ISBN 978-88-6373-693-9

euro 60,00 (i.i.)

La mostra conduce i visitatori in uno straordinario viaggio nell'Europa delle arti tra fine Seicento e metà Settecento. Un percorso verso la modernità, incentrato sul confronto diretto tra Roma e Parigi, i due poli di riferimento culturale dell'intera Europa, con i quali Torino intesse in quegli anni un fitto dialogo di idee e di scambio di artisti e di opere.

La cronologia individuata circoscrive un ampio periodo per così dire "compresso" tra gli ambiti storiografici tradizionalmente associati alle etichette di Barocco e di Neoclassicismo, qui invece messo in luce come epocale fucina di rinnovamento.

La *Sfida al Barocco* è quella lanciata dagli artisti in nome della modernità: misurandosi con le grandi opere degli Antichi, dei Maestri del Rinascimento e della prima metà del Seicento, gli artisti esplorano le potenzialità dell'osservazione del naturale, della realtà e dei sentimenti, sperimentando innovativi linguaggi di espressione e comunicazione, rivolti a illustri mecenati e a nuovi pubblici.

1563

Sfida al BAROCCO 1680 1750 ROMA TORINO PARIGI

SAGEP editori

1680 ROMA
1750 TORINO PARIGI



Sfida al BAROCCO

SAGEP editori

Sfida al BAROCCO

Sfida al BAROCCO

1680 ROMA
1750 TORINO
PARIGI

a cura di
Michela di Macco
Giuseppe Dardanello
Chiara Gauna

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

SAGEP EDITORI

Sfida al BAROCCO 1680 1750 ROMA TORINO PARIGI

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica Italiana

Reggia di Venaria, Citroniera
13 marzo – 14 giugno 2020

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

Realizzato grazie alla Compagnia di San Paolo

Partner Intesa Sanpaolo

Organizzazione generale a cura del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude

Curatori

Michela di Macco
Giuseppe Dardanello

Comitato scientifico

Andrea Bacchi (Fondazione Federico Zeri, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Liliana Barroero (Università di Roma Tre)

Anne-Lise Desmas (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

Sybille Ebert-Schifferer (Bibliotheca Hertziana, Roma)

Guillaume Faroult (Musée du Louvre, Paris)

Peter Fuhring (Fondation Custodia, Paris)

Chiara Gauna (Università degli Studi di Torino)

Enrica Pagella (Musei Reali di Torino)

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Università di Roma Tor Vergata)

Giovanni Romano (Università di Torino)

Pierre Rosenberg (Académie française, Paris)

Guilhem Scherf (Musée du Louvre, Paris)

Assistenti curatoriali

Camilla Parisi, Cecilia Veronese

Collaborazione alla ricerca

Lucia Bergamo, Ornella Graffione, Alessia Rizzo, Stefania Ventra

REALIZZAZIONE DELLA MOSTRA

Organizzazione generale e Segreteria scientifica
Elisabetta Ballaira
Maria Francesca Bocasso
Donatella Zanardo

Coordinamento organizzativo e logistica
Giulia Zanasi, Patrizia Raineri,
Lara Macaluso con Luca Avataneo

Progetto di allestimento e direzione lavori
Massimo Venegoni, Studio Dedalo-Architettura e immagine

Responsabile procedimento gare
Francesco Bosso

Procedure di gara, contratti e pratiche amministrative
Alessandro Moreschini, Salvatore Buonaiuto, Francesca Cassano

Comunicazione e promozione
Giulia Coss, Francesca Contini, Daniela Gonella
Andrea Scaringella, Matteo Fagiano, Maria Clementina Falletti, Carla La Gatta, Silvia Schiappa

Immagine coordinata della mostra
Leandro Agostini, Chiara Tappero

Didattica in mostra
Camilla Parisi, Cecilia Veronese

Attività ed eventi culturali
Andrea Merlotti, Clara Goria

Servizi educativi
Silvia Varetto, Anna Giuliano

Supporti per l'accessibilità in collaborazione con
Tactile Vision, Torino

Esperti del Barocco/Ask me! – Tirocinio presso la Fondazione 1563 dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi storici (Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte) in collaborazione con il Centro Studi e Ricerca del Consorzio Residenze Reali Sabaude
Margherita Argentero, Sara Cavina, Mattia Gargano, Chiara Milanoli, Marianna Papone, Alberto Pirro, Giacomo Prette, Giulia Romito, Andrea Rositano, Pietro Rubino, Ilaria Ubertino Rosso, Serena Varesio

Light designer
Gianbattista Buongiorno

Illuminazione
Signify con apparecchi Nemo Studio by Ilti Luce, Torino

Grafica in mostra
Studio Dedalo - Architettura e immagine, Torino

Realizzazione dell'allestimento
Gruppofallani, Venezia

Coordinamento sicurezza
Umberto Aghemo

Traduzioni
Studio Melchior, Torino

Trasporti
Apice
HS ArtService
MTAB

Assicurazioni
Age Broker
Aon
Alessandra e Cesare D'Ippolito Sas
Axa Art
Blackwall Green
Huntington T. Block Insurance Agency, Inc.
Khun&Bulow
La Baumes Linares Assurances
MAG JLT
UFB:UMU Assekuranzmakler GmbH
UNIQA
XL Insurance Company SE

Catalogo e guida breve
Sagep Editori, Genova

Video
Punto Rec Studios, Torino

Assistenza al montaggio e monitoraggio delle opere in mostra
Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale"

Audioguida e App
Cns-Coopculture

Evento inaugurale
Agenzia Uno, Torino

Concerto inaugurale
L'Astrée, Torino

Servizio di gestione
Cns-Coopculture
Telecontrol
RTI Miorelli Service – Rear Società Cooperativa

Prestatori
L'esposizione si avvale della collaborazione eccezionale del Museo del Louvre.
Vede la partecipazione speciale di grandi musei di Roma, Torino e Parigi:
Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini e Galleria Corsini
Torino, Musei Reali - Biblioteca Reale, Galleria Sabauda, Palazzo Reale
Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica
Parigi, Musée des Arts Décoratifs
Parigi, Musée du Louvre (Département des Arts graphiques, Département des Objects d'Art, Département des Peintures, Département des Sculptures)

Italia
Castenaso (BO), Collezione Molinari Pradelli
Ceva (CN), Duomo - Parrocchia di Maria Vergine Assunta
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Città del Vaticano, Musei Vaticani
Firenze, Collezione Giovanni Pratesi
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso
Genova, Palazzo Reale
Grazzano Badoglio (AT), chiesa dei Santi Vittore e Corona
Masino (TO), Castello, Biblioteca dello Scalone
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata
Milano, Walter Padovani
Modena, Gallerie Estensi
Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana
Rivoli (TO), Comune
Rivoli (TO), Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte
Roma, Accademia di Belle Arti
Roma, Associazione Bancaria Italiana
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
Roma, chiesa dei Santi Andrea e Gregorio al Celio - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, chiesa di Santa Maria in Portico in Campitelli
Roma, chiesa rettoria del SS. Nome di Gesù all'Argentina - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, Collezioni private
Roma, Collezione Fabrizio Lemme
Roma, Fondazione Camillo Caetani
Roma, Galleria Spada - Polo Museale del Lazio
Roma, Istituto Centrale per la Grafica
Roma, Musei Capitolini – Pinacoteca Capitolina
Roma, Museo di Roma
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia - Polo Museale del Lazio
Roma, Palazzo del Quirinale - Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica
Roma, Pontificio Collegio Irlandese
Torino, Archivio di Stato
Torino, Arciconfraternita della Misericordia
Torino, Basilica di Superga
Torino, chiesa della Madonna del Carmine
Torino, chiesa di Santa Croce
Torino, Collezioni private
Torino, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri
Torino, Galleria Giamblanco
Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto
Torino, Regione Piemonte
Venezia, Fondazione Musei Civci, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano
Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

Estero
Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts
Auxerre, Musées d'Art et d'Histoire
Bath, The Holburne Museum
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
Londra, The National Gallery
Longniddry, Gosford House, The Wemyss Chattels Trust
Los Angeles, County Museum of Art (LACMA)
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
Lyon, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts
Madrid, Museo de Historia de Madrid
Madrid, Museo Nacional del Prado
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Minneapolis, Institute of Art
Monaco, Bayerisches Nationalmuseum
Montpellier, Musée Fabre - Montpellier Méditerranée Métropole
Nancy, Musée des Beaux-Arts
New York, The Metropolitan Museum of Art
Nîmes, Musée des Beaux-Arts
Oberschleißheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim
Parigi, Banque de France
Parigi, Collection Motais de Narbonne
Parigi, Collezioni private
Parigi, Courtesy Galerie Perrin
Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
Parigi, Église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou – Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris
Parigi, Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie
Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature
Parigi, Musée Jacquemart-André
Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
Reims, Musée des Beaux-Arts
Rouen, Musée des Beaux-Arts - Métropole Rouen Normandie
Sèvres, Cité de la Céramique - Sèvres & Limoges
Stoccolma, Nationalmuseum
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts
Tolosa, Musée des Augustins
Versailles, Musée National du Château de Versailles
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Picture Gallery
Windsor, Eton College Collections

Restauri
Daniele Angellotto Restauratore di opere d'arte, Rignano sull'Arno, Firenze
A.R.CON. di Federica Moretti, Roma
Artificia Consorzio, Conservazione e restauro opere d'arte, Roma
Pietro Dalla Nave Restauratore, Roma
Flavia Serena di Lapigio, Roma
Bottega Fagnola s.a.s di Luciano Fagnola & C., Torino
Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale", Venaria Reale (TO)
Paola Gallarini, Aosta
Ikonos Restauri s.n.c. di A. Martinotta e A. Pontabry, Roma
Corinna Lamberti, Conservazione e Restauro Opere d'Arte, Roma
Anna Martinotta, Roma
Nicola Restauri s.r.l. - Restauro Opere d'Arte, Aramengo (AT)
Sandra Pesso - Conservazione e restauro di opere d'arte, Roma
Marco Pozzo Indoratore, Genova
Ilir Shaholli, Roma
Arcanes - Cinzia Pasquali, Parigi
Atelier de la Feuille d'Or - Florent et Marie Dubost Restauration Mobilier et Objet d'Art, Parigi
Atelier restauration tapisserie Laurence Montlouis - Mobilier National, Parigi
Anne Baxter - Restauration de tableaux, Castelnau-le-Lez
Isabelle Drieu la Rochelle, Restauration d'Arts Graphiques, Puteaux
Sébastien Milleville, Conservateur Restaurateur, Pair & Grandrupt
Agnès Vallet - Conservation Restauration Arts Graphiques, Quingey
Maud Zannoni, Nancy

A Pierre Rosenberg, de l'Académie française, a Giovanni Romano, professore emerito dell'Università di Torino, un sentito ringraziamento per il sostegno al progetto scientifico della mostra. Un grazie speciale a Gianbeppe Colombano che ha seguito la mostra nella prima parte dell'organizzazione.

Ringraziamenti
Alessandra Acconci, Anna Agostini, Maryan Ainsworth, Ellenor Alcorn, Sebastien Allard, Stéphane Allavena, Cristina Ambrosini, Veronica Ambrosoli, Sylvain Amic, Raffaella Ammendola, Sergej Androsov, Marian Aparicio, Clelia Arnaldi di Balme, Manas Arnaud, Catherine Arnold, Jean Pierre Babelon, Martina Bagnoli, Carmen Bambach, Georges Barale, Svetlana Barni, Ilaria Bartocci, Nathalie Basile, Jean Bastianelli, Anna Maria Bava, Fabienne Belbéoc'h, Gabriella Belli, Marta Bencini, Stefano Benedetto, Isabel Bennasar Cabrera, Caroline Berne, Don Franco Bernelli, Djamella Berri, Nathalie Besson-Amiot, Alberto Bianco, Roberto Bilotti, Paula Binari, Beatriz Blanco, Veronique Boccaccio Toulouse, Piero Boccardo, Orsola Bonifati, Ilaria Borletti Buitoni, Francine Boure, James M. Bradburne, Anne Brock, Christelle Brothier, Sylvie Broussine, Emmanuelle Brugerolle, Jens Ludwig Burk, Fabio Cafagna, Florence Cailleret, Padre Rocco Camillò, Caroline Campbell, Laura Cantone, Franco Capellaro, Stefania Capraro, Adriana Capriotti, Padre Davide Carbonaro, Angelo Carbone, Michela Cardinali, Tiziana Cargnino, Lucia Cassol, Elena Castelli, Padre Bruno Castricini, Laura Cattoni, Clarenza Catullo, Hubert Cavaniol, Matteo Ceriana, Karen Chastagnol, Ludovic Chauwin, Carolyn Christov Bakargiev, Maurizio Cibrario, Vittoria Cibrario, Ilaria Ciseri, Francesco Colalucci, Enrico Colle, Benoit Constensoux, Roberto Contini, Lucy Cordingley, Eva Corrales Gómez, Guido Cornini, Caitlin Corrigan, Valerie Corvino, Alessandro Cosma, Philippe Costamagna, Hélène Couot Echiffre, Alberto Craievich, Laurent Creuzet, Pierre Curie, Tiziana D'Acchille, Padre Vincenzo D'Adamo, Paola D'Agostino, Claude d'Anthenaise, Giulia Daniele, Richard Dark, François de Coustin, Anna Maria De Gregorio, Jean De Loisy, Federico De Martino, Daniele De Luca, Daniela De Palma, Andrea De Pasquale, Marlene de Quelen, Nikita De Vernejoul, Catherine Delot, Philipp Demandt, Martine Depagniat, Gianni Dessì, Claude D. Dickerson III, Michele Di Monte, Lisa Diop, Martin Eberle, Sybille Ebert-Schifferer, Bastian Eclercy, Michael Eissenhauer, Laurence Engel, Mario Epifani, Daniel Ergmann, Anne Esnault, Miguel Falomir, Kaywin Feldman, Sonia Fernández Esteban, Kaywin Feldmam, Dorothee Feldmann M.A, Marie-Agnès Ferault, Costanzo Ferrero, Sylvia Ferino-Pagden,

© 2020 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-693-9

Francesca Filippi, Enrico Filippi, Gabriele Finaldi, Caterina Fiorani, Isabella Fiorentino, Federico Fischetti, Anne Forray Carlier, Giuliana Forti, Robert Fretay Magali, Peter Fuhring, Maria Antonella Fusco, Olivier Gabet, Edith Gabrielli, Bénédicte Gady, Arturo Galansino, Susana Gallego Cuesta, Padre Giovanni Gallo, Federica Galloni, Luisa Gallucci, Davide Gasparotto, Maria Loreta Gattullo, Don Pier Giuseppe Gaude, Vanessa Gavioli, Flaminia Gennari Santori, Christine Germain Donnat, Sandra Gerstl, Laura Ghersi, Daniele Ghidoni, Salvatore Giamblanco, Alessandra Giovannini Luca, Alessia Giorda, Alessia Girotti, Clara Goldman, Can. Gian Luca Gonzino, Michael Govan, William M. Griswold, Franco Gualano, Sergio Guarino, Alessandra Guerrini, Sabine Haag, Frederick Hadley, Nina Harrison Leins, Axel Hemery, Marta Hernández, Michel Hilaire, Max Hollein, Martina Holzmann, Quincy Houghton, Ángeles Ibañez Gómez, Dominique Jacquot, Barbara Jatta, Catrin Jones, Sophie Jugie, Frank Matthias Kammel, Felix Krämer, Alexis Kugel, Frédéric Lacaille, Mario Lamparelli, Antonio Lampis, Vanessa Landini, Paul Lang, Justus Lange, Delphine Lannaud, Alessandra Lanzoni, Sophie Laroche, Marco Lattanzi, Audrey Lebioda, Fabrizio Lemme, Hervé Lemoine, Deborah Lentini, Sylvie Le Ray-Burimi, Timoty Leonardi, Luca Leoncini, Christophe Leribault, Albertine Lesur, Nicolas Lesur, Hélène Lidin, Anna Lo Bianco, Valentina Longo, Anna Maria Lucania, Marielle Lucas, Gunda Luyken, Bernhard Maaz, Nathalie Machetot, Aldo Magnarelli, Georges Magnier, Eugenio Malgeri, Luca Mana, Arnaud Manas, Chiara Mancini, Jayne Manuel, Simona Marchini, Massimiliano Marelli, Luciano Marengo, Carlotta Margarone, -Maria Vittoria Marini Clarelli, Giorgio Marini, Jean-Luc Martinez, Sonia Martone, Maria Maugeri, Luca Mercuri, Rainer Michaelis, Véronique Milande, Catherine Millour, S.E. Mons. Egidio Miragoli, Maria Cristina Misiti, Marco Molinari Pradelli, Alessandro Molinari Pradelli, Sandro Molinari Pradelli, Cristina Molinari Pradelli, Cecilia Molinari Pradelli, Marta Monopoli, Francesca Montanaro, Claudia Montruschi, Tania Morrison, Raffaella Morselli, Francesco Moschini, Riccardo Moselli, Héléna Motais de Narbonne, Guy Motais de Narbonne, Lisa Mucciarelli, Giuseppina Mussari, Andrea Muzzi, Padre George Nelliyanil, Marco Nocca, S.E. Mons. Cesare Nosiglia, Alessandro Nova, Mons. Ciaran O'Carroll, Magnus Olausson, Maria Adalgisa Ottaviani, Walter Padovani, Chiara Pagliettini, Lorena Palmieri, Luisa Papotti, Francesco Petrucci, Maria Prano, Claudio Parisi Presicce, Maria Papa, S.E.R. Card. Pietro Parolin, Mons. Cesare Pasini, Riccardo Passoni, Ulrike Paul, Flavia Pesci, Andrea Pessina, Enrica Petrarulo, Anna Maria Piccinini, Franz Pichorner, Mikhail Piotrovsky, Antonio Piscitelli, Marlenne Poeckh, Roberta Porfiri, Daniela Porro, Florence Portallegri, Timothy Potts, Enzo Pozzolo, Giovanni Pratesi, Yuri Primarosa, Francesco Prosperetti, Emilie Prud'hon, Laura Prunello, Bianca Maria Radaelli Molinari Pradelli, Elisabetta Rattalino, Verena Rayer, Elisabetta Reale, Dominique Régnier, Liliana Rey Varela, Ugo Righini, Yohan Rimaud, Sofia Rinaldi, Pietro Roccasecca, Antonio Rodinò di Miglione, Raffaella Rolfo, Annalisa Rossi, Julie Rowlins, S.E. Mons. Gianni Sacchi, Xavier Salmon, Laurent Salomé, Claudio Salsi, Gracia Sanchez, Lorenza Santa, Augusto Santacatterina, Stefania Santini, Romane Sarfati, Thierry Sarmant, Eike Schmidt, Andreas Schumacher, Emanuela Settimi, Megan Smith, Paola Soffiantino, Guillermo Solana, Adriano Sozza, Alessandra Spanedda, Andrea Staderini, Anna Stanzani, Pierre Stépanoff, Chris Stephens, Don Pier Luigi Stolfi, Nicolas Surlapierre, Daniela Tabò, Francesca Tasso, Alberto Tealdi, Laura Tos, Andrea Tragaioli, Pascal Trarieux, Juliette Trey, Mandy Tutin, Aurelio Urciuoli, Sofia Villano, François Villeroy de Galhau, Luna Violante, The Right Hon Lord Waldegrave of North Hill, Matthew Welch, The Right Hon Earl of Wemyss and March, Aidan Weston-Lewis, Hilary Wilkie, Christel Winling, Amina Wright.

CATALOGO

Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Progetto grafico e fotolito
Barbara Ottonello
Impaginazione
Matteo Pagano

Curatela
Michela di Macco
Giuseppe Dardanello
Chiara Gauna

Autori dei saggi
Liliana Barroero
Giuseppe Dardanello
Anne-Lise Desmas
Michela di Macco
Mario Epifani
Guillaume Faroult
Peter Fuhring
Chiara Gauna
Simone Mattiello
Camilla Parisi
Alessia Rizzo
Lorenza Santa
Guilhem Scherf
Pierre Stépanoff
Juliette Trey
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Stefania Ventra
Cecilia Veronese
Sofia Villano

Autori delle schede
Alessandro Agresti
Margherita Argentero
Clelia Arnaldi di Balme
Andrea Bacchi
Dario Beccarini
Vittoria Brunetti
Roberto Caterino
Giuseppe Dardanello
Anna-Lise Desmas
Michela di Macco
Mario Epifani
Guillaume Faroult
Francesca Filippi
Peter Fuhring
Chiara Gauna
Cristiano Giometti
Clara Goria
Ornella Graffione
Francesco Grisolia
Laura Laureati
Aurora Laurenti
Nicolas Lesur
Anna Lo Bianco
Rodolfo Maffeis
Luca Mana
Sara Martinetti
Maria Gabriella Matarazzo
Simone Mattiello
Carla Mazzarelli
Jennifer Montagu
Alessandro Morandotti
Angela Negro
Romina Origlia
Marianna Papone
Camilla Parisi
Francesco Petrucci
Alberto Pirro
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Alessia Rizzo
Serenella Rolfi Ožvald
Valeria Rotili
Guilhem Scherf
Francesco Speranza
Gelsomina Spione
Vincenzo Stanziola
Pierre Stépanoff
Paolo Surano
Denis Ton
Juliette Trey
Stefania Ventra
Cecilia Veronese
Sofia Villano
Andrea Zezza

Coordinamento editoriale e redazionale
Elisabetta Ballaira, Maria Francesca Bocasso, Camilla Parisi, Romina Origlia, Cecilia Veronese

Traduzioni
Roberto Caterino
Virginia Ciccone

Stampa
Grafiche G7 sas, Savignone (Genova)

CONSORZIO RESIDENZE REALI SABAUDE

Presidente
Paola Zini

Consiglio di Amministrazione
Bernardo Bortolotti, Luca Remmert, Michele Scola, Antonio Lampis

Collegio dei Revisori dei Conti
Presidente: Giuseppe Mesiano
Giandomenico Genta, Fabrizio Morra

Direttore
Guido Curto

Uffici di staff della direzione

Centro Studi e Ricerca
Andrea Merlotti
Clara Goria

Comunicazione e Ufficio Stampa
Andrea Scaringella

Ufficio Web e Social Media, Media Planning e Buying
Matteo Fagiano
Maria Clementina Falletti
Carla La Gatta
Stefania Mina

Ufficio Immagine
Chiara Tappero
Leandro Agostini (collaboratore esterno)

Salute e Sicurezza
Mariangela Mocciola
Carlo Riontino
RSPP: Gianfranco Lo Cigno

Marketing territoriale e sviluppo internazionale
Silvia Sabato (collaboratore esterno)

Area amministrazione, finanza e controllo
Alessandro Moreschini

Settore Segreteria Archivio e Protocollo
Silvia Penna
Alberto Blazina
Luca Naccarato

Settore Risorse Umane, Formazione e Affari Generali
Sonia Pagano
Settore Gare e Acquisti
Salvatore Buonaiuto
Viviana Cariola
Francesca Cassano
Valentina Darida
Paolo Palumbo
Erika Paggioro

Settore Budget, Contabilità e Controllo di Gestione
Sabrina Beccati
Verana Naretto
Desirée Padula
Germana Romano
Chiara Urso

Area servizi per il pubblico
Francesco Bosso

Settore Fruizione, Eventi e Servizi Logistici
Carlo Riontino
Federica Pulimeno
Gustavo Barone Lumaga
Enrico Frutaz

Settore Attività Commerciali e Gestione Spazi
Renato Balestrino
Paola Francabandiera
Enrico Luison
Sabrina Repetto
Silvia Schiappa
Alessandra Del Soldato
Federica Pintus

Area sviluppo culturale
Guido Curto

Settore Percorso Museale
Silvia Ghisotti
Donatella Zanardo
Paolo Armand
Luca Avataneo (collaboratore esterno)

Settore Organizzazione Mostre
Giulia Zanasi
Francesca Cassano
Patrizia Raineri
Lara Macaluso

Settore Relazioni Esterne
Tomaso Ricardi di Netro

Settore Servizi Educativi
Silvia Varetto
Anna Giuliano

Area conservazione e manutenzione
Maurizio Reggi

Settore Conservazione e Manutenzione Architettonica
Diego Bernardi
Mariangela Mocciola

Settore Conservazione e Manutenzione Giardini
Alessia Bellone
Flavio Barbin
Enrico Balocco
Davide Grosso
Daniele Grosso
Fabio Valla

Settore ICT e Gestione Impianti
Giorgio Ruffino
Davide Gagliardi
Francesco Martorelli
Alberto Miele
Fabio Soffredini

Il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude è composto da

La Reggia di Venaria è dichiarata Patrimonio mondiale dell'Umanità dall'UNESCO

FONDAZIONE 1563 PER L'ARTE E LA CULTURA

Presidente
Piero Gastaldo
Vice Presidente
Walter Barberis
Consiglieri
Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola
Organo di Revisione dei Conti
Edoardo Aschieri – *Presidente*, Margherita Spaini, Flavio Servato

Direttore
Laura Fornara
Vice direttore
Elisabetta Ballaira

Staff
Ilaria Bibollet
Maria Francesca Bocasso
Virginia Ciccone
Mariastella Circosta
Claudia Curotti
Sara Levi Sacerdotti
Matteo Pastore
Erika Salassa

FONDAZIONE COMPAGNIA DI SAN PAOLO

Presidente
Francesco Profumo
Vice Presidente
Licia Mattioli
Segretario Generale
Alberto Anfossi
Comitato di Gestione
Anna Maria Poggi
Roberto Timossi
Alessandro Commito
Obiettivo Cultura
Responsabile Matteo Bagnasco
Missione Custodire la bellezza
Responsabile Laura Fornara

INTESA SANPAOLO

Presidente Emerito
Giovanni Bazoli

Presidente
Gian Maria Gros-Pietro
Consigliere Delegato e CEO
Carlo Messina
Chief Governance Officer
Paolo M. Grandi
Arte, Cultura e Beni Storici
Executive Director
Michele Coppola

Il Barocco è, senza dubbio, una delle cifre distintive del territorio piemontese.
Due grandi mostre ne hanno sottolineato il valore e celebrato la magnificenza: quelle organizzate a Torino nel 1937 e nel 1963, ambedue a cura di Vittorio Viale. Seguite, nel 2007, dalla mostra *La reggia di Venaria e i Savoia*, curata da un comitato curatoriale guidato da Enrico Castelnuovo, in occasione della riapertura della Reggia di Venaria.
Ogni epoca, ovviamente, ha una sua lettura del barocco e delle sue numerose declinazioni possibili. E non potrebbe esser che così: ogni passato si legge con gli occhi del presente. Questo aiuta anche a comprendere perché la mostra che abbiamo contribuito ad organizzare presenti, come epoca di una *sfida al barocco*, quella che in interpretazioni passate era considerata parte integrante di un'età barocca, cui oggi pare, invece, difficile credere.
Una mostra, quindi, non tanto, o non solo, sul barocco piemontese, ma sul barocco in Piemonte.
E sul senso di questo in uno spazio più ampio che si estende fra Roma e Parigi, che trova in Torino un luogo di incontro e di dialogo europeo.
L'elenco dei prestatori – dal *Louvre* al *Metropolitan* – mostra da solo il valore riconosciuto internazionalmente al progetto.
La mostra, che ha ricevuto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, nasce da una felice sinergia tra il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude e due dei suoi soci fondatori e partner strategici, la Fondazione Compagnia di San Paolo e la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura.
Lo scopo è – anche – leggere in modo nuovo ed aggiornato il ruolo di Torino fra le capitali europee del Barocco, luogo di definizione del contemporaneo, allora come ora.
Per questa ragione, dalla Reggia di Venaria l'esposizione s'allarga e rimanda a tutte le residenze reali sabaude, fulcro della storia artistico-culturale piemontese e oggi patrimonio Unesco. E si presenta come un tassello di quella costruzione del nuovo sistema di gestione delle residenze che è la *mission* del Consorzio. Un sistema che non può esistere, peraltro, se non riportato in quel contesto europeo che gli è proprio e naturale – come la mostra ben conferma – e che è attestato anche dalla nostra partecipazione, ormai ventennale, all'Associazione Residenze Reali Europee.
Chiudiamo ringraziando ancora una volta tutti gli enti consorziati - il Ministero dei beni e attività culturali e del turismo, la Regione Piemonte, la Fondazione Compagnia di San Paolo, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, la Città di Venaria - Intesa San Paolo per il supporto, così come i curatori della mostra, tutto il gruppo di lavoro e il personale del Consorzio che tanto hanno fatto perché questa mostra potesse realizzarsi.

Paola Zini
Presidente del Consorzio
delle Residenze Reali Sabaude

Guido Curto
Direttore del Consorzio
delle Residenze Reali Sabaude

La mostra *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi (1680-1750)* che presentiamo nella Citroniera juvarriana della Reggia di Venaria Reale ha solide radici nei progetti di ricerca storico-artistica sviluppati negli ultimi anni dalla Fondazione 1563, a loro volta parte integrante del più ampio Programma di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco.
La scelta di quella stagione delle cultura europea, di problematica definizione nelle sue diverse articolazioni geografiche e cronologiche, nasce da almeno due ragioni di fondo. Da una parte, quali che siano i criteri definitori che si vogliano adottare, si tratta comunque dell'età nella quale prende forma per la prima volta in Piemonte, territorio di riferimento tanto della Fondazione 1563 quanto della Compagnia di San Paolo, un insieme di produzioni culturali capace di confrontarsi con i momenti alti della cultura europea, e al tempo stesso capace di permeare di sé un novero così ampio di ambiti di vita e di spazi da permetterci di parlare di una civiltà, e non solo di un'arte, del barocco piemontese. Dall'altra parte, un progetto così aperto, problematico e complesso, corrisponde alle finalità della Fondazione che intende facilitare il dialogo tra discipline e territori diversi, promuovendo e svolgendo ricerche di eccellenza nel mondo internazionale degli studi umanistici.
Avviato nel 2013, il Programma sul Barocco promuove infatti studi sul patrimonio letterario, musicale, teatrale, artistico e architettonico, storico-politico e del pensiero dell'età barocca, attraverso i bandi per borse di alti studi, l'attivazione di seminari e convegni e l'organizzazione e la valorizzazione degli esiti dell'attività di ricerca, con l'edizione di collane editoriali specialistiche e la costituzione di strumenti per la ricerca come banche dati, fondi archivistici, fotografici e bibliotecari al servizio degli studiosi.
Sfida al Barocco raccoglie i risultati dello specifico Progetto *Antico/Moderno. Roma, Torino, Parigi,1680-1750*, impostato secondo due filoni di ricerca strettamente complementari e correlati, orientati sul doppio binario della riflessione critica sul Barocco piemontese – anche sulla storicizzazione della genesi del concetto stesso, attraverso la ricostruzione critica delle grandi mostre fondative – e della messa a fuoco di temi e strumenti della ricerca su Antico/Moderno. Curato da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, il progetto ha inteso esplorare questo momento artistico e intellettuale come esperienza di ricerca della modernità, e quindi di dialogo problematico con l'antico, misurandosi direttamente sulle opere artistiche prodotte nei centri di Roma e di Parigi e osservandone l'irradiazione culturale per l'intera Europa tra fine Seicento e metà Settecento e in particolare a Torino, vera e propria new town del periodo, impegnata nella costruzione della sua identità di capitale anche sul piano artistico.
Con questo progetto la Fondazione 1563 ha voluto valorizzare un periodo storico artistico e architettonico che ha avuto a Torino una declinazione originale, e a cui la città e il suo territorio devono una rilevante componente della propria fisionomia, guardando anche al potenziamento dell'attrattività del turismo culturale e del circuito delle residenze reali di cui la Reggia di Venaria Reale è il centro. Una grande mostra come quella che qui si presenta non si realizza senza il concorso di tante persone e di specifiche competenze: un grazie riconoscente ai Curatori della mostra, alla Compagnia di San Paolo, al Consorzio delle Residenze Reali Sabaude, ad Intesa Sanpaolo che ci accompagna in questa avventura e al piccolo, ma qualificato e combattivo staff della Fondazione 1563.

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

Da sempre impegnata a favore dello sviluppo culturale, civile ed economico, la Fondazione Compagnia di San Paolo articola la propria attività istituzionale organizzandosi in obiettivi e attraverso diverse modalità. In ambito culturale, opera anche attraverso un ente strumentale dedicato, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura. La Compagnia ha dedicato al tema del Barocco un impegno continuativo dall'avvio della sua storia recente. È sufficiente citare l'imponente campagna di restauri sostenuti dalla nostra Fondazione su tutto il territorio piemontese che ha consentito di recuperare edifici di grandissimo pregio e restituire a tutta la collettività un patrimonio oggi noto a livello internazionale.

"Sfida al Barocco, Roma, Torino, Parigi, 1680-1750" non è semplicemente una mostra. Il presente volume rappresenta infatti la conclusione di un percorso di ricerca che ha visto il coordinamento di vari gruppi di studio presso le città menzionate e che è stato curato dai professori Michela di Macco e Giuseppe Dardanello. Tale iter afferisce al progetto *Antico e Moderno* strumento chiave del "Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco", avviato dalla Fondazione 1563 nel 2015 e finalizzato allo sviluppo e al sostegno della ricerca nel campo delle discipline umanistiche. Il presente volume di saggi costituisce il catalogo dell'omonima mostra, evento culminante dell'indagine internazionale menzionata nonché ulteriore e fondamentale tappa di un percorso ideale dedicato al Barocco piemontese avviato nel 1937 con la prima grande esposizione torinese e proseguito con la seconda mostra concretizzatasi nella medesima città nel 1963.

La nostra Fondazione riserva peraltro una particolare considerazione allo sviluppo del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude, l'istituzione chiamata a rafforzare il sistema delle regge reali presenti nel nostro territorio, di cui siamo soci fondatori e che ha realizzato la mostra in collaborazione con la Fondazione 1563, lavorando con quest'ultima sin dai primi mesi del 2018 secondo un modello di partnership esemplare.

"Sfida al Barocco" in fine rappresenta l'occasione per incoraggiare, presso l'ampia rete di enti di riferimento sia della Fondazione Compagnia sia della Fondazione 1563, la realizzazione di attività autonome e parallele all'evento, che convergono su analoghi temi, attraendo sull'area torinese e il suo notevole patrimonio interesse ed attenzione nazionale ed internazionale. La mostra vuole quindi essere il pretesto – o meglio la "sfida" appunto – per scoprire attraverso percorsi inconsueti, monumenti e opere di grandi artisti, inseriti in contesti urbani e naturali arricchiti da contributi contemporanei, il grande Barocco piemontese.

Francesco Profumo
Presidente della Fondazione Compagnia di San Paolo

In Italia, la valorizzazione della storia, della cultura, dell'arte e della bellezza è da sempre un motore di cambiamento e di crescita. Con altrettanta evidenza, nell'epoca in cui viviamo, si rivela vitale e doveroso l'impegno diretto da parte delle imprese a favore dello sviluppo non solo economico, ma anche culturale e civile delle comunità di riferimento. In questa logica Intesa Sanpaolo, interpretando responsabilmente il proprio ruolo di prima banca italiana, si è fatta protagonista attiva di iniziative di grande rilevanza che promuovono arte e cultura e contribuiscono al progresso del Paese.

Alle attività dedicate ai palazzi e alle collezioni d'arte appartenenti al Gruppo – come dimostrano le Gallerie d'Italia – si affianca l'attenzione a importanti progetti volti a riscoprire il valore del patrimonio artistico nazionale, in un'assidua interlocuzione con i principali musei e istituzioni presenti in Italia. Ne è chiaro esempio la mostra *Sfida al barocco* ospitata nella straordinaria Reggia di Venaria Reale, di cui siamo orgogliosamente partner affiancando la Fondazione Compagnia di San Paolo di Torino, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura e il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude.

L'iniziativa conferma e consolida la storica sinergia tra Intesa Sanpaolo e la Compagnia, la cui origine, nel lontano Cinquecento a Torino, è la ragione del secolare legame che unisce la nostra Banca alla città e al Piemonte. E proprio la cultura artistica espressa da Torino tra XVII e XVIII secolo è protagonista della magnifica rassegna allestita nella Citroniera delle Scuderie juvarriane, insieme a capolavori realizzati nello stesso periodo a Roma e a Parigi che, con la loro forza innovativa, hanno gettato le basi della modernità.

A impreziosire il contributo della Banca alla realizzazione della mostra è la presenza, all'interno del percorso espositivo, di due opere recentemente restaurate grazie a *Restituzioni*, il programma di recupero dei beni artistici del Paese che Intesa Sanpaolo cura sin dal 1989. Il bassorilievo di Bernardo Cametti e il dipinto di Francesco Solimena, testimonianze della storia del Settecento torinese, sono infatti tornati a nuova luce nell'ambito della XIX edizione del progetto. È significativo anche ricordare che, nel 2018, abbiamo scelto proprio la splendida cornice della Reggia di Venaria per accogliere *La fragilità della bellezza*, XVIII mostra di *Restituzioni*.

Sono segni concreti, tra altri, che ribadiscono l'importanza del rapporto della Banca con Torino e il costante impegno a valorizzare la ricchezza culturale e artistica del territorio. Continuando in questa direzione, apriremo in Piazza San Carlo la nuova sede delle Gallerie d'Italia, che contribuirà a confermare Torino come una delle capitali culturali d'Europa.

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente
Intesa Sanpaolo

Saggi

Gli artisti a Roma alla prova della modernità. Il confronto con i modelli 19
Michela di Macco

Varia experimenta. 33
L'immaginario visivo per la configurazione della Torino moderna
Giuseppe Dardanello

«Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750) 49
Chiara Gauna

L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750) 63
Guilhem Scherf

Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato 75
Peter Fuhring

La centralità del modello romano nel disegno 89
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina 99
Juliette Trey

I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni 107
Anne-Lise Desmas

«Le tout est d'un goût exquis». La selezione moderna dei modelli di Pierre Legros 119
Giuseppe Dardanello

L'universo artistico-letterario dell'Arcadia 127
Liliana Barroero

Stili, modelli e accademie a Roma 133
Stefania Ventra

Di scuola in scuola: gli scultori e il dialogo con la pittura 143
Camilla Parisi

Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci 151
Mario Epifani

Per una riforma dello sguardo: Masucci, Imperiali, Costanzi 159
Cecilia Veronese

Storie sacre e favole antiche per l'iconografia del Palazzo Reale di Torino 165
Simone Mattiello, Lorenza Santa, Cecilia Veronese, Sofia Villano

La modernità nella pittura francese all'epoca di Watteau e di Boucher 179
Guillaume Faroult

Parigi 1728-1735. I morceaux d'agrément e de réception dei pittori della «generazione 1700» 189
Alessia Rizzo

Il Naturalismo al servizio della Storia. Una generazione 1715? 197
Pierre Stépanoff

Catalogo delle opere

Allegorie delle arti 208

Disegnare dai grandi maestri 214

Il primato della Istoria 228
(Parigi 1680-1720)

Il teatro degli stili 244
(Roma 1680-1720)

Alla ricerca di una identità moderna 270
(Torino circa 1680)

Alle radici del colore e del pittoresco 278
Venezia e i maestri del Nord (Parigi 1700-1730)

Dialoghi in Arcadia 294
(Roma 1700-1740)

Per una galleria dei maestri delle Scuole d'Italia 316
(Torino 1715-1740)

Disegnare l'ornato 358
Roma – Parigi – Torino

Roma Antica e Moderna (1730-1750) 392
Nell'Antico la naturalezza

Ricerche sul vero e sul naturale 406
(1710-1740)

Da Torino a Roma e Parigi 426
(1730-1750)

Roma Antica e Moderna (1730-1750) 436
Modelli e nuove generazioni

Antico e Moderno per i francesi a Roma e a Parigi 452
(1730-1750)

Pensieri e capricci: il "fuoco dell'invenzione" 466

Roma – Torino – Parigi 1750 496
Classicismi moderni

Apparati

Bibliografia 509

Indice dei nomi 554

Crediti fotografici 560

Gli artisti a Roma alla prova della modernità. Il confronto con i modelli

Michela di Macco

Le *Nobilia Opera* ritenute greche e romane, accresciute da nuovi ritrovamenti; Michelangelo e Raffaello; la vertiginosa varietà di capolavori depositati nel corso del Seicento; una incomparabile intersezione di storia e natura: questo era il patrimonio selezionato e studiato a Roma dagli artisti di fine Seicento e della prima metà del Settecento.

Su quel patrimonio, con le loro scelte e con le loro interpretazioni, pittori e scultori esercitavano e riversavano la loro sensibilità di moderni, rigenerando il repertorio dei modelli e identificandone progressivamente il valore di canone.

Di fronte all'impressionante mole di opere ereditata dal passato, remoto e prossimo, la sfida degli artisti era quella di presentarsi come maestri di una nuova modernità, reagendo singolarmente al confronto con l'antico e con gli antichi, cercandone la mediazione nell'incontro con la naturalezza o rifiutandola.

Le reazioni al patrimonio visivo delle due maggiori istituzioni formative pubbliche presenti a Roma, l'Accademia di San Luca e l'Accademia di Francia, erano molto diverse. Ambedue con programmi fondati sul disegno e sul modellato, si differenziavano invece per l'esercizio di copia, la San Luca proponendo un vasto repertorio di modelli di riferimento, l'accademia francese più indirizzata verso l'antico e verso Raffaello[1].

Nel tempo, in ambedue le istituzioni e in generale nella consapevolezza degli artisti, maturava la certezza che per sapere approfittare di tanta bellezza bisognava saper vedere, esercitare l'occhio, come si trova con chiarezza espresso da Matthieu de La Teulière.

Vigile direttore dell'accademia francese dal 1684 al 1699, rendicontando sull'attività di Antoine Lepautre, La Teulière scrive «je espère aussi, Monsieur, qu'il faira voir ce que peut le séjour de Rome quand l'on en sait profiter, que l'on a, avec une forte passion de s'avancer, de l'application et de bons yeux, de ces yeux qu'un des grands hommes de l'antiquité appelle *oculos eruditos,* instruits des bons principes des Arts [...] Certainement Rome est si pleine de tant de belles choses que je ne craindray pas de dire que, dans tout le reste du Monde, il n'y a rien de comparable au Vatican tout seul, le prenant dans toute son estendue. Il renferme ce qu'il y a de plus rare dans les arts d'antique et de moderne, *Raphaël* ayant eu le soing de l'y ramasser plus particulièrement que tout autre, mais il faut estre en estat de connoistre ces beautés pour les aimer et pour en profiter»[2].

Affermare l'esercizio del disegno come strumento di analisi e quindi di conoscenza e vedere in Raffaello l'artista che più aveva saputo giovarsene, a quelle date voleva dire anche, da parte del direttore dell'accademia francese, riconoscere in Carlo Maratti l'unico artista contemporaneo che a Roma perpetuasse quelle capacità e indicarne la funzione magistrale[3].

Era il momento in cui le opere di Pietro da Cortona e dei cortoneschi erano considerate espressioni di libertinaggio in pittura e si auspicava che i francesi non ne venissero contagiati[4]. Un auspicio in realtà disatteso dagli artisti che, come François Lemoyne, ne rimanevano affascinati[5] e che, se non altro a livello compositivo, attingeranno al Cortona romano fino almeno a Charles Joseph Natoire[6].

Quando, più tardi, anche su Maratti cadrà il discredito dei francesi, questo sarà motivato dalla critica all'uso, nella tarda età, di un colore giudicato indebolito. Il Maratti apprezzato dai francesi era l'artista che guardava direttamente a Raffaello e dipingeva con colori saturi e intensi.

Lo statuto dei modelli moderni

L'antefatto teorico dell'accreditamento di Maratti e con lui della filiera di tradizione classicista si trovava nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori dove veniva messo a punto lo statuto del modello in quella declinazione di stile.

Nelle pagine dedicate alla *Comunione di san Girolamo* di Domenichino, Bellori, ribadendo il parere di Nicolas Poussin che «rapito dalla sua bellezza soleva accompagnarla unitamente con al Trasfigurazione di Raffaelle in San Pietro Montorio, come le due più celebri tavole per gloria del pennello»[7], smentiva decisamente la notissima accusa mossa a Domenichino di furto dalla pala di Agostino Carracci allora nella Certosa bolognese, affermando «ma tanto sono differenti li moti, gli affetti e l'azzioni delle figure, che se pure vi è qualche idea non merita il nome di furto, ma di lodevole imitazione»[8]. Quando tornava sull'argomento, Bellori cedeva direttamente la parola a Poussin riportandone il parere espresso a proposito della novità nella pittura che «non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere comune e vecchio diviene singolare e nuovo»[9].

Fatte salve le fonti belloriane sul concetto di imitazione vale ricordare come Bellori, in un testo che intende formalizzare nella tradizione classicista il riconoscimento della Scuola di Roma[10], avesse elaborato, in sodale sintonia con Maratti, la funzione da attribuire al modello, riflettendo sulla trasmissione del sapere da maestro ad allievo, sul valore dell'osservazione e dell'imitazione sapiente raggiunto attraverso lo studio e l'esercizio di copia, pratica considerata imprescindibile nella formazione dei giovani, in perfetta sintonia con il progetto educativo che l'Accademia di Francia a Roma stava svolgendo. Nelle *Vite*, testo dedicato a Jean-Baptiste Colbert, Bellori indica in Domenichino l'archetipo per il passaggio dall'antico al moderno e in Poussin il giudice esemplare.

In modo assai più esplicitamente determinato André Félibien, che rivendica Poussin come orgoglio nazionale (in quella polemica tra Italia e Francia mai più sopita), scrive «Et pour moy je ne croy pas qu'il y ait eu de Peintre qui ait possedé une plus haute idée de la perfection de la Peinture, ny qui ait mieux sceu que luy tout ce qui peut rendre un Ouvrage accompli [...] et je suis obligé de confesser que ce fut dans son entretien que j'appris alors à connoistre ce qu'il y a de plus beau dans les Ouvreges des excellens Maistres, et mesme [*sic*] ce qu'ils ont observé pour les rendre plus parfaits»[11].

Il riferimento di Bellori a Domenichino e a Poussin, i due grandi maestri più prossimi nella cronologia, fornisce una legittimazione teorica al riuso della memoria visiva ma, nello stesso tempo, indica quanto le scelte operate dagli artisti fossero considerate determinanti per mettere a punto e aggiornare lo statuto dei modelli.

Come sempre, Bellori poteva contare sulla condivisione di Maratti che, proprio in coincidenza con l'edizione delle *Vite*, cominciava a riflettere sulla realizzazione della pala che dal 1679 sarebbe stata finalmente collocata sull'altare della cappella Spada in Santa Maria in Vallicella (cat. 24): un'opera che, per la composizione, guardava alla pala di Domenichino, allora nella chiesa dei Santi Giovanni evangelista e Petronio dei Bolognesi a Roma (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini)[12].

La scelta del modello e le modalità di riappropriazione corrispondevano all'assunto teorico espresso da Bellori che per assicurare alla pala di Maratti il riconoscimento di esemplarità coinvolge il pubblico romano e, soprattutto, cede la parola a Gian Lorenzo Bernini. Il brano è molto famoso e spesso citato, ma vale la pena di riportarlo nuovamente per sottolinearne il valore di testimonianza tendenziosa e, insieme, trovarvi conferma di quanto il ruolo di Bernini quale arbitro del gusto fosse universalmente riconosciuto da essere utilizzato da Bellori in modo strumentale: «Questo quadro sommamente celebrato per la bellezza tira ciascuno ad ammirarlo; e trasse ancora la visita del cavalier Bernino, che tornò più volte a vederlo ed ultimamente, dopo averlo rimirato, si rivolse ad un professore che lo seguitava e dissegli: "così si dipinge"»[13]. Bellori poteva sapere che Bernini, probabilmente, non aveva apprezzato tanto la riappropriazione dello schema compositivo, aggiornato da Maratti con l'inserto di invenzioni magistrali come si vede in particolare nell'angelo statuario di sinistra e in quello ad ali spiegate sulla destra, quanto la qualità della stesura pittorica che l'artista poteva aver riconosciuto in Maratti fin nella giovanile e intensamente reniana pala per la cappella de Sylva nella chiesa di Sant'Isidoro, cappella ben nota a Bernini che ne aveva progettato l'apparato scultoreo.

Più di cinquant'anni dopo, la funzione di modello assegnata alla pala della Vallicella trova una rilettura, tra le più indicative, in Pompeo Batoni al quale non doveva essere sfuggita l'attenzione che Francesco Fernandi detto l'Imperiali aveva rivolto alla pala maratteska nella realizzazione della sua, del 1723-1724, per il Duomo di Vetralla[14]. Tendenzialmente attratto dal patrimonio sedimentato dalla tradizione classicista, Batoni, nella sua prima opera pubblica in San Gregorio al Celio, si concentra nell'aggiornare la resa naturale delle pose e delle espressioni e, in particolare, del colore, studiato per dimostrarsi pienamente capace nella "grazia del colorito" e per restituire al riguardante la sensazione di incontrare un teatro di figure illuminate dalla luce di contesto. È Francesco Benaglio, biografo di Batoni, a narrare quanto il pittore si fosse impegnato a smentire le voci malevole sulle sue capacità nel disegno ma non nel colore, fino a dimostrare la propria autonomia rispetto all'Imperiali (con il quale aveva comunque contratto un debito formativo) che le stesse malevole voci dicevano autore della stesura cromatica[15]. Il confronto con la naturalezza e la luminosità sapientemente più crude nell'Imperiali e invece più accarezzate di grazia correggesca in Batoni, dimostrava nella stessa chiesa, poste le due pale una di fronte all'altra (catt. 170-171), le differenti potenzialità di sviluppo della cultura figurativa a Roma.

Maratti, che dalla giovinezza fino alla più avanzata vecchiaia era stato il più assiduo studioso di Raffaello, divenendone il più geloso custode e restauratore, doveva aver ammirato in Reni la qualità del ricercato confronto con l'Urbinate. Fin dai suoi sopralluoghi giovanili nella cappella di Domenichino in San Luigi dei Francesi, Maratti poteva aver apprezzato, non tanto come rivisitazione moderna, quanto invece come adesione profonda all'originale, la copia di Guido Reni dalla *Santa Cecilia* di Raffaello, giungendo a conclusioni analoghe a quelle di Bellori «d'averla [egli] meglio d'ogn'altro imitata nell'aria delle teste in quell'ottimo stile di sì gran maestro»[16]. Secondo Bellori, Reni aveva programmaticamente dimostrato con quella copia di potersi presentare come novello Raffaello, meritando quella nobile investitura: la copia diventava esemplare per la sua profonda consonanza con l'originale. Ma la funzione della copia poteva anche essere, al contrario, quella di sfidare l'originale.

A questo obiettivo sembra indirizzato Maratti quando, intorno al 1680-1685, per il cardinale Paolo Savelli dipinge il *Ratto di Europa* (Dublino, National Gallery of Ireland). Come è stato accertato di recente, l'opera è una copia da un quadro attribuito ad Antiveduto Gramatica che era nella collezione del cardinale Francesco Peretti Montalto confluita in quella del nipote[17]. Non sappiamo se Paolo Savelli avesse voluto gareggiare argutamente con la famosa collezione dello zio e, per questo, affidarsi a Maratti per dimostrare la superiorità del collezionismo contemporaneo, ma certo con la sua copia bellissima il pittore riformava l'originale evidenziando la distanza tra antico e moderno. La tela di Maratti replica infatti esclusivamente la composizione che reinterpreta nella dimensione poetica del mito, affidando alla grazia del movimento e delle espressioni, alla naturalezza del colore e delle luci, alla leggerezza dei veli e alla piacevolezza dei fiori l'affermazione che la qualità contemporanea doveva trovare ispirazione nella tradizione classicista guardando, come in questo dipinto, alle opere di Francesco Albani visto come antidoto all'assenza di grazia.

All'aprirsi degli anni ottanta del Seicento, a far pesare in altra direzione lo statuto dei modelli si imponeva la biografia di Bernini pubblicata nel 1682 da Filippo Baldinucci, con solenne dedica alla «sacra e reale maestà di Cristina regina di Svezia».

Per quanto la stessa produzione berniniana mostrasse il ricorso ai modelli, nel passo che segue si dava voce all'artista che, confermando la necessità di applicarsi intensamente nello studio, spostava l'oggetto dai modelli prodotti dall'arte a quelli offerti dalla natura: «Voleva che i suoi scolari s'innamorassero del più bello della natura, consistendo, com'ei diceva, tutto il punto dell'arte in saperlo conoscere e trovare; onde non ammetteva il concetto di quei tali, che affermarono, che Michelangelo, e gli antichissimi maestri Greci e Romani avessero dell'opere loro aggiunto una certa grazia, che nel naturale non si vede; perché, diceva egli, che la natura sa dare a' suoi parti tutto il bello, che loro abbisogna, ma che il fatto sta in saperlo conoscere all'occasione; e in tal proposito era solito raccontare, che nello studiare la Venere de' Medici, osservando il graziosissimo gesto ch'ella fa, s'era una volta anch'egli lasciato portare da simil credenza: ma nel far poi grandissimi studi sopra il naturale, aveva tal grazia di gesto in varie occasioni molto chiaramente osservato»[18].

La biografia, impostata con Bernini, assegnava all'artista appena defunto l'esclusiva nell'intelligenza della natura e quindi lo collocava nella sfera dei grandi maestri antichi e moderni: «uomo nell'Arti della Pittura, Scoltura, e Architettura non pur grande, ma raro, a cui per andar di pari con gli antichi più chiari, e più rinomati Maestri, e co' moderni, poco altro per avventura mancò, che l'età»[19].

A confermare Bernini come il solo grande maestro del secolo, in alternativa alla costruzione delle *Vite*, Filippo Baldinucci, omaggiando l'erudizione di Bellori nella stesura della vita di François Duquesnoy, spazzava via qualunque genealogia classicista ricordando che il Fiammingo era stato allievo di Bernini «e presene la meravigliosa tenerezza, ch'egli ebbe nell'operare suo»[20].

Mentre sembrava formalizzarsi l'alternativa fra storia e natura, con efficace realismo nell'Accademia di Francia, pur tenendo dritto il timone sul disegno dall'antico e da Raffello, si tendeva ad assecondare le inclinazioni naturali degli artisti.

Si legge infatti in un resoconto sugli avanzamenti negli studi dei *pensionnaires*, a proposito di Pierre Legros: «Le S.r Legros employe très bien son temps à dessiner ou modeller après nature, après l'antique ou d'invention, tantost l'un, tantost l'autre; j'espere qu'il réussira»[21] e, molto più tardi, nel 1729, Nicolas Vleughels, il direttore dell'Accademia di Francia a Roma che aveva liberalizzato l'attività dei *pensionnaires* e ampliato verso i veneti e Veronese in particolare il repertorio di studio, scriveva: «Il faut, que je crois, dans les beaux-arts, choisir la manière qui nous inspire de l'amour; il ne faut pas contraindre le génie; pourvu qu'on fasse un coix qui soit bon, alors on travaille de bonne volonté et on profitte des soins qu'on se donne; et il y a des manières qui inspirent plus aux uns qu'aux autres; il faut tâcher de connoître ce qui nous est propre»[22].

Legros si sarebbe infatti accreditato come grande artista, libero nella sua ricerca del vero e naturale[23], o più propenso a riflettere, ma con la sua sensibilità, su Bernini e sul classicismo di Alessandro Algardi e di Duquesnoy, l'uno per la statua di *Santa Teresa* e gli altri per quella di *Santa Cristina* inviate a Torino (cat. 35)[24]. Più tardi il busto rappresentante *Il Dolore* di Lambert Sigisbert Adam (1733) dono d'ingresso all'Accademia di San Luca, avrebbe egregiamente mostrato come poteva raggiungersi la naturalezza guardando all'antico (e al *Laocoonte* in particolare) e all'*Anima dannata* di Bernini (cat. 137), modello d'ispirazione presso i francesi e modello per le prove concorsuali nella San Luca[25].

Spostando l'attenzione sull'Accademia di San Luca, si poteva vedere che intenzionalmente non selettivo era il giudizio sull'arte contemporanea di Giuseppe Ghezzi, segretario dell'Accademia dal 1674 al 1719. Ghezzi considerava vanto dell'istituzione e garanzia della sua rinomanza la presenza di artisti molto diversi tra loro, individuando in quella varietà una ragione di forza e dimostrandosi lontano dalle impostazioni programmatiche di Giovan Pietro Bellori[26].

Del resto, chi fosse entrato nello studio privato di Giovanni Maria Morandi, Principe dell'Accademia di San Luca nel 1671 e nel 1680, avrebbe visto a disposizione dei giovani apprendisti un repertorio di copie dai grandi maestri, davvero paradigmatico dei fondamentali capisaldi formativi, scelti dal pittore non solo secondo le proprie predilezioni di stile: Raffaello, Correggio, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Annibale Carracci, Reni, Albani, Lanfranco, Guercino, Rubens, Pietro da Cortona, Poussin[27].

A beneficio degli artisti, dei conoscitori, dei collezionisti, degli agenti, dei dilettanti d'arte, dei mecenati e dei committenti il gran "teatro degli stili" apparato a Roma a disposizione nelle chiese, ma poco accessibile nei palazzi, si arricchiva di nuove possibilità di confronti e di riflessioni con l'allestimento delle mostre pubbliche di quadri organizzate nel chiostro di San Salvatore in Lauro a partire dal 1682 proprio da Giuseppe Ghezzi, assecondato dai più raffinati "intendenti" di Roma che prestavano opere a testimoniare la loro avvedutezza di collezionisti e di mecenati[28].

Intorno alla metà degli anni Ottanta del Seicento, la *Disputa sull'Immacolata Concezione* (1684-1686) di Carlo Maratti (fig. 5, p. 138), dipinta a olio su muro (perché fosse, si riteneva allora, durevole) nella cappella voluta dal cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo, testimoniava la via scelta dal pittore di validare un tema di ordine teologico ricorrendo all'autorità di Raffaello[29]; Maratti infatti per l'impianto scenico e per le posture si ispira alla *Disputa del Sacramento* affrescata in quelle Stanze Vaticane di cui, proprio nel 1684, era stato nominato "custode delle pitture"[30]. Pur non riscontrando citazioni puntuali, i contemporanei più avveduti potevano riconoscere tanto il valore strategico del richiamo all'affresco vaticano quanto l'apporto autografo di Maratti che si presentava come novello Raffaello. L'artista infatti inscena la *Disputa* su un teatro moderno che abbreviava le distanze con il riguardante, rendendo più veritiera la scena ma conservando la dimensione monumentale di un'opera pubblica[31]. Era questa una capacità che avrebbe riscosso apprezzamenti di lunga durata e che, quasi vent'anni più tardi, nel cantiere di San Giovanni in Laterano avrebbe trovato in Camillo Rusconi un interprete forte ed energico che Pompeo Batoni osserverà con attenzione per il suo *San Giacomo condotto al martirio* (Cassibile, Collezione marchese Silvestro Loffredo Gutkowski), pala che finalmente si poteva apprezzare nella magnifica mostra lucchese del 2008[32].

Il monumentale e insieme credibile San Giacomo Maggiore di Camillo Rusconi avrebbe fatto dire al papa Clemente XI Albani «Questa Statua cammina![33]». L'esclamazione, assai nota, è riportata nel testo sulla basilica lateranense scritto in due tempi: all'epoca di papa Albani, dall'abate Alessandro Baldeschi che descrive i bassorilievi, le statue degli apostoli e i dipinti con i profeti della navata centrale; all'epoca di Innocenzo XIII Conti, da Giovanni Mario Crescimbeni, primo custode d'Arcadia, che dedica la sua ricognizione all'arredo delle navate minori; con significativi giudizi di qualità sulle statue, il testo del Baldeschi; oggettivo, rigoroso, documentato sull'edizione di Filippo Titi del 1708 e attento a citare fonti letterarie, sé stesso compreso, il testo di Crescimbeni. Diversi tra loro nell'impostazione, i due scritti si collocano bene nella cultura arcadica per come si sviluppa in quel segmento cronologico.

Crescimbeni, più per omaggio al cardinale Girolamo Casanate (il grande bibliofilo fondatore della Casanatense) che non allo scultore, dedica qualche parola in più al monumento funerario di Legros («il Disegno, come altresì il lavoro è del celebre Monsieur Le Gros»[34]); Baldeschi invece nella descrizione dell'arredo artistico esprime giudizi che restituiscono informazioni significative sulla valutazione contemporanea del bello, certificando con le parole del papa, di cui richiama la competenza in materia («secondo il solito della somma sua cognizione»), l'apprezzamento per la naturalezza della statua di Rusconi e approvando il *San Pietro* di Monnot per essere «opera espressa mirabilmente al vivo»[35]; egli soprattutto esprime tutta la sua ammirazione per il risultato decorativo della navata centrale, con lo sguardo attento all'ordine e alle proporzioni: «in osservando nella sua Nave principale il maestoso corteggio, che prestano alla gloria Divina e i Profeti, e gli Apostoli, e gli Emblemi del nuovo, e del vecchio Testamento: tutto disposto in questo sacro Teatro con tant'ordine, e proporzione, che al mirar in prima vista le Statue de' Tabernacoli e poi i Bassirilievi, indi le Pitture, conoscesi il riguardo avuto di far fare a poco a poco digradar l'Architettura dal più grosso al più sottile, e leggiere, che l'occhio non sa staccarsi dall'ammirazione!»[36].

Se le osservazioni di Baldeschi possono essere considerate rappresentative di come a Roma si apprezzasse allora, in quanto armonica, la convivenza delle varietà di stile, bisogna tornare agli ottanta del Seicento per trovare opere paradigmatiche di quel "buon gusto" che, orientato a riflettere su ordine, proporzioni, grazia, naturalezza, sarebbe stato seminale per lo sviluppo dell'universo artistico-letterario dell'Arcadia[37].

Tutto questo avendo oramai da tempo stabilito che il concetto di "Arcadia" come sinonimo di una nuova cultura artistica non esprime una precisa caratterizzazione stilistica[38]; avendo riconosciuto che il clima arcadico ha temperature diverse che si misurano nel tempo sulle opere degli artisti che progressivamente tengono la scena; che il ruolo d'apertura spetta a Carlo Maratti nel rapporto con il marchese Niccolò Maria Pallavicini, tenendo distinta la cerchia degli artisti vicini al marchese genovese da quelli che successivamente frequenteranno il cardinale veneziano Pietro Ottoboni nel palazzo della Cancelleria[39]; potendo osservare la svolta data agli studi nell'adozione di "classicismo d'Arcadia" come chiave interpretativa della pittura che identifica la cesura stilistica prodottasi a Roma a fine Seicento[40]; potendo usufruire del contributo fondativo dato da Stella Rudolph su quel momento cardine, fra Seicento e Settecento, nel quale le scelte programmatiche del marchese Niccolò Maria Pallavicini, nel sodalizio con Carlo Maratti, indirizzavano all'insegna del marattismo il futuro della cultura figurativa a Roma[41].



1. Carlo Maratti, *Faustolo consegna Romolo a Laurenzia*, 1692, olio su tela. Potsdam, Sanssouci, inv. GKI 5282.



2. Ciro Ferri, *Veturia e Volumnia davanti a Coriolano*, 1685-1686 circa, olio su tela. Potsdam, Sanssouci, inv. GKI 7659.

La descrizione di Crescimbeni del nobile genovese «grandemente inclinato alla protezione delle Arti liberali, e segnatamente della Pittura», ne fa emergere le doti di colto collezionista e di mecenate che «continuamente accolse, e favorì i primarj Pittori di Roma [...]. Sopra il tutto però il suo amore riguardava il famoso cavalier Carlo Maratti»; descritta la dimora del marchese «fornita d'ogni più ricca, ed isquisita foggia di mobili, nel che altresì pose egli preciso studio, poteva appellarsi una preziosa Galleria di quadri» Crescimbeni



3. Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, *La contesa tra Achille e Agamennone*, 1693-1695, olio su tela. Beauvais, MUDO – Musée de l'Oise, inv. 63.95.

ricorda infine il progetto, vanificato dalla morte del marchese nel 1714, di fondare un'accademia che coltivasse le arti e in particolare la pittura e la scultura[42].

Tutto questo è stato ampiamente trattato da Stella Rudolph alla quale non è sfuggita neppure l'attenzione per l'arredo e per Giovanni Giardini, il grande argentiere romano fornitore del marchese; le invenzioni di mobili di Giardini, riprodotte in incisione nel 1714, se realizzate, avrebbero rappresentato, scriveva la Rudolph, il «gusto Pallavicini» e «un incunabolo del nascente stile rococò nella sua particolarissima accezione romana»[43].

Grazie agli studi di Gonzalo Zolle Betegón, che hanno portato in luce le testimonianze di Andrea Procaccini, l'allievo prediletto di Maratti, conosciamo meglio le finalità e l'arredo artistico dell'Accademia che Pallavicini aveva progettato[44].

La provenienza dei dodici giovani ciclicamente ammessi nell'Accademia favoriva Roma e Genova, città di nascita e di residenza del marchese; onorava la memoria di Maratti e di Raffaello, indicando Camerano e Urbino; prevedeva un bolognese e un veneziano «in memoria delle scuole famose, che sono state in dette Città»[45]. Tuttavia, se Procaccini nella sua narrazione non truccava le carte a suo favore, i giovani dovevano avere per maestri «quelli della Scuola del Maratta»[46]. Evidentemente Pallavicini riconosceva il passato illustre delle scuole di Bologna e di Venezia, ma promuoveva il presente rappresentato dallo stile del maestro di Camerano al quale offriva la garanzia, attraverso l'insegnamento accademico, della consegna al futuro.

Al centro della Sala accademica era prevista la collocazione del più rappresentativo dei ritratti allegorici che si potesse vedere in quegli anni, il capolavoro di cultura pittorica e di invenzione di Maratti: quel «quadro grande [...] rappresentante il genio, che conduce detto Marchese al Tempio dell'Immortalità» dove, affidandosi alla memoria di Procaccini, Apollo accompagnava Pallavicini non solo (come tradizionalmente si scrive) al tempio della Virtù, ma a quello dell'immortalità (fig. 4, p. 130)[47].

A conferma della convergenza di gusto, come è noto Pallavicini si era assicurato, di Rusconi, i putti allegorici alle quattro stagioni[48], collocati, a proposito di immortalità, sotto il gran ritratto e accanto al busto che ritraeva Maratti, copia da quello di Francesco Moratti; ma soprattutto aveva ordinato a Rusconi «il suo ritratto da farsi in statua intiera per collocarla in detta sala come fondatore di detta Accademia» [49]: un'opera che avrebbe potuto prendere ispirazione dallo statuario ritratto del marchese dipinto nel quadrone di Maratti con quel gran manto che vibra nella risoluzione cromatica delle pieghe quasi per raggiungere la sensibilità dello scultore.

La superba qualità delle opere, richiesta dal Pallavicini, distingue i grandi quadri di storia romana commissionati a Maratti, Ciro Ferri, Giovan Battista Gaulli e più tardi a Domenico Piola e consegnati dal marchigiano nel 1692, a dodici anni dall'incarico (fig. 1), da Ferri prima del 1689 (fig. 2), anno della sua morte, da Baciccio dopo il 1687, da Piola nel 1695[50]. Un arco di tempo nel quale matura l'incontro con la cultura d'Arcadia di cui le colossali tele sono per diversi aspetti dimostrative. Quel «modello di racconto attualizzato delle favole antiche», come definisce il dipinto di Maratti la Rudolph[51], dove finalmente compare l'ambientazione della scena nel paesaggio e dove l'antico allegorico convive con la naturalezza



4. Benedetto Luti, *Educazione di amore*, 1717, olio su tela. Pommersfelden, Schloss Weidssenstein, inv. 335.



5. Agostino Cornacchini, *Endimione dormiente*, 1716, marmo. Cleveland, Cleveland Art Museum, inv. 1942.51.

aggraziata degli affetti e la serenità accogliente della natura, rimaneva una testimonianza di rara intelligenza di come manifestare l'*ut pictura poësis* e avvalorare il gusto del Pallavicini. Un gusto che trova corrispondenza negli artisti scelti, come si vede nella tela di Ciro Ferri, che guarda alle opere di Pietro da Cortona intorno al 1637, dove ancora persistono suggestioni classiciste, e in quella di Piola. A questo artista suo conterraneo il nobile genovese aveva raccomandato di prendere a modello il quadro di Charles Le Brun con *La famiglia di Dario di fronte ad Alessandro*, quindi di stesso soggetto, tuttavia affidandosi preferibilmente all'incisione giudicata una fonte migliore del quadro che Pallavicini doveva aver visto e poco apprezzato per il colorito[52].

I monumentali dipinti collocati nel Palazzo all'Orso mostravano quanto il progetto riformatore di Pallavicini trovasse corrispondenza in artisti molto diversi tra loro per stile, ma attenti a riordinare l'impostazione del quadro di storia.

Perduta la tela di Baciccio, è la magnifica *Contesa tra Achille e Agamennone* del 1693-1695 (fig. 3), probabilmente dipinta per Giovanni Battista Pamphilj, a restituire la svolta stilistica dell'artista in quel giro di anni, ormai lontano dalla deflagrazione dello spazio tradizionale nella volta del Gesù (cat. 30), ma straordinariamente capace di mettere in scena volti che hanno la forza delle maschere berniniane e figure come scolpite direttamente con il colore ma prive della inquietante mobilità del maestro, come si vede anche nelle magnifiche tele di Ajaccio (cat. 28)[53].

L'ingresso nella quadreria Pallavicini della tela di Francesco Trevisani raffigurante *Giuseppe venduto dai fratelli* (Melbourne, The National Gallery of Victoria) attesterà il ruolo determinante assunto dal paesaggio come indicatore del gusto moderno che si andava diffondendo a Roma e come, con l'arrivo di Trevisani, si vedrà nella pittura l'affermarsi di una temperatura stilistica nuova, nei contenuti intellettuali legata all'Accademia dell'Arcadia[54]. Nella tela ora a



6. Marco Benefial, *Morte di santa Margherita da Cortona*, 1729-1732, olio su tela. Roma, Santa Maria in Aracoeli.

Melbourne, significativamente descritta da Lione Pascoli «un quadro grande con piccole figure»[55], lo sguardo sul passato prossimo si volgeva ai paesaggi di Claude Lorrain e di Gaspard Dughet mentre i personaggi riprendevano posture dall'antico e dal Raffaello della *Trasfigurazione*, considerato anche concettualmente un riferimento necessario[56].

Più tardi, nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), dipinto per il cardinale Pietro Ottoboni (1714), Trevisani, arcade dal 1712, esprimerà in quel capolavoro la sua piena consonanza con la cultura d'Arcadia come veniva coltivata nella cerchia ottoboniana, affascinando lo sguardo per quella sua singolare capacità di «ben ordinata digradazione nel passare colle mezze tinte dall'oscuro al chiaro e da questo a quello ed a forza di essa il meraviglioso rilievo delle figure»[57], come aveva ben compreso Lione Pascoli della sua pittura, per la rappresentazione idillica del rapporto tra storia e natura, per la presenza di semplici oggetti d'uso che inverano la scena.

Nel "gallerione" del Palazzo della Cancelleria accompagnavano il dipinto di Trevisani due quadri: l'*Adorazione dei Magi* di Giuseppe Bartolomeo Chiari (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister) e l'*Adorazione dei pastori* di Sebastiano Conca (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum); a queste, del pittore gaetano si accompagnava la grande tela dei *Magi davanti a Erode* (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), un'opera bellissima (fig. 6, p. 156) nella quale Conca disponeva in primo piano sul palcoscenico la scena, come se i personaggi agissero nel teatro della Cancelleria e introduceva una maestosa e luminosa scenografia architettonica sul fondo, animata da due fanciulle veronesianamente affacciate alla balaustra e dal richiamo a Raffaello nel giovane avvinghiato alla colonna, ribaltato rispetto alla visione di schiena nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio*[58].

In tutti quei quadri si vedeva il diverso modo di orientarsi dei pittori nel ricorrere ai modelli: Chiari, l'erede diretto di Maratti, con una rilettura del dipinto di Guido Reni di medesimo soggetto, allora in collezione Barberini (ora Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Fund), più lirica nella rappresentazione degli affetti ma comunque ossequiosa[59]; Trevisani e Conca (che nell'*Adorazione dei pastori* si misurava anche con un modello più volte ripreso da Maratti) con autonome scelte ispirate dal luminismo di Correggio.

Apprezzando i morbidi impasti di Trevisani, Ottoboni ricorre al pittore per ottenere una copia della *Danae* di Correggio[60], che ne restituisce una versione ambientata con oggetti al naturale e più



7. Domenico Maria Muratori, *San Giovanni Francesco Regis assiste gli appestati*, 1737, olio su tela. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini.



8. Giacomo Zoboli, *Morte di Cesare*, 1724, olio su tela. Perugia, collezione Borletti Buitoni.



9. Corrado Giaquinto, *Trionfo di Giuseppe*, 1754-1758, olio su tela. Aranjuez, Palazzo Reale, inv. R 41.

maliziosa, ma sicuramente attenta agli effetti della luce correggesca, dimostrandosi ancora una volta distante dalla cultura pittorica di Maratti. Proprio sul pittore di Camerano, in rapporto a Correggio, sarebbe caduto il più severo discredito. Infatti, a supporto dei pareri di Pierre Crozat preventivi all'acquisto dei capolavori della collezione di Livio Odescalchi, già di Cristina di Svezia, Philippe Guilbert, esaminati i tre più celebri quadri con gli Amori degli dei, stigmatizzava l'incomprensione di Maratti per lo stile di Correggio: «mais, ayant été endommagez et depuis retouchez par Carlo Marati, ils ont beaucoup perdu de leur premier lustre, de manière qu'en plusieurs endroits ils n'ont presque plus leurs anciennes teintes vierges et transparentes, ny le pinceau velouté, qui tout ensemble caractérise la main de ce grand maître»[61].

Se per la pittura contemporanea il gusto del Pallavicini era indirizzato verso il disciplinamento classicista, confermato dall'ammirazione per Carlo Cignani[62], il mecenatismo e il collezionismo di Ottoboni, per la lunga durata, avrebbe mostrato, nella sua scelta e qualità, l'articolarsi di molteplici opzioni figurative[63].

In mostra, si sono raccolti alcuni capolavori che orientano sul mutamento della temperatura sentimentale e delle declinazioni di stile nella rappresentazione di alcuni temi portanti della cultura d'Arcadia, opere che narrano il configurarsi della modernità con codici espressivi antitetici alla retorica barocca. Idealmente in questo insieme avrebbe trovato un posto d'elezione il gran quadro di Benedetto Luti raffigurante l'*Educazione d'Amore* (Pommersfelden, Schloss Weissenstein) (fig. 4), eseguito per Lothar Franz von Schönborn nel 1717, opera che manifesta la moderna lettura di Luti del classicismo seicentesco, tradotto in Arcadia nei contenuti e nello stile[64]. E, ancora, la dolcezza dell'adolescente *Endimione dormiente* nel marmo di Agostino Cornacchini (Cleveland, The Cleveland Museum of Art) (fig. 5) avrebbe molto bene accompagnato le opere dedicate al mito, testimoniato per i valori della nuova poetica arcadica da Gian Vincenzo Gravina.

Una selezione di opere in mostra che configura il ruolo sostenuto da Ottoboni in dialogo con gli artisti nel promuovere i valori portanti di quella cultura[65] seguendo le tracce dei suoi orientamenti del gusto, evidentemente più articolato e per nulla convenzionale, come dimostrava l'ingresso in quadreria dei *Sette Sacramenti* di Giuseppe Maria Crespi (1712) (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister), che apriva alla rappresentazione di temi religiosi «senza trasposizioni allegoriche, rapimenti estatici, angeli testimoni: cogliendoli non già in miracolosi interventi, ma nella realtà della vita cittadina, anzi del quartiere o della parrocchia», come scriveva Giulio Carlo Argan nel 1970[66].

A Roma sarebbe stato difficile scrollarsi dal peso dei modelli con tanta determinazione, ma certo la stagione era propizia per incontrare il gusto del pubblico attraverso un accesso più autentico alle immagini sacre, rappresentando il vero della storia terrena, uscendo dalle convenzioni e dalle rappresentazioni di corrispondenze affettive troppo artificiosamente composte.

Benedetto Luti segna magistralmente questo nuovo percorso con la sua ricerca di verità naturale nel quadro, firmato e datato 1713, con *San Carlo Borromeo che amministra l'estrema unzione agli appestati*, realizzato per l'Elettore Palatino Giovanni Guglielmo e collocato nel suo palazzo di Düsseldorf (Oberschleißheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neues Schloss Scleißheim, Staatsgalerie)[67]. Nel dipinto, disseminato di fonti figurative, tutto è reso credibile e attuale, compresa la rielaborazione sul fondo del *Trasporto Baglioni* di Raffaello, per narrare la storia con intenso realismo, accentuato dallo struggente ma composto dolore della fanciulla con gli occhi arrossati e pieni di lacrime che le scorrono sul viso (cat. 26). Un dato di verità, quello della lacrima, che, potendo avere a modello Raffaello e la sua scuola[68], nella ricerca moderna sul naturale a Roma era condiviso da Francesco Trevisani (*Maddalena*, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini) e da Marco Benfial come si vede sul volto di Margherita da Cortona, così descritto da Giovanni Battista Ponfredi, l'allievo di Benefial: «vedendosi la sua faccia tinta d'un rossore, causato dal pianto, che le gronda dagli occhi, e la bizzarria grandiosa del vestire, e le belle forme con cui è disegnata la figura del morto, che nudo apparisce in un campo incolto»[69]. Alla grande tela si accompagna la raffigurazione della *Morte di santa Margherita da Cortona* (fig. 6) dove tutto, dal pavimento di cotto al giaciglio di legno, dai piedi sporchi della consorella agli zoccoli logori della santa, è di un verismo descrittivo quasi spregiudicato confrontabile solo con la *Morte della beata Giacinta Marescotti* che prende avvio dallo studio della *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini[70]. Ponfredi affermava che

il maestro «Era grande osservatore della Natura, ed in particolare nell'esprimere gli affetti»[71], ma ne sottolineava anche la profonda cultura, figurativa e letteraria. In particolare, ricordava che i quadri per la navata della Cattedrale di Viterbo (le *Storie dei santi Stefano e Lorenzo* del 1720-1727) potevano ingannare ed essere scambiati per opere di Domenichino, un modello al quale Benefial s'ispira persino nella grande tela appena citata della *Morte di Margherita da Cortona*, dove il sacerdote si confronta con la stessa figura nella *Comunione di San Girolamo*.

Intorno al 1750 Benefial aveva tributato un omaggio diretto al maestro bolognese nell'*Adamo ed Eva davanti al Padre Eterno* (cat. 163) riprendendo da un'incisione il magnifico rame di Domenichino donato da André Le Notre a Luigi XIV (Grenoble, Musée des Beaux-Arts): un'opera, che aveva avuto fortuna presso i francesi anche per la versione che Pierre Crozat aveva nella sua collezione, ripresa da Antoine Coypel (Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce) e da Natoire (New York, The Metropolitan Museum of Art)[72].

Diversi tra loro per la sensibilità stilistica riversata nella copia, quei dipinti comunque contribuiscono a rappresentare il mutamento non tanto dello statuto quanto delle posizioni degli artisti di fronte al modello, un mutamento che si vedeva, a seconda delle singole personalità stilistiche, nella produzione delle generazioni di artisti attive nella Roma cosmopolita dagli anni trenta del Settecento[73].

Opere e riflessioni teoriche che dimostrano come pittori, scultori, eruditi conoscitori scelgano e teorizzino la necessità di svincolarsi dalla citazione ossequiosa e legittimante per riappropriarsi invece della memoria in modo creativo e autoriale.

Per quanto fosse di tradizione vasariana affermare che anche i grandi potevano errare, teorizzarlo a queste date del Settecento voleva dire riconoscere il contributo fondamentale che con l'arte si offriva a quella dimensione di libertà che segnava la nascita del mondo moderno.

I diversi modi di rappresentare quella esigenza nuova, trovavano espressione tanto nelle sedi pubbliche di formazione come nelle opere.

Tenendo come filo d'Arianna l'attenzione su Domenichino ed entrando in Accademia di San Luca se ne trova conferma in un passo di Sebastiano Conca (ammesso che sia suo), tratto dagli *Ammonimenti* che, intorno al 1741, il pittore, allora Principe di San Luca, rivolgeva agli allievi «Sia l'invenzione tutta tua propria: non è minor delitto rubare la borsa altrui, che li trovati dell'altri ingegno. Ti spaventi dal copiare la guerra sostenuta dal Domenichino pel S. Girolamo. Senza che, male potresti accomodar le altre parti della tua meschina invenzione con quella parte sublime, che tu togli da un'Opera eccellente. La povertà è una macchia odiosa a tutti; e il valerti dell'altrui ti accusa povero»[74].

Nell'Accademia di Francia, invece, per uscire dai vincoli del modello si ricorreva all'osservazione del naturale raggiunta attraverso l'artificio.

Per spiegare un capolavoro come il *Caronte che traghetta le anime*



10. Sebastiano Conca, *Sacra Famiglia col Padre Eterno, lo Spirito Santo e angeli*, particolare, 1718-1720 circa, olio su tela. Ceva, Collegiata di Santa Maria Assunta.

sullo Stige (Parigi, Musée du Louvre), Olivier Michel e Pierre Rosenberg, in quel prodigioso e fondativo catalogo della mostra dedicata al pittore, indicavano nel *Sansone* di Guido Reni e nel *Ratto di una Sabina* di Giambologna le fonti utilizzate dal pittore che, nel nudo e nei panneggiamenti disposti come se ricoprissero corpi in realtà inconsistenti come anime, mostrava un esercizio di virtuosismo accademico[75]. A conferma, ricordavano che Natoire nel 1758 quale direttore dell'Accademia romana informava di aver ripristinato una modalità di studio risalente ai tempi della sua formazione, quella di disegnare dal modello «des figures touttes drappée, variés dans touttes sortes de genres et de différént habit», ma la cosa ancora più interessante è che la scelta era indirizzata soprattutto a disegnare abiti ecclesiastici «qui occasionnent de fort beau plis»[76].

Quella pratica accademica, che da tempo era protocollare nella San Luca, presso i francesi era istituita per indirizzare l'osservazione degli artisti sulla realtà delle persone e delle cose.

Vale qui riportare le parole di Pierre Rosenberg che, ricordando che i legami di parentela tra Pierre Subleyras e Pierre Charles Trémolières avrebbero potuto facilitare l'osservazione dei *Sacramenti* di Crespi, che Trémolières stava copiando prima di ripartire per la Francia nel 1734, scrive: «Subleyras fut – de moins peut-on le supposer à l'examen de ses tableaux – sensible au réalisme sans afféterie de Crespi, à la franchise de son observation»[77].

In mostra si incontrano alcuni capolavori di Subleyras che si am-



11. Pompeo Batoni, *Allegoria delle Arti*, 1740, olio su tela. Francoforte, Städel Museum, inv. 731.

mirano per come sapienza di mestiere e scelta dei modelli condividano con lo sguardo sul naturale la possibilità di diventare quadri (catt. 3, 70, 144-147, 160-161).
Il modo di Subleyras di confrontarsi con la memoria figurativa rimaneva in quei decenni del tutto singolare nel panorama artistico romano, dove il rapporto con i modelli si rinnovava tornando a meditare direttamente sulle fonti, pur riconoscendo il debito formativo nei confronti dei diretti maestri, come si vede in Agostino Masucci rispetto a Raffaello[78], o individuandone la funzione propulsiva verso la modernità come riesce magistralmente a Pompeo Batoni. Restava comunque attiva la prassi, già egregiamente testimoniata nell'opera di Luigi Garzi[79] (cat. 27), di utilizzare utilmente prelievi dai modelli. Una prassi riconosciuta in sede teorica e dai conoscitori, ma che, a metà Settecento, è ammessa a condizione che conviva con l'osservazione del vivo, come si legge in Algarotti che, legittimando l'uso del prelievo con l'esempio di Raffello e di Michelangelo, scrive: «Sia lecito talvolta al valentuomo servirsi di una qualche figura o antica o moderna, se di così fare gli torna acconcio [...]. Ma generalmente parlando alla natura, fonte inesauribile e vario [*sic*] di ogni bello, tenga sempre rivolti gli occhi il pittore e quella faccia d'imitare negli affetti suoi più singolari», girando sempre provvisto di matita per disegnare ogni cosa «bella e peregrina nel genere suo [...] una fabbrica singolare, un sito, un effetto di lume, un andamento di nuvole, o di pieghe, un'attitudine, una espressione di affetto, una vivezza»[80].
Per gli artisti che vivevano a Roma in quel connubio permanente tra antichità e vita quotidiana, sentire il vincolo dell'antico era fatale. Pier Leone Ghezzi aveva esercitato l'occhio a riprodurre i ritrovamenti con la fedeltà che la cultura antiquaria stava maturando come necessaria in quegli anni e da tale esercizio aveva sviluppato un'acribia nell'osservazione applicata nelle caricature dei protagonisti di quel "mondo nuovo". Con tale attrezzatura, il pittore traduce il suo modo di sentire la quotidianità con l'antico addirittura raffigurando sé stesso e l'antiquario e collezionista Philipp von Stosch, legato alla cerchia di Alessandro Albani, inseriti e testimoni della storia narrata nel suo quadro su *Diogene e Alessandro* (cat. 134)[81].
La sua visione del mondo antico lo porta a riflettere su come impostare il quadro di storia, adottando una disposizione paratattica modellata sui bassorilievi antichi che consegna quella scelta al Settecento inoltrato.
Proprio sul quadro di storia si vedono gli artisti riflettere con nuovi obiettivi quando, messa da parte la grazia di tradizione marattesca, lo sguardo ritorna su Poussin.
L'Imperiali, aveva avviato il percorso, prendendo a modello il maestro francese per rappresentare il *Martirio di san Valentino* nella pala per la Cattedrale di San Lorenzo a Viterbo del 1714 (e, meno direttamente, per la pala nella chiesa di Sant'Eustachio a Roma, di dieci anni successiva) ispirandosi al *Martirio di sant'Erasmo* dipinto da Poussin per San Pietro, ma rielaborando la scena nella sequenza di piani che si conclude, a Viterbo, con il magnifico paesaggio di fondo[82].
Meno puntuale, è il richiamo a Poussin quando si vede affiorare nei quadri di canonizzazione, opere di Masucci, Benefial, Giacomo Zoboli, Domenico Maria Muratori (fig. 7), Ghezzi (tutte raccolte nella sala della Galleria Corsini e presenti in mostra con le grandi tele di Masucci e di Benefial) dove ogni pittore trasferisce i propri modelli d'elezione nella dimensione temporale e persino domestica della storia (catt. 168, 169)[83].
Tanto i quadri di canonizzazione sono rappresentativi della cultura narrativa che si afferma a Roma negli anni Trenta, tanto se ne distacca il dipinto di Zoboli con la *Morte di Cesare* del 1724 (fig. 8), con il suo *pendant* conservato a Perugia in collezione Buitoni); un quadro importante dove lo schema compositivo e la dimostrativa drammatizzazione della scena ne definiscono il suo valore seminale[84].
Quasi sorprendente, invece, è la scelta di Poussin come modello da parte di Corrado Giaquinto.
L'artista, nel 1754, a un anno dal suo insediamento a Madrid come pittore di corte, nelle grandi tele con *Allegorie* e *Storie di Giuseppe* per la Sala della Conversazione del Castello reale di Aranjuez, ripropone per il quadro con *Giuseppe che interpreta i sogni*, con qualche adattamento, il disegno con cui Nicola Lapiccola aveva vinto, nel 1750, il primo premio nel concorso clementino dell'Accademia di San Luca[85]; per *Il Trionfo di Giuseppe* (fig. 9), invece, adotta e adatta liberamente a modello il *Trionfo di Flora* di Poussin, a lui noto nella copia di collezione Sacchetti (ora assegnata a Jean Lemaire), allora esposta nella appena istituita Pinacoteca Capitolina (1748)[86].
Sempre Giaquinto, del resto, dipingendo su richiesta di Filippo Juvarra sei tele con *Storie di Enea* (Roma, Quirinale, di cui due in mostra, catt. 99-100) per ornare porte e finestre nella Sala da Letto del re in Villa della Regina a Torino, negli anni trenta utilizzava liberamente i testi canonici, collocando come statua di Apollo l'*Ares Ludovisi* e dando alla stessa statua una scomposta vitalità in veste di Enea[87]. In mostra, a rappresentare l'altro registro compositivo adottato nelle pale d'altare dai pittori di formazione napoletana attivi per il Piemonte, si trovano esposte le grandi tele di Solimena, di Conca, di Giaquinto (catt. 92, 93, 94), dove, nel pittore gaetano, si coglie il momento di personale adesione alla grazia marattesca (fig. 10) e nel pittore di Molfetta uno stadio avanzato che registra una fase più disciplinata della sua produzione.
Chiamato in Spagna in quanto massimo rappresentante della "escuela mista", Giaquinto al volgere di metà secolo (1753) lasciava Roma dove la sua pittura nel cromatismo acceso e permeato di luce, cangiante e trascolorante, lo aveva rappresentato in una posizione singolare tra i grandi maestri moderni, colpendo l'attenzione del giovane François Boucher e di Jean-François de Troy[88].
Giaquinto partiva da Roma quando ancora si discuteva sulla funzione dell'antico e sulle prospettive della modernità, ma dove emergeva, con evidenza, il favore conquistato da Pompeo Batoni, al quale Anton Francesco Gori tributava omaggio scrivendo: «ai miei desideri si uniforma totalmente il celebre Sig. Pompeo Girolamo Batoni, che meritatamente si può dire il Raffaello de' nostri tempi: il nome del quale è presentemente, e lo sarà al pari delle sue Opere incomparabili, eternamente in altissima riputazione»[89].
Cittadino nella "Repubblica delle Lettere" Batoni, che scrive molto sui significati e sulla qualità dei suoi dipinti, in una lettera del 4 novembre 1740 al marchese Andrea Gerini, sosteneva che con la sua magnifica *Allegoria delle Arti* (fig. 11; Francoforte, Städel Museum) intendeva correggere la strada "ammanierata" della pittura contemporanea «per riprendere i buoni precetti in cui camminavano i nostri maestri come sono di Raffaelo, Caraci, Domenichino, Andrea del Sarto e tanti altri in cui si vede nelle loro opere, che anno seguito la natura in tutte le sue parti con questo di più che anno coretto il difetoso con l'arte de buoni preceti de li antichi greci»[90].
Lo stesso pittore indicava i suoi modelli nell'assemblea pittorica di tradizione classicista, presieduta da Raffaello e, da buon toscano, da Andrea del Sarto, celebrato come il Raffaello fiorentino; è ancora lui, anni dopo, in una lettera del 1761 all'arcade e poeta Carlo Innocenzo Frugoni, a definire la Poesia «che è la naturalezza de la espressione secondo le diverse passioni [...] pittura animata capace di muovere i riguardanti»[91].
Rendendo equivalente l'azione educativa svolta dal poeta con la "poesia parlante" e dal pittore con la "poesia muta", Batoni rinnovava le regole invitando le arti a fare bene ognuna la sua parte. Bene voleva dire, in nome di un canone più rigoroso del bello ideale, tornare alla natura attraverso il modello degli antichi con opere disciplinate da regole precise, coniugando la perfezione del disegno e la modellazione plastica delle figure, di tradizione raffaellesca, con la grazia e la dolcezza di Correggio.
Erano qualità singolari che i contemporanei avevano ben avvertito, come si legge nelle parole dell'abate Flaminio Scarselli: «la cui maniera [di Batoni] è molto viva e forte insieme e delicata»[92]. Qualità che sarebbero state intercettate dagli artisti delle generazioni più giovani e, in particolare, dalla sensibilità di Antonio Canova.



12. Pompeo Batoni, *Apollo, la Musica e la Geometria*, 1741, olio su tela. Rivoli, Castello di Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte.

[1] Ventra 2019a e in questo catalogo.
[2] Lettera di La Teulière a Villacerf del 20 giugno 1692 (*Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 290).
[3] Sui legami di Maratti con i francesi si veda Loire 2015.
[4] Lettera di La Teulière a Villacerf del 9 dicembre 1692: «Pietro de Cortone et son Escole y a répandu un si grand libertinage, sous prétexte de donner du brillant, que la pluspart de leurs ouvrages sont comme les clinquans des habits de Comédie, donnant tout au caprice de leur imagination, meprisant la sagesse et la solidité de l'Antique et de Raphaël» (*Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 341).
[5] Si veda il saggio di Trey in questo catalogo.
[6] Si vedano il saggio di Rizzo in questo catalogo e cat. 15.
[7] Bellori [1672-1695] 2009, I, p. 323.
[8] Bellori [1672-1695] 2009, I, p. 324.
[9] Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 481.
[10] Ginzburg 2015.
[11] La citazione è tratta dalla prefazione al primo volume degli Entretiens (Félibien 1666-1668, I, 1666).
[12] Si veda la scheda di Prosperi Valenti Rodinò in questo catalogo (cat. 24).
[13] Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 614 [1731]. Montanari 1999, p. 455.
[14] Clark 1981, p. 86; Petrucci 2017, pp. 8-9, 16, nota 16 con bibliografia.
[15] Benaglio [1750-1753] 1894, p. 56.
[16] Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 495. Sulla copia dalla *Santa Cecilia* di Raffaello e sulle copie di Maratti da Reni si veda Pierguidi 2018a, pp. 95-97.
[17] Granata 2017, pp. 374-375. L'attribuzione dell'originale ad Antiveduto Gramatica è di Laura Laureati.
[18] Baldinucci 1682, p. 70.
[19] *Ivi*, pp. 69-70.
[20] *Ivi*, p. 81.
[21] Lettera di La Teulière a Villacerf del 4 marzo 1692 (*Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 263).
[22] Lettera di Vleughels a d'Antin del 24 giugno 1729 (*Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 33).
[23] Si rimanda a cat. 34 e al saggio di Dardanello su Pierre Legros in questo catalogo.
[24] Dardanello 2005a, pp. 84-85.
[25] Si rimanda, per la fortuna in scultura, a Bacchi, Desmas 2017, in particolare pp. 334-339; per le consegne nella San Luca a Ventra in questo catalogo.
[26] Si veda Ventra 2019a e il saggio della stessa in questo catalogo.
[27] De Luca 2017, p. 224 e note con l'elenco delle opere. Sulla fortuna diacronica di Bernini si rimanda a Simonato 2018.
[28] De Marchi 1987.
[29] Rudolph 1994a, p. 23.
[30] Si rimanda a quanto scrive Federici 2018, pp. 110-113.
[31] Si rimanda al saggio di Ventra in questo catalogo.
[32] Barbera, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 32, p. 252.
[33] Enggass 1976, I, p. 102; Negro 2001, p. 103; Montagu 2015, pp. 53-66.
[34] Baldeschi 1723, p. 78.
[35] *Ibidem*. Il *San Pietro* di Monnot, «opera espressa mirabilmente al vivo» (p. 10); il *Sant'Andrea* «opera stimatissima» del Rusconi (p. 10); il *San Giovanni* di Rusconi, «di pari ammirazione» (p. 10); *San Giacomo minore* di De Rossi «statua assai stimata» (p. 10); sul *San Bartolomeo* di Legros non compaiono apprezzamenti; *San Simone* di Moratti «di ottimo disegno» (p. 11); *San Paolo* di Monnot, senza apprezzamenti; *San Giacomo maggiore* di Rusconi, «opera lavorata dal soprallodato Rusconi con tanta arte, e maestria, che quando fu scoperta alla vista di Sua Santità, che l'anno 1719, si portò alla Basilica per la solennità dell'Ascensione, disse al Cardinale Arciprete (e certamente secondo il solito della somma sua cognizione) *Questa Statua cammina!*» (p. 11); *San Tommaso* di Legros «felicemente, e con applauso eseguito» (p. 12); *San Filippo* di Mazzuoli, senza apprezzamenti; *San Matteo* di Rusconi, che per le 4 statue fu insignito del cavalierato; *San Taddeo* «figurato lodevolmente» da Ottoni (p. 12).
[36] Baldeschi 1723, p. 23.
[37] Si veda il saggio di Barroero in questo catalogo.
[38] Roettgen 1988, p. 561.
[39] Rudolph 1995. Si rimanda al saggio di Pierguidi 2017c, p. 227, per il ruolo svolto dal libro della Rudolph, che viene a colmare la lacuna prodotta da Haskell 1963, come di recente discusso anche da Rice 2013, p. 147.
[40] Barroero, Susinno 1999; Barroero, Susinno 2000.
[41] Rudolph 1995; Pierguidi 2017c.
[42] Crescimbeni 1720, II, p. 168. Rudolph, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 131, p. 236.
[43] Rudolph 1995, p. 110. Il passo si trova anche riportato in Pierguidi 2017c, p. 236.
[44] Zolle Betegón 2015.
[45] *Ivi*, p. 292.
[46] *Ivi*, p. 293.
[47] *Ivi*, p. 292.
[48] Rudolph 1995, pp. 81-82. Giometti 2011, n. 74, pp. 80-81.
[49] Zolle Betegón 2015, p. 293.
[50] Rudolph 1995, pp. 38-42, 67-72; Pierguidi 2013, p. 191; *Domenico Piola* 2017, p. 49.
[51] Rudolph 1995, p. 38.
[52] *Ivi*, pp. 67-68; Pierguidi 2013, pp. 191-194; *Domenico Piola* 2017, p. 50. Sulle stampe dal ciclo delle *Storie di Alessandro* di Le Brun si veda: Marchesano, Aube, in *Printing the Grand Manner* 2010, nn. 3-7, pp. 58-77.
[53] Petrucci 2009, pp. 330-331 e in questo volume cat. 28, con bibliografia.
[54] Rudolph 1995, pp. 133-134.
[55] Pascoli [1730-1744] 1981, p. 47.
[56] Sul quadro e per il riferimento alle citazioni dai modelli e la proposta della datazione anticipata al 1686 si veda Wolfe 2007.
[57] Pascoli [1730-1744] 1981, p. 31.
[58] Per i rapporti di Conca con i francesi si rimanda al saggio di Epifani in questo catalogo. Per i rapporti di Trevisani con la Francia si veda Brejon de Lavergnée, Rosenberg 1978.
[59] Olszewski 1997/1998, p. 552.
[60] Sestieri 1994, I, p. 175; III, n. 1087; Bacchi, Bonfait 1997, pp. 110-111.
[61] *Correspondance* 1887-1912, V, 1895, pp. 342- 343. Bacchi, Bonfait 1997, p. 110.
[62] Rudolph 1995, p. 66; Pierguidi 2013, p. 198.
[63] Matitti 1995a; Olszewski 1997/1998, pp. 552, 560; Olszewski 2004b; Piselli 2017; Pierguidi 2019.
[64] Maffeis 2012, p. 302.
[65] Si rimanda alla sezione "Dialoghi in Arcadia" in questo stesso catalogo e, in particolare, a catt. 57, 61.
[66] Argan [1970] 2000, p. 265; citato da Viroli in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, n. 55, p. 104.
[67] Maffeis 2012, pp. 165-167, n. I.24, pp. 254-256.
[68] Agosti, in *Raffaello e gli amici* 2019, n. VI.2, pp. 252-253.
[69] *Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1766, p. 10. Su Benefial si rimanda al saggio fondativo di Clark 1981, pp. 68-79.
[70] Barroero 2005, pp. 12-13.
[71] *Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1766, p. 22.
[72] Anche in ricordo di quella magnifica mostra, si veda la scheda di Volle, in *Seicento* 1988, n. 64, pp. 206-207.
[73] Si rimanda agli studi di Clark raccolti da Edgar Peters Bowron nel 1981 (Clark 1981).
[74] Missirini 1823, p. 217, citato in *Sebastiano Conca* 1981, pp. 397-398.
[75] Michel, Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 11, pp. 162-163.
[76] I nuovi studi erano stati avviati in accademia da Vleughels nel 1732 (*Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, p. 239; Rosenberg 2016, p. 298).
[77] Rosenberg 1992, p. 481.
[78] Si rimanda al saggio di Cecilia Veronese in questo catalogo.
[79] Di Macco 2018.
[80] Algarotti 1756, p. 152.
[81] Per tutto quanto riguarda il rapporto tra Roma e l'Antico si veda il catalogo della mostra *Roma e l'Antico* 2010. Della ricca bibliografia sul mecenatismo e sul collezionismo di Alessandro Albani si segnalano almeno gli studi curati da Elisa Debenedetti (*Alessandro Albani* 1993) e, da ultimo, Borchia 2019.
[82] Clark 1981, p. 84; Prosperi Valenti Rodinò 1987; Petrucci 2017, p. 8.
[83] Sui quadri di canonizzazione si vedano Casale 1990; Casale 1997; Casale 2003; Casale 2011; Pierguidi 2018b, pp. 61-62.
[84] Clark 1981, p. 95; Sestieri 1994, I, pp. 122, 185; Pierguidi 2018b, p. 66.
[85] Caracciolo 2001.
[86] Sul dipinto si rimanda a *Pinacoteca Capitolina* 2006, p. 192; Di Macco 2010, p. 188.
[87] Le tele cui si fa riferimento sono rispettivamente quelle raffiguranti *Enea sacrifica ad Apollo* e *Mercurio appare ad Enea*. Sulle sei tele di Giaquinto si rimanda *Juvarra a Villa della Regina* 2008.
[88] Si rimanda, in proposito, a Caracciolo 2003.
[89] Condivi 1746, p. 117, citato in Kerber 2008, p. 71.
[90] Ingendaay 2008, pp. 373, n. 91, pp. 379-380; Barroero in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 3, p. 198; Kerber 2008b, p. 71.
[91] Kerber, 2008b, p. 74; Bowron 2016. Si veda cat. 2 e per il suo pendant fig. 12.
[92] Algarotti 1791-1794, XIII, 1794, p. 223.

Varia experimenta.
L'immaginario visivo per la configurazione della Torino moderna

Giuseppe Dardanello

Sullo scorcio del Seicento, Torino è una "città nuova", nel senso rinascimentale del termine, di nuova fondazione, innestata su un tessuto urbano in decrescita e trasformata nel giro di un secolo in un contenitore fortificato secondo i più aggiornati parametri della scienza militare. La capienza della città è più che raddoppiata in una realtà in crescita affidata all'imprenditorialità edilizia dei luganesi e vincolata al disegno uniforme delle facciate sulle vie, segno tangibile della volontà di governo della dinastia sabauda[1]. A farne un luogo per opportunità uniche, impensabili altrove e tantomeno in centri come Roma o Parigi, sono le condizioni storico-culturali di un giovane stato di confine, che nel corso del Seicento aveva assorbito un contesto disomogeneo di piccole città con una storia di rivendicate autonomie comunali[2], in un'area a cavallo delle Alpi densa di testimonianze della cultura gotica, ma senza alle spalle una esperienza rinascimentale amalgamata e maturata in loco, un passato da ammirare con cui confrontarsi, se non quella mediata dal fronte lombardo con Gaudenzio e i suoi allievi fino al Tanzio e al Moncalvo. Questa congiuntura ricca di promesse e di sfide da cogliere, poneva necessariamente la città in una condizione di ricerca orientata all'esterno. Dopo un incerto percorso che si snoda nel corso del Seicento, segnato da variate presenze, ma che trovavano difficoltà a far presa su di un contesto culturale non ancora pronto ad accoglierne il valore dirompente, Torino troverà nella immaginazione e nelle scelte di alcuni artisti le risorse per prefigurare e costruire una propria identità nell'Europa moderna[3].
La partita che con questa mostra Torino va a intavolare con Roma e Parigi è giocata in casa e fuori casa, in andata e in ritorno, dove la volontà progettuale sostenuta dai governanti fa della città un osservatorio privilegiato sulle esperienze artistiche in via di progressiva divaricazione dei centri di produzione culturale di Roma e Parigi, dove i percorsi individuali degli artisti che si formano e si integrano nelle due capitali trovano idee e ragioni per le ipotesi da mettere alla prova.
Il titolo *Varia experimenta* è preso a prestito da quello dato dall'editore Carlo Orsolini a una serie di capricci incisi di Marco Ricci in cui il pittore veneziano rimescolava le carte tra la realtà osservata del paesaggio e l'incondizionato piacere di riconfigurarla nella sua immaginazione[4]. Una passione condivisa nell'amicizia stretta con Filippo Juvarra, le cui vedute ideate appartengono a quel genere di sperimentazione visiva sul terreno delle libere e audaci associazioni di pensiero nel segno della fantasia creatrice, che portavano ad allargare le potenzialità dello sguardo per prefigurare e intervenire sulla realtà contemporanea. Una condizione sperimentale che su un piano ancora più profondo di associazione di immagini derivate da altri campi del sapere scientifico e filosofico, sostanziava «la forza della immaginativa» che sostiene le inaudite visioni delle architetture di Guarino Guarini[5].

«Stupire gli intelletti e lasciare gli spettatori atterriti»: Andrea Pozzo e Guarino Guarini

Nella prospettiva di ricerca di intelligenze in grado di configurare una immagine adeguata alle ambizioni della dinastia, come era stato per i pittori rintracciati fuori casa nei precedenti decenni del Seicento, passando per la via dei Lombardi, i Bianchi e Francesco Cairo, per il classicismo romano mediato da Jan Miel o le esperienze del Lorenese Charles Dauphin, sullo scorcio degli anni Settanta si affacciano, inattese e stupefacenti, le immaginifiche visioni di Andrea Pozzo e di Guarino Guarini: l'interno della chiesa



1. Andrea Pozzo, *Gloria di san Francesco Saverio*, 1676-1677, affresco. Mondovì, San Francesco Saverio.



2. Guarino Guarini, *La struttura voltata della Cappella della Sindone*, 1667-1682. Torino, Musei Reali – Cappella della Sindone.

di San Francesco Saverio a Mondovì trasfigurato dall'illusione prospettica in un'architettura che si chiude a tenaglia sulla Gloria del santo in accelerazione verso cieli aperti (1676-1677) (fig. 1)[6]; l'immagine astratta di una geometria di pietra e luce proiettata nello spazio della Cappella della Sindone (1667-1682) (fig. 2) [7]. Sperimentazione audaci e al limite dell'azzardo, concepite nella volontà di produrre emozioni intensamente coinvolgenti: «stupire gli intelletti e lasciare gli spettatori atterriti» di fronte a edifici «che servissero di miracolo, come stessero in piedi», scriveva Guarini in un passaggio del suo trattato che lo portava a giustificare l'architettura gotica – il modello concettuale che stava dietro alla sua opera – dove il fine era la reazione di stupore attonito di fronte a una opera del pensiero dell'uomo che si presentava come una meraviglia del creato[8].

Proposte sconcertanti e fuori contesto di due artisti legati a ordini religiosi – un fratello laico della Compagnia di Gesù, Pozzo; un ragazzo entrato quattordicenne nell'ordine dei Teatini, Guarini – la cui formazione non aveva conosciuto l'accademia e si era fondata sui viaggi e le cose viste: da un capo all'altro dell'Italia Settentrionale passando per Milano, Genova, Torino, Venezia, dall'esperienza pittorica di bottega, alla pratica degli effetti visivi negli apparati effimeri e nel teatro, Pozzo; da Modena a Roma, Venezia, la Sicilia e fino a Parigi, Guarini, per un curriculum di studi intellettuale che arrivava all'architettura attraverso la teologia, la filosofia, l'astronomia, la geometria e le scienze naturali[9]. La matrice comune dei due esperimenti visivi risiedeva nel tradurre il dato fisico di un'architettura costruita in una coinvolgente proiezione ultraterrena: per Pozzo legata alla forza illusiva dell'immagine, accompagnata dalla metodica applicazione della tecnica prospettica; per Guarini, la dimostrazione in opera di un pensiero capace di connettere le scienze e la natura, le tecniche e il valore sperimentale della ricerca. L'impatto della visione dell'interno della Cappella della Sindone «si stampa nella memoria con la forza di certi fenomeni naturali», ma tutto incomincia a prendere senso se si considera la forma della cappella non in rapporto a una coerenza interna al sistema architettonico, ma in quanto totalmente asservita al compito di rendere convincente l'immagine della cupola, dove «il senso di sospensione e di ascesa, di slancio verso l'altezza e la luce è realizzato con una forza nuova»[10]. La proiezione di quella immagine nello spazio ha comportato una elaborazione costruttiva di una complessità inaudita; un investimento nelle risorse della immaginazione e nei saperi dell'uomo che andava ben al di là delle conoscenze e delle aspirazioni della tradizione architettonica: la geometria certo, quanto la filosofia, la stereometria, una conoscenza profonda delle reazioni sensoriali e della fisiologia dell'occhio, la consuetudine con gli artifici scenici del teatro (cat. 41).

Guarini esauriva i suoi giorni a Milano nel 1683, dove si era recato per curare l'edizione del suo trattato, quando era già passato ad applicare le sue visioni di volte traforate nei palazzi con cupola del principe di Carignano, a Torino e a Racconigi[11]. Nel momento cruciale per innalzare la cupola della chiesa di San Lorenzo tra 1677 e 1678, la Reggente l'aveva richiamato con urgenza da Modena perché nessuno era in grado di governare in sicurezza quella impresa[12], come nessuno sarà in grado di dare un seguito alla sua opera nella generazione successiva: meraviglia isolata e inconcepibile per entrare in un canone di modello architettonico perpetuabile, incomprensibile anche per il pragmatismo tecnico degli ingegneri militari piemontesi. La potente valenza persuasiva della prospettiva di Pozzo a Mondovì fu invece immediatamente recepita dalla Reggente, che spinse i Gesuiti a ripetere l'esperimento nella chiesa del Collegio dei Santi Martiri a Torino, e suggerì a Vittorio Amedeo II, appena conquistato il potere nel 1684, di coglierne le opportunità per risolvere con quel genere di illusione spettacolare la decorazione pittorica della nuova galleria del Palazzo ducale. Ne ricevette un personale motivato diniego, in ragione dei compiti che la Compagnia di Gesù gli aveva affidato per le chiese dell'ordine a Roma, Sant'Ignazio e poi al Gesù[13].

Il vuoto lasciato a Torino dall'assenza di Pozzo e di Guarini, in un contesto culturale non ancora in grado di reagire positivamente alle loro provocazioni sperimentali, fu riempito da una ricerca di proposte figurative che tornava a orientarsi in più direzioni. Per trovare un pittore all'altezza delle sue aspettative per la galleria, il giovane Duca si rivolse a Roma, dove fu selezionato Daniel Seiter, che nel 1690-1694 ne allestiva l'articolato palinsesto figurativo[14]. Non era in questo caso un azzardo sperimentale, ma una operazione di sintesi della tradizione e delle esperienze del gusto celebrativo barocco, che il pittore viennese portava per la prima volta a Torino facendo il punto sui prototipi che avevano scandito il secolo della grande decorazione: dalla Galleria Farnese alle Stanze dei Pianeti di Cortona in Palazzo Pitti, per rilanciarne una immagine sensibilmente aggiornata ai nuovi tempi nella regia dell'impianto e nel talento dell'esecuzione pittorica. Un gioco a interpolare quadri dipinti, cartelle riportate, rilievi istoriati, figure in monocromo, ornati rilevati tra bianco e oro dello stucco, con una intenzione figurativa già disponibile alle grazie dell'idillio arcadico, nell'impronta marcata del disegno romano intrisa in una materia pittorica di vigoroso chiaroscuro veneziano. Nel 1688 Bartolomeo Guidobono veniva impegnato da Maria Giovanna Battista per Palazzo Madama nella scelta della pittura festosa e luminosa dei genovesi, aggiornata da Domenico Piola e Gregorio de Ferrari sui modelli correggeschi. La cultura figurativa milanese offriva un altro termine di confronto con l'arrivo di Stefano Maria Legnani per la decorazione degli appartamenti di Palazzo Carignano e per la volta della cappella della Congregazione dei Banchieri e dei Mercanti, dove il Gesuita Agostino Provana garantiva gli arrivi delle tele di Andrea Pozzo da Roma fino al 1702[15].

Nella pluralità di quel contesto di orientamenti decorativi declinati a ridosso dei pittori chiamati da Roma, Genova e Milano, nell'opera di due classi di professionisti della decorazione d'interni, stuccatori e intagliatori, incominciarono a manifestarsi capricciose deformazioni della materia, in forme fluide, di natura mutevole e asimmetrica. Tra il 1690 e il 1715, l'impresa dello stuccatore luganese Pietro Somasso si assicurò il monopolio degli interventi decorativi nei palazzi torinesi, grazie alla duttile capacità di adeguarsi agli indirizzi di gusto dei diversi progettisti con cui si trovò a lavorare e di avanzare nello stesso tempo proposte ornamentali in autonomia, sostenute da una naturale dimestichezza con le



3. Filippo Juvarra, *Progetto per un Mausoleo per il re di Francia*, 1719 circa, penna e inchiostro grigio su carta. Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1119.

valenze plastiche della materia in stucco. Chiamato a confrontarsi in Palazzo reale con il contesto fastoso del gusto romano importato da Seiter, nella galleria e nei nuovi appartamenti, dava forma opulenta alle esuberanti trasformazioni naturalistiche dell'acanto, portate a proliferare rigogliose agli angoli delle volte[16]. Con il contributo esterno di uno stuccatore già attivo in area tedesca e a Vienna per il principe di Liechtestein, Pietro Antonio Garoe[17], la sperimentazione formale in assenza di disegno si arricchiva nel 1698 a Palazzo Carignano di un modellato in *cartouche* di pasta morbida di esclusivo piacere decorativo, svincolato dalla linea di contorno e dalla simmetria. Al dilagare di soluzioni plastiche, che andavano a snaturare il ruolo di limite di contorno della cornice, interveniva l'incontro degli stuccatori con i pittori savonesi-genovesi Bartolomeo e Domenico Guidobono, per l'Appartamento del Principe di Piemonte in Palazzo Reale, poi negli impasti in stato di imminente scioglimento portati da Carlo Pozzo a travalicare e a scorrere lungo il profilo della cornice nella Camera di parata di Madama Reale in Palazzo Madama (1708-1715)[18].

Il termine *rocaille* sarà utilizzato poco più avanti in Francia proprio per descrivere esperienze di fantasiose trasformazioni naturalistiche di rocce, scogli e soggetti marini, in assenza di simmetria e di contorni predefiniti; come quelle che a Torino si affermavano nel modellato degli stuccatori già intorno al 1700.

Di fronte a una tale sensibile accelerazione di gusto in direzione della dissoluzione metamorfica e corrosiva che investirà forme e materiali nei decenni successivi, non è irrilevante osservare che Juste-Aurèle Meissonier, figlio di un orafo originario di Aix-en-Provence, era nato e aveva passato gli anni della sua prima formazione a Torino. Il clima di libera sperimentazione di quel cantiere, sensibile alla natura, estroso e fortemente suggestionato dalla malleabilità della materia, è probabile che abbia avuto delle conseguenze importanti sul gusto fluido e capriccioso del più autorevole interprete della *rocaille*, che lasciava Torino non ancora ventenne per raggiungere Parigi tra 1714 e 1715[19].

Questa non preordinata congiuntura decorativa favorita da esperienze di scambio e libertà interpretativa tra stuccatori luganesi e pittori di varia geografia culturale, con la nomina di Filippo Juvarra a primo architetto regio nel 1714 sarà in breve messa a regime attraverso il filtro dirimente del disegno. L'ornato rientrava rigorosamente entro i limiti della cornice: un segno di delimitazione netto che escludeva le contaminazioni metamorfiche e le intrusioni plastiche della materia in stucco. Niente slittamenti materici, dissolvenze liquide o vaporose; solo più contorni netti, profilati da un segno lineare che separa e distingue assegnando compiti e responsabilità precise ad esecutori e materiali.

«Intanto vado vedendo e studiando le belle cose antiche e moderne di Roma»: Filippo Juvarra

Il disegno è stato l'agente e il veicolo primario dell'operazione di travaso culturale Roma-Torino con cui Juvarra trasformò la Capitale sabauda nel cantiere della città moderna. Vi arrivava dopo un decennio vissuto a Roma (1704-1714) dove si era confrontato a fondo con la densità stratificata e suggestiva della città antica e moderna: «*Intanto vado vedendo e studiando le belle cose antiche e moderne di Roma che mi sono d'infinito compiacimento e studio e ammirazione*», scriveva ancora il 23 agosto 1732 al ministro sabaudo Ferrero d'Ormea[20]. Il *corpus* dei suoi disegni parla di un'aperta preferenza per gli architetti del Seicento romano: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, ma anche Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Andrea Pozzo, e di un'attenzione reverenziale per Michelangelo. Disegnava



4. Filippo Juvarra, *Disegno preparatorio per una veduta della basilica di San Pietro dalla Vigna di Santo Spirito*, 1710-1715 circa, matita su carta avorio. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59.21, n. 9.

dal vivo per andare a isolare le parti dove meglio si annidavano le "invenzioni", così da allestire un formidabile repertorio di modelli, cui potrà attingere a piene mani nel momento propositivo della sua attività torinese[21]. Nel 1711 pubblicava la *Raccolta di varie targhe di Roma fatte da Professori Primarj, Disegnate, ed Intagliate da Filippo Juvarra Architetto*[22], che altro non sono che un affinato esercizio di studio per scrutinare la sensibilità formale dei maestri moderni, per acquisirne le qualità stilistiche e di carattere, portando allo scoperto la vocazione di quelle congeniate combinazioni per rispondere ai compiti che l'ornato era chiamato a svolgere in relazione all'architettura[23]. Attraverso Carlo Fontana e con la vittoria al concorso clementino del 1705, Juvarra entro immediatamente in sintonia con le modalità di studio all'Accademia di San Luca, che si applicò a rinnovare diventandone professore prima di architettura, nel 1707, poi anche di prospettiva, nel 1711[24]. Dal 1709 scenografo del Cardinal Ottoboni, per cui progettò il teatrino della Cancelleria, entrò nel vivo dell'esperienza arcadica, di cui onorerà il ricordo con una visionaria affermazione della vitalità del suo linguaggio creativo nella selezione degli artisti, musicisti, letterati di quella stagione culturale nelle *Memorie Sepolcrali*, disegnate a Torino nel 1735 (cat. 199)[25].

Juvarra frequentò assiduamente la Roma dei francesi. Il 4 maggio 1709, presentandolo come « un jeune Prestre de Messine, Chapellain de l'Église de St. Luc pour l'Académie de Peinture, qui est bon et zélé Sujet du Roy d'Espagne, qui a étudié l'architecture avec tant de succès qu'il passe pour un des meilleurs d'Italie»[26], il direttore dell'Accademia di Francia, Charles Poerson, faceva da tramite con il *Surintendant des bâtiments* a Parigi, il Duca d'Antin, per l'omaggio della composizione fantastorica di vedute ideate del Campidoglio «comme il estoit anciennement, suivant la relation des auteurs, vérifiée sur les vestiges qui nous restent de l'antiquité», che l'Accademia di San Luca aveva inizialmente destinato al re di Danimarca[27].

A ridosso della scomparsa di Luigi XV nel 1715, e più probabilmente in relazione a una ipotesi per il mausoleo dei Borboni sviluppata nel 1719, l'anno del suo soggiorno a Parigi, aveva elaborato le tre tavole per una «regia sepoltura» insignita dei gigli del re di Francia: una composizione intenzionalmente densa di riferimenti alla cultura architettonica francese ma esemplarmente riallestita nell'evidenza dei monumenti romani dell'età imperiale (fig. 3) [28].

Nel 1724, il nuovo direttore dell'Accademia di Francia, Nicolas Vleughels, dopo aver dichiarato di aver fatto conoscenza nel suo passaggio per Torino «d'un très excellent architecte, nommé dom Philippes, qui est Sicilien», presumendone il prossimo trasferimento a Roma, proponeva di assumerlo come insegnante di architettura all'Accademia, «car ce dom Philippes est sans contredit le plus habile homme qui soit dans toute l'Italie, et ils peuvent beaucoup profitera avec lui, tant pour la bonne architecture que pour la manière d'orner»[29]. Pierre-Jean Mariette serberà il ricordo della facilità e della qualità leggera della penna di Juvarra nei disegni che aveva avuto occasione di vedere: «Il dessinoit bien et avec facilité. J'ai vu quelques-uns de ses dessins faits légèrement, et d'une plume tout à fait spirituelle»[30].

Il Messinese che era arrivato a Roma nel 1704 era infatti un di-



5. Sebastiano Ricci, *Daniele che assolve Susanna*, 1725-1726, olio su tela.
Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda, inv. 736.

segnatore di vedute di luminosa sensibilità atmosferica, dotato di una talentuosa disinvoltura in quello che si affermava allora come il genere più moderno della pittura, aggiornato alla esattezza ottica delle vedute di Gaspar van Wittel (cat. 75), con cui presto entrò in amicizia, prestandogli in più occasioni la propria memoria visiva nei disegni prospettici di città che l'olandese non conosceva e non avrebbe avuto la possibilità di fissare direttamente con il suo sguardo[31]. A differenza dell'amico, Juvarra usava soltanto una misura dell'occhio che nella messa a fuoco esatta della realtà introduceva però un parametro interpretativo sulla qualità delle architetture e degli spazi osservati. Ne è prova il disegno preparatorio per una veduta della basilica di San Pietro dalle mura Vaticane presso la Vigna di Santo Spirito (fig. 4), da un punto di vista da cui van Wittel ha tratto alcune sue vedute[32]. La scelta di un campo visivo più ristretto e di una linea di orizzonte ribassata gli consente di restituire l'integrità del modello michelangiolesco della Basilica, nell'ammirazione di quel prototipo di cui ricostituisce le proporzioni nel rapporto paritetico tra il corpo della chiesa, tamburo e cupola soprastanti[33].
Da quella capacità selettiva di rappresentare lo spazio e intervenire criticamente per farne emergere i nodi cruciali del linguaggio architettonico, Juvarra fece della veduta uno strumento per governare la prefigurazione della città moderna. A Torino, le sequenze dei suoi "pensieri" che vagliano in rapida successione gli sbocchi progettuali allo studio trovano quasi sempre il punto di partenza in uno schizzo in prospettiva, per Superga, come per il complesso della Venaria, per Sant'Uberto, per la Citroniera, per Stupinigi, per il Duomo Nuovo o per i quartieri militari[34].
Nei vent'anni di attività torinese (1714-1735) Juvarra ebbe la regia di un progetto culturale unitario di rinnovamento dello Stato e dell'immagine del sovrano moderno. Sfruttando abilmente le occasioni progettuali che gli vennero offerte, riuscì a mettere a punto per prototipi parziali l'intero complesso delle residenze reali e per gli edifici per l'amministrazione dello Stato. Con un'analoga visione integrata, utilizzò sapientemente tutte le occasioni di intervento negli appartamenti regi e nei progetti degli altari per le chiese torinesi per allestire una straordinaria esposizione di arte contemporanea. La progettualità e la messa a fuoco di questo percorso si misura in due momenti distinti in relazione alle personalità e alle diverse scelte delle sedi di allestimento dei sovrani che gliene affidarono la regia: Vittorio Amedeo II nel Castello di Rivoli, Carlo Emanuele III nel Palazzo Reale di Torino.

«Tanto in Venezia che in Napoli dipingono parimente nell'Eroico e nell'Istorico»: Ricci e Solimena nel Gabinetto Giallo a Rivoli e al confronto nelle chiese della città.
L'architetto prese in mano il cantiere di Rivoli nel 1717 e investì la fabbrica di un'autorevolezza che si manifestava nell'evocazione delle ricostruzioni ideate del Campidoglio antico, da lui stesso studiato e disegnato in occasione della visita a Roma del re di Danimarca nel 1709 (catt. 73-74)[35]. La magniloquente *grandeur* del progetto fu allora prefigurata con una spregiudicata operazione di immagine: la commissione a partire dal 1723 ai più affermati specialisti della veduta – Giovanni Paolo Panini, Andrea Locatelli e Marco Ricci, a cui si aggiungeva il torinese Massimo Teodoro Michela – delle "prospettive" del nuovo palazzo reale spettacolarmente ambientato nel paesaggio (cat. 79)[36]. Entro l'agosto del 1726 le sei vedute erano già allestite a Rivoli nella Camera di Parata dell'Appartamento del Re. Si trattava di una vera e propria mostra di architettura affidata alla convincente efficacia visiva della veduta topografica, "come se" il grandioso palazzo fosse già interamente costruito.
Con il procedere del cantiere edilizio, l'allestimento degli appartamenti sui due piani della manica del Castello diventava la sede espositiva di un nucleo consistente delle collezioni reali qui trasferite e di una impressionante sequenza di acquisizioni di arte contemporanea richieste ai più accreditati maestri delle Scuole d'Italia. Gli investimenti figurativi più impegnativi sulla pittura venivano destinati al «Gabinetto gialdo dell'Appartamento grande di detta Maestà nel Castello di Rivoli»[37]. Il caposcuola napoletano Francesco Solimena era stato contattato fin dal 1720 e l'ambasciatore sabaudo presso la corte di Napoli era stato invitato ad avere accortezza, «ce peintre étant un peu délicat, il agréera qui vous alliez le voir quelquefois et que vous lui fassiez même quelque civilité pour l'animer à s'appliquer à la perfection de son travail»[38]. Al *Davide tra gli Amaleciti* e al *Salomone accoglie la regina di Saba* (1720-1721) si aggiungevano nel 1723 la *Cacciata di Eliodoro* e nel 1724 la *Profetessa Debora* (fig. 6), con «tanta bellezza e soddisfazione di quel prencipe» (cat. 86)[39].
Con il 1724 si assiste a una eccezionale apertura di credito in direzione veneziana con l'affidamento a Sebastiano Ricci di due tele per l'Appartamento dei Principi di Piemonte nel Palazzo Reale, *Abramo che scaccia Agar* e *Salomone che incensa l'idolo dei Moabiti*[40]. A queste seguivano presto le due grandi storie sacre del *Mosé che fa scaturire le acque* e *Daniele che assolve Susanna* (1725-1726; fig. 5) per il Gabinetto Giallo[41], accompagnate da una raccomandazione al referente diplomatico presso la Repubblica di Venezia, il cavalier Cosimo Marini, che esplicitava chiaramente il ruolo di regia e la responsabilità dell'architetto nelle scelte pittoriche: «Facendo S.M. fare costì per mezzo del signor cavaliere Don Filippo Juvarra due quadri dal signor pittor Sebastiano Ricci»[42]. L'apprezzamento per la pittura del veneziano si traduceva nel 1727 nella commissione di altri sei quadri di storie sacre, «due ovali e quattro quadri»: *Rebecca al pozzo, Mosé salvato dalle acque, Tobia che rende la vista al padre, Betsabea al bagno* – quest'ultima sostituita da *Nathan davanti a Davide* (1728), e *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* e *Agar e Ismaele confortati dall'angelo*[43] (catt. 84-85).
Il Gabinetto diventava allora il luogo del paragone tra la scuola napoletana e quella veneziana, grazie alla selettiva politica di acquisizioni condotta da Juvarra, che ne progettò anche l'allestimento decorativo, come documenta un pagamento del 1726 all'intagliatore Alessandro Ommà, per aver «portat'in grande il piccolo abosso fatto dal S.r Cav.re D. Filippo Juvara [...] per gl'ornamenti progettati farsi nel Gabinetto Gialdo»[44].
Il confronto tra i due maestri era già stato prefigurato in una lettera dell'avvocato Martinotti del 1707, inviato del Re a Roma, che nell'elenco puntuale degli artisti allora di grido nelle diverse città, segnalava Ricci e Solimena, che «tanto in Venezia che in Napoli dipingono parimente nell'Eroico e nell'Istorico»[45]. I due sembrano



6. Francesco Solimena, *La Profetessa Debora*, particolare, 1724, olio su tela.
Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda, inv. 377.



7. Francesco Trevisani, *Immacolata Concezione con san Luigi IX di Francia e il beato Amedeo di Savoia*, 1724, olio su tela. Venaria Reale, Sant'Uberto.



8. Sebastiano Conca, *Madonna con il Bambino e san Francesco di Sales*, 1721, olio su tela. Venaria Reale, Sant'Uberto.

essere accostati con l'evidente intenzione del paragone su una pittura dove la favola incominciava a prendere il sopravvento sulla storia: un confronto tra primi della classe chiamati a misurarsi sulle storie sacre nel clima culturale dell'Arcadia, quando ormai «il fatto biblico, presentato come "meraviglioso", divertiva intanto come racconto»[46]. Per i due esponenti più internazionali delle scuole napoletana e veneziana si trattava anche di una messa a fuoco dei maestri del Cinquecento: se Solimena rielaborava l'impianto e la foga di Raffaello nella Stanza di Eliodoro (cat. 86) e di Veronese acquisiva l'ambientazione architettonica e la disposizione dei personaggi nel *Salomone che accoglie la regina di Saba*, Ricci recuperava con le ragioni del moderno «buon gusto» la pittura barocca, facendone emergere al contempo la matrice cinquecentesca, in particolare veneziana (cat. 51)[47]. Un Ricci tardo che alla Corte sabauda regalava i suoi ultimi capolavori, maturo esito dell'incontro con Parigi e Londra che nel secondo decennio del



9. Claudio Francesco Beaumont, *Annibale giovinetto giura odio ai romani*, 1727-1728, olio su tela. Chambéry, Musée des Beaux-Arts, M1048.

Settecento ne avevano fatto la testa di ponte della nuova alleanza vincente nel nome del colore tra i rubenisti e la maniera pittorica di Correggio, Tiziano e Veronese: un passaggio fondamentale per le sorti della pittura del Settecento di cui Juvarra era stato testimone di persona nel suo *tour* europeo del 1719[48]. Nel colore argentino, fresco e gradevole, profusamente dispensato nelle storie bibliche montate alle pareti del Gabinetto giallo, nella frontalità aperta e tersa della scena veronesiana, tra preziosità di tessuti e luminescenze crepitanti su un palco graziosamente affollato dall'eleganza aristocratica dei gesti, i francesi erano pronti a riconoscersi nella seduzione della pittura e del colorismo veneziano.
Solimena era tra i pochi artisti allora in grado di tenere alta la bandiera della pittura di storia in forza di una formula spregiudicata, capace di incrociare un magistero compositivo dinamico e lucido con la personale inclinazione al riscontro sul naturale. La serie dipinta per Rivoli si presenta nella evidenza di una cercata e riuscita sintesi delle qualità pittoriche del maestro napoletano per l'«armoniosa magia di colorito, di chiaroscuro perfetto, e di mirabile accordo del tutto insieme», raggiunto nel «disprezzo del colore maneggiato con ammirabil franchezza di pennello»[49]. Proprio le caratteristiche giudicate in negativo dall'affondo critico di Charles-Nicolas Cochin, osservatore a Torino nel 1750, detrattore del chiaroscuro troppo marcato, della dispersione delle luci e dell'estrema durezza delle ombre del pittore, ma capace di apprezzarne le doti compositive e la conduzione del disegno.
Le qualità pittoriche che identificavano lo stile del Napoletano e del Veneziano vennero parimenti giocate nelle pale d'altare, questa volta a confronto con la scuola romana. La felice immediatezza di una stesura di "tocco" di Ricci, sapientemente costruita a emulazione di «quel brillio d'incertezza di pennello» tanto ammirato da Francesco Algarotti in Veronese, veniva recepito da Cochin di fronte alla *Madonna in gloria con l'arcangelo Gabriele e i santi Eusebio, Rocco e Sebastiano* in Sant'Uberto alla Venaria: «Ce tableau est très-bien dessiné, & d'une couleur argentinee, frîche & extrêmemant agreable. Dans les endroits qui ne sont éclairés que de reflect, il est admirable. En general ce tableau est d'une grande beauté, d'un bel effet, & très-seduisant»[50]. Ma Ricci era stato interpellato solo in un secondo momento per la pala in Sant'Uberto e bisogna tornare indietro di qualche anno per comprendere le prime scelte operate dall'architetto a partire dal 1721. L'iniziale selezione degli artisti che avrebbero dovuto contribuire alla messa in opera delle tele sugli altari includeva solamente nomi legati al più stretto *entourage* del cardinal Ottoboni a Roma, così familiare a Juvarra: Francesco Trevisani (fig. 7) e Benedetto Luti per gli altari laterali, Giuseppe Chiari e Sebastiano Conca per gli altari minori delle cappelle (fig. 8)[51]. Così configurata la chiesa avrebbe dovuto riflettere



10. Bernardino Cametti, *Annunciazione*, 1729-1733, marmo. Torino, Basilica di Superga.

il più aggiornato gusto della pittura contemporanea romana declinata dagli eredi riconosciuti del marattismo secondo la sensibilità arcadica. In seguito, l'incarico di Chiari venne affidato a Conca e quello di Luti a Ricci, cambiando così gli equilibri del progetto originale nella direzione del confronto tra i migliori pennelli delle scuole pittoriche in Italia. A paragone con quella di Ricci, la pala di Trevisani, con «la Concezione della medesima con angeli e putti, e sotto San Ludovico re di Francia, ed il Beato Amedeo di Savoia», che «piacque tanto a chiunque lo vide, che non ne poteva ritirare lo sguardo»[52], veniva disposta nell'impaginato caratteristico per il pittore "romano", dove la quinta scura del primo piano svela e apre sul secondo e le figure sono levigate con la consueta «vaghezza di colori» e «morbidezza di impasto»[53].
L'opzione di fiducia per Sebastiano Ricci tornava a presentarsi nell'ipotesi di sostituzione di Trevisani per il *Martirio di San Lorenzo* destinato alla chiesa di San Filippo Neri, opera richiesta fin dal 1715[54], ma portata a compimento soltanto intorno al 1730, dopo le intimidazioni degli Oratoriani di affidare la commissione al veneto. In San Filippo si metteva nuovamente in campo un deliberato confronto tra due riconosciuti capiscuola del momento, per Roma Trevisani e per Napoli Solimena, con la pala con «*San Filippo Neri che raccomanda la Città di Torino al Bambin Gesù tenuto in braccio da Maria Vergine con gran corteggio d'Angeli*» (cat. 93), a cui si aggiungeva Sebastiano Conca con il *San Filippo in adorazione della Immacolata* per l'annesso Oratorio tra il 1724 e il 1728. Quest'ultimo era già stato chiamato in causa da Juvarra a Torino intorno al 1720 per la pala della Sacra Famiglia commissionata per l'altare di Arduino Tana nella chiesa di Santa Teresa (ora nella Collegiata di Ceva, cat. 92) [55].
Le prime scelte di Juvarra si erano infatti rivolte a Roma, e per l'Appartamento nuziale del Principe di Piemonte, futuro Carlo Emanuele III, venivano messi alla prova i pittori di quella Scuola. Francesco Trevisani concedeva nel 1723 una preziosa esecuzione del soggetto più volte replicato della «Beatissima Vergine col Bambino adormentato» (cat. 80)[56]. Mentre per i due cicli di sovrapporte nell'appartamento dei principi venivano incaricati due *outsider*, Francesco Fernandi detto l'Imperiali e Antonio Grecolini[57].
A questa serie di commissioni che miravano a raccogliere il meglio della pittura contemporanea si affiancavano i primi esiti della formazione romana di Claudio Francesco Beaumont, con l'impegnativo incarico delle due tele di formato "extra grande", *Alessandro restituisce il regno al figlio della regina Cleofa* e *Annibale giovinetto che giura odio ai romani* (fig. 9), ora al Musée des Beaux-Arts di Chambery. Arrivate a Rivoli tra 1727 e 1728, hanno il sapore di una prova per una candidatura ufficiale al ruolo di pittore di corte. I due dipinti non erano infatti destinati all'appartamento del sovrano, ma all'Anticamera dell'Appartamento del Principe di Piemonte Carlo Emanuele III, a Rivoli, che con il matrimonio del 1724 si preparava a adempiere alla sua funzione di erede al trono. L'incarico doveva risalire almeno al 1725, quando ne accenna una lettera del 24 maggio di Nicolas Vleughels: il neodirettore dell'Accademia di Francia a Roma ricorda come Juvarra, che aveva incontrato di recente, gli avesse raccomandato un giovane pittore torinese, pregandolo «d'avoir un peu l'œil sur des grands tableaux que S.M. lui a donné à faire»[58]. I due dipinti si misurano infatti sul registro più alto dei soggetti esemplari della pittura di storia su di un piano diverso del paragone sullo stile allestito nella galleria di storie sacre del Gabinetto Giallo.
Intanto Beaumont proseguiva la sua educazione figurativa con un sensibile affinamento nella maturazione stilistica, come è possibile giudicare dalle due pale per gli altari minori di Superga, realizzate a Roma nel 1730, il *San Carlo Borromeo che dà la comunione agli appestati* e la *Visione mistica della beata Margherita di Savoia* (cat. 96), che ne accompagnavano il rientro a Torino nel 1731. Sono due tele ancora permeate dal magistero di Trevisani, dalla grazia statuina delle sue sature torniture tonali, di attenzioni e di gesti premurosi e affettati, ma si afferma un nuovo respiro d'aria nelle



11. Claudio Francesco Beaumont, *Le Virtù di un Monarca*, 1731-1733, olio su muro. Torino, Musei Reali - Palazzo Reale, Gabinetto del Segreto Maneggio degli Affari di Stato.

aperture di paesaggio, nel ridimensionamento in piccolo delle figure, nello scarto di tono e nel montaggio in una nuova e fresca agilità compositiva, che negli altari minori deve sostenere il paragone con la pittura veneziana delle due pale inviate nel 1729 da Sebastiano Ricci, il *Martirio di San Maurizio e dei legionari tebei* e il *San Luigi IX che ostende la corona di spine in presenza di San Remigio vescovo di Reims*[59].
Nella chiesa-ex voto per la Battaglia di Torino in cui Vittorio Amedeo II aveva voluto fare il "tempio" della Dinastia sabauda associandovi la dimensione funeraria pianificata per la cappella sotterranea, il confronto si allargava alle pale in bassorilievo di marmo: una esperienza unica della Roma del Seicento, dove la sfida della scultura alla pittura era stata lanciata da Algardi con *l'Incontro di Leone X e Attila* in San Pietro (1646-1653; cat. 10) [60], direttamente evocato come modello di riferimento nelle istruzioni di Juvarra agli scultori. Le due pale degli altari laterali commissionate rispettivamente a Bernardino Cametti, *l'Annunciazione*, e a Francesco Moderati (cui subentrò Agostino Cornacchini), *La Nascita della Vergine* (1726-1729), e quella per l'altare maggiore, *Il Beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il bambino per la vittoria nella Battaglia di Torino*, affidata a Cametti (1729-1733)[61] (cat. 95) registrano in presa diretta i temi della sfida sul piano pittorico e narrativo. Quest'ultimo fatto proprio dal toscano Cornacchini nel delizioso primo piano di gruppo della *Nascita della Vergine*, mentre i due rilievi del romano Cametti si misurano su un doppio registro: per l'*Annunciazione* (fig. 10), poche grandi figure di natura scultorea, impetuosamente proiettate nello spazio interno della chiesa e collegate chiaramente negli echi dei tracciati in diagonale; per il Beato Amedeo in ascesa tra le nuvole a intavolare il dialogo con la Vergine, una composizione squisitamente pittorica che può trovare riscontro nel soggetto parallelo del *San Filippo che intercede per la città di Torino la Madonna con il Bambino* di Francesco Solimena (cat. 93) e ancora un eco nella *Visione mistica della Beata Margherita di Savoia* di Beaumont (cat. 96) nella stessa chiesa di Superga.

Beaumont e i pittori delle Scuole d'Italia negli appartamenti del Palazzo Reale

L'incarico a Beaumont per la decorazione delle volte dei nuovi appartamenti del re e della regina tra 1731 e 1742 marcava il cambio di registro imposto da Carlo Emanuele III dopo la controversa successione al trono nel 1730 con il rientro a Palazzo reale, per farne il fulcro di un nuovo programma decorativo e figurativo. In una toccante lettera del 4 luglio 1731 all'anziano Vittorio Amedeo, cui dedicava una tela con l'*Orazione di Cristo nell'orto*, il pittore rivelava il compito assegnatogli da Carlo Emanuele III: consisteva nella pittura di «tre camere nuove in fine della Galleria, cioè un'anticamera e due gabinetti, e poi tutti li disegni in quadri formati per ridursi in tapezerie per tre camere di S.M. la Regina»[62]. Da quel momento, la predisposizione pittorica delle favole figurate per la manifattura degli arazzi (catt. 103-105) e l'illustrazione dei cicli celebrativi nelle volte di Palazzo Reale diventeranno i due impegni entro cui si consumerà l'attività del Regio pittore. Gli interventi seguirono una incalzante scansione temporale che vide tra la fine del 1731 e il 1733 il completamento del Gabinetto del Segreto Maneggio degli affari di stato con *Le Virtù di un monarca* (fig. 11) e del Gabinetto grande con le *Quattro età dell'uomo*; tra 1735 ed entro i primi mesi del 1737 il Gabinetto di Toeletta della Regina con il *Giudizio di Paride* (fig. 12) e l'adiacente Gabinetto dei Fiori con il *Rapimento di Elena*[63], le due camere in allineamento con la Galleria della Regina, cui Beaumont poneva mano nel 1738 per portarla a termine nel 1742 con l'illustrazione delle *Storie di Enea*[64]. Era in quel primo decennio – dalla pittura del Gabinetto del Segreto Maneggio nel 1731 al compimento della Galleria della Regina nel 1742 – che la parabola stilistica e figurativa di Beaumont raggiungeva il suo massimo splendore.



12. Claudio Francesco Beaumont, *Il Giudizio di Paride*, particolare con *Achille che uccide Ettore*, 1735-1737, olio su muro. Torino, Musei Reali - Palazzo Reale, Gabinetto cinese.

Nel piccolo Gabinetto del Segreto Maneggio si partiva con le *Virtù proprie di un Monarca*, nella figura dell'Ercole-eroe «guidato dal lume della Morale Sapienza» a essere accolto dalla Giustizia e da Minerva in un Olimpo ordinato per raggruppamenti conversanti di Virtù, puntualmente identificabili nella letterale illustrazione della *Iconologia* del Ripa, che faceva altrettanto da guida all'espressione del "concetto" nella memoria del programma scritta dal pittore[65]. Un Olimpo cordiale montato in piccola scala seguendo una diradata tessitura circolante e assecondato da una raffinata calibratura di accordi cromatici insolitamente teneri. La prima prova di Beaumont nel Palazzo Reale di Torino era una dichiarazione di personale autografia che raccoglieva e nello stesso tempo marcava la distanza dagli impasti saturi e dalle levigate torniture plastiche del maestro Trevisani (cat. 80). Nell'adiacente Gabinetto grande i raggruppamenti figurati che alludono alle *Quattro Età dell'Uomo* si fanno più articolati, per una esposizione sempre esemplarmente didascalica, nutrita dello studio accanito delle figure di nudo, delle artificiose pieghe dei panni, dei particolari provati nel disegno uno ad uno, per una pittura di impegnata qualità esecutiva, in una gamma di colore fredda. Beaumont traspone l'indispensabile apparato allegorico dovuto alla celebrazione del sovrano in una nuova arcadia decorativa, in ambientazioni celesti e aperte, intrise dello studio dei modelli dei maestri studiati a Bologna e a Roma, da Cignani a Cortona, mediati anche dai cicli affrescati nel palazzo da Seiter[66].

È nello stesso Appartamento d'inverno di Carlo Emanuele III e nella ricostruzione delle presenze che vi lavorarono che si misura lo scarto sensibile con le scelte elaborate pochi anni prima per il «Gabinetto giallo di Sua Maestà» Vittorio Amedeo II. Proprio da quella sala di Rivoli furono trasferite nel Gabinetto Grande di Palazzo Reale le quattro storie bibliche del napoletano Solimena, innesco immediato per la commissione di altre quattro tele di tema sacro chiaramente orientate ad allargare il confronto tra i protagonisti della pittura contemporanea già proposto a Rivoli. L'incarico al bolognese Francesco Monti (cat. 90), al veneto Giovanni Battista Pittoni (cat. 89) e ai romani Sebastiano Conca (cat. 87) e Agostino Masucci (cat. 88) nel 1733 rispondeva alla programmatica intenzione di intercettare le correnti figurative più aggiornate nel panorama pittorico italiano del momento, per riunirle in un'unica stanza dove la scuola napoletana, romana, bolognese e veneta si sarebbero confrontate secondo un intento didascalico e organico di confronto tra stili diversi, non più legati ad una specifica personalità o ad un caposcuola[67]. Sullo smembramento del Gabinetto Giallo si imbastiva un nuovo programma figurativo, ben profilato anche dal punto di vista iconografico, per quella che in ragione delle tele ivi trasferite del pittore napoletano verrà chiamata Camera del Solimena; mentre i quadri grandi in formato telero di Ricci vennero messi in mostra accanto a quelli dei maestri veneti già nella quadreria sabauda, nella nuova articolazione della Galleria Beaumont[68].



13. Giovanni Battista Crosato, *Il Sacrificio di Ifigenia*, 1733, affresco. Stupinigi, Palazzina di Caccia, Anticamera della Regina.

L'allestimento degli appartamenti del re e della regina in Palazzo Reale divenne il luogo privilegiato di incubazione del gusto rococò a Torino. Juvarra adottò il tracciato di una linea flessuosa e sottile dove tutto è organicamente collegato in un fluire continuo, agile ed elegante, garantito dalla mobilità danzante della cornice in stucco, come illustrano i due fogli per il «Regio Gabinetto per il Secreto Maneggio degli Affari di Stato», da lui firmati e datati il 25 novembre 1730, all'avvio di quella nuova stagione di gusto[69]. Il cantiere del nuovo appartamento raccoglieva i frutti dell'oculata politica di formazione di una classe di professionalità specializzate nelle tecniche e nei materiali dell'arredo sontuario che erano state inviate per tempo a perfezionarsi a Roma, a Parigi e nelle Fiandre sovvenzionando soggiorni e percorsi di apprendimento di giovani ebanisti, argentieri, medaglisti, bronzisti e arazzieri, che vennero richiamati appositamente a Torino per tradurre il disegno di Juvarra negli intagli delle *boiseries*, dei mobili e nelle applicazioni in metalli dorati, mentre i tessitori di alto e basso liccio sarebbero intervenuti in collaborazione con Beaumont per impiantare la Regia Manifattura degli arazzi[70]. Per il Gabinetto del Segreto Maneggio tra 1731 e 1734 Pietro Piffetti lavorava i doppi corpi a scansie e Francesco Ladatte ne modellava le erme alate e i rilievi in bronzi dorati con giochi di putti raffiguranti le *Quattro Stagioni*, in un gusto già squisitamente aggiornato sulle contemporanee prove parigine di Charles Cressent, scultore ed ebanista del reggente Filippo d'Orléans[71].

Siamo in sovrapposizione di date e cantieri con la Palazzina di Cac-



14. Corrado Giaquinto, *L'Immacolata Concezione e la visione del profeta Elia*, particolare, 1741, olio su tela. Torino, Madonna del Carmine, cappella Turinetti.

cia di Stupinigi, dove tra 1733 e 1734 le favole del mito affrescate nelle volte degli appartamenti del re e della regina si stemperavano in chiave di grazia deliziosa. Verosimilmente approdato a Torino per via del teatro con i fratelli Mauro, scenografi veneziani, per la stagione operistica del 1730[72], Giovanni Battista Crosato diventava il perno della svolta al pittoresco: una spensierata adesione al volto felice della natura, tutto al presente e al naturale, senza filtri di sorta, come ha sottolineato a più riprese Andreina Griseri, che lanciava una opzione inconciliabile con la retorica della storia e della celebrazione barocca[73]. Le invenzioni ariose del *Sacrificio di Ifigenia* di Crosato (fig. 13) rendevano omaggio alla cultura del teatro, ma anche attenzioni verso la naturalezza delle cose, come le conchiglie «sensibili e concrete»[74], gli ori preziosi e le luccicanti armature, contribuivano alla scelta di una strada moderna della pittura veneta, del sottoinsù, prime prove in competizione con Tiepolo, che serviranno da lezione anche per il Beaumont della Galleria d'Enea[75].

In Palazzo Reale, nel Gabinetto grande dove approdavano le quattro storie dei Solimena, presto affiancate dalle tele di Masucci, Conca, Pittoni e Monti, nel 1733 il pittore veneziano provvedeva all'*Allegoria dell'Inverno* per il paracamino e agli *Amorini* con ghirlande di frutti e fiori per le specchiature negli sguanci delle finestre e quelli scherzanti sui battenti a fondo oro delle porte, a comporre insieme un festoso e colorito concerto alle *Quattro Stagioni*[76]. A Carle Vanloo spettava il compito di illustrare la *Gerusalemme liberata* del Tasso in undici telette da incastonare nello scrigno prezioso del Gabinetto del Pregadio (fig. 15). La serie ricompensata al pittore il 23 novembre 1733, è come un felice compendio dell'esperienza romana dei pittori francesi della "generazione 1700", pronto a recepire e far maturare gli esercizi proposti da Vleughels in una sicura e suadente identità di stile personale, che raggiungeva qui uno dei vertici di qualità, manifestandosi nell'assimilazione in profondità della lezione dei maestri veneziani, da Veronese a Sebastiano Ricci, riversata sulle esperienze di avanguardia condotte nella Parigi dei primi anni venti a contatto con Antoine Watteau e François Lemoyne[77]. Cochin si dichiarerà ammirato alla vista della *Gerusalemme liberata* e nella sintesi del suo giudizio troverà le parole più adatte a fissare la personale cifra stilistica raggiunta dal pittore: «[...] dignes d'admiration. La force et la fraîcheur de la couleur y sont ecellentes, & les grâces du dessein, surtout dans les têtes de femmes & d'enfans, y sont jointes à l'exécution la plus précieuse»[78].

Vanloo lascerà Torino per Parigi insieme a Francesco Ladatte, mentre Crosato veniva ancora impegnato per Villa della Regina accanto a Corrado Giaquinto, subito intercettato da Juvarra a Roma dopo la prova smagliante in San Nicola dei Lorenesi (cat. 68), per la pittura delle sovrapporte, dei lambris, degli affreschi del salone, dove tutto assumeva un taglio da teatro e i colori di atmosfere naturali[79]. Sarà a Giaquinto che verrà offerto di aprire una nuova stagione della decorazione in Palazzo Reale, che rifiutò nel 1738 per un mancato accordo sul prezzo che porterà a sostituirlo con il napoletano Francesco De Mura (cat. 91). Ma il pittore non mancherà di far pervenire la splendida pala con *L'Immacolata Concezione e la visione del profeta Elia*, per la Cappella Turinetti nella chiesa del Carmine (cat. 94) (fig. 14)[80].

Nei vent'anni della sua attività torinese, la scelta dei dipinti e delle sculture dei più rilevanti maestri del tempo fu sempre pilotata dall'architetto sulla base di una consapevole nozione della realtà figurativa italiana che si riconosceva nelle esperienze delle "scuole pittoriche". Alla fine del suo percorso, alla metà degli anni Trenta, quella impresa coerentemente perseguita prima a Rivoli e poi in Palazzo Reale attraverso le commissioni per gli appartamenti reali, dal semplice confronto a due nel Gabinetto Giallo era diventata ambiziosamente programmatica e si manifestava come espressione di una aggiornata coscienza critica dell'esperienza della storia



15. Carle Vanloo, *Erminia indossa le Armi di Clorinda*, 1733, olio su tela. Torino, Musei Reali - Palazzo Reale, Gabinetto del Pregadio.

dell'arte in Italia, dove veniva registrata in tempo reale la configurazione della realtà contemporanea delle scuole artistiche regionali[81]. L'allestimento in permanente aggiornamento realizzato a Torino della più selezionata cultura figurativa contemporanea trovò una straordinaria testimonianza di rispecchiamento nei bozzetti trattenuti per sé dall'architetto nella sua casa romana, dove è possibile rintracciare alcune prove degli affidatari delle commissioni di Vittorio Amedeo II e di Carlo Emanuele III per l'ornamento degli appartamenti e degli altari regi[82].

Con il trasferimento in Spagna allo scadere della sua vita, al momento di progettare la Granja di San Ildefonso per Filippo V nel 1735, Juvarra metterà per iscritto con una esplicita dichiarazione di intenti il progetto a lungo coltivato a Torino: chiamare a raccolta i maestri della pittura contemporanea per metterli a confronto nelle sale della residenza reale come in una unica galleria «di tutte le scole d'Italia», o «delle maniere italiane», la cui pianificazione è attestata dall'importante corrispondenza epistolare conservata a Madrid tra l'architetto, i pittori e i ministri del re di Spagna[83].

* Questo saggio riprende in parte e aggiorna i testi pubblicati in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, grazie anche al contributo delle nuove ricerche che Cecilia Veronese sta conducendo per la sua tesi di laurea magistrale presso l'Università di Torino

[1] Comoli Mandracci 1983; Dardanello 1993; Gauna 2001; Cornaglia 2007.
[2] Levi 1985, pp. 11-69.
[3] La difficoltà a collocare a riconoscere una tradizione figurativa piemontese emerge negli slittamenti sulla collocazione dei Lombardi tra la prima (1937) e la seconda (1963) mostra del Barocco piemontese: *Mostra del Barocco* 1963*; Fortuna del Barocco* 2019. Ed è criticamente esaminata nel rapporto centro-periferia in *Figure del Barocco* (1988), *Diana trionfatrice* (1989), *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo* 2010, e negli studi sulla cultura di corte in di Macco 2002.
[4] *Varia Marci Ricci Pictoris praestantissimi experimenta ab ipsomet auctore inventa, delineata atque incisa et a me Carlo Orsolini veneto incisore in unum collecta nec non varis insignibus atq: amplissimis Viris dicata ac in lucem edita Anno MDCCXXX*, 20 stampe di invenzione di Marco Ricci riunite e pubblicate postume da Carlo Orsolini nel 1730 a Venezia; cfr. Succi 1993. Sul capriccio, Mariuz 1989.
[5] Guarini 1737, p. 157.
[6] Romano 1989/1990; Dardanello 2009c; Dardanello 2010; *Andrea Pozzo a Mondovì* 2010; Bösel 2011a; Bösel 2011b.
[7] Passanti 1963, pp. 163-194; Pommer [1967] 2003, pp. 10-18; Millon 1982, pp. 268-270; Beldon Scott 2003; Dardanello 2006a.
[8] Guarini 1737, p. 134.
[9] Pommer [1967] 2003, pp. 10-15; *Guarino Guarini* 2006.
[10] Portoghesi 1956, p. 8. Per entrambi, il valore sperimentale di questi cantieri

significherà darne ragione nella pubblicazione di un libro: la *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma 1693-1700) di Pozzo e l'*Architettura civile* di Guarini, data alle stampe nel 1737 per iniziativa personale di Bernardo Vittone.
[11] Dardanello 2006a; Caterino 2008.
[12] *Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, pp. 552-554.
[13] Romano 1989.
[14] Si veda Mattiello, Santa in questo catalogo, pp. 165-169; Cappelletti 2002; Roettgen 2007, pp. 306-316; Mattiello 2016a; Mattiello 2016b.
[15] Per Legnanino e Guidobono: *Palazzo Carignano* 2011; *Favole e magie* 2012.
[16] Dardanello 1995c; Dardanello 2011c, pp. 101-104.
[17] Guerrini 2011, pp. 279-281; Fuhring 1999, I, pp. 70-71.
[18] Dardanello 2006b; *Favole e magie* 2012.
[19] Fuhring 1999, I, pp. 17-20, 70; Dardanello 2015a, pp. 19-21.
[20] Viale 1966, p. 94.
[21] Millon 1984; Griseri, McPhee, Millon, Viale Ferrero 1999; Manfredi 2010; Dardanello 2018b.
[22] Alla prima edizione nel 1711 seguirono quelle del 1715, 1722, 1727, 1732: Zega 1989, pp. 10-51.
[23] Dardanello 2007b, pp. 108-115.
[24] Per l'attività di Juvarra a Roma, Manfredi 2010
[25] Dardanello 2007b, pp. 115-122; *La forma del pensiero* 2008; Dardanello 2018b, pp. 26-31.
[26] *Correspondance* 1887-1912, III, 1889, p. 276, n. 1343.
[27] Pinto 1980.
[28] Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 118, 119, 1120; Naginski 2009, pp. 43-46; Manfredi 2014, pp. 241-244.
[29] *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 164.
[30] Mariette 1853-1860, III, 1856, pp. 17-18. Sulle categorie di giudizio di Mariette si veda Gauna 2017.
[31] Vitzthum 1964; Vitzthum 1971b; Briganti 1996; Manfredi 2010, pp. 20-23.
[32] Briganti 1996, nn. 114-116, pp. 172-174.
[33] Dardanello 2018b, pp. 10-11
[34] Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, *Disegni di Juvarra*, voll. I-II; Gritella 1992; Dardanello 2018b, pp. 16-22.
[35] Pinto 1980, pp. 598-616; Dardanello 2001, pp. 98-104. Sul cantiere e l'architettura del Castello di Rivoli: Gritella 1986; Gritella 1992, I, pp. 390-427; Passanti, in *I trionfi del Barocco* 1999, nn. 157MAR, 158MAR, 156MAR, 153T, 154T, pp. 475-478; Cornaglia 2015, pp. 136-142; Caterino 2018, pp. 104-113.
[36] Marshall, Passanti in *I trionfi del Barocco* 1999, nn. 153T, 155T, 167, 168, pp. 477-479; Dardanello 2016b, pp. 55-59.
[37] *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 925; Dardanello 2016b, pp. 69-70;
[38] *Ivi*, p. 995.
[39] De Dominici 1742-1745, III, 1743, p. 602; Veronese in questo catalogo, pp. 170-173 e cat. 86.
[40] Torino, Galleria Sabauda, invv. 475, 476; Scarpa Sonino 2006, nn. 475-476, p. 310;
[41] Torino, Galleria Sabauda, invv. 735, 736; *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 924; Scarpa Sonino 2006, nn. 478-479, pp. 311-312; Dardanello 2016b, pp. 72-79.
[42] *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 924.
[43] Le prime quattro tele vennero riallestite nella camera dell'Alcova in Palazzo Reale, mentre le seconde due nelle anticamere dell'Appartamento di rappresentanza; Scarpa Sonino 2006, nn. 480-485, pp. 312-313; Dardanello 2016b, p. 72. Come suggerisce Cecilia Veronese la *Betsabea al Bagno* e l'*Agar e Ismaele confortati dall'angelo* in origine dovevano essere ovali, come ricorda per la prima la *Descrizione* del 1754 ([1754] 1994, p. 5) e la copia conservata oggi all'Academia Albertina di Torino, e per la seconda i dati visivi che vedono la composizione posizionata su un piano differente rispetto alle altre.
[44] ASTo, Art. 217, mazzo 175, 1726, cap. 14/88.
[45] Griseri 1989, pp. 16-17.
[46] Griseri 1962, p. 31.
[47] Dardanello 2016b, p. 79; Mariuz 2012, p. 134; cat. 86.
[48] Rosenberg 2002/2003; Per il viaggio di Juvarra a Londra e Parigi: Manfredi 2014, pp. 230-241.
[49] De Dominici 1742-1745, III, 1743, rispettivamente pp. 594, 613, 636.
[50] Cochin 1758, I, p. 29.
[51] Le attestazioni documentarie delle commissioni di Venaria sono registrate in *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, pp. 312, 358; II, 1966, p. 637; III, 1968, pp. 924, 1056. Sulla selezione dei pittori: Di Macco 1989a, pp. 281-287; Gabrielli 2014, pp. 47-48, 65-67; e in relazione al circolo ottoboniano, Pierguidi 2019. L'insoddisfazione per la qualità della pala Chiari portò a relegarla a Superga, oltre alla *Madonna con il Bambino e San Francesco di Sales*, venne affidata a Conca anche la *Madonna con il Bambino e San Carlo Borromeo*: Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 32, p. 154.
[52] Pascoli [1730-1744] 1981, p. 34.
[53] Pio [1724] 1977, p. 38.
[54] Wolfe 2014, pp. 80-81.
[55] Di Macco 1989a, pp. 270-277; Di Macco 1995b, pp. 264-268; Epifani 2014, pp. 51-52; Dardanello 2016b, pp. 83-84.
[56] Dardanello 2016b, p. 71.
[57] BRTo, Registri Discarichi, I, p. 356; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, nn. 187-192, pp. 86-87; Veronese in questo catalogo, p. 178 nota 24 e cat. 80. Per le tele di Grecolini è stata recentemente avanzata un'ipotesi attributiva a Marco Benefial da Alessandro Agresti (2015). Per questa stagione di chiamate a Torino dall'arrivo di Juvarra fino agli anni Trenta, cfr. Griseri 1989; Gabrielli 2014.
[58] *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 164-165; Dardanello 2016b, pp. 79-81, si veda catt. 82-83.
[59] Scarpa Sonino 2006, nn. 47-471, pp. 308-309.
[60] Montagu 1985, I, pp. 135-147; II, n. 61, pp. 358-364; Montagu 2001, p. 34-40.
[61] *Ivi*, pp. 82-86, 133, 135, 198, 199, 201,203, 207, 208; Gritella 1992, pp. 266-274; Felder 2001; Montagu 2001, pp. 34-40; Pierguidi 2017a, pp. 254-257; Carpentieri 2020.
[62] Il 4 luglio 1731 da Torino: *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 102. *L'Orazione nell'orto* si riconosce in una tela ora a Racconigi da cui fu tratta nel 1741 una stampa di Giovanni Antonio Belmond, nota da un esemplare è conservato nella raccolta di stampe appartenuta alla famiglia Lavy: Torino, Fondazione Torino Musei, Galleria Civica di Arte Moderna, Album Lavy, inv. 4197, c. 83r (cat. 186).
[63] Distrutto per ospitare il Medagliere di Pelagio Palagi, resta memoria della volta dipinta da Beaumont nel pensiero preparatorio per il *Ratto di Elena* conservato nell'album dei disegni del pittore presso il Museo Civico di arte Antica in Palazzo Madama (inv. 14/DS).
[64] *L'Armeria Reale* 2008; Dardanello 2016a; Si veda Mattiello, Santa, Veronese, Villano in questo catalogo.
[65] BRTo, Storia Patria 111, *Descrizione delle pitture terminate l'anno 1733 da Claudio Beaumont, nella Real Camera, e Gabinetto del Regio Palazzo di Torino*.
[66] Ne sono stati tracciati puntuali riscontri nel ciclo di Pietro da Cortona nelle sale dei Pianeti a Palazzo Pitti in Graffione 2013, pp. 10-11; Graffione 2016a, p. 171.
[67] Veronese in questo catalogo, pp. 170-173. Una tendenza al confronto tra gli esponenti delle scuole pittoriche che si faceva strada nei cantieri decorativi in quegli anni: Pierguidi 2012.
[68] Si veda nota 43.
[69] Dardanello 2007a, pp. 173-216; Dardanello 2015b. Per l'inquadramento delle scelte-del nuovo sovrano, Mossetti 1987, pp. 11-16. Per i due disegni e l'arredo dei gabinetti: Martinetti, in *Genio e Maestria* 2018, n. 96, p. 334.
[70] Viale Ferrero 1963; Graffione 2013.
[71] Ferraris, González-Palacios 1992, pp. 17-23; Antonetto 2010, I, pp. 139-148; Dardanello 2012c.
[72] Viale Ferrero 1980, p. 506; Ton 2012, pp. 43-45.
[73] Griseri 1961; Griseri 2008; di Macco 2008; Ton 2012, pp. 43-66, n. 9, pp. 194-199; Gabrielli 2014.
[74] Griseri 2016, p. 36.
[75] Dardanello 2016a, pp. 108-109; Villano in questo catalogo, pp. 174-177.
[76] *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 377; Griseri 1961; Ton 2012, n. 9, pp. 194-199; Dardanello 2016a, pp. 100-101.
[77] Rizzo 2016.
[78] Cochin 1758, I, p. 14.
[79] Di Macco 1989a, pp. 282, 322; Di Macco 2008; Gabrielli 2014, pp. 61-62.
[80] *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 356; Di Macco 1989a, pp. 321-322.
[81] Secondo una intenzione critica più consapevole e coerente di quanto non restituisca la definizione di «internazionale accademica» proposta da Andreina Griseri, che per tempo ha colto il respiro europeo dell'operazione condotta da Juvarra: Griseri 1961, p. 48.
[82] I bozzetti sono identificabili nel 1765 nell'inventario dei beni della sorella ed erede Natalia: Wolfe 2014.
[83] Battisti 1958; *Filippo Juvarra a Madrid* 1978; Alvarez Lopera 2002. Veronese in questo catalogo pp. 170-173.

«Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750)

Chiara Gauna

«Des differens goûts de Nation»

Il prologo della storia che la mostra racconta nel suo dipanarsi per i settant'anni successivi si articola, a Roma come a Parigi, negli anni sessanta del Seicento, nel momento in cui si iniziano a fare i conti con l'eredità, celebrata ma anche ingombrante, dei fatti figurativi seicenteschi, con la consapevolezza e la responsabilità di doverla interpretare e modernizzare. Da parte italiana s'impone il grandioso progetto critico e figurativo che Giovan Pietro Bellori dispiegò nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* pubblicate nel 1672 e dedicate a Colbert, incentrato su di un'idea precisa della scuola di Roma, che aveva saputo accogliere e far fiorire tutte le altre, radicata nell'antico e nutrita dei migliori umori moderni, come avevano dimostrato ad apertura di secolo Annibale Carracci e a chiusura Carlo Maratti. In questa idea di scuola romana, europea e universale, anche nella sua trasversalità cronologica garantita da scanditi passaggi di testimone, c'era posto per gli stranieri, Poussin, Rubens, Van Dyck e Duquesnoy, che avevano accettato la sfida di confrontarsi con quella cultura, restituendole forze e sensibilità nuove[1].

Negli stessi anni i francesi iniziarono a costruire una tradizione critica, rileggendo la storia della pittura italiana e francese, attraverso il paradigma disegnato dagli *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666-1688) di André Félibien, anche questi dedicati a Colbert[2]. Né Bellori né Félibien fecero tuttavia in tempo a registrare le novità derivate dall'istituzione dell'Académie royale de peinture et de sculpture e dall'Accademia di Francia Roma: la tradizione italiana proposta agli artisti francesi come momento imprescindibile della formazione avrebbe dato i suoi frutti solo nei decenni a seguire. Nel 1699 Roger de Piles si provò a definire le caratteristiche nazionali dello stile nelle ultime pagine dell'*Abregé de la vie des peintres* dedicate ai «differens goûts de Nation»: gli fu facile identificare un «goust Romain», fondato sull'antico e sulle sue interpretazioni moderne, un «goust Venitien» basato sul «beau Naturel» e sul colore, un «goust Lombard» fatto di un «dessein coulant, nourri, moëlleux, & mêlé d'un peu d'Antique & d'un naturel bien choisi, avec des Couleurs fonduës, fort approchantes du naturel & employées d'un Pinceau leger»; così come un «goust Allemand» e uno «Flamand» basati su di un'idea di natura non emendata, «comme elle se voit ordinairement avec ses déffauts, & non comme elle pourroit être dans sa pureté». Solo per quello francese non riuscì a individuare una cifra di stile univoca e riconoscibile, «car il paroît que les Peintres de cette Nation on [*sic*] été dans leurs Ouvrages assez differens les uns des autres. Dans le séjour qu'ils ont fait en Italie, les uns se sont contentez d'étudier à Rome [...]. D'autres se sont arrêtez plus long-tems à Venise [...] & quelques-uns ont mis toute leur industrie à imiter la Nature telle qu'ils la croyoient voir»[3].

A quella data l'identità della scuola francese era in via di ridefinizione e De Piles intendeva segnare una netta discontinuità rispetto alla linea Poussin-Le Brun, proponendo la vitalità di una nuova strada fondata sul colore. Il problema di una ricerca di identità moderna riguardava anche la scuola romana: l'idea belloriana, di «imitare la bella natura colla scorta degl'ottimi maestri così dell'antica come dell'età moderna, i quali conducono per diretti sentieri ed insegnano a non errare», in un rapporto di continuo rispecchiamento tra natura e tradizione, antico e moderno, non era così facile da interpretare e declinare[4]. Le accademie italiane e francesi ridisegnarono progressivamente il rapporto con la tradi-

zione, favorendone la ricezione ai fini della formazione, tuttavia la responsabilità di confrontarsi con quei modelli per poi di inverarli e rivitalizzarli in una proposta stilistica nuova rimaneva tutta degli artisti: sulla loro capacità di adesione, rinnovamento o scarto si giocava il riconoscimento della loro originalità, dunque il loro successo.

Se il contesto in cui si trovava a operare un artista nella prima metà del Settecento, a Roma come a Parigi, può essere paragonato a un campo magnetico costituito da diverse linee di forza, da identificarsi nelle accademie, nei committenti, nei critici, nei collezionisti e nel pubblico, una di queste fu indubbiamente il rapporto con la tradizione, intesa come patrimonio di cultura visiva e di concreti modelli figurativi da reimpiegare nell'invenzione[5]. La misura del rapporto variabile degli artisti con le tradizioni e con i modelli, che fu anche generazionale e non solo individuale, è una cartina di tornasole sensibile della cultura figurativa di inizio Settecento, polarizzata intorno a un rapporto tra antico e moderno soggetto a continue ridefinizioni. La sfida al Barocco evocata dal titolo della mostra fu un fattore condiviso, ma per nulla univoco, della ricerca di modernità che gli artisti della prima metà del Settecento cercarono di interpretare, in dialogo con i maestri del passato.

Presentissimo nelle fonti settecentesche, il rapporto fra tradizione italiana e pittura francese scompare dall'orizzonte critico nell'Ottocento, nel momento della rivalutazione della scuola di Francia del XVIII secolo, preparata per un quarantennio e fissata in maniera definitiva dagli scritti dei fratelli Goncourt[6]. Il recupero della pittura del primo Settecento fu selettivo e indubbiamente permeato da un'idea tutta nazionale di originalità. «Est-il sûr – si chiedeva retoricamente Théophile Thoré nel 1860 – que cette école du XVIII[e] siècle soit plus originale que celle du XVII[e]? Est-il sûr que Watteau soit plus français que Lebrun? Mais cela saute aux yeux!»[7]. Tra il 1859 e il 1870 Jules ed Edmond Goncourt pubblicarono le loro monografie sui principali pittori francesi della prima metà del Settecento, tra cui quelle capitali dedicate a Watteau, Boucher e Chardin, poi riedite in maniera organica una decina d'anni più tardi con un titolo assertivo, l'*Art du dix-huitième siècle*, che ne sanciva il valore paradigmatico[8]. Il vero Settecento artistico francese veniva, di fatto, a essere quello più lontano dalla tradizione italiana.

Un bilancio d'insieme dei rapporti tra l'Italia e la Francia dal punto di vista della ricezione e dell'uso dei modelli italiani nell'arco cronologico compreso tra il 1680 e il 1750 non è ancora stato tentato. Lo straordinario *corpus* di opere selezionate in occasione di questa mostra sollecita tuttavia a cercare di individuare una campionatura delle mutevoli e articolate modalità di rilettura di una tradizione condivisa sulla quale si provava a costruire la modernità[9]. Fu questa una necessità sentita tanto dagli artisti, nella ridefinizione degli strumenti e delle ragioni del loro mestiere, quanto da una serie di critici e conoscitori che si impegnarono a identificarne significati e valori.

La «guerre pittoresque»

L'imitazione dei modelli rimane il grande cardine della teoria artistica settecentesca, in Francia come in Italia, inverato nella formazione accademica e fondamento della cultura degli artisti. I *Discours* di Antoine Coypel, dati alle stampe nel 1721, sono uno dei viatici più efficaci per entrare nel laboratorio pittorico francese di inizio secolo, specie in relazione alle diverse modalità di uso di una imponente tradizione, che andava assorbita, selezionata e rimontata[10]. «Il faut un génie & un goût superieure pour estre saisi des beautez de ces respectables Anciens; heureux qui sçait puiser dans cette abbondante source de richesses, & les plaçant à propos, se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!»: così Coypel introduceva una lunga riflessione sull'uso da fare dei modelli da parte dei moderni[11]. Secondo il pittore, bisognava scegliere con cura, evitando gli eccessi di una imitazione poco selettiva: di Guido Reni, ad esempio, occorreva imitare le «airs de tête», la grazia e la nobiltà, non la sua maniera tarda grigia e piatta; di Rubens il genio prodigioso, la vivacità delle espressioni, il chiaroscuro e l'armonia, non il gusto «trop mol» e a volte grossolano; di Poussin la finezza delle espressioni, la competenza dell'antico e la sua raffinata capacità narrativa «de Cantique qui éleve l'ame, charme le coeur & l'esprit des Sçavans», non il disegno scultoreo, che «donnoit dans la pierre & dans le gris outré»[12]. Ben oltre l'ampio e variegato catalogo di modelli da tenere presente, contava soprattutto la fiducia in un dialogo insistito con i pittori antichi, che invitava a considerare come amici: «Nous devons donc non-seulement être fort retenus en décidant sur les ouvrages des grands Hommes anciens, parce-que leur memoire est consacrée; mais, si je l'ose dire, par une sorte de reconnaissance, nous le devons regarder comme d'anciens amis qui nous ont fait part de leurs biens, & qui nous ont conduit dans nos études»[13].

La fondazione dell'Accademia di Francia a Roma garantì agli artisti francesi un contatto nuovo e diretto con l'arte italiana[14]. I viaggi in Italia esposero pittori e scultori a una conoscenza che allargava le maglie del pur ampio catalogo costruito sulle opere conservate nelle collezioni e sul repertorio figurato delle incisioni di traduzione. Se Gian Lorenzo Bernini, interrogato sul futuro della pittura francese, aveva suggerito con qualche malizia di guardare soprattutto alla scuola lombarda – affermando «que les Français avaient du feu, mais une manière triste et menue. Les Lombards, au contraire, donnaient dans le matériel et le pesant, mais avec de la grandeur; qu'il fallait éveiller ceux-ci et donner au grand aux Français» – nei decenni seguenti lo sguardo si aprì su di un orizzonte molto più vasto[15]. Le generazioni successive a quella di Charles Le Brun, in particolare, subirono un impatto vivificante e stordente con la tradizione italiana studiata in Italia, a Roma ma anche a Bologna e a Venezia: questa esperienza provocò un allargamento della cultura visiva degli artisti, esponendoli a un registro variegato di suggestioni e riferimenti che implicò una complessa assimilazione[16].

Antoine Coypel si trovò a fare i conti con una cultura visiva molto più ampia rispetto a quella dei pittori precedenti, costruita nei tre anni spesi in Italia, a seguito del padre, tra il 1673 e il 1676, e continuamente aggiornata. La sua cultura eclettica si fonda sulla tradizione francese filtrata da Le Brun, di cui era allievo, ma si allarga precocemente all'arte italiana e poco dopo a quella nordica. L'inventario dei suoi beni documenta una cospicua collezione di opere, tra originali e copie, di Raffaello, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano, Giorgione, Correggio, Carracci, Domenichino, Guido Reni, Andrea Sacchi e Pietro da Cortona; una mirata selezione di prove di Rubens, Van Dyck e Rembrandt; e «176 feuilles qui sont copies et originaux de desseins de différents maîtres»[17]. Uno dei suoi dipinti di maggiore successo, la *Susanna accusata di adulterio dai vecchioni* (cat. 17) eseguita tra il 1695 e il 1696, rivela una meditata selezione di modelli italiani e nordici finalizzati a dare nuovo corpo e colore alla teoria delle passioni di Le Brun, che continuava a garantire alla pittura francese una fondamentale capacità narrativa ed espressiva ma che andava ormai declinata in maniera più viva e seducente: Raffaello per l'antico e il disegno, Guido Reni per le teste femminili, Correggio per la morbidezza e la grazia, Tiziano per i contrasti cromatici, Veronese per le scenografie, Rubens e Van Dyck per il chiaroscuro, Poussin per la composizione.

Intorno al giro di boa cronologico del 1700 la cultura figurativa francese fu investita da una ventata di novità. Coypel descrive in maniera suggestiva la «guerre pittoresque» scatenatasi negli anni della sua giovinezza, quando «les Ecoles de peinture retentissoient de ces famouses disputes, dans lesquelles les uns cherchoient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessein; & les autres passionnez pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautez du dessein [...] Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroient l'étendart de Rubens, les autres celui du Poussin»[18]. Nel giro di pochi anni si verificò un cambiamento radicale di modelli: «l'on a vû mépriser, pour ainsi dire, tout ce qui n'étoit point Poussin: l'Albane a eu son tour: les Rubens, les Wandeics, les Bassans étoient proscrits: ensuite malgré toutes les rares beautz qui s'y



1. Charles de La Fosse, *Adorazione dei Magi*, 1715, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. MI 316.



2. Jean-François de Troy, *Donna che legge*, 1723, olio su tela. Berlino, Staatlichen Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. KFMV.297.

trouvent, les Rubens ont chassé les Poussins: les Rimbrants ont été les seuls modéles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, & les loüanges que l'on a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans reserve, & aux dépens de ceux qui ne se trouvoient plus en grace»[19].
La precisione della sequenza dei riferimenti citati, da Poussin e Albani a Rubens e Rembrandt, può essere provata su di una serie di opere scalate in un ristretto arco cronologico. Se il *Mosè sposa Sefora* di Charles Le Brun (cat. 14) è una testimonianza eloquente di una fedeltà a Poussin, ancora nel 1687, il *Ratto di Proserpina* di Charles de La Fosse (cat. 15), presentato per la ricezione in Accademia nel 1673, esibisce un esplicito riferimento a Francesco Albani. Pochi anni più tardi La Fosse virò verso una pittura più intensamente cromatica, ancorata a fonti veneziane e lombarde, Tiziano e Correggio soprattutto, studiate nel lungo soggiorno in Italia (1659-1664), e alla pittura nordica che a Parigi trionfava nelle collezioni. L'*Adorazione dei Magi*, dipinta nel 1715 per il coro di Notre-Dame di Parigi negli ultimi anni della sua vita, è quasi un testamento della sua fede colorista, dimostrata dalle esplicite citazioni di Veronese, Van Dyck e Rembrandt (fig. 1)[20].
Questo cambiamento della cultura visiva e del gusto fu sostenuto e accompagnato da una serie di collezionisti sensibili alle seduzioni della pittura veneziana e nordica, che condivisero le sperimentazioni più avanzate degli artisti in questa direzione. Nel 1673 Roger de Piles aveva pubblicato il *Dialogue sur le coloris*, il manifesto più importante della sterzata colorista, poi riedito con grande successo nel 1699, nell'anno in cui egli fu accolto come «conseiller honoraire» all'Académie royale de peinture et de sculpture e diede alle stampe l'*Abregé de la vie des peintres*. La forma del dialogo e della conversazione – le *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, con la vita di Rubens, sono datate 1677 – non furono solo una consapevole presa di posizione polemica nei confronti della trattatistica erudita di marca italiana, ma aprirono anche la strada a un rapporto con le opere e con i loro modelli meno normativo e più personale, che ridisegnava una tradizione di riferimenti pittorici nella pittura veneziana e in quella nordica[21]. A ridosso di queste date, si addensa una serie di precoci esperimenti coloristici che possono essere interpretati anche come esercizi giocosi a uso di committenti e collezionisti. Il *Democrito* di Antoine Coypel, datato 1692, un divertissement *rubéniste* che è facile immaginare dipinto per un collezionista dai gusti precisi, ne è un esempio significativo; così come il *Sileno imbrattato di more dalla ninfa Egle* (cat. 53), commissionato dal figlio di Luigi XIV per decorare la Sala da pranzo dei nuovi appartamenti del Castello di Meudon, a confronto con prove analoghe di Charles de La Fosse, Jean Jouvenet e Bon de Boullogne[22]. La fortuna collezionistica di questo genere di sperimentazioni durò a lungo, come dimostrano alcune opere della produzione di Jean-François de Troy, ad esempio la *Donna che legge* (fig. 2), una raffinata rivisitazione galante di soggetti olandesi allestita nella raccolta di Jean de Jullienne accanto a una selezione di opere nordiche, o la *Mietitrice addormentata* (cat. 54), un'opera in cui i modelli antichi vengono rivestiti di una seducente naturalezza cromatica che ne camuffa quasi la citazione, accrescendone probabilmente il piacere della decifrazione[23].
Nel 1706 De La Fosse si trasferì a casa di Pierre Crozat, dove rimase fino alla morte nel 1716: in questo decennio cruciale Antoine Watteau, anche a contatto con quella strepitosa collezione di disegni che gli permise un accostamento più intimo e diretto ai maestri amati, riconfigurò in maniera radicale il rapporto con i modelli[24]. Nella biografia che il conte Caylus gli dedicò anni più tardi, in un contesto oramai molto mutato, le pagine più importanti riguardano il metodo di lavoro dell'artista, al quale egli stesso collaborò insieme all'amico Nicolas Hénin preparandogli «un nombre infini de dessins, d'après les études des meilleurs maîtres flamands, et de ces grands paysagistes italiens, et que nous avancions assez, pour qu'en y donnant quatre coups, en avait l'effet. C'était le servir selon



3. Antoine Watteau, *L'insegna di Gersaint*, particolare, 1720, olio su tela. Berlino, Schloss Charlottenburg, inv. GK I 1200/1201.

son inclination»[25]. La riflessione su quei modelli era liberissima e non motivata da ragioni compositive specifiche: «le plus ordinairement il dessinait sans objet. Car jamais il n'a fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux, quelques légères et quelques peu arrêtées que ç'a pu être. Sa coutume était de dessiner ses études dans un livre relié de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous sa main. [...] Quand il lui prenait en gré de faire un tableau il avait recours à son recueil. Il y choisissait les figures qui lui convenaient le mieux pur le moment. Il en formait ses groupes, le plus souvent en conséquence d'un fonds de paysage qu'il avait conçu ou préparé. Il était rare même qu'il en usât autrement»[26].
Watteau segnò uno scarto di passo decisivo in questa riflessione allargata che vedeva partecipi artisti e collezionisti, spostandola da un piano quasi ludico di gioco con i modelli a un ripensamento radicale del fare pittorico. L'*Insegna di Gersaint*, una delle ultime opere dipinta dall'artista, mette in scena in maniera inequivocabile questo cambiamento: è nella bottega di un mercante, strapiena di dipinti e frequentata da giovani eleganti, non nelle austere sale di



4. Antoine Watteau, *Cinque studi di testa di donna*, 1716-1717, sanguigna, matita nera e acquerello su carta preparata. Londra, British Museum, inv. 1895,0915.941.

studio dell'Académie de peinture o nei sontuosi saloni decorati dei palazzi reali, che l'artista ridisegna la tradizione artistica sentita più affine e vicina, identificata nella pittura veneziana e nordica indagata nel corso della sua esistenza[27] (fig. 3). Quello che è molto nuovo dell'artista è la profondità di studio dei maestri del passato che ne permette un uso libero e singolare: la citazione rubensiana diretta e riconoscibile sottesa a *La Surprise* (cat. 55), ad esempio, è il punto di avvio per la costruzione un mondo figurativo del tutto moderno, che priva l'uso del modello di qualsiasi inerzia restituendogli complessità. L'eccezionale densità di fonti coeve relative a Watteau segnala la potente novità della sua pittura, che andava a modificare in profondità la cultura figurativa e la sensibilità contemporanee[28].
Non era solo questione di modelli, ma di ragioni dell'arte intesa come espressione profonda di sensibilità e di sguardo, inverata nelle opere dipinte e anche nei disegni[29] (fig. 4). La collezione grafica di Pierre Crozat, frequentata da Charles de La Fosse e da Watteau, da Caylus e Pierre Jean Mariette, rivelava la possibilità di un ripensamento della tradizione figurativa, sul filo di un libero rimescolamento delle carte che acuiva la comprensione degli artisti del passato, ne smontava le letture più inerti e superficiali, permettendone un uso meno codificato e più originale[30].

«[I]l ne faut pas contraindre le génie»
Il cambio di passo della generazione successiva, quella del 1700, rispetto ai modelli è stato messo a fuoco da Pierre Rosenberg, che ne segnalava la radicalità e le ragioni: «Decisamente dimentica dei suoi illustri modelli, la giovane pittura si è impegnata in una via del tutto nuova, più galante, più graziosa, più elegante e sensuale, più sensibile, alla moda come alle mode intellettuali, in una parola più personale. [...] Non si trattava più di dare forma al XVII secolo, per quanto magnifico fosse stato, ma di tener conto del tempo. Delle novità di tutt'altra natura, una nuova gamma di colori, dei soggetti inediti, una pittura che racconti e sappia commuovere, ma anche una pittura che fugge l'aneddoto e preferisce essere atemporale, delle scene pastorali certamente, ma anche la lezione eroica, l'agilità e la licenza come l'esemplarità, le nuove idee che circolavano allora in gran quantità a Parigi, il gusto del pubblico dei *Salons*, uno stimolo ininterrotto che impediva di addormentarsi e obbligava ognuno a rimettersi in gioco, soprattutto una grande libertà»[31].
Anche nel momento di massima esposizione alla tradizione italiana, a ridosso del soggiorno romano che tutti i pittori della generazione fecero, con l'eccezione di Chardin, si può rilevare un nuovo e diffuso disinteresse per le possibilità di reimpiego dei modelli studiati. La verifica condotta da Alessia Rizzo sui *morceaux de réception* e *d'agrément* in questa occasione rende conto in maniera significativa del cambiamento. La citazione dei modelli si fece un esercizio più accademico e fu spesso abbandonata nella produzione successiva. Lo dimostra in maniera palese il confronto tra due opere di Boucher, l'*Aurora e Cefalo* (cat. 173) e il *Rinaldo e Armida* (fig. 2, p. 191): la prima, eseguita nel 1733, è una brillante prova di virtuosismo e di originalità stilistica, che poco o nulla lascia trapelare degli studi degli anni romani, la seconda, presentata per la ricezione in accademia nel 1734, è un esercizio accademico, dove invece i modelli sono citati quasi controvoglia[32].
Se in un disegno datato 1746 (fig. 5) Charles-Joseph Natoire offriva ancora una rappresentazione di una lezione accademica basata su di uno scrupoloso studio dei modelli antichi e moderni francesi, che arrivavano a condizionare anche i nudi copiati dal vivo, già alla metà degli anni Venti era iniziata una nuova riflessione sulla funzione formativa della copia. Agli occhi del direttore dell'Accademia di Francia a Roma Nicolas Vleughels, quella pratica conservava il duplice statuto di strumento di conoscenza e di memoria, indispensabile per costruire un repertorio d'invenzioni e di stili da usare poi nella ricerca di una maniera originale[33]. Egli era tuttavia convinto che fosse necessario lasciare una certa libertà di scelta ai giovani artisti, come ribadì in una lettera a D'Antin nel 1729: «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 suis content». Qualche giorno più tardi confermava ancora queste idee: «Il faut, que je crois, dans les beaux-arts, choisir la manière qui nous inspire de l'amour; 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»[34]. Quel dialogo intenso con i modelli, che Coypel difendeva ancora come necessario nel 1721, diventava più direttamente funzionale alla ricerca di una maniera personale.
Il nuovo si costruiva in un altro modo, per via di uno stile inequivocabilmente originale e di una reinterpretazione moderna dei generi in grado di affascinare il pubblico: così la pittura di storia fu riletta in chiave sensuale e scopertamente erotica, il paesaggio diventò anche una personale esplorazione della natura, la natura morta assunse una nuova grandiosità, le *scenes des moeurs* rivelarono protagonisti inediti, le donne e i bambini, e temi moderni, il lavoro e il gioco. Già nel 1721 Coypel avvertiva del ruolo fondamentale del pubblico: «Consultez le Public» – esortava i giovani pittori – «[n]ous avons beau nous flatter d'être approuvez d'un petit nombre de prétendus connoisseurs, si nous ne sçavons piquer le goût general des hommes, nos travaux seront infructueux. Le Public est toujours le plus fort; & comme il est notre Juge, c'est luy que nous devons consulter. [...] Le plus seur moyen de luy plaire, c'est de luy présenter jamais que le vray»[35]. In occasione del concorso indetto dal duca d'Antin tra il 1726 e il 1727, il giudizio del pubblico contò al punto di far trionfare il seducente *Ratto d'Europa* di Noël Nicolas Coypel, accanto alle prove dei vincitori ufficiali Jean-François de Troy e François Lemoyne (cat. 172), e le *Expositions de la Jeunesse* in place Dauphine permisero una precoce affermazione dei giovani protagonisti della generazione 1700 sulla scena parigina, che fu la premessa del loro trionfo incontrastato ai *Salons* a partire dal 1737, quando ripresero dopo una lunga interruzione[36].
È in questo contesto dinamico e sensibile alle novità che emerge anche un'attenzione critica per la verità, intesa come adesione alla natura senza mediazioni, che superava i sofisticati filtri della tradizione, rendendoli più deboli e al limite ininfluenti. Sono significative in questo senso le reazioni alle *scenes des moeurs* presentate da Chardin ai *Salons* del 1737 e del 1738. «Quand on parle de la vérité en peinture, c'était là qu'il fallait la chercher pour être sûr de la trouver», scriveva il 20 novembre 1737 il commissario Dubuisson entusiasta al marchese di Caumont. Gli faceva eco l'anno successivo il Chevalier de Neufville de Brunaubois-Montador: «Son goût de peinture est à lui seul: ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondüe; c'est au contraire du brute, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceau soient appuyés, et néanmoins ses figures sont d'une vérité frapante; et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'ame»[37]. Questa verità sconcertante raggiunta attraverso un defatigante studio dal vero e una riflessione prolungata sui toni e sui colori rendeva superflua la decifrazione dei



5. Charles-Joseph Natoire, *Accademia ideale*, 1746, penna, matita nera e acquerello. Londra, Courtauld Institut of Art, inv. D.1952.RW.3973.

modelli pittorici, che assumevano una mera funzione di spunto iconografico o compositivo. Anche Pierre Jean Mariette, che aveva una cultura visiva pressoché sterminata basata com'era sulla produzione incisa, faticava a collocare l'artista all'interno di una tradizione, a identificarne le radici e i riferimenti: «le talent de M. Chardin n'est qu'un renouvellement de celui des frères Le Nain. Comme eux, il fait choix des sujets les plus simples et les plus naïfs, et, pour parler avec vérité, son choix est encore mieux fait. Il saisit très-bien les attitudes et les caractères et il ne manque pas d'expression. Voilà même, à ce que je crois, ce qui a le plus contribué jusque ici à donner de la vogue à ses tableaux et à leur mériter une place auprès des Téniers et des autres peintres flamands, qui ont travaillé à peu près dans le même genre que luy, quelque distance qu'il y ait entre leurs ouvrages et les siens»[38] (fig. 6).
Nel *Giovane disegnatore* Chardin mise in scena la fatica di questa



6. Jean-Siméon Chardin, *La giovane maestra*, 1740, olio su tela. Londra, National Gallery, inv. NG4077.

ricerca di verità che rischiava d'impigliarsi nell'esercizio della copia dei modelli e della tradizione (cat. 142). Ancora nel 1765 Denis Diderot evocava, attraverso le parole dell'artista, l'operazione esasperante e liberatoria di incontro con la natura dopo anni di studio passati a copiare: «Après avoir séché des journées et passé des nuits, à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien. [...] Il faut apprendre à l'oeil à regarder la nature; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie»[39].
Anche nel caso di Chardin, come in quello di Watteau, la novità di stile modificò il linguaggio delle fonti, lasciando emergere nuove categorie di giudizio, che superavano la necessità di un paragone con i predecessori: la «vérité» era un concetto nuovo, che spingeva lontano da un confronto con i modelli[40]. Il trionfo di nuovi generi e l'irruzione della rappresentazione della vita moderna nella narrazione pittorica indebolirono ancora l'urgenza di un accostamento all'antico e alla pittura cinquecentesca e seicentesca. Questa linea di tendenza "modernista" della generazione del 1700 non fu tuttavia univoca, Edme Bouchardon e Pierre Subleyras percorsero invece la strada di una modernità tutta fondata su di un modo nuovo e profondamente sentito di guardare alla tradizione.

«S'approprier le talent des Anciens, le retrouver sur la nature»
Al *Salon* del 1737 Bouchardon, non appena tornato dal lungo soggiorno romano (1723-1732), giocò la carta di un'adesione naturalistica al genere del ritratto disegnato a sanguigna con le due teste dei figli di Pierre Jean Mariette, allestite a confronto studiato con il busto scolpito del cardinal Polignac e a una coppia di soggetti di storia romana, le *Feste di Pale* e le *Feste Lupercali*, che rivelavano una rinnovata riflessione su Raffaello e Domenichino, i due pittori da lui intensamente studiati a Roma[41] (cat. 185).
Fu questa operazione sofisticata a entusiasmare il conte di Caylus e Pierre Jean Mariette, che sostennero poi lo scultore per tutta la vita, profondamente convinti delle ragioni di quella scelta, di contro alle mode passeggere, all'invaghimento del pubblico per i nuovi

soggetti e agli eccessi manierati di certa pittura contemporanea[42]. Nei disegni e nelle sculture di Bouchardon i due conoscitori ritrovavano una possibilità nuova di recupero dell'antico e dei maestri moderni, su cui modellare uno stile colto, nobile, semplice e naturale (catt. 7-8, 11). Il lavoro di assimilazione di una tradizione sentita profondamente unitaria rivisto sulla natura, quasi a voler comprendere e ripercorrere il significato più vero di quell'arte: «Personne n'a mieux connu que lui la nécessité de l'étude et le danger de perdre un seul instante de veue la nature» – scrisse Mariette – «[è]tudiant sans cesse, dessinoit tout ce que l'antique offre de plus parfait, l'apprenant pour ainsi dire par coeur, faisant le même travail sur les ouvrages de Raphaël et du Dominiquin, [...] Algarde et François Flamand»[43]. Delle sanguigne dell'artista Caylus notava la «précision de trait» ma soprattutto «les détails intérieurs [...] accompagnés de la réminiscence, & du sentiment de la chair & de la nature», frutto di uno studio appassionato «d'après la nature» che indagava «avec cet enthousiasme & ce feu que les Anciens croyoient communiqué par le Trepied sacré» (cat. 143; fig. 7)[44].
Il processo creativo di Bouchardon, i suoi disegni e le sue sculture riattivavano un dialogo intenso e profondo con una lunga tradizione che tornava a dire cose importanti, ristabilendo un contatto tra i modelli e la natura, lo studio della tradizione e quello dal vero, l'antico e il moderno. «Livré avec ardeur à l'antique, aux grands maîtres modernes, & à la nature, il sçut en quelque façon s'approprier le talent des Anciens, le retrouver sur la nature»: questo rinnovato confronto, acutamente fissato dalle parole di Caylus, disegnava una precisa declinazione della modernità[45] (fig. 8).
Anche Pierre Subleyras trovò nel confronto con la tradizione italiana, con cui si misurò a Roma tutta la vita dopo esserci arrivato da giovane, una risorsa preziosa di ispirazione. Pressoché ignora-



7. Edme Bouchardon, *Testa di donna con foulard*, circa 1737, sanguigna. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. PM 22.



8. Edme Bouchardon, *Cupido*, 1744, marmo. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1952.5.93.



9. Pierre Subleyras, *San Benedetto che resuscita un bambino*, 1744, olio su tela. Roma, Santa Francesca Romana.

to dalle fonti italiane perché francese, il pittore fu percepito come «expatrié et dénationalisé» in Francia, «[o]n ne soupçonneroit pas à son pinceau qu'il fût d'une autre Ecole de celle d'Italie», scriveva La Live de Jully nel *Catalogue historique* della sua collezione pubblicato nel 1764[46].

A fine Settecento Luigi Lanzi ne tratteggiò lucidamente l'importanza nelle pagine della *Storia pittorica della Italia*, a contrasto con lo stato di salute della pittura a Roma: «alla scuola romana recò vantaggio grandissimo, Mentre questa non produceva se non settari di vecchi stili, e così invecchiava anch'essa, egli opportunamente uscì in campo con una maniera tutta nuova»[47]. Forte anche di una *expertise* di una serie di dipinti della scuola francese arrivati a Firenze nel 1792, lo storico italiano riconosceva inoltre con occhio sicuro la differenza che intercorreva tra lo stile del pittore e quello della scuola francese coeva[48]: «Subleyras educato in quell'Accademia emendò tal gusto, ritenendone il buono, rifiutandone il debole, e aggiugnendovi di suo ingegno quanto bastò a formare una maniera veramente originale. È vaga, finita, d'una benintesa varietà di teste e di attitudini, e di un merito grande nella distribuzione del chiaroscuro, per cui i suoi quadri fanno nel totale 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»[49]. Il profilo stilistico dell'artista è esemplificato in quelle pagine dalla *Messa di San Basilio* in San Pietro che suscitava l'entusiasmo incondizionato di Lanzi – «Qual evidenza in que' volti! qual vero in quel luogo, in que' drappi! Le sete paion sete, lucide, leggiere, piegate, come fa il vero» – e dal *San Benedetto che resuscita un bambino* del monastero olivetano di Monte Morcino a Perugia, considerato il suo «capo d'opera», di cui aveva annotato sul suo taccuino durante il viaggio in Umbria il «buon disegno vivissimo colorito bella distribuzione i molti monaci vestiti di bianco non pregiudicano alla varietà per gli sbattimenti opportuni che ha introdotti. Il quadro è pieno di ritratti scelti e di ottimo effetto nelle pieghe è Baroccesco»[50] (fig. 9). Nella visione di Lanzi il classicismo moderno dell'artista era comprovato in maniera esemplare da questi due dipinti, entrambi dipendenti dal *San Romualdo* di Andrea Sacchi, uno dei testi sacri del classicismo seicentesco, in una declinazione realistica d'intenso impatto chiaroscurale e di seducente resa materica[51].

L'esercizio sulla tradizione così magistralmente dominato da Subleyras può essere messo a confronto con quello di Pompeo Batoni, impegnato in un'operazione analoga. Coevo al *San Benedetto* (1744), e di medesima committenza olivetana, è *Il Beato Tolomei assiste le vittime della peste*, datato 1745 e dipinto per la chiesa di San Vittore al Corpo di Milano, anche questo derivato da evidenti modelli seicenteschi, Andrea Sacchi, Guido Reni e Domenichino, ristudiati dal vivo (fig. 10). La difficoltà di un dipinto tutto giocato sui bianchi fu risolta attraverso una raffinata concertazione luministica – con il fascio di luce diretto sul Beato «che col suo abito apparisce nitido, e risplendente in mezzo al quadro», l'uso di tante ombre e «un ben inteso maneggio di riflessi nei corpi» – che è molto vicina alla soluzione inventata da Sacchi per il *San Romualdo*, quella «istoria con figure tutte coperte di bianco» movimentata da luci e ombre «con artificio singolarissimo»[52].

Il brano realistico del giardiniere, con il cesto di carciofi e la vanga in spalla, in ombra a destra del *San Benedetto*, ne misura la distanza rispetto a Batoni e rivela la peculiare dose di naturalismo che Subleyras iniettava nella sua pittura[53]. Nei suoi dipinti la tradizione e la realtà agiscono con pari intensità: è questa cifra a renderli tanto grandi ed eccentrici a confronto con la coeva pittura francese e romana, come aveva capito Lanzi. Se le figure delle grandi pale sacre sono tutte studiate dal vero, i risultati più apparentemente naturalistici, come il *Nudo femminile di schiena* o la *Sibilla*, fino ad ora

creduta un ritratto, rivelano l'interferenza di modelli accuratamente studiati, l'*Ermafrodito Borghese* nel primo caso e Guido Reni nel secondo (catt. 146-147). Il pittore celebrò il suo percorso nel dipinto raffigurante il suo studio, esibendo un insieme di sontuose pale d'altare, studi accademici, ritratti intimi e ufficiali, modelli antichi e moderni, a siglare un autoritratto di consapevole coerenza al suo modo di intendere la pittura (fig. 11).

La sfida di un rinnovato confronto con la tradizione fu accolta da alcuni pittori della generazione successiva, quella del 1715[54]. Nel 1744 Joseph-Marie Vien partì per l'Italia, dove, come racconterà anni dopo nelle sue *Mémoires*, si abbandonerà a uno studio intenso dell'antico e del moderno, ricavandone impressioni fortissime: «j'allais visiter tous les monuments de la Capitale des arts. Je portais mes yeux avides sur les chef d'œuvres antiques et modernes qu'elle renferme; je demeurai convaincu qu'il n'y avait que l'Etude la plus approfondie de la nature qui eût pu produire tant d'ouvrages si beaux et si parfaits. Dès ce moment je me ragardai comme un homme qui ne savait encore rien»[55]. Vien visse la rivelazione della natura riscoperta attraverso i maestri seicenteschi, in controtendenza rispetto ai suoi colleghi a Roma, «on ne copie ici que Pietre de Cortone et Carle Marate», invece che «Raphaël, le Carache, le Dominiquin, Michel-Ange et tous ces maîtres enfin dont les ouvrages portent ce caractère de vérité et de grandeur qu'on a si rarement l'occasion d'admirer».

Il suo sguardo giovane, seppure ricostruito anni dopo, fotografa lo stato della pittura a Roma e a Parigi in un momento di massima distanza rispetto ai grandi modelli del Seicento classicista. «La routine que je combattais a privé la France de monuments immortels que nos maîtres auraient produits, s'ils avaient pris des guides plus sûrs. Mais un goût frivole avait prévalu, ce goût dégénéra bientôt en une espèce de mode, qui nuisit aux arts, non seulement en France, mais même en Italie. Les peintres romains environnés des chefs-d'oeuvre des grands hommes que je viens de citer, ne voyaient que Carle Marate; n'étudiaient que d'après lui; aussi leurs tableaux n'étaient-ils à mes yeux que des copies d'après ce maître. Nos peintres français, donnant dans la même erreur, n'ont pas à la vérité commis les mêmes fautes, parce qu'ils portaient un caractère original dans leurs tableaux franchement peints, et touchés, si j'ose le dire, avec une effronterie qui étourdissait la jeunesse»[56]. Da un lato dunque individuava una pittura romana un poco esangue e ancora fortemente marcata dall'esempio marattesco, in sintonia con la diagnosi che ne fece Cochin pochi anni più tardi, dall'altro una pittura francese frivola e sfrontata nell'inseguimento di novità alla moda. I giovani *pensionnaires* a Roma, sempre visti dagli occhi di Vien, si perdevano negli esercizi delle *mascarades* e nelle decorazioni, cercando di sostenere la messa in scena di una vita alla moda. Il gustoso campionario descritto dall'artista mette a fuoco una sostanziale indifferenza per lo studio della grande tradizione italiana: «un pensionnaire peintre [...] en habit écarlate, richement galonné d'or, et avec un chapeau à point



10. Pompeo Batoni, *Il Beato Tolomei assiste le vittime della peste*, 1745, olio su tela. Milano, San Vittore al Corpo.

d'Espagne», che non dipingeva che «des arabesques, des fleurs, et grave les décorations du feu d'artifice que le Conétable du Roi fait exécuter tous les ans la vielle et le jour de la fête de St.-Pierre», abbandonando così l'ambizione di diventare un pittore di storia; «[u]n autre préferait Boucher à Raphaël, et repartit de Rome comme s'il ne fut jamais sorti de son école»; un terzo si lasciava sedurre dalla pittura di paesaggio e «de peintre d'histoire qu'il se disait en partant de Lyon, s'en retourna peintre de paysages»[57].

A fronte di tanti pittori «qui n'ont pas profité de leur séjour en Italie», Vien si mise invece a studiare e copiare i grandi maestri, Raffaello, i Carracci, Domenichino, Guido Reni e Guercino, e su quei modelli si provò a formulare uno stile più naturale per i suoi primi dipinti di storia: come dimostrano bene il ciclo di Santa Marta (fig. 12), «une suite de six tableaux d'après nature» eseguita «au premier coup» e con le figure studiate dal vivo, o l'*Eremita*



11. Pierre Subleyras, *Studio dell'artista*, 1740 circa. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inv.-Nr. GG-844.



12. Joseph-Marie Vien, *Agonia di santa Marta*, 1747, olio su tela. Tarascona, Sainte Marthe.

addormentato, che rivela una combinazione di uno studio dal vero e di una meditata selezione di fonti seicentesche (fig. 5, p. 201)[58]. Negli anni della dolce vita romana, che vedeva gli scatenati giovani francesi grandi protagonisti, Vien recuperava un rapporto diretto e appassionato con una radice seicentesca sentita come la più vicina e ancora vitale a una ricerca di verità e di natura.
Al ritorno a Parigi il pittore propose con forza quella maniera «de voir et de penser» elaborata negli anni italiani, che espose orgogliosamente nel «Saint Gérôme d'après nature» (cat. 179) presentato all'Académie e giudicato molto severamente dalla commissione, costituita da veri «ennemis de la Nature». Impressiona, nelle parole del racconto dell'artista, la sua consapevole opposizione alla pittura coeva: «il est bon de savoir que les compositions, suivant l'opinion dominante, n'étaient qu'un calcul; la vérité n'avait ni le droit d'y présider, ni le droit de remontrance; tout était un affaire de convention, et rien de plus. La peinture n'était pas alors la reproduction de la Nature»[59]. Vien fu poi ricevuto in Académie nel 1751 con la tela dell'*Imbarco di Santa Marta*, che espose anche con successo al *Salon* del 1753, insieme all'*Eremita addormentato* eseguito in Italia. La cifra neo seicentesca di quelle prove fu immediatamente recepita: Mariette considerava la prima «largement peint et excellement composé» e l'abate Le Blanc ne segnalava la bellezza della composizione, le attitudini felicemente contrastate, le arie di testa variate, graziose e dolci quelle femminili, forti e potenti quelle maschili dei vescovi, «qui pour la beauté du caractere, tiennent beaucoup du Carache»[60].
Le novità che iniziarono a emergere nella seconda metà degli anni Quaranta furono osservate con grande attenzione da Étienne La Font de Saint-Yenne. Nelle *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France*, pubblicate nel 1747 a ridosso del *Salon* dell'anno precedente, il critico propose un ritorno alla pittura di storia, contro il predominio di un'arte ormai esiliata negli appartamenti e vittima della tirannia degli specchi, di cui Boucher era considerato il protagonista assoluto. Il confronto con la tradizione



13. Jean-Baptiste Marie Pierre, *Martirio di san Tommaso Beckett*, 1748. Parigi, Notre-Dame-de-Bercy, inv. COA-NDB 16/101.

ne era un corollario necessario: bisognava ripartire dallo studio di Raffaello e del grande Seicento di Domenichino, dei Carracci, di Pietro da Cortona, ma anche di Poussin e Le Brun, e da Coypel e Lemoyne. Tra i giovani artisti che individuava ben impostati su questa via, Jean-Baptiste Marie Pierre suscitò il suo entusiasmo, solo frenato da qualche riserva per i suoi dipinti di genere, quelle «Bambochades» ritenute indegne di un pittore di storia (cat. 154)[61]. Il suo stile fu percepito come un ritorno a una compostezza di ascendenza seicentesca – Mariette ne segnalò la «manière plus austère et qui approche davantage de celle de Jouvenet» – sostenuta da un pennello fermo e brillante (fig. 12, cat. 181)[62].
Qualche anno più tardi, a ridosso del *Salon* del 1753, considerato eccezionalmente ricco e nuovo, La Font de Saint-Yenne pubblicò la seconda puntata della sua critica alla pittura contemporanea, sferrando un attacco frontale a Boucher e celebrando a contrasto l'apparizione sulla scena parigina di Jean-Baptiste Marie Vien, appena tornato da Roma. «Le caractere de la tête est admirable; les pieds, les mains, tout est dessiné correctement, fierement, & d'une grande maniere. Son habit est drapé large, vrai, & les plis d'un beau choix. Les touches de son pinceau sont fermes, hardies, rien de foible, rien de léché»: così presentava l'*Eremita addormentato* (fig. 5, p. 201). In quell'opera individuava un «vrai beau» moderno e uno «stile mâle & vigureux» da opporre ai pittori contemporanei «si clairs, si brillans, si fardés»[63]. Il ragionamento continuava con una decifrazione esattissima dei riferimenti seicenteschi italiani sottesi all'opera: «l'on voit aisément qu'il a pris, pour modeles de sa maniere, les plus grands maîtres d'Italie. On y trouve le Lanfranc, Annibal Carrache, Baroche, le Guerchin, François-Vannius, &c.» (fig. 12).
I valori stavano nuovamente cambiando e il confronto con tradizione italiana seicentesca tornava a essere centrale per alcuni artisti e critici in un momento di riflessione sulle possibilità naturalistiche della pittura, giusto alle soglie di una riscoperta dell'antico che avrebbe radicalmente ridefinito la cultura figurativa europea.

[1] Bellori [1672-1695] 2009; Previtali [1976] 2009; *L'idea del bello* 2000; Montanari 2009; sull'idea belloriana di scuola romana, si veda in particolare Ginzburg 2015.
[2] Félibien 1666-1688; Thuillier 1983.
[3] De Piles 1699, pp. 528-532; Teyssèdre 1964.
[4] Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 625.
[5] Castelnuovo 1985, pp. 33-64.
[6] Haskell 1976; Faroult 2014.
[7] Bürger 1860, p. 258.
[8] Goncourt, Goncourt 1873-1874.
[9] Per una sollecitante messa a fuoco dei rapporti tra l'Italia e la Francia nel Settecento, si veda Rosenberg 2005.
[10] Garnier 1989, pp. 65-77.
[11] Coypel 1721, p. 146.
[12] *Ivi*, pp. 27-28.
[13] *Ivi*, p. 100.
[14] Michel 2012.
[15] Chantelou [1665] 2001, pp. 159-160.
[16] Su questo cambiamento si vedano le considerazioni di Bonfait 2019.
[17] Garnier 1989, pp. 45-52.
[18] Coypel 1721, p. 87. Si vedano Teyssèdre 1965; *Rubens contre Poussin* 2004.
[19] Coypel 1721, p. 20.
[20] Stuffmann 1964, p. 62; Gustin-Gomez 2006, II, n. P.193, pp. 128-129.
[21] De Piles 1673 e 1699; si vedano Teyssèdre 1965; Puttfarken 1985; Perini Folesani 2016; Costa 2016.
[22] Garnier 1989, n. 46, pp. 113-114.
[23] Tillerot 2010, p. 383; Leribault 2002, pp. 55, 62, n. P.108, p. 265, n. P.137, pp. 292-293.
[24] *Watteau* 1984; Posner 1984; Roland Michel 1984b.
[25] Rosenberg 1984, pp. 74-75; Rosenberg 1991, pp. 98-99.
[26] Rosenberg 1984, pp. 78-79; Rosenberg 1991, pp. 103-104. Sull'importanza di questo passo: Rosenberg 2009b, pp. 6-8.
[27] Rosenberg, in *Watteau* 1984, n. 73, pp. 447-458; si veda da ultimo Vogtherr, Wenders de Calisse 2007.
[28] Per la fortuna critica di Watteau, si veda da ultimo Michel 2008.
[29] Rosenberg, Prat 1996.
[30] Smentek 2014, pp. 93-138.
[31] Rosenberg 2005, pp. 159-160. Per la definizione della generazione del 1700, si veda Rosenberg 1973a, pp. 13-19.
[32] *François Boucher* 1986, n. 18, pp. 142-144, n. 26, pp. 164-166.
[33] Hercenberg 1975.
[34] *Correspondance* 1887-1908, VIII, 1898, pp. 29, 33.
[35] Coypel 1721, pp. 20-21.
[36] Rosenberg 1977; Rizzo 2017.
[37] Dubuisson 1882, pp. 404-405; Neufville de Brunaubois-Montador 1738, p. 8.
[38] Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 359.
[39] Diderot 1957-1967, II, 1960, pp. 57-59.
[40] Per la fortuna critica di Chardin, si vedano soprattutto Wildenstein 1933, pp. 30-151; *Chardin* 1979, pp. 79-92.
[41] Kopp 2017, pp. 113-120.
[42] Scherf 2016a; Kopp 2016.
[43] Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 163.
[44] Caylus 1762, pp. 12-13, 15.
[45] *Ivi*, p. 11.
[46] La Live de Jully 1764, p. 97.
[47] Lanzi [1809] 1968-1974, I, 1968, p. 413.
[48] Rosenberg, in *Pittura francese* 1977, pp. 95-98.
[49] Lanzi [1809] 1968-1974, I, 1968, pp. 413-414.
[50] *Ivi*, pp. 413-414; Lanzi [1783] 2003, p. 57.
[51] Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 91, pp. 286-291, n. 116, pp. 332-339.
[52] Boni 1787, pp. XLI-XLII; Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 549. Per il dipinto, si veda Bowron, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 27, pp. 242-243.
[53] «Indeed, had Chardin ever painted a gardener, he would surely have looked rather the figure on the right of this altarpiece», Conisbee 1981, p. 64.
[54] Si veda il saggio di Stépanoff in questo catalogo.
[55] Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 292-293.
[56] *Ivi*, p. 293.
[57] *Ivi*, p. 293.
[58] *Ivi*, nn. 20-34, pp. 136-137; 294-296.
[59] *Ivi*, pp. 302-303;
[60] Mariette 1853-1860, VI, 1860, p. 71; Le Blanc 1753, pp. 27-28. Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 60-64, n. 51, pp. 139-140, n. 60, pp. 142-143.
[61] La Font de Saint-Yenne 1747; Lesur 2019.
[62] Mariette 1853-1860, IV, 1858, p. 154. Per la fortuna critica di Pierre: Lesur, Aaron, 2009, pp. 514-530.
[63] La Font de Saint-Yenne 1754, pp. 46-48.

L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750)

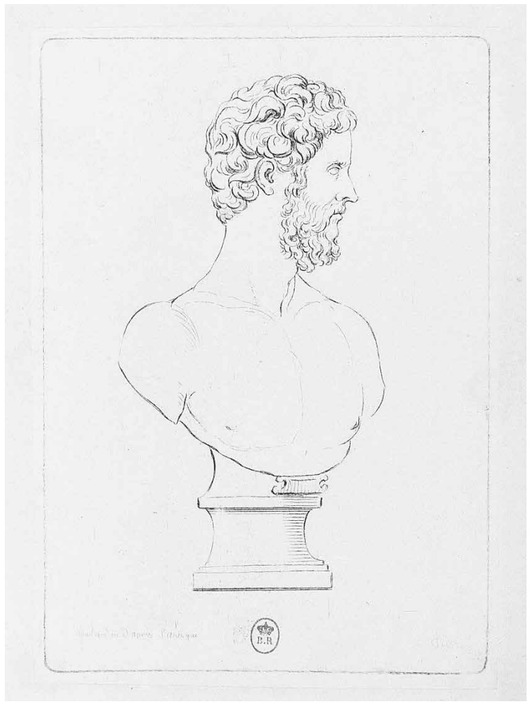
Guilhem Scherf

L'influenza della scultura italiana, sia essa antica o moderna, sugli scultori francesi è un aspetto centrale nella storia dell'arte del Rinascimento e di epoca moderna.

Gli Antichi
La creazione dell'Accademia di Francia a Roma da parte di Colbert, nel 1666, diede concretezza al sogno italiano del potere monarchico francese: era necessario inviare a Roma degli artisti laureati dell'Académie royale de peinture et de sculpture perché «nous devons faire en sorte d'avoir en France tout ce qu'il y a de plus beau en Italie»[1]. Le dichiarazioni di Bernini all'epoca della sua venuta in Francia, secondo cui i giovani artisti dovevano copiare i calchi tratti da «les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques»[2], avevano lasciato il segno. Il soggiorno romano andava a beneficio del re di Francia, gli scultori studiavano infatti le grandi opere dell'antichità allo scopo di riprodurle in marmo per decorare le residenze reali. Versailles, ricettacolo di un repertorio di forme unico in grado di illustrare provenienze disperse nella Città Eterna (il Vaticano, le collezioni delle grandi famiglie principesche), diventò alla fine una seconda Roma, persino più ricca della prima dal momento che concentrava in un unico luogo un'antologia delle sue ricchezze. La stessa Accademia di Francia iniziò rapidamente ad accumulare calchi in gesso di antichità romane nei suoi locali: la sua collezione divenne ben presto celebre e fu, a sua volta, copiata appassionatamente dagli artisti. La maggior parte delle copie installate a Versailles e a Marly furono del resto realizzate da calchi inviati a Parigi dai *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma[3]. L'esempio di Antoine Coysevox è famoso: non andò mai in Italia e le sue copie dell'antico furono eseguite a partire dai calchi custoditi a Parigi. Se *Castore e Polluce* (nel parco del Castello di Versailles) sono fedeli al gruppo originale, la *Venere accovacciata* e soprattutto la *Ninfa con conchiglia* (entrambe al Louvre)[4] mostrano deliberate varianti rispetto al modello antico. L'approccio di suo nipote Nicolas Coustou, che si recò pure lui a Roma, è analogo. La sua riduzione del *Gladiatore Borghese* (cat. 4), orgogliosamente datata nella terracotta all'«octobre 1683», non appena arrivato a Roma, è la copia fedele di un allievo studioso. In compenso, il suo grande marmo dall'*Ercole-Commodo* del Vaticano, inviato in Francia con destinazione Versailles, si prende invece delle licenze a confronto con il modello antico, sostituendo in particolare la figura del bambino Hylas con i pomi del giardino delle Esperidi[5].
Il caso della copia in marmo della *Vetturia* antica (allora in collezione Medici) di Pierre II Legros è esemplare di questo approccio, dal momento che la copia fu considerata superiore all'originale. Legros iniziò a lavorare nel 1692 e si confrontò in breve con il problema di rappresentare il dorso della statua, «le derrière de l'original de la figure [étant] fort négligé, la dite figure ayant été faite pour être posée dans une niche»[6]. Il direttore dei bâtiments du roi, Colbert de Villacerf, in una lettera molto interessante indirizzata a La Teulière, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, ammetteva la possibilità di prendersi delle libertà rispetto all'antico: «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 [...] et, quand vous trouvez quelque chose qui n'est pas bien dans une figure antique, il faut le corriger avec connaissance de cause, étant une méchante excuse à l'ouvrier de dire qu'il a suivi l'Antique»[7]. La statua di Legros fu spedita in Francia nel 1715, probabilmente collocata nei giardini di Marly[8] prima di approdare a



1. Edme Bouchardon, *Charles Frédéric de La Tour du Pin, marchese di Gouvernet*, 1736, marmo. Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2012-05.



2. Conte di Caylus da Edme Bouchardon, *Busto antico non identificato*, acquaforte. Parigi, Bibliothéque Nationale de France, Département des Estampes.

Parigi nel 1722 nei giardini delle Tuileries, dove si trova tuttora. Qui fu molto ammirata, in particolare dal pittore Dandré-Bardon, professore influente all'École royale des Elèves protégés[9]: «[la *Véturie* de Legros] présente des draperies du plus beau style. Si le sculpteur français a anobli le caractère des étoffes et simplifié le jeu des plis, leur marche, leur progression, leur cadencement, leur variété et leurs contrastes appartiennent à l'antique [...] [L'œuvre] devient originale par les beautés qu'il y a introduites. Il a su concilier la belle intention que présente le marbre qui lui a servi de modèle avec les vérités dont il est dépourvu et dont on sent qu'il était susceptible»[10].

Il margine interpretativo assunto da Legros nella concezione della sua copia, incentrata sulla disposizione del drappeggio, fu anche il fulcro del lavoro di Edme Bouchardon quando affrontò la copia del *Fauno* della collezione Barberini, realizzata tra il 1726 e il 1730 (oggi al Louvre). Dinanzi al rifiuto del cardinale di far eseguire calchi del suo prezioso marmo antico, Bouchardon fu costretto a modellare una copia in terra, a grandezza naturale, per poterne ricavare un calco e quindi riportare le misure del suo modello in gesso sul blocco di marmo da scolpire. Da questi impedimenti nacque un capolavoro: pur partendo dalla composizione antica, Bouchardon creò una nuova forma vivente modellando i muscoli e la pelle di un essere in carne e ossa, copiando il *Fauno* antico come se si trattasse di un modello dal vivo. «Les connaisseurs avouent que cette copie a s'il se peut, encore plus de correction, de dessin et plus de caractère que l'original»[11], in breve, «elle ne sent en rien la copie»[12].

Indipendentemente dalle copie eseguite a Roma, o a Parigi per gli artisti che non avevano compiuto il viaggio aldilà delle Alpi, gli scultori riversavano nelle proprie opere le loro conoscenze dell'antico. In una esercitazione così controllata come il *morceau de réception* per l'Académie royale[13] si notano citazioni facilmente riconoscibili, a certificazioni della cultura che si chiedeva agli scultori di comprovare dinanzi ai loro futuri colleghi: Martin Desjardins introdusse l'*Ercole Farnese* nel suo *Ercole incoronato dalla Gloria* (1671) e Nicolas Coustou l'*Apollo del Belvedere* nel suo *Soggetto allegorico sulla guarigione del Re* (1693)[14]. Nel corso dei decenni i riferimenti si fecero più sottili: seguendo l'esempio di Pierre Puget che introdusse le teste degli imperatori Caracalla e Vitellio nel suo grande rilievo dell'*Incontro tra Alessandro e Diogene* (completato nel 1689)[15], Bouchardon si ispirò a un busto di Traiano della collezione del cardinale Albani per realizzare il suo ritratto dell'amatore Philip von Stosch (1727)[16]. Nutrito della sua cultura dell'antico, esercitata attraverso i suoi numerosi disegni e le sue sottili interpretazioni nell'arte del ritratto, Bouchardon ebbe l'audacia di creare a Parigi nel 1732 un busto raffigurante un aristocratico francese – il marchese di Gouvernet – mescolando realismo anatomico (la testa, le pieghe della carne) e composizione a torso nudo senza drappeggio come fosse un eroico Adriano o Traiano (fig. 1)[17]. Più precisamente, sembra che lo scultore francese, al suo ritorno da Roma, abbia utilizzato i suoi disegni di un busto non identificato di un personaggio romano vissuto in epoca antoniniana (II secolo d.C.): questo modello l'aveva particolarmente colpito, tanto da copiarlo cinque volte nel suo taccuino di schizzi, e una di queste copie fu incisa dal conte di Caylus (fig. 2)[18].

I Moderni

Anche la frequentazione degli scultori italiani moderni nutriva profondamente la sensibilità degli artisti francesi. A cavallo del secolo, la stessa attività a Roma di Jean-Baptiste Théodon (dal 1676 al 1705), Pierre Étienne Monnot (dal 1687 al 1733, con un'interruzione per un soggiorno in Germania dal 1712 al 1728) e Pierre II Legros (dal 1690 alla sua morte nel 1719) brillava come un faro tra i giovani *pensionnaires*[19]. René Frémin (a Roma dal 1694 al 1699) e Guillaume Coustou (a Roma dal 1697 al 1700) lavorarono con Legros, il primo al suo fianco nell'altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù[20] (con la partecipazione anche di Théodon), il secondo nel suo studio[21]. Théodon, Monnot e Legros erano molto ben integrati nel *milieu* artistico romano e furono coinvolti nell'eccezionale cantiere degli *Apostoli* nella basilica di San Giovanni in Laterano. Fu significativamente il più formidabile dei tre, Legros, ad attirare maggiormente Bouchardon (a Roma dal 1723 al 1732): quest'ultimo infatti disegnò da Legros, oltre al *San Tommaso* del Laterano, il *San Domenico* della navata della basilica di San Pietro[22] e l'*Apoteosi di san Luigi Gonzaga* nella chiesa di Sant'Ignazio[23]. La straordinaria disinvoltura di Legros nel trattamento inventivo e morbido del panneggio dovette affascinare il giovane Bouchardon – molto attento ugualmente alla produzione del suo grande rivale, Camillo Rusconi[24] – anche se non riprese mai quella maniera agile e fluida: i suoi *Apostoli* nel coro di Saint-Sulpice a Parigi (1738-1740) sono scolpiti in maniera più sintetica, quasi brutale.

Anche se l'erede della maniera di Legros sarà piuttosto Michel-Ange Slodtz (a Roma dal 1728 al 1746)[25], il suo *San Bruno* in San Pietro fu concepito infatti per rivaleggiare direttamente con il *San Domenico*, occorre ricordare anche Guillaume Coustou che lavorò personalmente con lui. Non può non venire in mente Legros di fronte al magnifico *San Francesco Saverio* (1722) di Coustou, oggi nella chiesa di Saint-Germain des Prés[26] (fig. 3): la gestualità comunicativa e l'organizzazione sottile dei panneggi ricordano il *San Tommaso* del Laterano, la dolcezza dell'intaglio e dell'espressione il *San Francesco Saverio* nella chiesa di Sant'Apollinare[27].



3. Guillaume Coustou, *San Francesco Saverio*, 1722, marmo. Parigi, Saint-Germain-des-Prés.

Anche altri due scultori più giovani si confrontarono direttamente con l'impressionante personalità di Legros. Guillaume II Coustou, figlio di Guillaume, soggiornò a Roma dal 1735 al 1740. Sedotto dai Moderni – la sua copia in marmo per il re fu tratta dalla *Santa Susanna* di Duquesnoy (1739, ora a Versailles) – fu



4. Guillaume II Coustou, *Apoteosi di san Francesco Saverio*, 1748, marmo. Bordeaux, Saint-Paul.



5. Nicolas Sébastien Adam, *La Religione che istruisce un giovane indiano d'America*, 1745, gesso. Parigi, Saint-Paul-Saint-Louis.

indubbiamente affascinato dall'*Apoteosi di san Filippo Neri* di Legros (1708-1710) in San Girolamo della Carità, di cui è possibile riconoscere la composizione, ribaltata, nella sua *Apoteosi di san Francesco Saverio* (1748) nella chiesa di Saint-Paul a Bordeaux, in passato chiesa della casa professa dei Gesuiti (fig. 4)[28]: vi si ritrovano le braccia aperte, la testa rivolta verso il cielo, il corteggio di putti, l'andamento nervoso delle pieghe anche se in Coustou sono più incavate e attraggono più violentemente i contrasti di luce e ombra. Nicolas Sébastien Adam, a Roma dal 1726 al 1734, studiò senz'altro con avidità la scultura moderna, come suo fratello Lambert Sigisbert: la sua figura della *Religione che istruisce un giovane indiano d'America* (1745) eseguita per la chiesa dei Gesuiti di Saint-Paul a Parigi (fig. 5) risente dell'influenza predominante di Legros (la statua della *Religione che folgora l'Eresia* nella chiesa del Gesù, 1695-1699)[29].

Per gli scultori francesi residenti a Roma la scoperta più impressionante era soprattutto quella di Bernini, entrato nell'immaginario da quando aveva soggiornato in Francia. Lo spettacolare busto di *Luigi XIV* era accessibile nei grandi appartamenti di Versailles – Lambert Sigisbert Adam l'aveva in testa quando concepì il suo ritratto, rifiutato, di *Luigi XV come Apollo*[30] –, ma era necessario andare a Roma per prendere realmente coscienza della sua eccezionale personalità, per tentare di eguagliarlo o, viceversa, proporre un'alternativa. François Girardon (in Italia nel 1668-1669) seguì questa seconda via quando concepì il suo *Ratto di Proserpina* per Versailles (commissionato prima del 1675 e completato tra il 1690 e il 1694)[31]: pur conservando del gruppo di Bernini la stretta possente di Plutone e la gestualità disperata di Proserpina, se ne allontanò nella testa rivolta del dio, nella sua espressione appassionata (percepibile anche se gli occhi non sono incisi) e nell'introduzione di una seconda figura femminile che Plutone sta scavalcando e che equilibra sottilmente la composizione (come nel *Ratto della Sabina* di Giambologna), e soprattutto nel trattamento del marmo scolpito in modo schietto, di contro all'illusionismo vertiginoso della lavorazione degli incarnati di Bernini. Allo stesso modo Nicolas Coustou dovette pensare all'*Apollo e Dafne* dello scultore italiano quando lavorava, per Marly, il dio che corre all'inseguimento della ninfa: il suo *Apollo*[32] è più slanciato di quello di Bernini, e la sua testa assai diversa, ma il corpo nudo in movimento, cinto da un drappo volteggiante, deriva da una visione analoga. Ma l'artista che meglio seguì l'esempio di Bernini, il suo furore stilistico e il suo eccezionale virtuosismo nel maneggiare il cesello, fu Lambert Sigisbert Adam. Durante la sua lunga permanenza a Roma, dal 1723 al 1733, Adam, in parallelo ai suoi incarichi di copia dall'antico[33], assorbì profondamente l'arte del Bernini[34]. Di ritorno a Parigi, il suo *morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et de sculpture, *Nettuno che placa la tempesta accompagnato da un tritone* (1737) (fig. 6), fu concepito come un brillante manifesto in suo onore dal momento che è una chiara derivazione da uno dei suoi capolavori, *Nettuno e Tritone*, che ornava a Roma i giardini di Villa Montalto (ne era la decorazione centrale al di sopra di una vasca d'acqua)[35]. Adam mantenne per tutta la sua carriera questa maestria nell'intagliare il marmo. Amava la moltiplicazione degli effetti sull'esempio di Bernini e dei suoi gruppi di Villa Borghese, dove la materia viene addolcita per tradurre la morbidezza della carne e imitare con un illusionismo stupefacente la consistenza delle più diverse materie. Al suo primo *Salon* al Louvre, nel 1737 (quattro anni dopo il suo ritorno da Roma), presentò un busto dell'*Acqua* (fig. 7), primo di una serie spettacolare di quattro dedicati agli *Elementi*[36]: firmato e datato 1730, il marmo, eseguito a Roma, dispiega un'agilità nell'organizzazione del panneggio e soprattutto un grande virtuosismo nel trattamento della chioma dove le lunghe ciocche, accuratamente levigate, si intrecciano a rami di corallo e scivolano lungo il collo. Effetti simili si ritrovano sugli altri busti della serie, eseguiti più tardi a Parigi: la gloriosa acconciatura del *Fuoco* (fig. 8), dove riccioli di capelli si uniscono a una corona di fiamme, e la barba generosa rinviano ad esempio al *Plutone Borghese* del maestro italiano. E come non evocare la fionda del *David Borghese*, miracolo di marmo libero nello spazio, di fronte al virtuosismo degli effetti plastici che Adam moltiplica quando intaglia le maglie delle reti del *Cacciatore* di Grosbois o de *La Pesca* di Potsdam[37]?

Confronti

Al *Salon* del 1704[38], al Louvre, ci fu un appassionante confronto tra due artisti, René Frémin, di ritorno dall'Italia, e Philippe Bertrand, il cui soggiorno italiano è possibile, anche se non è documentato. Frémin espose in particolare due gruppi, di cui il *Livret* non specifica il materiale ma che molto probabilmente erano in bronzo: *Mercurio che rapisce Pandora* ed *Ercole che rapisce Deianira*. La prima scultura si riconosce in un dipinto di Jacques de Lajoue raffigurante il *Cabinet de physique* del grande collezionista Bonnier de la Mosson[39]. La seconda è nota attraverso il gruppo in pietra descritto nel parco del Castello reale di La Muette nel 1746, oggi



6. Lambert Sigisbert Adam, *Nettuno che placa la tempesta accompagnato da un tritone*, 1737, marmo. Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 1743.



7. Lambert Sigisbert Adam, *L'Acqua*, 1730, marmo. Collezione privata.



8. Lambert Sigisbert Adam, *Il Fuoco*, esposto al *Salon* 1746, marmo. Collezione privata.



9. René Frémin, *Ercole che rapisce Deianira*, 1704 circa, marmo. Chantilly, Castello, parco.

conservato nel parco del Castello di Chantilly[40] (fig. 9). Questi due *Ratti*, molto spettacolari, sono la testimonianza di una conoscenza approfondita delle composizioni a tre personaggi sviluppata in Italia dalla fine del Cinquecento da Giambologna e dai suoi allievi. Sebbene quei marmi monumentali fossero visibili a Firenze, dove, salvo smentite, la presenza di Frémin non è attestata, erano ugualmente ben noti attraverso riduzioni in bronzo[41]. Frémin assemblò a modo suo la complessa organizzazione delle tre figure nello spazio, aggiungendo al riferimento a Giambologna quello di Bernini: si può in effetti avanzare l'ipotesi che Frémin, nel creare la sua *Pandora*, con gambe e braccia divaricate e la testa rivolta verso il cielo, possa essere stato influenzato dalla *Verità* di Bernini, allora visibile nello studio di quest'ultimo[42]. I due bronzi di Frémin al *Salon* del 1704 stavano vicino a due altri *Ratti*, sempre di bronzo, eseguiti da Philippe Bertrand, il *Ratto di Psiche* e il *Ratto di Elena*. Si conoscono due versioni di ciascuno dei due gruppi, ed è impossibile determinare quale sia stata la coppia esposta al *Salon*[43]. Bertrand dispone qui accuratamente le sue composizioni a due figure – il *Ratto di Elena* fu realizzato come *morceau de réception* per l'Académie royale – con in mente dei modelli italiani[44]. Si tratta di riferimenti, soprattutto fiorentini (Giambologna e i suoi allievi, ma anche gli specialisti contemporanei di bronzetti, come Giovanni Battista Foggini e Giuseppe Piamontini), percepibili nell'arte di Bertrand, che hanno fatto ipotizzare un suo soggiorno a Firenze prima del 1694[45].

Due scultori, mai andati in Italia, ne incarnano tuttavia il potere di attrazione: Jean-Baptiste II Lemoyne e Falconet. Lemoyne, nonostante il conseguimento del primo premio di scultura (nel 1725) che gli dava diritto a soggiornare all'Accademia di Francia a Roma, dovette restare a Parigi per ragioni famigliari. La sua conoscenza dell'arte italiana rimase quindi indiretta, basata su calchi dall'antico[46] e illustrazioni diverse. La sua (presunta) ignoranza dell'antico fu oggetto di critiche: «[Ses travaux] sont composés de façon à en imposer aux gens qui se contentent de la satisfaction que leur procure un premier coup d'œil, mais auraient peine à soutenir la critique de ceux qui veulent de la correction dans les ouvrages et cette pureté qui fait le charme de l'antique»[47]; «certainement M. Lemoyne dans Rome eut acquis plus de finesse de correction [...] Il ne voulut peut-être pas s'astreindre à l'extrême simplicité des anciens, de poser et grouper les figures»[48]. Ma furono soprattutto la sua attrazione per gli effetti pittorici e la scultura policroma, legata all'arte di Bernini, a far discutere[49]. Nel 1731-1732 Lemoyne, insieme al pittore Noël Nicolas Coypel, iniziò la decorazione della cappella della Vergine nella chiesa di Saint-Sauveur (oggi scomparsa)[50]. L'opera è descritta nel *Mercure de France* del settembre 1732: «[dans cette chapelle] l'on a fait un heureux alliage de la peinture, de la sculpture et de l'architecture [...] Plusieurs groupes d'anges, les uns peints, les autres en sculpture de relief, sont représentés dans les pendentifs et sur le couronnement de l'autel; quelques-uns forment des concerts, et la plus grande partie pour honorer le triomphe de la Vierge, exposent à la vue l'Arche d'Alliance et ses autres symboles. Toutes ces peintures et sculptures sont au-dessous de la corniche [il plafond raffigura l'*Assunzione*]. Cette voûte est presque plate [...] Les sculptures que l'on voit dans cet ouvrage [...] sont de Jean-Baptiste Lemoyne [...] qui a su traiter sa sculpture avec toute l'intelligence possible, pour qu'elle se liât avec la peinture, M. Coypel ne s'étant servi de sculpture que dans les endroits où les saillies de l'architecture ne lui permettaient pas d'introduire la peinture, et en même temps pour lier toute sa composition; en sorte que cela pût produire un même tout, et donner plus de mouvement à tout le sujet»[51]. Questa alleanza, inedita a Parigi, tra pittura e scultura suscitò nel 1740 l'ammirazione di Caresme: «On a admiré dans le tout ensemble beaucoup d'harmonie et d'intelligence de clair-obscur, et [Coypel] a fait voir dans cet ouvrage hardi une heureuse imitation des Italiens, en introduisant des figures de relief colorées parmi celles de plate peinture»[52]. I riferimenti vanno infatti ricercati a Roma, nelle sculture di Antonio Raggi che si integrano con i dipinti sia nelle volte del Gesù che in quelle di Sant'Andrea al Quirinale. Il tono delle critiche cambiò tuttavia assai rapidamente, di pari passo con l'evoluzione del gusto. Il grande amatore Pierre Jean Mariette, amico di Bouchardon e adepto del suo «goût pur de l'antique»[53], usò parole dure a commento di questa decorazione nelle sue note manoscritte, non datate e pubblicate nel XIX secolo: «l'on crut trouver à redire [...] de ce qu'il [Coypel] avait marié avec la peinture plate des figures de relief coloriées, et bien des gens se crurent autorisés à le blâmer de cette licence»[54]. Circa venticinque anni dopo, Lemoyne ripropose questa impresa di scultura policroma in un bassorilievo con l'*Annunciazione* eseguito per la cappella della Vergine nella chiesa di Saint-Louis du Louvre. Essendo la chiesa andata distrutta e non essendo nota alcuna illustrazione, soltanto alcune testimonianze scritte ci informano di quest'opera. Nelle sue memorie, Charles Nicolas Cochin riferisce di una sua visita nella chiesa «pour y voir un autel de la Vierge [...] C'est un morceau à la vérité assez bizarre où M. Lemoyne, saisissant mal l'idée qu'on lui a donnée des tombeaux du Bernin à Saint-Pierre de Rome, s'est avisé de mêler de la peinture avec de la sculpture, ce qui y donne l'air mesquin d'un ex-voto»[55]. Il gusto di Lemoyne di dare colore ai suoi marmi, che non trova altri esempi fra i suoi contemporanei in Francia, fu nuovamente annotato da Cochin in un testo del 1778: «[Lemoyne] fit une tentative qui ne réussit pas, c'était de joindre la peinture et la sculpture. Il avait oui dire que le Bernin, par un mélange de marbre de diverses couleurs, avait donné à plusieurs sculptures l'effet du tableau. Il ne devina point comment, faute d'avoir vu [...] Mr Lemoyne s'alla mettre dans l'esprit de faire des figures de relief et ensuite de les faire peindre en couleur de chair avec des draperies de couleurs entières, cela n'eut point de succès [...], cependant il a conservé longtemps cette fausse idée [...]»[56]. In breve, come sintetizza Bachaumont intorno al 1750, «il cherche la manière du Bernin, mais la sienne est moins grande»[57].

Neanche il suo allievo prediletto, Étienne Maurice Falconet, andò in Italia. Fervente autodidatta, studioso bulimico, polemista spesso brillante, a volte confusionario, scrisse di un numero impressionante di soggetti, non esitando a criticare monumenti celebri dell'Antichità che non aveva visto se non attraverso i loro calchi (come la statua equestre di Marco Aurelio), ed esprimendo il suo apprezzamento per l'arte italiana moderna che conosceva solo di seconda mano[58]. Eppure fu lui a regalare a Parigi la decorazione più berniniana, la grande *Gloria* che splende sopra l'altare della Vergine nella chiesa di Saint-Roch (tuttora *in situ*), e soprattutto il magnifico *Cristo nell'Orto degli Ulivi* all'ingresso del coro della chiesa (eseguito intorno al 1757-1760; fig. 10)[59], che è un'interpretazione magistrale dell'*Estasi di santa Teresa* di Bernini in Santa Maria della Vittoria. Se la composizione generale del *Cristo* rievoca, in controparte, la *Santa Teresa* – l'abbandono generale della figura avvolta nei panneggi, la testa rivolta all'indietro, la mano sinistra che cade nel vuoto –, Falconet reinventò l'organizzazione della caduta delle pieghe, semplificandole. Poteva nondimeno essere severo sul panneggio di Bernini e sulle sue «bizarreries ingénieuses»[60].



10. Étienne Maurice Falconet, *Cristo nell'orto degli Ulivi*, 1757-1760 circa, pietra. Parigi, Saint-Roch.

In un luogo sono cristallizzate le divergenti manifestazioni dell'influenza italiana sugli scultori ritornati a Parigi: la Chapelle Royale di Versailles e i bassorilievi dei suoi altari laterali[61]. Se la cappella fu costruita e decorata durante il primo decennio del Settecento, i bassorilievi che ornano i nove altari laterali accolsero in un primo tempo soltanto modelli in gesso. Una ventina d'anni dopo si giudicò necessario sostituirli con opere in bronzo: il 31 dicembre 1746



11. Lambert Sigisbert Adam, *Santa Adelaide lascia san Odilone*, 1737-1742 circa, bronzo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, Chapelle royale.



12. Angelo de Rossi, *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690*, particolare del *Monumento funebre di Alessandro VIII*, 1694-1706, marmo. Città del Vaticano, San Pietro.



13. Edme Bouchardon, *San Carlo che intercede per la cessazione della peste*, 1737-1744 circa, bronzo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, Chapelle royale.

tutti i rilievi (tranne uno, quello di Verberckt) erano compiuti. L'insieme è considerevole per la sua diversità stilistica. Alcuni rilievi furono infatti fusi da gessi dell'inizio del secolo, e la loro estetica contrasta con le composizioni degli artisti da poco ammessi in accademia (Ladatte, Vinache, Guillaume II Coustou). Ma è soprattutto il confronto tra le sculture dei due fratelli Adam e quelle di Bouchardon a essere appassionante. I bassorilievi di Lambert Sigisbert Adam (*Santa Adelaide lascia san Odilone*, fig. 11) e di Nicolas Sébastien Adam (*Martirio di santa Vittoria*, vedi cat. 138), collocati spettacolarmente l'uno di fronte all'altro nelle navate laterali all'ingresso della cappella, sono pagine estroverse ed eloquenti. Il loro impaginato segue le regole della pittura di storia: figure di invito poste agli angoli per attirare l'occhio al centro della composizione dove si svolge la scena principale, moltiplicazione degli episodi secondari per ostentare facilità narrativa e dettagli gustosi, elaborazione di una scenografia architettonica per ambientare i protagonisti, applicazione di una prospettiva illusionistica con una linea di fuga, scorci e un sottile digradare dei piani e della profondità delle figure (che vanno da elementi in altorilievo fino alla cesellatura in secondo piano). Questo tipo di bassorilievo pittorico fu teorizzato in alcune conferenze tenute all'Académie royale all'epoca di Luigi XIV. Quella del 1673 di Thomas Regnaudin, rimasta inedita, fu riletta in accademia il 7 settembre 1736[62]: «le bas-relief réunit la peinture et la sculpture. Il prend de ces deux arts ce qu'ils ont de plus beau. Il marie le dessin géométral du sculpteur dans les figures posées sur le devant, avec le dessin perspectif du peintre dans les figures posées sur le fond [...] Suivant l'histoire qu'on veut traiter, on doit donner à son bas-relief au moins trois degrés de diminution, et c'est ce que nous appelons dégradation. Si le bas-relief se voit de près comme sur un piédestal, il faut augmenter la diminution d'un ou deux degrés, car on peut faire en bas-relief tout ce qu'un peintre peut exécuter dans un tableau»[63]. I due Adam, ritornati dall'Italia una decina d'anni prima, avevano ancora in mente gli spettacolari bassorilievi narrativi romani in marmo che, dal colossale *Incontro tra Attila e papa Leone Magno* di Algardi a San Pietro – citato da Regnaudin – agli altari di Sant'Agnese in Agone, decoravano gli edifici romani. Alcuni di questi rilievi erano stati eseguiti dal glorioso trio francese, Monnot, a Santa Maria della Vittoria, Legros e Théodon, al Monte di Pietà[64]. Un altro bassorilievo fu particolarmente apprezzato dai francesi, la *Canonizzazione di cinque santi* di Angelo de Rossi sulla tomba di Alessandro VIII in San Pietro (fig. 12): ne fu realizzato un calco su richiesta del direttore dell'Accademia di Francia Nicolas Vleughels, Michel-Ange Slodtz ne possedeva uno, Bouchardon lo disegnò[65]. Nicolas Sébastien Adam si ispirò chiaramente al rilievo di De Rossi quando concepì la figura accovacciata sulla destra che regge un vassoio con delle colombe. Il bassorilievo di Bouchardon a Versailles, *San Carlo che intercede per la cessazione della peste*[66] (fig. 13), risponde a un'estetica completamente diversa. La sua composizione è basata su di un'unica idea, la lenta processione del santo e dei diaconi che si svolge in primo piano adottando una rigorosa isocefalia dei personaggi. È un fregio continuo interrotto solamente dal gruppo di sinistra dell'appestato e della donna compassionevole. Pochi volti sono visibili, ad eccezione di quello di san Carlo che solleva la Croce; la maggior parte dei partecipanti sono in raccoglimento, con le teste abbassate. È un rilievo del silenzio e del raccoglimento, mentre quelli di Adam fanno rumore. Le figure, raffigurate di spalle in sontuosi panneggi, formano una linea continua su di un unico piano. Lo sfondo del bassorilievo è animato solamente da due elementi accessori: il baldacchino a destra e l'evocazione discreta di un'architettura, appena incisa, sotto cui scompare la processione. Questa composizione magistrale segue le indicazioni date da Regnaudin e trascritte da Caylus, amico intimo di Bouchardon: «les bas-reliefs antiques [...] n'ont aucune dégradation, ou du moins elle est fort médiocre [...] Si le sujet demande qu'on exprime un lointain, on le doit faire sur le fond; quelquefois même il ne sera que dessiné fort légèrement»[67]. Il contrasto tra il bassorilievo di Bouchardon e quelli degli Adam, animati da effetti prospettici, scorci e gestualità espressive, è spettacolare. L'opera di Bouchardon può considerarsi, alla metà del Settecento, come un manifesto di un'estetica nuova fondata sull'interiorità delle passioni, l'acquietarsi delle forme, l'equilibrio delle masse, in uno spazio unificato.

L'esperienza visiva contrastante vissuta dal visitatore della Chapelle royale di Versailles doveva essere confrontabile con quella dell'ospite del più importante collezionista di sculture del periodo, Ange Laurent de La Live de Jully (1725-1779)[68]. Lo stesso amatore pubblicò il catalogo della sua collezione nel 1764, con una prefazione nella quale precisava le sue intenzioni: «L'amour que j'ai pour ma patrie, et pour les talents qu'elle produit [...] m'ont fait observer dans divers ouvrages des artistes français, qu'il serait possible de former un très beau cabinet d'école française en peinture, et en sculpture, et que notre école pouvait soutenir la comparaison de l'école flamande, et souvent celle de l'école d'Italie [...] Il aurait été à désirer, pour rendre cette collection plus riche et plus intéressante, d'y joindre un ouvrage en marbre de chaque sculpteur. Mais [...] la dépense que cela entraînerait arrêtera toujours un particulier [...] Ainsi je n'ai dans cette collection que très peu de marbres. Pour remplir à peu près le même objet, j'ai rassemblé un modèle de terre cuite de chaque sculpteur, et ces modèles ont souvent plus d'avantages que les marbres, parce que l'on y trouve bien mieux le feu et le véritable talent de l'artiste»[69]. Nella collezione di La Live de Jully si ritrovano molte opere italianizzanti che riflettono un gusto per l'espressività e il contrasto delle forme: il *Marsia* in marmo di Legros[70], le due teste di Michel-Ange Slodtz eseguite in Italia, *Crise* (che identifica come Calcante) e *Ifigenia*[71] (catt. 139-140), ecc. Ma il *cabinet* di La Live mostrava anche sculture che testimoniavano la permanenza del classicismo francese, come il *Giulio Cesare* di Nicolas Coustou[72] e, con alcune opere di Guillaume II Coustou[73] e soprattutto di Bouchardon[74], l'affermarsi di un gusto nuovo che si esprimeva attraverso una lettura rigeneratrice dell'Antichità: «personne n'a mieux connu que lui [Bouchardon] le prix d'une noble simplicité, ni n'a peut-être marché de plus près sur les traces de François Flamand»[75].



14. Nicolas Coustou, *Giulio Cesare*, 1696 circa, marmo. Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 1798.



15. René Frémin, *Compagna di Diana*, 1717, marmo. Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 1862.



16. Jean Louis Lemoyne, *Compagna di Diana*, 1724, marmo. Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.133.

La continuità della scultura francese

Jennifer Montagu, dopo Robert Enggass[76], ha sottolineato bene come la scultura romana della prima metà del XVIII secolo proseguia nel solco della grande stagione barocca seicentesca, segnata dalle personalità travolgenti di Bernini, Algardi e Duquesnoy, mentre un vera svolta stilistica si ebbe soltanto a partire dalla metà del secolo[77]. Si potrebbe sviluppare un'interpretazione analoga prendendo in considerazione la situazione della scultura francese. François Girardon, con i suoi capolavori nel parco del Castello di Versailles, il gruppo di *Apollo servito dalle ninfe*[78] e il bassorilievo del *Bagno delle ninfe*[79], ha incarnato la sintesi ideale tra l'ispirazione dall'antico e l'eleganza naturale delle pose e delle espressioni. La sequenza prosegue nella prima metà del Settecento con Robert Le Lorrain (*Galatea*, cat. 22), Nicolas Coustou (*Giulio Cesare*) (fig. 14), Bouchardon e lo stesso Clodion che, con il suo rilievo di *Venere che disarma Amore con Leda e il cigno*, eseguito nel bel mezzo del regno di Luigi XVI per il barone di Besenval[80], manifesta un chiaro debito verso Girardon. Se l'esperienza della scultura barocca romana ha segnato profondamente l'estetica dei fratelli Adam e di Michel-Ange Slodtz, importando con il loro ritorno in Francia lo spirito romano con opere come il *Trionfo di Nettuno e Anfitrite* nel bacino di Nettuno a Versailles (1740) e il *Monumento funebre a Languet de Gergy* nella chiesa di Saint-Sulpice a Parigi (inaugurato nel 1757), questa contaminazione è però rimasta occasionale. La serie delle *Compagne di Diana* ordinata dai bâtiments du roi e realizzata lungo tutta la prima metà del XVIII secolo[81] ad opera di artisti che avevano conosciuto l'Italia (Frémin, Théodon, Cayot, Guillaume Coustou, ecc.) o meno (Jean Louis Lemoyne) (figg. 15-16), rivela una continuità stilistica con la scultura della Versailles di Luigi XIV, nella sua elegante e aggraziata inflessione, «une évolution du goût académique vers une plus grand liberté et un surcroît de légèreté»[82], che sarebbe ulteriormente fiorita nell'arte di Louis Claude Vassé[83]. La generazione successiva, quella di Jean Jacques Caffieri e di Augustin Pajou, *pensionnaires* all'Accademia di Francia negli anni cinquanta del Settecento, avrebbe impresso una nuova direzione all'arte francese.

[1] Lettera del 6 settembre 1669, per cui si veda *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 24; e Haskell, Penny 1984, pp. 46-47.
[2] Chantelou [1665] 2001, p. 155.
[3] Haskell, Penny 1984, pp. 49-50.
[4] Souchal 1977-1993, I, 1977, pp. 190-193.
[5] *Ivi*, p. 153.
[6] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 342 (15 dicembre 1692).
[7] *Ivi*, p. 393 (11 maggio 1693).
[8] Bresc-Bautier 2019, p. 313.
[9] Istituita nel 1749, era destinata a preparare al soggiorno romano i vincitori del *Grand prix* dell'Académie royale de peinture et de sculpture. I futuri *pensionnaires*, durante un periodo scolastico di tre anni, approfondivano le loro conoscenze in letteratura e in storia. La scuola fu soppressa nel 1775.
[10] Dandré-Bardon 1765b, pp. 15, 191.
[11] *Journal historique sur les matières du temps*, avril 1732, pp. 252-253; citato da Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 14, p. 80.
[12] Caylus 1762, pp. 33-34.
[13] Per la loro ammissione all'Académie royale de peinture et de sculpture come accademici in carica, gli scultori dovevano scolpire in marmo un'opera originale: nel Seicento si trattava in genere di un bassorilievo, nel Settecento di una scultura a tutto tondo. Di proprietà dell'Académie, la collezione dei *morceaux de réception* fu requisita dal governo rivoluzionario nel 1793. È esposta, quasi al completo, al Musée du Louvre.
[14] *Musée du Louvre* 1998, I, pp. 344 e 168.
[15] *Ivi*, II, p. 555; Herding 1970, p. 111.
[16] Il busto di Bouchardon è conservato al Museo Bode di Berlino. Vedi Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, nn. 5-6, pp. 112-113; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 46, pp. 119-121.
[17] Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 72, p. 162.
[18] Il taccuino si conserva alla Pierpont Morgan Library di New York. Vedi Desmas 2018, p. 64.
[19] Sugli scultori francesi a Roma tra fine Seicento e inizio Settecento vedi Enggass 1976, I, pp. 24-27.
[20] Souchal 1977-1993, I, 1977, p. 302.
[21] *Ivi*, p. 129.
[22] Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 43, p. 112; Desmas 2018, pp. 53, 55-56.
[23] Trey 2016b, n. 251, p. 139. Copiò, tra le altre cose, anche la statua della *Religione* nella tomba di Gregorio XIII in San Pietro. Vedi Desmas 2018, pp. 53-54.
[24] Bouchardon disegnò da Rusconi gli angeli dell'altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù, il *San Giovanni Evangelista* e il *Sant'Andrea* di San Giovanni in Laterano. Trey 2016b, nn. 258-260, pp. 141-142; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 44-45, pp. 113-114.

[25] «Peu l'ont égalé dans une partie de l'art, plus rare qu'on ne pense: le talent de bien draper. On ne l'a point surpassé, quant au goût avec lequel il disposait et exécutait les plis des draperies délicates». Dezallier d'Argenville 1787, p. 375.
[26] Souchal 1977-1993, I, 1977, p. 140. La statua fu eseguita per il Noviziato dei Gesuiti di Parigi, e aveva come pendant la figura di *Sant'Ignazio*, perduta. Quest'ultima è nota grazie a uno schizzo di Joseph Camberlain: Scherf 2006, pp. 214-215.
[27] Souchal 1977-1993, II, 1981, pp. 283, 288.
[28] Souchal 1988.
[29] Va ricordato il gruppo che fa da pendant a quello di Adam in Saint-Paul, *La Religione che folgora l'Idolatria* di Jean Joseph Vinache, la cui figura dell'eretico è una replica di quello realizzato di profilo in modo spettacolare da Théodon nel suo gruppo dal medesimo soggetto (pendant di quello di Legros nella chiesa del Gesù). Non è documentato, salvo smentite, un soggiorno in Italia di Vinache (anche se suo padre fu il fonditore napoletano Giuseppe Vinaccia). Ma il gruppo di Théodon era noto attraverso l'incisione.
[30] Il busto in marmo di Luigi XV realizzato da Lambert Sigisbert Adam (1749) si trova in collezione privata: vedi Hodgkinson 1952, figg. 3-4; Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 3, pp. 108-110.
[31] Maral 2015, pp. 110-114. Il gruppo fu commissionato alla metà degli anni settanta del Seicento (il primo pagamento data al 1675). L'incisione di Gérard Audran, dal modello, risale al 1680.
[32] *Musée du Louvre* 1998, I, p. 168; Bresc-Bautier 2019, pp. 201-205.
[33] Eseguì per il re una copia dell'*Ares Ludovisi* (donata a Federico II di Prussia e conservata al castello di Sanssouci a Postdam), e realizzò diversi interventi di restauro-restituzione su delle sculture antiche frammentarie della collezione del cardinale di Polignac: Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 1, pp. 100-101.
[34] Bacchi, Desmas 2017, p. 344.
[35] Il marmo di Bernini si trova oggi al Victoria & Albert Museum di Londra. Sul *Nettuno* di Adam vedi Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 67, pp. 248-249.
[36] I modelli furono realizzati in Italia. I quattro busti in marmo furono esposti insieme al *Salon* del 1746. Su questa serie vedi Scherf 2015.
[37] Il *Cacciatore che cattura nelle sue reti un leone* che Adam realizzò in pietra nel 1735 per il parco del castello di Grosbois è scomparso, ma si conosce grazie a un disegno a sanguigna (Boston, The Horvitz Collection): Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 170, p. 282. Il gruppo marmoreo che rappresenta *La Pesca*, datato al 1749 e ben presto collocato nel parco del castello reale di Choisy, fu donato da Louis XV a Federico II di Prussia nel 1750; si conserva a Potsdam, vedi Hüneke 2000, p. 105.
[38] *1704. Le Salon* 2013.
[39] Roland Michel 1984a, figg. 37, 43; Souchal 1977-1993, IV, 1993, p. 91.
[40] *Ivi*, p. 90. Inciso da Thomassin: *1704. Le Salon* 2013, pp. 72-73, fig. 54.
[41] Tre riduzioni in bronzo del *Ratto della Sabina* erano presenti nelle collezioni reali: *Les Bronzes* 1999, n. 54, p. 87.
[42] Frémin, molto legato alla sua composizione, la riprese in un grande gruppo in piombo eseguito intorno al 1732 per il parco de La Granja, residenza estiva di Filippo V di Spagna.
[43] Museo dell'Hermitage a San Pietroburgo, collezioni reali inglesi e Louvre: Marsden, in *Bronzes français* 2008, n. 105, pp. 394-395.
[44] Jonathan Marsden (vedi nota precedente) ipotizza che Bertrand sia stato influenzato, oltre che da Giambologna, dal grande gruppo del *Mercurio che rapisce Psiche* di Adrien de Vries (oggi al Louvre) che era visibile nel parterre de l'Orangerie a Versailles almeno dal 1686 (inventariato a questa data), e poi a Marly dal 1701 (Bresc-Bautier 2019, p. 248).
[45] Marsden, in *Bronzes français* 2008, p. 388.
[46] Indipendentemente dai gessi che poteva studiare nelle sale dell'Académie royale de peinture et de sculpture al Louvre (Blondel 1752-1756, IV, 1756, pp. 37-39), si sa che possedeva nel suo studio dei gessi del *Gladiatore*, dell'*Antinoo* del Belvedere e dei *Lottatori* (Champy-Vinas 2018, p. 183).
[47] Mariette 1853-1860, III, 1856, p. 134.
[48] J.-B.-G. Haillet de Couronne, *Eloge de Monsieur Lemoyne sculpteur à l'académie de Rouen*, 1778, menzionato in Michel 1986, pp. 92-94.
[49] Champy-Vinas 2019.
[50] Réau 1927, p. 57; Delaplanche 2004, pp. 107-109. Non è stata rintracciata alcuna testimonianza grafica di questa decorazione.
[51] Citato in Delaplanche 2004, p. 107.
[52] *Ivi*, p. 108.
[53] A proposito della fontana di Grenelle: Mariette 1746.
[54] Mariette 1853-1860, II, 1854, p. 30.
[55] *Mémoires inédits* 1880, p. 92.
[56] C.-N. Cochin, *Éloge de Jean-Baptiste Lemoyne*, 1778 (testo manoscritto inviato all'Accademia di Rouen), citato da Champy-Vinas 2019, p. 219.
[57] *Jugements de Bachaumont* [1750] 1857, p. 420.
[58] «Si l'on avait encore des doutes sur la réussite des draperies larges, on pourrait voir, pour se rassurer, les figures de Legros, de Rusconi, d'Angelo Rossi, qui sont à Rome, dans Saint-Jean-de-Latran; le *Saint André*, de François Flamand [Duquesnoy] dans Saint-Pierre; et tant d'autres figures dont les draperies larges sont unanimement admirées» (Falconet 1761, p. 59). La terza edizione delle *Œuvres complètes* di Falconet, «revue et corrigée par l'auteur», aggiunge una frase: «la sainte Thérèse du Bernin, dont l'habillement de carmélite paraitrait se refuser à l'effet et au jeu d'une draperie qui annonce les mouvements divers du corps humain» (Falconet 1808, III, p. 45).
[59] Levitine 1972, p. 48, fig. 80.
[60] Falconet 1808, III, p. 39.
[61] Maral 2011, pp. 192-199.
[62] *Conférences* 2010, 2, p. 470. Il manoscritto di Regnaudin è perduto, ma il testo può essere ricostruito grazie a una conferenza redatta dal conte di Caylus nel 1749: *Conférences* 2006, 2, pp. 519-528.
[63] *Ivi*, pp. 521, 527.
[64] Montagu 2001, pp. 31, 45, nota 22.
[65] Souchal 1967, pp. 231-232; Enggass 1976, I, p. 165; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 40, p. 109.
[66] Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 208, pp. 334-336.
[67] *Conférences* 2006, 2, p. 527.
[68] Su questo grande amatore: Bailey 2002, pp. 36-62.
[69] La Live de Jully 1764, pp. 5-7.
[70] «Ce morceau est correctement dessiné». *Ivi*, p. 106. Su quest'opera, di cui si conoscono più versioni, vedi Souchal 1977-1993, IV, 1993, p. 148.
[71] Probabilmente quelle esposte al Louvre: *Musée du Louvre* 1998, II, p. 596. La Live pone l'accento in particolare sulla testa di *Ifigenia*, che «l'antique ne désavouerait pas» (La Live de Jully 1764, p. 16). La Live possedeva anche molte terrecotte di Francesco Ladatte.
[72] Modello in terracotta (deposito del Musée des Arts décoratifs al Louvre) per una statua in marmo (Musée du Louvre) commissionata per Versailles e collocata nei giardini delle Tuileries nel 1722. *Musée du Louvre* 1998, I, p. 166.
[73] «Le dieu Pan, qui montre à jouer de la flûte à un jeune Apollon. Ce groupe d'un très bon goût de dessin est composé avec la sagesse et la simplicité de l'antique». La Live de Jully 1764, p. 71. La terracotta si trova al Musée Jacquemart-André di Parigi.
[74] Da menzionare in particolare il modello per la tomba della duchessa de Lauraguais (il marmo, eseguito per la chiesa di Saint-Sulpice, è scomparso, ma è noto grazie a dei disegni: Scherf 2007, pp. 207-208): «Ce morceau est digne du bel antique par la sagesse et la noblesse de la composition, et la pureté du dessin»: La Live de Jully 1764, p. 106.
[75] *Ivi*, p. 69. Sull'influenza di François Duquesnoy – copiato specialmente da Guillaume II Coustou (fig. 6, p. 113) e da Bouchardon – nella Francia del Settecento vedi Boudon-Machuel 2002.
[76] «This new phase has often been described as baroque *détente*, but it also reveals a new emphasis on a quality of light curvilinear grace that has nothing to do with neoclassicism»: Enggass 1976, I, p. 56.
[77] «It was an intervening period of relative *détente* between the Baroque of the Seicento, and the rise of Neo-Classicism, though [...] closely linked to the art of the preceding century», «an art with its compensatory harmony, simplicity and grace»: Montagu 2001, rispettivamente p. 42 e p. 41.
[78] Il gruppo fu scolpito in collaborazione con Thomas Regnaudin dal 1666 al 1674: Maral 2015, pp. 77-96. Visibile a partire dal 1684 nel *bosquet des Dômes* (fino al suo trasferimento nel nuovo boschetto nel 1780), fu oggetto di ammirazione unanime nel Settecento.
[79] Eseguito intorno al 1670. *Ivi*, pp. 98-101.
[80] La decorazione, oggi al Louvre, fu completata nel 1782: vedi *Musée du Louvre* 1998, I, p. 151.
[81] Luchs 2008; Bresc-Bautier 2019, pp. 76-80.
[82] *Ivi*, p. 81.
[83] Ad esempio *Venere e Amore*, gruppo in marmo commissionato dalla direzione dei bâtiments du roi nel 1749, eseguito tra il 1755 e il 1760 (deposito del castello di Versailles presso il museo del Louvre): Hoog 1993, p. 364.

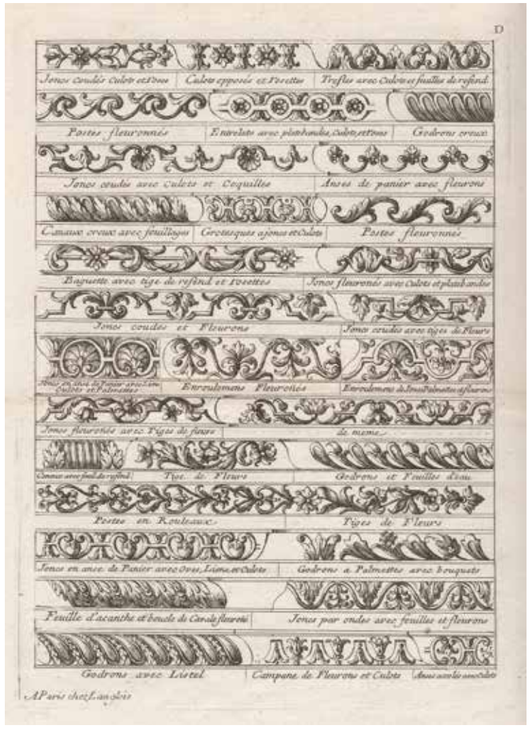
Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato

Peter Fuhring

Il ruolo dell'ornato nella decorazione fissa e mobile di dimore e palazzi nel Sei e Settecento è sempre stato importante e ciò vale altrettanto per Parigi, Roma e Torino. È l'ornamento che ha permesso di rendere leggibili e attraenti le opere eseguite in materiali tanto diversi quanto il numero di mestieri necessari per realizzarle. Il riconoscimento del contributo dell'ornato era scontato all'epoca della creazione delle decorazioni: spesso i committenti seguivano da vicino e sceglievano con piena consapevolezza tra le opzioni possibili. La presenza dell'ornato era talmente consueta che poche fonti documentarie ne richiamano il carattere, le denominazioni o l'evoluzione; d'altra parte, la sua evidente presenza in tutte le espressioni artistiche ne ha frenato il bisogno di darvi un nome e di conoscere chi ne furono gli inventori. Lo storico si confronta quindi con il compito delicato di descrivere l'ambiente con le sue decorazioni e oggetti di arredo, di analizzare il ruolo dell'ornamento, di individuare circostanze ed esiti delle commissioni in tempi e luoghi dati.
Le problematiche dell'invenzione dell'ornato e della creazione della decorazione nel senso più ampio del termine sono state, con poche eccezioni, trattate come un parente povero dalla storia dell'arte così come viene praticata oggi. La storia della concezione degli ornamenti e delle opere in cui trovano la loro ovvia collocazione, fa parte di ciò che si dovrebbe chiamare storia del *dessein*, dell'ideazione, del progetto o del *design*[1]. L'etimologia del termine lo giustificherebbe pienamente, ma di questa parola si sono appropriati gli storici che si interessano all'epoca moderna, cioè alla produzione di oggetti d'arte e di ornato che inizia con la rivoluzione industriale[2]. Nell'identificare gli ornamenti, diventa interessante capire da dove essi provengano, come siano stati utilizzati nella consapevolezza che nella maggior parte dei casi non esiste l'uno senza l'altro, come si siano evoluti, e individuare ciò che è innovativo[3]. La presenza dell'ornamento non ha il solo fine di strutturare lo spazio, di renderlo leggibile, ma anche di creare un ambiente in relazione alla sua funzione e di renderlo piacevole da vivere. A volte il contesto storico aiuta e questo è sovente il caso delle commissioni reali, quando gli archivi dell'amministrazione regia possono rivelare indicazioni quali la data di commissione, di consegna e anche i nomi dei responsabili dell'esecuzione. Questo tipo di fonte non è però sempre disponibile, oppure non fornisce le informazioni che si stanno cercando, specialmente per opere commissionate da privati, di certo per quelle che sono, per definizione, mobili. Senza contare che le opere non sono generalmente firmate e la loro datazione è oggetto di dibattito. Indicazioni come "del regno" o "della fine del regno di" sono troppo generiche per collocare correttamente un oggetto in un preciso contesto storico. La stessa cautela s'impone quando si parla di grandi concetti come "barocco" o "rococò", perché queste etichette formulate nell'Ottocento pongono l'accento su quello che viene chiamato "stile", concetto a sua volta problematico per la mancanza di una definizione chiara e condivisa dagli storici dell'arte[4]. Eppure un oggetto di ornato occupava un posto speciale e, per dirla con le parole di Mirabeau (1759), «tout le monde a cherché à se modeler sur ses accessoires»[5]. Non si tratta di un fenomeno nuovo e le pratiche del XVIII secolo rientrano in una lunga tradizione: il bisogno di ammobiliare e di circondarsi di belle opere è al tempo stesso una necessità e una manifestazione di gusto e di status sociale.
Diventa quindi fondamentale collocare gli oggetti di ornato al centro della riflessione: per rapportarsi ad essi esistono diverse opzioni, in relazione ai materiali utilizzati, al tipo di oggetto e all'ornamento.



1. Françoise Bouzonnet da Jacques Stella, *Divers Ornements d'Architecture, recueillis et dessignés après l'antique*, Paris 1658, tav. 12, bulino. Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Fol Est 598.



2. Paul Androuet du Cerceau, *Dessins de Divers Ornemens et Moulures antiques et modernes*, Paris s.d. [1680 circa], tav. D, acquaforte. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, inv. EST-680.

La questione dei materiali è importante ma non aiuta molto nell'analisi dell'ornato. In epoca recente, con la creazione delle collezioni museali di arti decorative le opere sono state classificate in base ai materiali e ancora oggi molti musei possiedono dipartimenti dedicati all'uno o all'altro materiale[6]. Per tradizione, l'impiego di determinati materiali era appannaggio dei diversi mestieri, le cui corporazioni ne garantivano la qualità e l'uso[7]. I regolamenti delle corporazioni erano severi e ciò valeva per tutti i mestieri, tanto per gli orafi, come per gli ebanisti, i minusieri, i tappezzieri, gli intagliatori e i fonditori in bronzo. Si andava da un sistema di apprendistato al monitoraggio dei lavori in corso e a eventuali azioni contro la concorrenza sleale. Spesso l'apprendistato era lungo e l'apprendista doveva imparare a disegnare, a modellare, a conoscere i materiali utilizzati e le basi tecniche, e soltanto dopo aver eseguito un "capo d'opera" il candidato poteva insediarsi per conto proprio come maestro.

Tra i materiali da utilizzare per l'esecuzione degli oggetti di arredo esistevano essenze diverse di legno, pietre preziose, argento e oro, nonché il bronzo dorato, che conobbe uno sviluppo eccezionale a partire dal regno di Luigi XIV[8]. Apice del lusso, il bronzo dorato non fu impiegato solamente per montare delle porcellane di pregio, ma anche per impreziosire camini, mobili intarsiati, oppure armadi e orologi, oltre a costituire il materiale unico per lampadari e *appliques*.
La tipologia dei decori fissi e mobili, può aiutare a determinare l'origine e il periodo di alcune opere: ma l'uno non esisteva senza l'altro e lo studio degli *ensemble* senza isolare gli oggetti ornati dal loro contesto è ancora un approccio poco praticato[9].

Descrivere e conoscere l'ornato

La terminologia sviluppata e necessaria per descrivere le opere in tutti i loro dettagli è rimasta in gran parte confinata nella

lingua parlata. Il vocabolario dell'ornamento negli atélier è stato solo marginalmente trasferito nei dizionari e molti dei termini utilizzati sono semplicemente assenti. Si trovano comunque indicazioni e chiarimenti nei testi dei contratti, nelle descrizioni d'inventario, nei documenti relativi ai pagamenti e, talvolta, anche nelle titolazioni delle stampe di ornato. È necessario riconoscere di trovarsi di fronte a una cultura visiva più che testuale, cui fa da corollario un mancato bisogno, all'epoca di cui si tratta, di una teoria dell'ornamento.
Lo dimostra la bella serie di stampe incise da Françoise Bouzonnet dai disegni del suo defunto zio Jacques Stella, *Divers Ornements d'Architecture, recueillis et dessignés après l'antique* (Paris 1658), proprio per l'assenza di termini a etichettare la grande varietà di ornamenti dispiegata sulle tavole: l'informazione particolareggiata passava attraverso l'immagine e non si può che supporre che artisti e artigiani li conoscessero bene[10] (fig. 1). La *suite* di Stella è comunque importante perché, ad esclusione dei trattati di architettura, all'epoca vi erano poche pubblicazioni in cui giustamente l'ornamento era estrapolato dal contesto architettonico e presentato come soggetto principale. Fu necessario attendere la fine del secolo per la pubblicazione di un'altra serie di stampe che presentasse grande varietà di ornamenti, questa volta però accompagnati dai loro nomi. Questa serie può essere attribuita all'incisore all'acquaforte Paul Androuet du Cerceau (circa 1630-1710). Le sei tavole di ornati della *suite*, facenti parte de l'*Architecture à la mode* e databili intorno al 1680[11] (fig. 2), sono precedute da un titolo: *Dessins de Divers Ornemens et Moulures antiques et modernes, à la Grecque, propres pour l'Architecture, Peinture, Sculpture, Orfèvrerie, Broderie, Marqueterie*. A confronto con la serie da Jacques Stella, non si può non constatare l'enorme evoluzione nella pratica dell'ornamentazione, con ogni genere di professione compresa nel titolo e la necessità di dare un nome alla grande varietà di ornamenti presentati.
L'evoluzione dell'ornamento richiedeva di essere aggiornati e stimolava anche uno sforzo di insegnamento. Certo, coloro che seguivano il classico percorso di apprendistato nello studio di un maestro l'apprendevano senz'altro, ma l'incremento delle novità richiedeva altri mezzi. Si assiste infatti alla creazione di scuole per imparare a disegnare, non soltanto all'interno delle istituzioni parigine note, come l'Académie royale de peinture et sculpture, l'Académie royale d'Architecture e l'Accademia di San Luca[12], ma anche grazie ai raggruppamenti di botteghe in Faubourg Saint-Antoine, poi per iniziative private come quella dell'architetto Jacques-François Blondel (1705-1774) con la sua École des Arts dal 1740, approvata dall'Académie royale d'Architecture nel 1743[13]. In particolare presso Blondel si tenevano dei corsi specifici sull'ornato, come sintetizzò più tardi Pierre Patte: «avant 1740, il n'y avait pas d'École à Paris où un jeune Architecte pût se former, & apprendre tout ce qu'il lui importait de savoir, le Dessin de l'Architecture, de l'Ornement & de la Figure, la Perspective,



3. Antoine Aveline da François-Thomas Mondon, *Livre de Trophée*, Paris 1736, tav. 2, acquaforte e bulino. Collezione privata. La seconda *suite* è dedicata a Vittorio Amedeo di Savoia, principe di Carignano.

les Mathématiques, la Coupe des Pierres, le Toisé, & enfin tous les détails qui concernent la construction des bâtiments. Il fallait qu'il se transportât successivement chez différents Maîtres pour s'instruire de chacun de ces objets, ce qui allongeait beaucoup ses études, & faisait, qu'après l'exercice du dessin, il négligeait le plus souvent tout le reste. Ce furent ces réflexions qui engagèrent M. Blondel à former une École des Arts [...]»[14].
La maggior parte degli ornati in uso nel Sei e Settecento si basano su quelli dell'antichità: che si tratti di grottesche, fogliami, girali di foglie, trofei e ornamenti d'architettura, la reinterpretazione rinascimentale di queste decorazioni è rimasta da allora alla base della pratica di tutti i mestieri. Gli ornati della prima metà del Seicento come il motivo auricolare e quello a "cosses de pois" – entrambi estranei all'antichità romana – furono sostituiti da ornamenti ispirati alla natura, come i fogliami e i fiori. Durante il regno di Luigi XIV vi fu un netto ritorno all'ornamento ispirato all'antico. Il numero di varianti dell'uno o dell'altro ornamento

fu significativo, ma a volte la trasformazione fu tale da necessitare l'impiego di altre denominazioni per una corretta descrizione. Soltanto dopo il regno di Luigi XIV, quando concrezioni minerali, conchiglie e *rocailles* utilizzate per abbellire giardini e grotte furono introdotte nella decorazione d'interni, nei mobili e negli oggetti di arredo, gli artisti trasformarono tali ornamenti asimmetrici creando un nuovo tipo chiamato per l'appunto rocaille[15]. Questo ornamento avrebbe conosciuto un successo enorme (cat. 195): in un'incisione eseguita nel 1736 da Antoine Aveline su disegno di François-Thomas Mondon, cesellatore e disegnatore, e inserita nella seconda *suite* del *Livre de Trophée* con dedica a Vittorio Amedeo di Savoia, principe di Carignano, si vede addirittura un giovane apprendista in un contesto rocaille, che ne disegna un particolare, anziché concentrarsi sul modello antico dell'*Ercole Farnese*, per la disperazione del suo maestro! (fig. 3). Molto tempo dopo che l'entusiasmo per questa novità si era inevitabilmente attenuato, è significativo che l'incisore, architetto e professore di architettura Jacques-François Blondel scrivesse nel suo *Cours d'architecture* del 1772: «Il y a plusieurs années qu'il semblait que notre siècle était celui des Rocailles; aujourd'hui sans trop savoir pourquoi, il en est autrement»[16].

L'immagine multipla: la stampa

Le edizioni di stampe furono una grandissima fonte di informazioni visive sull'ornato passato e contemporaneo. Le stampe dedicate all'ornamento moderno devono considerarsi come proposte in parallelo alla creazione e bisogna sempre tenere a mente che nella maggior parte dei casi non mostravano lavori eseguiti. La spiegazione dell'assenza di riproduzioni letterali di opere realizzate nell'ambito della decorazione risiede indubbiamente nella volontà dei maestri di mantenere il monopolio del progetto (*dessein*) e di tutelare la loro posizione privilegiata da un mercato concorrenziale. La pubblicazione a stampa avrebbe dato a chiunque la possibilità di riprodurre esattamente l'opera, con la conseguenza di ostacolare l'assegnazione di future commissioni. La pubblicazione di ornati come progetti da eseguire segue un'altra logica: quella di condividere una conoscenza del fare dei disegnatori sicuri della propria posizione e coscienti della domanda non soltanto dei giovani, che avevano bisogno di fare pratica per imparare[17], ma anche di chi desiderava informarsi e conoscere le novità parigine.

Per Willem Goerée (1635-1711), autore di un trattato generale di architettura (*Algemene Bouwkunde*, Amsterdam 1681), il ruolo della stampa era evidente. Scriveva infatti che vi erano molti splendidi esempi e modelli di camini incisi in rame che offrivano, a chi aveva un occhio attento, molte occasioni per inventarne altri mille[18]. Si riferiva ovviamente alle stampe di Jean Lepautre (1618-1682), la cui opera ipertrofica fu ripubblicata fino al 1755[19]. Il ruolo delle stampe di questo stesso artista, così come di altri, è evidenziato anche da Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario* edito a Bologna nel 1704: «Gio: le Potre famosissimo inventore, & intagliatore Franzese, merita avere buon luogo fra' virtuosi, stante l'universalità delle sue stampe in ogni genere kopiose, e servibili a' Pittori, alli Scultori, ed agli Architetti»; e ancora, più in generale sull'utilità delle stampe per imparare a disegnare: «le stampe per apprendere da ciascheduna qualche rarità singolare, comme sarebbe a dire, dalle cupole del Correggio, del Lanfranchi, e del Cortona, *il dissotto in sù*. [...] Dal Va[u]quer, *i fiori*. [...] Per l'universalità poi di tutte le cose, che dovrai inventare in pittura, o scultura, vedi le copiose stampe di Monsu le Potre, e tant'altre, che per brevità tralascio»[20].

Le stampe di ornato fornivano informazioni visive necessarie per familiarizzare con gli ornamenti moderni in parallelo con l'insegnamento. Un esempio significativo della varietà di pubblicazioni in questo campo si ha nel raggruppamento di numerose *suites* sotto il titolo di *Architecture à la mode* ad opera di Nicolas I Langlois (1640-1703), che proponeva, intorno al 1675, un'ampia gamma di disegni nei diversi ambiti dell'architettura, ma soprattutto della decorazione e dell'ornato[21]. La scelta del termine "architettura" nel titolo è significativa della mancanza di un concetto alternativo per parlare di arti decorative[22]. La quantità di esemplari ancora oggi noti dei volumi dell'*Architecture à la mode* ne evidenzia il successo editoriale; per la varietà di modelli proposti si offriva come una inestimabile fonte di ornati a tutti coloro che sapessero "leggere" le immagini. Questa pubblicazione fu ripresa da Nicolas II Langlois (1670-1707), poi da suo genero Jean Mariette (1660-1742), che, non appena ereditate le matrici nel 1707, iniziò immediatamente a rinnovare il contenuto con nuove incisioni dai disegni richiesti all'intagliatore Nicolas Pineau (1684-1754) e all'ebanista e bronzista André-Charles Boulle (1642-1732)[23]. Più tardi Pierre Jean Mariette (1694-1774) riprese il titolo del padre, ma non si preoccupò troppo di cambiare la pubblicazione. La concorrenza era senz'altro feroce, e altri editori come la vedova di François Chéreau e soprattutto Gabriel Huquier si stavano imponendo sul mercato delle stampe di ornato. Mariette alla fine vendette i rami al suo collega Charles-Antoine Jombert (1712-1784)[24], che rilanciò la pubblicazione nel 1765 con il titolo di *Répertoire des Artistes ou Recueil de compositions d'Architecture & d'Ornemens antiques & modernes, de toute espèce*: tuttavia, neanche lui ne rinnovò realmente i contenuti con l'aggiunta di nuove serie di stampe. D'altra parte, per Jombert i tempi sembravano propizi per cambiare radicalmente il carattere della pubblicazione aggiungendovi brevi biografie dei disegnatori degli ornamenti rappresentati. Il cambio di rotta e l'inserimento di un'introduzione che documenta il suo approccio storico non deve far dimenticare che tutti questi modelli incisi furono largamente disponibili per un arco di tempo molto lungo.

Molti dei disegnatori d'ornato, i cui nomi figurano su quelle stampe, non hanno ancora incontrato l'interesse degli storici. Nella sua introduzione Jombert scriveva che «au défaut des réflexions



4. Pierre Lepautre, *Liure de Tables qui sont dans les Apartemens du Roy...*, Paris s.d. [1699-1700 circa], frontespizio, acquaforte. Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Biblioteca, Rés JH 73, f. 185.

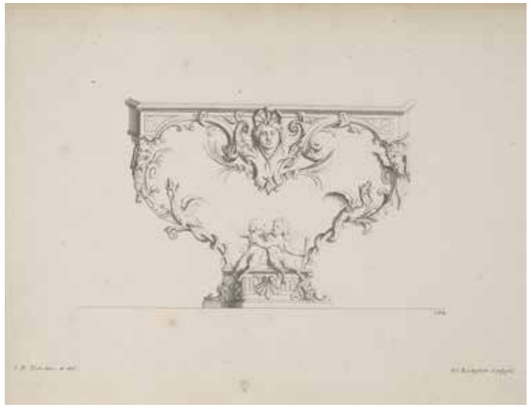
critiques & des jugemens que nous aurions pu porter sur le bon & le mauvais qui se trouve dans les divers exemples dont cette collection de planches d'Architecture & d'ornement est composée, nous avons préféré d'exposer dans les discours suivans le peu de particularités que nous avons pu recueillir sur la vie & les ouvrages de chacun des Artistes dont on verra ici les productions: persuadés que si nous n'avons pu parvenir à nous satisfaire sur ce point autant que nous n'eussions desiré, du moins les véritables Amateurs nous sauront quelque gré de nos travaux. D'ailleurs il y a lieu de croire que les recherches que nous avons faites à cette occasion pourront, être un jour de quelque utilité pour l'histoire générale des Arts, à laquelle nous nous proposons de travailler, si le tems & nos occupations journalières nous permettent d'entreprendre cette importante besogne»[25]. L'augurio di Jombert non si è ancora realizzato: nonostante gli studi su Jean Berain, André Charles Boulle, François de Cuvilliés, Jacques de Lajoüe, Juste-Aurèle Meissonnier, Gilles Marie Oppenord, Alexis Peyrotte e Jean Bernard Toro, resta ancora molto da fare per scrivere una storia generale delle arti decorative.

La pluralità di possibili funzioni delle stampe va di pari passo con il ventaglio piuttosto ampio delle intenzioni dei disegnatori di ornato. In questo non è sempre facile andare a fondo e spesso occorrerebbe conoscere meglio il percorso degli artisti per poter collocare le stampe che presentano i loro disegni. Un buon esempio dell'attenzione necessaria per interpretare quanto si vede in una stampa può essere illustrato dalla bella serie di Pierre Lepautre, *Liure de Tables qui sont dans les Apartemens du Roy sur lesquelles sont posées les Bijoux du Cabinet des Medailles*, pubblicata da Marguerin Daigremont a Parigi senza data, ma intorno al 1699-1700[26] (fig. 4). Contrariamente ai gioielli della collezione reale posati sui tavoli, questi ultimi, descritti nell'inventario del guardamobile della Corona del 1686, non corrispondono ai tavoli disegnati e incisi da Lepautre, come invece il titolo della *suite* indurrebbe a supporre[27]. Vi sono dunque tutte le ragioni di credere che Lepautre abbia proposto modelli suoi, più moderni, e questa interpretazione sembra essere confermata dalla presentazione di varianti in cinque di queste stampe, per un totale di quindici modelli diversi. Una volta pubblicata, la *suite* godette di una fortuna indipendente da questo tipo di considerazioni, e chiunque poté trarne ispirazione credendo di riprendere dei modelli ideati per il re di Francia o di utilizzarne i particolari, dovunque e in qualsiasi momento (cat. 112).

L'incisione offriva la straordinaria possibilità di consolidare la propria reputazione di inventore di ornati, di condividere il proprio saper fare e di contribuire a guadagnarsi da vivere con la vendita delle stampe. Le numerose serie incise dai disegni di Jean Berain (1640-1711), disegnatore di Camera e di Gabinetto di Luigi XIV, ne sono un esempio lampante[28]. Da lui stesso pubblicate e in seguito ripubblicate nel 1711, o poco dopo, dal genero, l'orologiaio del re Jacques Thuret (1682-1738), la notevole diffusione delle sue composizioni fu ancora incrementata da numerose copie fedeli incise da Johann Christoph Haffner ed edite da Jeremias Wolff (1663-1724) ad Augsbourg. Certamente fonte di informazioni visive, la stampa poteva però servire anche da modello, nella sua interezza o nei dettagli selezionati per una esigenza specifica (cat. 112). Quasi tutti gli ambiti delle arti decorative erano rappresentati dalle stampe, proponendo un'infinità di modelli e di motivi che, una volta pubblicati, potevano essere ripresi a piacimento e senza



5. Jean Mariette da Nicolas Pineau, *Nouveaux Desseins de Pieds de Tables et de Vases et Consoles de sculpture en bois*, Paris 1709, tav. 1, acquaforte. Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, inv. Sch.K.fol. 23.



6. Pierre de Rochefort da Jean-Bernard Toro, *Livre de Tables de diverses formes, qui par la nouveauté, l'intelligence & le bon goût des Compositions, & par la richesse des Ornements n'est pas moins utile à ceux qui commencent à s'appliquer au Dessein, qu'à ceux que leur Profession oblige journellement d'en faire usage*, Paris 1716, tav. 2, bulino. Collezione privata.

restrizioni. Nella prefazione al suo *Livre de Grotesques* del 1566, Jacques Androuet du Cerceau già scriveva che le tavole venivano pubblicate per «servir aux orfèvres, peintres, tailleurs de pierres, menuisiers et autres artisans, pour esveiller leurs esprits, et appliquer chacun en son art, ce qu'il y trouvera propre, pour le contentement des Seigneurs, pour lesquels ils seront employez»[29]. Il vantaggio per lo storico è che la maggior parte delle stampe reca il nome dell'inventore, dell'incisore e dell'editore, permettendo così di collocarle agevolmente secondo coordinate geografiche e cronologiche[30].

Per rinnovare i contenuti dell'*Architecture à la mode* Jean Mariette si rivolse fra gli altri all'intagliatore Nicolas Pineau. Figlio di uno scultore che aveva lavorato al Castello di Versailles, il giovane propose sei disegni di basi per tavolo e consoles, incisi e pubblicati con il titolo di *Nouveaux Desseins de Pieds de Tables et de Vases et Consoles de sculpture en bois* (fig. 5). Si tratta della prima *suite* di stampe del XVIII secolo dedicata esclusivamente a basi per tavolo e dove gli ornamenti utilizzati sono riprodotti con esemplare chiarezza. In ragione dell'assenza di forme sagomate e rocaille, e per la ricerca di movimento, un gioco di curve e controcurve, lo scavo di elementi tradizionalmente chiusi, l'aggiunta di mascheroni, draghi, teste o busti femminili, cartelle e fogliami aperti, l'uso di ghirlande o foglie che salgono sulle gambe senza nasconderle, pur mantenendo una grande chiarezza nella loro definizione, l'ideazione dell'ornato di questi tavoli risale a ben prima della partenza di Pineau per la Russia nel 1717. La scoperta dell'acquisto di questa serie, e di altre ancora dello stesso disegnatore presso Jean Mariette, da parte di Georg Friedrich von Forstner per il conte Eberhard Ludwig di Württemberg permette ora di fissarne la pubblicazione intorno al 1708-1709[31]. La serie delle basi per tavolo fu continuamente ripubblicata – fino agli anni quaranta del Settecento –, il che contribuì innegabilmente a una significativa diffusione e al prolungamento della vita di modelli che grazie alla ricchezza di idee seppero andare oltre il semplice fenomeno di moda della fine del regno di Luigi XIV[32].

Filippo Juvarra, Primo architetto di Vittorio Amedeo II, poté conoscere i modelli di Pineau dalla loro pubblicazione, ma anche durante la sua visita a Parigi tra l'ottobre 1718 e il settembre 1719. Uno dei suoi quattro schizzi per tavoli[33], datati 1714 circa, mostra un modello che sembra ispirarsi all'esempio francese, più leggero ed elegante, con gambe a forma di console sormontate da busti di donna e di uomo, e molto diverso dai mobili realizzati a Roma[34].

Una terza *suite* di modelli di *cartouches* di Nicolas Pineau, pubblicata nuovamente da Jean Mariette, ma senza titolo, non figura invece nell'acquisto per il Conte di Württemberg del 1709, per cui dovrebbe datarsi poco dopo il 1709 e certamente prima del 1717. Questa serie, i *Nouveau desseins de Plaques, Consoles, Torchères et Médailliers,* mostra un'evoluzione stilistica con l'introduzione di profili curvilinei di diverse parti di console, che si presentano invece ancora piane nella precedente serie di basi da tavolo (cat. 112).

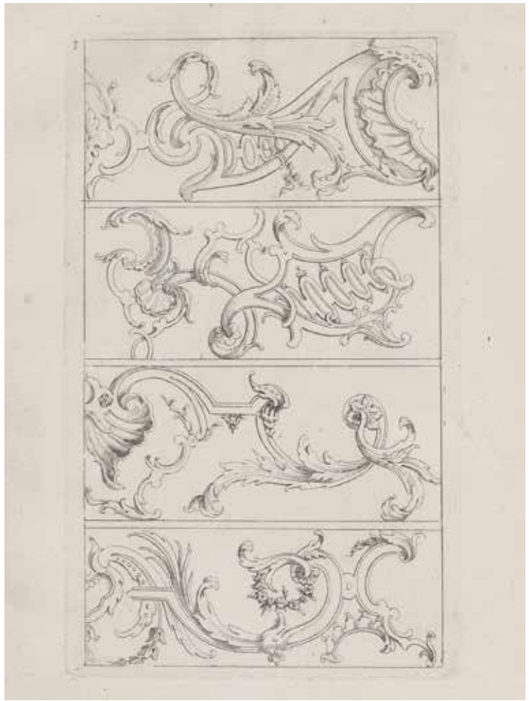
Per il lavoro degli intagliatori in legno, un esempio eccellente è quello di Jean-Bernard Toro (1661-1731), i cui disegni di ornato furono pubblicati per la prima volta a Aix-en-Provence, e a partire

dal 1716 anche a Parigi. Le sue basi di tavolo, presentate in sei fogli, proponevano una scelta di modelli rappresentativi, nel *Livre de Tables de diverses formes, qui par la nouveauté, l'intelligence & le bon goût des Compositions, & par la richesse des Ornements n'est pas moins utile à ceux qui commencent à s'appliquer au Dessein, qu'à ceux que leur Profession oblige journellement d'en faire usage* (Paris 1716)[35] (fig. 6). L'editore della raccolta, l'architetto Charles-Nicolas Le Pas Dubuisson, lavorò regolarmente con Toro tra il 1716 e il 1719, ma molto dopo aver lasciato la capitale queste stampe furono ripubblicate da Nicolas Gautrot (Paris s.d.). Il titolo della *suite* illustra bene la consapevolezza dei principali concetti rappresentati dai modelli di Toro: novità, intelligenza, buon gusto e ricchezza, utili inoltre sia a chi doveva imparare a disegnare che ai professionisti che potevano servirsene secondo le loro necessità.

Molte altre iniziative editoriali di stampe di ornato meriterebbero di essere menzionate a questo proposito, ma ricordiamo innanzitutto la *suite* pubblicata da Nicolas Guérard (circa 1648-1719), senza dubbio una delle più interessati per la proposta di ornamenti moderni. Il titolo della raccolta, *Livre nouveau de Prinsipes d'Ornemens, tres facil, pour apprendre a Dessigner*, colloca la pubblicazione nel mondo dei giovani disegnatori che cercavano di imparare a disegnare l'ornato (fig. 7). L'ultima parola del titolo, «dessigner», non si riferisce però soltanto all'attività pratica del disegno, ma indica chiaramente la creazione, dunque «desseigner» inteso come progettare, nell'accezione attuale del termine *designer*. Contrariamente alla serie di Paul Androuet du Cerceau, Guérard non ha dotato di didascalie gli ornamenti, cosa che avrebbe aiutato a descrivere più facilmente i motivi presentati sulle tavole in particolari ingranditi, forse proprio alla scala di una possibile esecuzione. Vi si trovano molti ornamenti impiegati dagli intagliatori e dai fabbri. La data di pubblicazione si colloca probabilmente intorno al 1720 e illustra perfettamente l'evoluzione dell'ornato tra i regni di Luigi XIV e di Luigi XV.

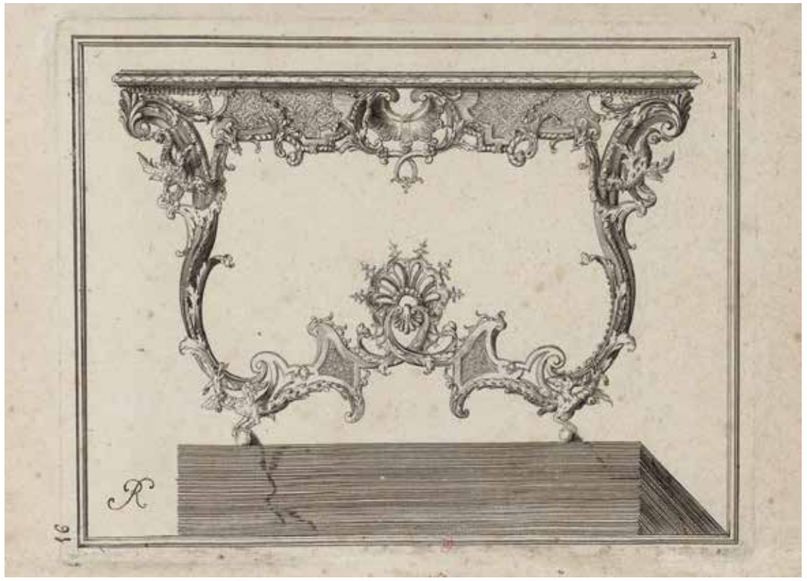
Va ricordato anche l'intagliatore in legno François Roumier che a giudicare dai suoi progetti per tavoli, che egli stesso incise e pubblicò nel 1726 (fig. 8), occupa un posto a parte. L'abbondanza di ornati diversi e la varietà dei trattamenti delle superfici in un solo modello è tale che sembra molto difficile immaginare di poterli eseguire tali e quali (cat. 113). Ciò che colpisce non è soltanto una marcata ricerca di eleganza nel ridurre il volume del legno necessario all'esecuzione, ma anche l'introduzione di aperture nelle gambe, nella traversa e nella crociera. La chiarezza introdotta nella resa dei modelli consente di comprendere di ciascun dettaglio la tessitura di superficie, il rilievo e il rapporto con l'insieme.

Un ultimo caso emblematico è la pubblicazione dei disegni di Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750). Nato a Torino da genitori originari di Aix-en-Provence, Juste-Aurèle, il cui padre orafo, Stefano Meissonnier, fu apprezzato per la qualità scultorea e per la cesellatura dei suoi lavori in argento, decise di trasferirsi a Parigi alla fine dell'anno 1714. Fece una carriera folgorante, che



7. Nicolas Guérard, *Livre nouveau de Prinsipes d'Ornemens, tres facil, pour apprendre a Dessigner,* Paris s.d. [1720 circa], tav. 3, acquaforte. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.69.17(3).

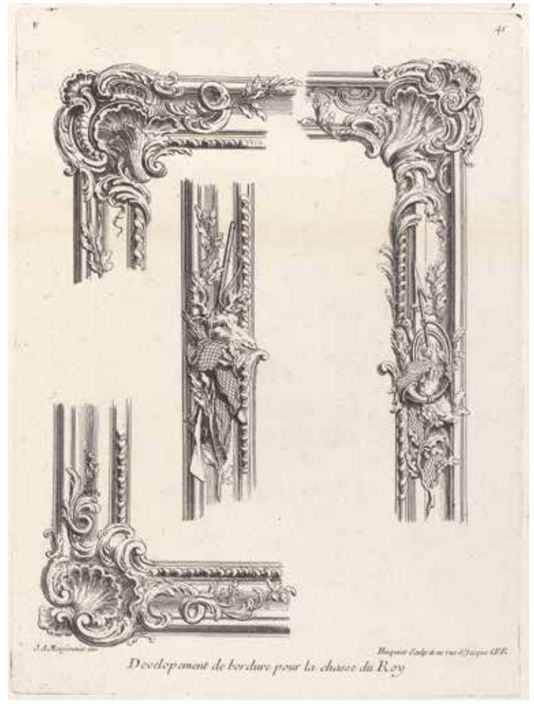
gli permise di occupare uno studio presso la manifattura dei Gobelins, poi, in seguito alla nomina a orafo del re nel 1724 e a quella di disegnatore di Camera e di Gabinetto del re nel 1726, nel 1733 decise di far pubblicare una selezione dei suoi disegni. Le prime *suites* uscirono dai torchi nella primavera del 1734, mentre il *corpus* dei suoi disegni, arricchito considerevolmente, che comprendeva opere realizzate e non, fu poi portato a termine da Huquier nel 1748, con il titolo di *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte &c. Dessinateur de la chambre et Cabinet du Roy* (fig. 9). Nella descrizione degli ornamenti della *Bordura della caccia del re* eseguita da Sébastien-Antoine Slodtz, oggi nota solo grazie all'incisione di Huquier, redatta al momento della sua consegna al guardamobili della Corona nel 1730, si legge che «aux quatres angles sont des cartouches avec rocaille, feuilles et volutes»[36]. Questa descrizione è una rara testimonianza dell'emergere della terminologia utilizzata negli ateliers in un documento amministrativo.



8. François Roumier, *Livre de plusieurs Desseins de pieds de Tables en Console*, Paris 1726, tav. 2, acquaforte. Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, 8 Rés. 27.

Era spesso mediante l'acquisto di stampe che il pubblico internazionale si teneva aggiornato sugli ultimi sviluppi della decorazione e dell'ornato. Si possono citare molte prove a testimonianza della presenza di stampe di ornato nelle botteghe di architetti e artigiani. Nell'inventario dell'architetto torinese Giovan Pietro Baroni di Tavigliano (1705-1769), ad esempio, accanto ai trattati di architettura sei e settecenteschi si trovano anche le tavole del *Cabinet Bielinski* da Meissonnier, i *cartouches* di François Boucher, ma pure le tavole dei lavori in ferro battuto di Babel, i due volumi dei *Disegni diversi* di Giovanni Giardini, i due volumi illustrati del *Cours d'architecture* di Daviler, le *Targhe* di Juvarra, alcune stampe di Jean Lepautre e gli ornamenti di Borromini[37]. Non sempre disponiamo di informazioni di questo tipo, ma a volte l'analisi degli oggetti di ornato rivela che certi modelli incisi erano noti e dunque potenzialmente utilizzabili.
Va ricordato che, parallelamente al mercato della stampa a Parigi, che diventava sempre più importante, la collezione di stampe formata da Luigi XIV e da Luigi XV era liberamente accessibile al *Cabinet des estampes* della biblioteca del re a Parigi[38]. Là si potevano trovare non solo opere selezionate di stampe di tutte le scuole, ma in teoria anche tutte quelle pubblicate sotto la protezione della giurisdizione francese contro le copie pirata, cioè con privilegio reale; inoltre erano rappresentati quasi tutti i settori delle arti decorative e i visitatori debitamente registrati potevano anche prendere in prestito le stampe per usarle nelle loro botteghe[39].

L'immagine unica: il disegno
Per realizzare una stampa l'incisore aveva bisogno di un disegno. Attraverso il disegno era possibile mettere sulla carta idee da apprendere, fissare i pensieri che passavano per la testa, sperimentare, ma anche cercare di trovare soluzioni specifiche da proporre ai committenti (cat. 114) o da utilizzare nell'esecuzione. Come nel caso della stampa, dove si può vedere la proposta di un'opera o di un ornamento e più raramente un lavoro eseguito, non è semplice capire che cosa il disegno rappresenti. Strumento di apprendimento con cui l'allievo copia dal maestro o appunto visivo di un'opera esistente eseguito per conservarne traccia per il proprio futuro lavoro, come nel caso di molti taccuini di Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) risalenti al suo lungo soggiorno a Roma dal 1692 al 1699[40]. Un altro esempio, tra i tanti, è il taccuino dello stuccatore di origini luganesi, Carolo Ambrosio Cantone, riempito di schizzi durante il viaggio in Francia e in Inghilterra, prima di stabilirsi a Copenaghen negli anni trenta del Settecento[41]. Vi si coglie appieno l'utilità degli appunti visivi che serviranno in seguito da stimolo e come fonte per le decorazioni da creare. Più tardi, William Chambers (1723-1796) mostrò un analogo interesse e nella sua raccolta di schizzi si trovano elementi desunti dall'architettura classica più che non dalle moderne creazioni romane[42], con l'eccezione solo di qualche esempio moderno visto a Parigi, come i progetti di Meissonnier e di Oppenord.



9. Gabriel Huquier da Juste-Aurèle Meissonnier, *Bordure pour la chasse du Roi*, da *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier Peintre Sculpteur Architecte &c. Dessinateur de la chambre et Cabinet du Roy*, Paris s.d. [1748], tav. F-41, acquaforte. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1998-278.

Un'altra funzione non meno importante rispondeva alla necessità di ottenere disegni di opere interessanti per condividerle e talvolta inviarle a un committente che risiedeva lontano dal luogo di creazione. Un proposito semplice ma difficile da realizzare se si considera la grande riluttanza da parte di artisti e botteghe a vendere i propri disegni. Daniel Cronström (1655-1719), rappresentante della Corte di Svezia, fece realizzare delle copie dai disegni di Nicolas Delaunay (circa 1650-1727) per inviare un'immagine fedele delle ultime realizzazioni dell'orafo di Luigi XIV. In una lettera indirizzata a Nicodemus Tessin il Giovane nell'aprile del 1696, Cronström spiegava che «Mr. de Launay est présentement l'homme du royaume le plus occupé pour toutes sortes de desseins et ouvrages par la Cour et par les particuliers. C'est un des beaux esprits que la France ait produite; cela vous fait comprendre que ses productions sont malaisée à luy arracher, outre qu'à dire vray il y a eu beaucoup de peine a se déterminer à faire des desseins pour faire exécuter par d'autres. Ces Messieurs n'en donnant guerre que pour exécuter eux-mêmes, et, d'ailleur estant persuadé pour luy que ses desseins ne peuvent l'estre comme il faut que chez luy et sous sa direction»[43]. Più tardi un altro delegato svedese, Carl Gustaf Tessin (1695-1770), si precipitava dall'orefice quando un'opera veniva esposta prima del suo invio al committente, oppure da quest'ultimo a consegna avvenuta per farne un disegno. Queste circostanze spiegano anche che i disegni venduti, come ad esempio quello della carrozza acquistato da Carl Hårleman (1700-1753) a Roma durante il suo soggiorno dal 1725 al 1727, rappresentano una fase certamente posteriore all'esecuzione dell'ornato intagliato delle vetture prodotte a Roma (fig. 10). Questa consapevolezza aiuta a datare meglio quel tipo di ornamentazione che si conosce in numerosi mobili che furono eseguiti certamente dalle stesse botteghe di intagliatori romani (cat. 111).

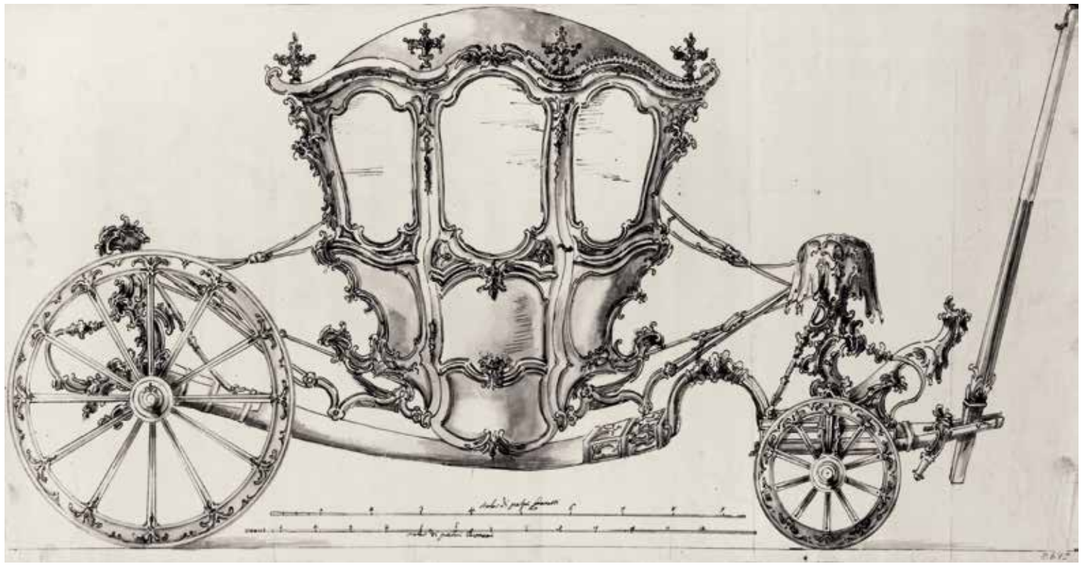
Disegnare l'ornato
Nel periodo compreso tra il 1680 e il 1750 non esisteva un mestiere specializzato nell'ideazione dell'ornamento: tutte le corporazioni di mestiere potevano occuparsene, alcune certo con più predisposizione e interesse di altre, ma non era imposto alcun limite. L'esempio più significativo *a contrario* è che in qualche raro caso l'artigiano che si occupava esclusivamente dell'esecuzione dell'ornato era definito «ornemaniste». Nel Settecento questa denominazione rimase confinata a tale attività, e fu soltanto nell'Ottocento che si assistette uno spostamento di significato verso il concetto di ideazione dell'ornamento[44]. Ciò significa semplicemente che i grandi inventori e disegnatori di ornato in Francia potevano aver ricevuto formazioni disparate come incisori (Jean Berain), pittori (Claude III Audran, Pierre-Josse Perrot, Jacques II de Lajoüe, Antoine Watteau, Claude Gillot, Alexis Peyrotte), intagliatori (Jean-Bernard Toro, Nicolas Pineau, François Roumier), ebanisti (André-Charles Boulle, Charles Cressent), architetti (Robert de Cotte, Gilles Marie Oppenord), scultori (Philippe Caffieri, François-Antoine Vassé, Sébastien-Antoine Slodtz), cesellatori (François-Thomas Mondon), o orafi (Claude Ballin, Thomas Germain, Nicolas Besnier, Jean-Claude Duplessis, Juste-Aurèle Meissonnier, Jacques III Roëttiers, François-Thomas Germain). Il loro ruolo di inventori o progettisti di ornato e di modelli è indicato nei documenti d'archivio come «dessinateur» o «designateur»: letteralmente, colui che proponeva il disegno ovvero il «dessein», nel senso di progetto. Nonostante la sua fondamentale importanza, il ruolo del progettista raramente è indicato nella documentazione d'archivio: si trovano i pagamenti per i materiali e i nomi delle varie maestranze incaricate dell'esecuzione, ma il nome di chi ha fornito il modello il più delle volte manca. Quando Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) nel suo *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie* dichiarava di considerare iniqua sotto molti punti di vista la superiorità accordata alle

arti liberali rispetto alle arti meccaniche, rilevava che «le mépris qu'on a pour les arts mécaniques semble avoir influé jusqu'à un certain point sur leurs inventeurs mêmes. Les noms de ces bienfaiteurs du genre humain sont presque tous inconnus»[45]. Questa opinione riguardava innanzitutto chi inventava le tecniche, ma ci sembra giustificato fare un parallelo con il relativo anonimato di tutti coloro che ideavano ornamenti e che creavano opere nell'ambito delle arti decorative, tutte destinate ad essere eseguite manualmente.

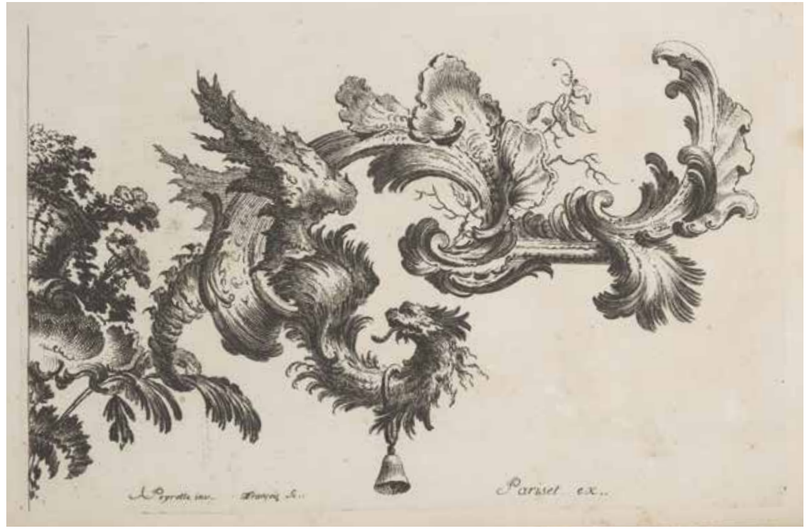
Inventare l'ornato

Il dominio della cultura francese prese davvero piede in Europa con il regno di Luigi XIV. La creazione nel campo dell'ornamento e della decorazione fu favorita dallo Stato come dimostra la famosa Manufacture des Gobelins, dove gli artigiani e gli artisti lavoravano quotidianamente alla decorazione di castelli e residenze reali. Il ruolo di questa manifattura cambiò dopo la sua riapertura all'inizio del XVIII secolo e si può notare che anche la corte cambiò il sistema di commissione di decorazioni e oggetti di arredo, rivolgendosi sempre più spesso a botteghe private. Questa iniziativa trova corrispondenza nelle ordinazioni dei privati, destinate ad assumere un'importanza crescente nel corso del Settecento. L'immensa attività sviluppatasi a Parigi in questi ambiti suscitò un'emulazione che consentì a molti di affermarsi, ma per lo storico è sovente ancora difficile identificare gli inventori di questa infinità di realizzazioni. Contrariamente all'oreficeria, dove per statuto il punzone del maestro orafo permette di identificare l'artefice, in molti altri campi della decorazione non era consuetudine firmare le opere. È così possibile circoscrivere il contributo solo di alcuni disegnatori di ornato, ma di molti altri resta da studiare il *corpus* di disegni ancora esistenti: da qui l'importanza dello studio delle stampe, dove le firme aiutano a conoscere meglio i criteri adottati dai disegnatori.

L'apprendimento delle forme e degli ornamenti praticati nell'atelier di un maestro garantiva una certa continuità e, nello stesso tempo, dimostra che nulla s'inventa dal nulla; e in effetti, studiando la produzione delle diverse botteghe si osserva la lenta evoluzione delle forme nel tempo. Nonostante il principio di base della variazione[46], si può notare come la combinazione di certi ornamenti consenta di definire approcci ben codificati nel tempo e nello spazio: così è possibile accorgersi dell'aggiunta di nuovi ornamenti o di un cambiamento nel modo di combinarli. L'innovazione forse più audace e innovativa fu il candeliere ideato nel 1734 per il giovane duca di Kingston, Evelyn Pierrepont, e realizzato dall'orafo Claude Duvivier su disegno e modello, senza dubbio anche sotto la supervisione, di Juste-Aurèle Meissonnier (cat. 130). Qui ci si avvicina alla vera creazione di genio di elementi ispirati dalla natura trasformati in un'opera d'arte, immediatamente riconosciuta e capace di suscitare un entusiasmo tale da portare alla produzione di varianti eseguite in bronzo dorato o in porcellana.



10. Intagliatore romano, *Progetto di carrozza*, s.d. [1720-1725 circa], pietra nera, penna e inchiostro bruno, con acquarello grigio. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. THC 8645.



11. Jean-Charles François da Alexis Peyrotte, *Ornamento con fogliami, drago e rocaille*, 1740-1745 circa, acquaforte. Collezione privata.

Le testimonianze dirette di apprezzamento di un disegnatore sono rare, ma se ne trovano in alcune corrispondenze: nel 1693, ad esempio, il rappresentante di Svezia a Parigi, Daniel Cronström, scriveva al conte Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) di ritenere Claude III Audran il più dotato tra i disegnatori e i pittori di ornato dopo Jean Berain e che «son style diffère un peu de celui de Berain. Il est plus exquis et plus svelte»[47] (cat. 106). Il pittore e disegnatore Alexis Peyrotte (1699-1769), originario di Mazan, stabilitosi in un primo tempo a Lione, non disdegnò la chiamata a Parigi nel 1745, dove iniziò a lavorare per la Corona. Il 24 gennaio 1749 ottenne la patente di Pittore del re e di disegnatore presso il guardamobile della Corona e fu ricevuto all'Académie royale de peinture et sculpture[48]. Negli ultimi sei mesi del 1747 lavorò, come Nicolas Pineau, al Castello de la Muette nella camera di compagnia «meublé en Peckin peint par Peyrotte»[49]. Una lettera di Charles-Nicolas Cochin, segretario dell'Académie royale de peinture et sculpture, al ministro, il marchese di Marigny, datata 23 gennaio 1764, a proposito del lavoro di Pillement, che aveva richiesto un appoggio ufficiale per stabilirsi a Parigi, informa che «à l'égard du Dessein [de Pillement], quoique d'un touche légère et très agréable, on n'y voit rien qui caractérise un talent particulier ni rare en France; encore moins aucune partie de l'art qui puisse faire imaginer qu'il ait les talents nécessaires pour Peindre l'histoire. [...] A quoi l'on peut ajouter que ce même genre de talent est exercé à Paris d'une manière fort supérieure par M[rs] Gravelot et Peyrotte dont les talents vous sont connus»[50]. L'opinione di Cochin è confermata da Joubert de l'Hiberderie che menziona Peyrotte tra i pittori della Manufacture des Gobelins che davano il meglio di sé negli ornati. Disegnò, infatti, ornamenti (fig. 11), pannelli per divisori, paraventi o ventagli, *cartouches* alla cinese, trofei, *singeries*, scene pastorali, pannelli per carrozze, mobili, ma anche arazzi, motivi per ricami e sete di Lione, città dove aveva lavorato prima di stabilirsi a Parigi[51].

La nostra conoscenza delle decorazioni, dei mobili e degli oggetti di arredo realizzati è ancora piuttosto incompleta per consentire di studiare degli insiemi integrati e di stabilire serie cronologiche coerenti. Questo non è dovuto solo alle perdite, a eventi storici rilevanti o a semplici rinnovamenti, ma anche alla dissociazione delle opere dovuta a spostamenti, vendite ed esportazioni[52]. Quest'ultima circostanza vale ovviamente per le commissioni dall'estero e la riscoperta di opere fuori dalla Francia è molto importante per colmare alcune lacune nelle nostre conoscenze[53]. Si prenda ad esempio l'acquisto a Parigi di Ernst Ludwig Carl per Markgräfin Christiane-Charlotte intorno al 1728-1730 di un tavolo console, che fu poi copiato da un artigiano locale ad Ansbach per creare una coppia[54]. Il modello è chiaramente ispirato a quelli proposti da Pineau, ma sviluppato da un intagliatore non identificato con una traversa movimentata e una decorazione più ricca. Ancora più sorprendente la commissione da parte di Kurfürst Clemens August di una poltrona da trono realizzata da Jean Martin De Bruyne (1706-1758) a Parigi nel 1741-1742 per

l'incoronazione dell'imperatore Carlo VII a Colonia nel 1742[55]. Questo tipo di mobile non esiste più in Francia e restituisce un'idea magnifica, per concezione e ornamentazione rocaille, dell'operato parigino di un grande intagliatore della metà del XVIII secolo.

Roma

A Roma la situazione era ben diversa rispetto a Parigi. Le vestigia dell'antichità romana continuavano ad attirare un gran numero di artisti e visitatori desiderosi di studiarle, ma quel ruolo di depositaria delle origini della tradizione dell'arte occidentale non ha impedito un profondo interesse per le creazioni moderne di pittori, scultori e architetti, che a loro volta servirono da fonti di ispirazione per numerosi artisti francesi, come Robert de Cotte, Gilles-Marie Oppenord, Nicolas Besnier et Thomas Germain, i quali tutti soggiornarono a Roma. A differenza di Parigi, inoltre, a Roma, non vi era una corte. Certo, c'era il Vaticano, ma la maggior parte delle committenze si dovevano alle grandi famiglie principesche e alle chiese, e i numerosi incarichi presso le ambasciate potevano essere soddisfatti dalle diverse botteghe artigiane romane. Nel campo della decorazione e degli oggetti di arredo rimane un gran numero di opere[56], ma la documentazione d'archivio che potrebbe far luce sulla loro produzione non è ancora pienamente esplorata[57]. Tra i disegni che ci sono pervenuti, non ve ne sono molti che possano essere direttamente collegati a un'opera conosciuta e disponiamo ancor meno di incisioni ornamentali che possano contribuire a creare una cronologia relativa dello sviluppo dell'ornato[58]. La produzione di stampe predominante era rivolta alla riproduzione di dipinti e delle vestigia della Roma antica e moderna: basta guardare ai cataloghi o *Indice delle stampe* della grande impresa editoriale dei De Rossi, e poi dei loro successori, la Reverenda Camera Apostolica, per scoprire che la sezione dedicata alle *Opere diverse di Architettura, e di Ornamenti di vari autori*, contiene principalmente pubblicazioni antiche e non stampe ornamentali moderne.

Esistono comunque diverse serie di stampe di ornamenti di fogliami romani pubblicate in Austria e in Germania. La prima è la serie di tavole disegnate, incise e pubblicate dal pittore Mathias Echter (1653-1701), *Raccolta di vari Cappricij et Nove Inventionij di fogilami romane* (Graz 1679)[59] (fig. 12). Vi si trovano non soltanto modelli per bordure e tavoli console, ma anche per vetture, il cui ornamento è interamente costituito da fogliami. Il titolo della serie dimostra che Echter ha certamente visitato Roma e la data di pubblicazione, 1679, è importante perché attesta ad evidenza la pratica romana dell'ornamento a fogliami che Echter ha adottato per i suoi modelli. Questa e un'altra sua *suite*, sono conosciute attraverso delle copie anonime di scuola tedesca pubblicate ad Augsburg e a Norimberga, che hanno consentito una più ampia diffusione di tali modelli[60]. Il medesimo tipo di ornamento a fogliame in uso a Roma è stato inciso anche dall'ebanista e architetto viennese Johann Indau (1651-1690), come indica chiaramente il titolo della *suite*, *Neue Romanische Ziehrathen* (Augsbourg s.d., ma poco prima del 1685)[61]. Installatosi a Vienna al più tardi nel 1682, lavorò come ebanista alla Corte di Eleonora Gonzaga, e dopo la sua morte, nel 1686, come libero professionista. Una seconda *suite* comparve sotto il titolo *Nova invenzione di rabeschi, e fogliami romani* (Wien 1686), nello stesso anno in cui veniva dato alle stampe il suo trattato *Wiennerisches Architektur – Kunst und Saulen Buch*, dove oltre ai cinque ordini architettonici, venivano presentati diversi esempi di applicazione delle foglie d'acanto alla decorazione[62]. Nelle tavole che illustrano il resoconto dell'ingresso dell'ambasciatore inglese a Roma nel 1687 è documentato lo stesso ornamento di fogliami nell'intaglio ligneo della carrozza[63]. Un'analoga predilezione per il fogliame si ritrova infine nei disegni di Filippo Passarini (1651-dopo il 1700), pubblicati da Domenico de Rossi con il titolo, *Nuove Inventioni d'Ornamenti d'Architettura e d'Intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del Disegno* (Roma 1698)[64]. È importante notare che questa *suite*, molto nota, si colloca dopo un periodo di grande attività di Passarini come intagliatore in legno. Il titolo è senza dubbio dovuto all'editore, perché annunciare che si tratta di "nuove invenzioni", soprattutto quando si pensa che nessun professionista avrebbe mai voluto far conoscere il lavoro di cui campava in modo che fosse facilmente copiato, compromettendo così la propria posizione nel mercato del lavoro. Quando si guardano le poche tavole intagliate note di Passarini, o a lui attribuite[65], come quelle considerate incise da Giovanni de' Sebastiani[66], si scopre che diverse stampe della sua raccolta illustrano essenzialmente disegni di bordure a fogliami (tavv. 15, 19, 23, 25, 29) più prossimi alle tavole dei primi anni Ottanta che alla fine del secolo. Per i tavoli consoles vi fu forse un'evoluzione verso fine Seicento, per la presenza di grandi volute, di piedi a forma di termine e della figura umana (tavv. 15-16), ma gli elementi di confronto con mobili datati sono troppo pochi per stabilire una cronologia affidabile e per ricostruire senza difficoltà lo sviluppo possibile di questo genere di ornamento romano.

Per i periodi successivi vengono purtroppo a mancare delle stampe che avrebbero potuto guidarci nel seguirne gli sviluppi. La sola eccezione è data dal volume in due parti dai disegni dell'orefice Giovanni Giardini (1646-1722), *Disegni diversi*, incisi dal praghese Giuseppe Limpach, e pubblicati a Roma nel 1714[67]. Nella dedica al papa Clemente XI, Giardini parla del «piccolo volume diversi disegni, che sono stati inventati, e delineati da me per mio studio, e per am[m]aestramento della Gioventù». Si trova una netta evoluzione dell'ornato: il fogliame è sempre presente, ma molto meno dominante e accoppiato a volute di ogni tipo e spesso la foglia è ormai una foglia aperta – un ornamento molto frequente in Francia – che abbraccia l'interno o l'esterno di una



12. Mathias Echter, *Raccolta di varij Cappricij et Nove Inventionij di fogilami romane*, Graz 1679, acquaforte. Vienna, MAK – Museum für angewandte Kunst, inv. KI 2458-1.

voluta. Per i progetti di oreficeria non stupisce la presenza di baccellature, cascate di foglie, rose, cornucopie, file di piastrine, conchiglie e mascheroni, tutti elementi che si possono scoprire anche nei mobili realizzati da maestri intagliatori in legno[68]. Questa concordanza non è sorprendente perché dimostra la ricerca di coerenza stilistica di un'epoca: è infatti raro che una sola figura, generalmente l'architetto, possa avere il controllo dell'intero insieme della decorazione.

Quando si guardino i tavoli consoles o le vetture si scopre che le botteghe romane degli intagliatori in legno hanno introdotto una ornamentazione complessa essenzialmente costituita da volute tagliate, *lambrequins* e mascheroni, creando una disarticolazione sorprendente, che quando è dorata permette di catturare la luce (cat. 111), e quando è dipinta di destare meraviglia dell'organicità dell'insieme. L'assenza del filo conduttore che avrebbero potuto fornire le stampe di ornato stimola l'ingegno dello storico. La combinazione dell'analisi particolareggiata di un tavolo con altre fonti disponibili può a volte consentire di fare un passo avanti, come nel caso del confronto con le carrozze eseguite a Roma intorno al 1719 e conservate a Lisbona, che permette di proporre una data anteriore a quella generalmente suggerita nel secondo quarto del Settecento (cat. 111). Si tratta di un'esperienza e di un approccio al gusto decorativo assai lontani da quanto sta accadendo a Parigi e soltanto più tardi alcune idee parigine, come il nuovo ornamento della rocaille, saranno introdotte a Roma. Ma anche quando questo si verificherà, l'associazione dell'analisi dell'ornamento ad altre fonti può portare un mobile a trovare un posto diverso nella cronologia finora proposta (cat. 116).

Torino

La situazione a Torino era ancora molto diversa rispetto a Roma e a Parigi. La nuova capitale, sede della Corte sabauda, fu oggetto di numerose commissioni nei campi dell'architettura, della decorazione e degli oggetti di arredo. L'assenza di una tradizione grafica nella città limitò notevolmente la pubblicazione di grandi imprese editoriali, con la sola eccezione di alcuni eventi e dell'architettura. Le sontuose realizzazioni di decorazioni, mobili e oggetti di ornato in Palazzo Reale, in Palazzo Madama, a Venaria Reale e nel Castello di Rivoli sono rimaste a lungo note soltanto a chi ne frequentava i luoghi. Non fu intrapresa alcuna iniziativa per farli conoscere attraverso la stampa, e altrettanto per tutti gli arredi impiegati nelle decorazioni. La venuta a Torino di Filippo Juvarra rappresentò un momento chiave perché l'architetto non si occupò solamente dell'urbanistica e dell'architettura, ma anche della decorazione e dell'arredamento[69]. Vista l'entità delle commissioni, furono coinvolte nell'esecuzione molteplici squadre di intagliatori, stuccatori e pittori. Pare infatti che, come a Parigi, gli ateliers godessero di una certa libertà nell'esecuzione e talvolta anche nella progettazione degli ornati. L'approccio è caratterizzato da una grande indipendenza dai modelli romani e parigini, ma la conoscenza delle stampe, specie quelle parigine, mette in luce un loro utilizzo intelligente e creativo. La recente analisi delle decorazioni di Palazzo Reale curata da Giuseppe Dardanello[70], condotta di pari passo con una ricognizione negli archivi di corte, e seguita da un'interpretazione dei dati raccolti, ha consentito di meglio comprendere i rapporti tra i vari protagonisti della decorazione: architetti, intagliatori, stuccatori e pittori[71]. Oltre alla conoscenza della ricchezza degli apporti degli intagliatori alla decorazione degli interni di Palazzo Reale, l'affondo documentario ha rivelato l'importanza della terminologia, dell'ornato in particolare, impiegata all'epoca dalle maestranze. Il vocabolario applicato alla descrizione delle decorazioni lignee rilevato sui contratti è infatti preziosissimo per individuare il contributo creativo proprio degli intagliatori e l'analisi particolareggiata degli ambienti decorati ne ha svelato l'impiego di alcuni termini per l'ornato.

[1] Si veda ad esempio Baxandall 2003, con lo studio del termine nell'Inghilterra del XVII secolo.
[2] Per un appello per una storia del *design* che includa il periodo precedente la rivoluzione industriale si veda la prolusione tenuta il 5 ottobre 2006 all'Università Radboud di Nimega da Fuhring 2006, pp. 33-34 in particolare.
[3] Per una presentazione generale della problematica sulla presenza e sul ruolo dell'ornato si veda Trilling 1998; Trilling 2003.
[4] Vedi in proposito il saggio illuminante di Schapiro 1962.
[5] Mirabeau 1756, cap. V (*Du Luxe*), p. 117; citato da Sonenscher 1989, p. 210.
[6] Sul Victoria and Albert Museum di Londra: Burton 1999; sul Museum für angewandte Kunst di Vienna: *Kunst und Industrie* 2000; per una sintesi sulla questione degli oggetti di arte decorativa nei musei: Fuhring 2007b.
[7] Stürmer 1982, cap. III (*Lebensformen der Zunft in Alteuropa*), pp. 48-74.
[8] Vedi soprattutto Ottomeyer, Pröschel 1986; Verlet 1987.
[9] Per il Seicento vedi l'analisi di Michel 2005; per il Settecento, Perrin Khelissa 2013.
[10] Lotz 1939, n. 324, p. 61.
[11] Guilmard 1880-1881, I, p. 114 (sotto Langlois, Nicolas); Lotz 1939, n. 327, p. 61 (primo stato, precedente l'indicazione dei nomi degli ornamenti); Coquery 2005, pp. 9-27, con tutte le tavole riprodotte; Fuhring 2007a.
[12] Guiffrey 1915.
[13] Fuhring 1999, II, pp. 453-454, *ad vocem* Blondel, Jacques François.
[14] Si veda l'*Avertissement* di Patte, in Blondel 1771-1777, V, 1777, pp. V-VI.
[15] Fuhring 1999, I, pp. 67-90; II, pp. 439-446.
[16] Blondel 1771-1777, III, 1772, p. LVII.
[17] Sul ruolo dell'incisione di ornato nell'insegnamento del *design* in Inghilterra: Puetz 1999.
[18] Citato in Fuhring 2004, I, pp. 18-19.
[19] Più di 2.200 stampe: Préaud 1993; Préaud 1999.
[20] Orlandi 1704, pp. 197, 408; citato in Fuhring 2004, I, pp. 19, 30.
[21] Fuhring 2003.
[22] Per uno studio approfondito del concetto di decorazione si rimanda a Magnuson, *Grandeur*.
[23] Seeger 2020.
[24] Sull'attività della dinastia dei Jombert: Kaucher 2015, in particolare II, p. 447 e n. 476, pp. 976-977.
[25] Jombert 1765, I, p. 3.
[26] Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque, Rés. JH 73. Vedi Préaud 2008, nn. 460-465, p. 163.
[27] Castelluccio 2002, pp. 108, 110, figg. 145-149.
[28] Su Berain si veda lo studio di Weigert 1936, con un catalogo delle stampe; La Gorce 1986.
[29] Berliner 1925-1926, I, p. 115; Guillaume, Fuhring 2010, p. 297.
[30] Vedi in proposito Berliner 1925-1926, I, p. 116 (sotto la sezione quarta).
[31] Seeger 2020. Oltre alla serie di tavoli console, figurano in particolare i progetti di ricamo per letti di Pineau, *Nouveaux desseins de Lits*, e di André-Charles Boulle, *Nouveaux Deisseins de Meubles et Ouvrages de Bronze et Marqueterie*. Queste stampe sono conservate a Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, Sch.K.fol. 23.
[32] Si vedano ad esempio la copia di una delle tavole della serie da parte di Thomas Langley nel 1740 e l'esemplare di tavolo console inglese, in legno intagliato e dorato, dal modello di Pineau, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. W.3-1961); cfr. *Pattern and Design* 1983, nn. 2.2.a, f, g, p. 50.
[33] San Martino 1995; Dardanello 2016b, pp. 64-65 (con riproduzione a p. 64). Gli altri tre tavoli sono essenzialmente molto vicini a modelli romani, «tutto il disegno e forma alla romana».
[34] Questa differenza rispetto al modello è stata ben rimarcata da Martinetti 2018, p. 84, fig. 120. Si veda in particolare la tav. 3 della *suite* di Pineau.
[35] Jervis 1984, p. 485; Fuhring 2005, nn. 11-15, pp. 63-69, 347 (con bibliografia precedente); Fuhring, in *Trésors de l'ombre* 2013, nn. 126-128, pp. 276-281; Fuhring, Speelberg 2009, n. 32, pp. 120-122.
[36] Fuhring 1999, II, n. 36, pp. 202-203.
[37] Giaccaria 2001/2002, nn. 946, 958, 966-967, 1021, 1049, 1054, 1059.
[38] Joubert de l'Hiberderie 1765, p. 87.
[39] Su questo sistema vedi Fuhring 1985; Fuhring 1986.
[40] Vedi Fuhring, Castex 2018.
[41] Grandjean 1994, pp. 136-138.
[42] Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 5712. Vedi Barrier 1996.
[43] *Les relations artistiques* 1964, p. 115; ripreso in parte in *Versailles à Stockholm* 1985, p. 200.
[44] Fuhring 2003. C'è da rammaricarsi che questo termine continui a essere impiegato anche per i secoli precedenti l'Ottocento, senza che esista una realtà storica adeguata che ne giustifichi l'uso.
[45] *Encyclopédie* 1751-1780, I, 1751, pp. 25-27.
[46] Per il Rinascimento vedi Boubli 2003.
[47] Lettera 22 maggio 1693, in *Les relations artistiques* 1964, p. 22.
[48] Fuhring 1999, I, pp. 16, 88, 118, 129, II, p. 478; Fuhring 2005, nn. 49, 63-65, pp. 150-153, 180-185, 343-344; Salmon 2012.
[49] Deshairs 1911, p. 8.
[50] Pillement 1945, pp. 26-29, alla p. 27; ripreso testualmente da Gordon-Smith 2006, pp. 97-98 e nota 5.
[51] Joubert de l'Hiberderie 1765, p. 92.
[52] Ad esempio, per la ricostruzione estremamente complicata dei decori storici parigini vedi Pons 1995.
[53] Uno dei primissimi ricercatori a interessarsi alla ricostituzione del mobilio reale fu Verlet 1945; Verlet 1955; Verlet 1963.
[54] Per il tavolo francese: Pfeil 1999, fig. 87; Pozsgai 2013, pp. 188-189, fig. 8. Per la sua copia tedesca: Pfeil 1999, fig. 86; Pozsgai 2013, pp. 188-189, fig. 9.
[55] Boeselager 2001.
[56] Per i mobili ci si è riferiti ai repertori pubblicati da Lizzani 1970 e soprattutto a Colle 2000; Colle 2003; Colle 2009, che offre un punto di partenza formidabile per studiare le migliori realizzazioni di Sei e Settecento conservate nelle collezioni pubbliche e private.
[57] González-Palacios, Bassett 2010.
[58] Per un importante gruppo di disegni di decorazione per vetture vedi *Disegni decorativi* 1986.
[59] Ritter 1889, pp. 17-18; Lotz 1939, nn. 65-66, p. 20. Vedi Jervis 1984, p. 170.
[60] Lotz 1939, nn. 54-66, pp. 18-20.
[61] *Ivi*, n. 70, p. 22. Vedi Hajdecki 1907; Jervis 1984, p. 247.
[62] Il trattato fu rieditato ad Augsburg nel 1713, poi nel 1722.
[63] Fuhring 2004, III, nn. 10995-11012, pp. 186-189.
[64] Guilmard 1880-1881, p. 319; Lotz 1939, n. 3715, p. 467; fac-simile in Di Castro 2009, pp. 84-147.
[65] Di Castro 2009, nn. 1-2, pp. 20-21; attribuito n. 5, p. 38.
[66] *Ivi*, n. 6, p. 44; attribuiti nn. 3-4, pp. 26, 32.
[67] Lotz 1939, n. 1141, p. 182. Ristampato con il titolo di *Promptuarium Artis Argentariae [...]* da Fausto Amidei, a Roma nel 1750, e nuovamente presso lo stesso editore nel 1759. Edizione fac-simile con introduzione di C. Aschengreen Piacenti e nota bibliografica di M. Collareta, Firenze 1978. Vedi Trier 2007.
[68] Per l'opera di Giardini sui modelli degli scultori si rimanda a Montagu 1996.
[69] Dardanello 2007a; Dardanello 2007b; Dardanello 2015b.
[70] *Palazzo Reale a Torino* 2016.
[71] Laurenti 2019; Laurenti, *Intagli*.

La centralità del modello romano nel disegno

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò

Il disegno è stato da sempre considerato nel suo duplice aspetto, teorico, in quanto padre delle arti, e pratico, quale mezzo privilegiato per fissare sulla carta, e quindi nella memoria, i testi sacri dell'arte: l'antico e le opere dei grandi maestri, Raffaello e Michelangelo, ai quali si aggiunse ben presto Annibale Carracci. Iniziata già nella seconda metà del XVI secolo nelle Accademie di Firenze e Roma, questa prassi si protrasse senza sosta sino agli anni che ci interessano, 1680-1750, e ad essa erano rigorosamente avviati giovani artisti, pittori, scultori e architetti. Dal 1664, con l'avvento del binomio Bellori-Maratti a capo dell'Accademia di San Luca, tale esercizio fu potenziato al massimo[1]. Infatti sul finire del secolo, con la scomparsa di Cortona e Bernini, Maratti era divenuto protagonista incontrastato dell'arte a Roma, grazie all'influenza da lui esercitata sulla politica culturale dei papi da Clemente X a Clemente XI, capo proclamato della "scuola romana", e modello per la diffusione in Europa del linguaggio più moderno che s'irradiava dall'Urbe[2].
Anche questo artista si sottopose alla "ginnastica" dello studio dall'antico, e non solo nel percorso di formazione giovanile, quando il *Torso del Belvedere* emerge nei suoi fogli sepolto tra teste, mani e panneggi[3], ma in anni più avanzati, quando, ormai padrone supremo dell'anatomia, tornava ad ispirarsi a modelli classici (fig. 1)[4]. Le belle teste apollinee o di divinità femminili rintracciabili nei suoi disegni della fine del secolo sono documento di quanto l'antico fosse ormai insito nel suo repertorio: non sono copie dalla statuaria, ma reinterpretazioni in dimensione ideale di un prototipo studiato dal vero. Il messaggio del maestro passò ai numerosi allievi ed ai molti artisti attivi a Roma tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, che seguirono fedelmente tale insegnamento, tenendo ben presente la finalità: prendere sì a modello i prototipi classici imprescindibili, ma per formulare nuove invenzioni. Attraverso quest'esercizio, l'antico entrò a far parte integrante del repertorio della "scuola romana", e ciascuno ne dette la propria chiave di lettura: ad esempio, del gruppo di *Amore e Psiche* Giovan Domenico Campiglia, noto disegnatore dei primi cataloghi illustrati con incisioni, il *Museo Fiorentino*[5] (1731-1743) e il *Museo Capitolino* (1741-1782), fornì una rigorosa precisione oggettiva (fig. 2)[6], mentre Pompeo Batoni appena ventenne si attenne ad una reinterpretazione in chiave arcadica nel suo raffinatissimo foglio nel codice a Eton, presente in mostra (cat. 5). In quest'ultimo studio, eseguito su richiesta di Richard Topham a scopo di vendita, l'artista ingentilisce il modello classico e lo propone in versione pienamente settecentesca. I cinquantatré disegni realizzati dal giovane pittore in quel codice, considerati dalla critica «the most breathtakingly beautiful professional copies after classical antiquity»[7], colpiscono per la sicurezza del segno nitido nei contorni e per la delicatezza del tratteggio ottenuto con lievi tocchi della sanguigna, oltre che per il pacato effetto della luce e per la sensazione epidermica, quasi tattile del marmo, che si coglie in modo particolare nell'*Endimione dormiente*[8].
L'operato incisivo di Maratti, acclamato Principe dell'Accademia di San Luca, non si limitò a questo: insieme a Bellori, fu il sostenitore nel rilancio dell'insegnamento del disegno in quella sede attraverso l'applicazione reiterata dal modello nudo e del panneggio[9]. Lui stesso si sottopose senza soste a quest'esercizio prima di affrontare un'opera pittorica, come attestano i numerosi fogli autografi sparsi per il mondo. Alludiamo agli studi di



1. Carlo Maratti, *Ercole Farnese*, matita rossa su carta bianca. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904384.



2. Giovan Domenico Campiglia, *Amore e Psiche*, 1755 circa, matita nera su carta bianca. Roma, Istituto Centrale della Grafica, inv. FC 128061.

nudo tratti da modelli veri e poi rivestiti; ma ancor più a quelli caratteristici con particolari anatomici – mani, braccia, piedi, teste – e con panneggi, tanto celebrati dal Bellori, nei quali egli, riallacciandosi alla prassi seguita da Raffaello e bottega appresa nell'alunnato presso Sacchi, sezionava le figure da dipingere per poi ricomporle, come in un *puzzle*, nell'opera finale. Nonostante il tono accademico, questi fogli possiedono una tale qualità esecutiva, dettata dalla mania di perfezionismo nel mettere a fuoco ogni minimo particolare prima di passare alla fase pittorica, da costituire un modello di stile per la generazione di pittori classicisti durante e dopo di lui: non è un caso, che due splendidi fogli di tale tipologia, oggi al Courtauld di Londra, siano tuttora attribuiti a Charles Le Brun[10]. Il segno nitido e sicuro della matita rossa, usata su carte azzurre con intenti sottilmente cromatici sull'esempio di Annibale Carracci, la morbidezza dell'effetto luministico affidato a leggeri tocchi del gessetto bianco, la perfetta padronanza dell'anatomia e la resa degli "affetti" nei volti rendono questi fogli gli esempi più alti nello studio della figura umana nella grafica del Sei e Settecento italiano (fig. 3)[11]. Ciò non sfuggì ai contemporanei, se disegni di questa tipologia divennero ben presto appannaggio della scuola romana, a cominciare dai numerosi allievi dell'artista, Calandrucci, Passeri, Chiari, Melchiorri e molti altri, che si applicarono in modo maniacale in studi analoghi, creando un modello che attraverso Masucci, Benefial, Pozzi, sino a Mengs e Batoni, si protrasse sino al tardo Settecento, con Domenico Corvi e Cavallucci.

Maratti reintrodusse anche nella prassi dei pittori dell'epoca lo studio di nudo in posa, le cosiddette "accademie" presenti nel repertorio dei tanti artisti, italiani e stranieri, attivi a Roma: sublime esempio di tale tipologia è il nudo per il *Cristo morto* a Würzburg



3. Carlo Maratti, *Studio per Padre Eterno nel mosaico di San Pietro*, post 1681, matita rossa e nera, gessetto bianco su carta azzurra. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC 127384.



4. Pompeo Batoni, *Nudo accademico per Cristo morto*, 1755, matita rossa e gessetto bianco su carta preparata in bruno chiaro. Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, inv. 7228.

(fig. 4), eseguito da Batoni in concorrenza con Mengs[12] e lo splendido modello fornito dallo stesso Mengs ai partecipanti alla Scuola del nudo (fig. 5)[13]. Generazioni e generazioni di giovani furono vincolati, prima nell'Accademia romana attraverso i concorsi clementini e dalla metà del Settecento presso la Scuola del nudo in Campidoglio, a questo esercizio grafico, che aveva lo scopo di renderli padroni dell'anatomia[14]. Bisognerà attendere la "ribellione" di Marco Benefial nel 1755 per riportare l'insegnamento accademico verso un maggior naturalismo, e l'originale messa a punto del vero attuata in modo sublime a Roma da Subleyras, l'artista francese autonomo nel suo linguaggio espressivo, che si differenziò sia da Roma che da Parigi.

Furono questi gli indirizzi fissati da Maratti in seno all'Accademia a metà Seicento, mantenuti fino a tutto il Settecento ed esportati in vari centri della penisola e fuori, da Bologna a Torino, fino a Parigi. Come noto, quella romana era stata il modello per l'Académie royale di Parigi, che ne mise in atto gli stessi meccanismi. Nell'ottavo decennio ancora Bellori e Maratti furono i promotori dell'unione delle due, che si concluse con l'elezione di Charles Le Brun nel 1676 a Principe dell'istituzione romana, rappresentato per delega da Errard. Era il trionfo del Classicismo, fondato su una lunga tradizione iniziata da Nicolas Poussin, massimo esponente di quella cultura in Europa, che aveva fatto dell'antico e di Raffaello i cardini della sua arte. In quegli anni la presenza di francesi nei concorsi accademici è costante, alimentando il sogno, poi svanito, di creare una fusione tra due scuole artistiche basate sugli stessi principi[15]. Ma già nel nono decennio i due centri, Roma e Parigi, iniziano a differenziarsi: morto Colbert nel 1683, il nuovo



5. Anton Raphael Mengs, *Accademia maschile seduta*, 1755, matita nera e gessetto bianco su carta bruno chiara. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, 68 Banc II 14, c. 89.

direttore dell'Accademia di Francia a Roma prende le distanze da quella cultura ed avvia i suoi *pensionnaires* verso un insegnamento più rigido, facendoli disertare i concorsi accademici.

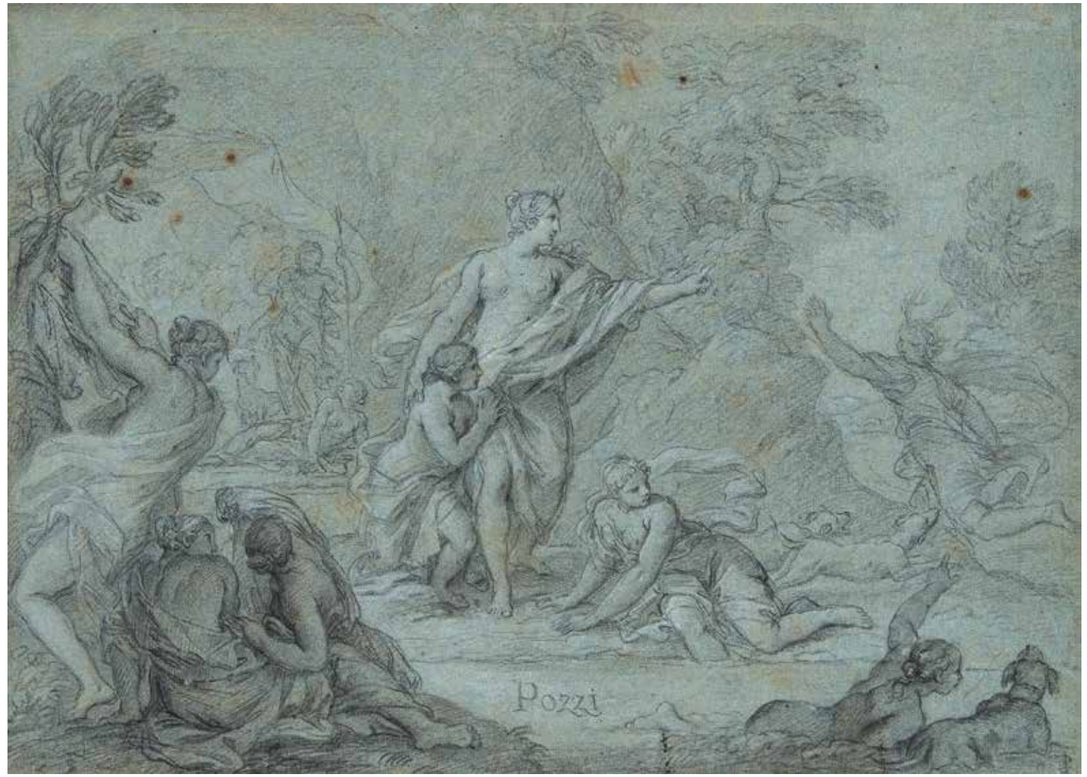
Seppure all'interno di San Luca le tre arti – architettura, pittura e scultura – erano considerate sorelle, perché tutte fondate sul disegno, all'inizio del Settecento si viene a determinare il netto predominio della pittura sulle altre: ciò era senz'altro dovuto al ruolo dominante svolto dal vecchio Maratti sulla scena romana e in Accademia. Furono gli scultori a mostrare i primi segni di insofferenza nei suoi confronti – in particolare i francesi Théodon, Legros e Monnot – che nell'impresa artistica più rilevante promossa da Clemente XI Albani, cioè la realizzazione delle dodici statue destinate a decorare le nicchie della navata centrale di San Giovanni in Laterano tra il 1703 e il 1718, si videro costretti a seguire i modelli loro forniti dal Maratti[16]. Erano i segni di una riscossa dell'autonomia della scultura nei confronti della pittura: sappiamo dalle fonti che Théodon preferì tornare in patria piuttosto che accettare questo *dictat*, (anche se l'attendibilità di tale notizia va ridimensionata) mentre Legros e Monnot, pur sottostando a tale direttiva, in realtà tennero in poco conto le indicazioni del vecchio pittore[17].

Anche in seno all'istituzione romana, pur rimanendo saldo il principio che cardini della formazione erano l'antico e i grandi maestri, intorno agli anni Novanta si venne a determinare un mutamento, in particolare nei confronti della scultura: accanto agli esempi canonici, ai giovani artisti era richiesto di copiare anche le sculture del Seicento[18]. Ecco entrare Bernini, Algardi e Duquesnoy nel repertorio delle prove dei concorsi. Era una rivoluzione importante, che denota l'apertura verso l'arte contemporanea o di poco anteriore, di cui fu responsabile, secondo una recente lettura Giuseppe Ghezzi, il segretario dell'Accademia impegnato in direzione antibelloriana[19].

Negli ultimi decenni del XVII secolo un ulteriore arricchimento si era venuto a creare a Roma con la nascita dell'Arcadia, accademia letteraria fondata sugli stessi principi identitari professati in seno a quella di San Luca, che faceva dell'antico il fondamento della cultura, sia in poesia o prosa, sia in arte. Le due istituzioni, profondamente legate tra loro, costituivano un elemento di continuità nel proclamare l'"ideale classico" coniato da Bellori, fondato sull'antico, sul Rinascimento e sul Classicismo del Seicento, che era venuto a definire i caratteri della "scuola romana" già descritti, rimasti intatti per tutto il Settecento[20]. Il disegno svolse la sua funzione di legante tra queste due realtà: nelle occasioni arcadiche era richiesto agli artisti di tradurre su carta – oltre che in scultura e bozzetti dipinti[21] – soggetti di mitologia e storia romana e veterotestamentari cantati dai poeti, a ulteriore conferma dell'unità delle arti. L'Arcadia costituì quindi una realtà incisiva nel panorama culturale dell'Urbe, in aperto contrasto alla "grande maniera" ed al repertorio magniloquente del Barocco, che aveva caratterizzato la pittura del Seicento a Roma con Cortona, e in Francia con Le Brun. È ancora il vecchio Maratti a farsi interprete di questo nuovo linguaggio, aprendo la strada a quel movimento tradizionalmente definito rococò, con le sue brillanti invenzioni ispirate a favole mitologiche ed eroine storiche, affidando a disegni, dipinti ed incisioni soggetti cari a quel "classicismo arcadico" di cui fu iniziatore ed insuperato protagonista: è il caso della *Caccia di Diana* (fig. 6)[22], divulgata dalla traduzione a stampa del Procaccini. La sua capacità di recepire gli indirizzi dell'Arcadia, pur mantenendo viva la posizione di paladino del classicismo affidatagli da Bellori, lo porterà a coniare un repertorio figurativo molto imitato – e non solo dai suoi allievi – che caratterizzerà la produzione artistica romana fino ed oltre la metà del secolo XVIII. A questo linguaggio aderiranno i suoi più diretti seguaci e altri esponenti di diverse culture, liberi di interpretare tema-



6. Carlo Maratti, *Caccia di Diana*, 1690 circa, matita rossa su carta bianca. Collezione privata.



7. Stefano Pozzi, *Diana e Atteone*, matita nera, gessetto bianco su carta azzurra. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 9599.

tiche bucoliche e mitologiche care all'Arcadia, spesso ispirate a occasioni letterarie, in ottemperanza al principio dell'*ut pictura poësis*. Scaturiscono da quest'atmosfera le felici invenzioni di Chiari, Passeri, Masucci e Costanzi, o dei più indipendenti Conca e Luti, di Fernandi detto l'Imperiali, raro pittore amato dagli inglesi, sino a Batoni, che nelle loro favole mitologiche si adeguano a tale interpretazione estetico-letteraria, preludio alle raffinatezze da *boudoir* proprie del Settecento francese. Mai la poetica arcadica fu espressa con maggior lievità, perpetuando i canoni marattesch, che nei delicati pastelli di Luti, o nelle leggiadre invenzioni di Trevisani e Batoni, fino ai raffinati fogli di Stefano Pozzi. Questi, allievo di Procaccini, l'ultimo erede di Maratti, nelle sue eleganti scene storico-mitologiche affidate alla matita nera su carta azzurra e lumeggiate a gessetto bianco (fig. 7), perpetuò sino al settimo decennio del secolo la fortunata formula arcadica coniata da Maratti, riscontrabile nell'atmosfera elegiaca di *Diana e Atteone* a Brera, giocata su chiasmi e ritmi di danza[23].

L'applicazione al disegno nello studio dall'antico e dal nudo costituì il modello per i molti artisti giunti a Roma da ogni parte d'Europa: ciò fu valido anche per i pittori attivi a Torino, la maggior parte dei quali erano lì approdati da altri lidi e culture, creando quell'intreccio di stili che caratterizzò la cultura moderna della capitale sabauda. Indubbio elemento di fusione tra Roma e Torino, dopo l'arrivo di Daniel Seiter e Carle Vanloo, fu Claudio Francesco Beaumont, inviato nel 1723 da Vittorio Amedeo II ad aggiornarsi nell'Urbe e ben presto accreditato disegnatore nelle istituzioni accademiche gemelle di Roma e Bologna[24]. In quelle due città l'artista si applicò a copiare opere dei capi delle rispettive scuole, Reni, Domenichino e Maratti, cioè quel repertorio figurativo che aveva ormai assunto un valore normativo assoluto: il risultato fu coerente alle aspettative, perché tornato in patria, Carlo Emanuele III gli affidò nel 1731 la direzione della Scuola del disegno appena inaugurata. I suoi studi, raccolti nell'album al Museo Civico d'Arte Antica di Torino[25], attestano come egli seguì i dettami delle due accademie riprendendone l'applicazione al disegno, le tipologie e persino le tecniche esecutive, e tradiscono gli esempi della "scuola romana" da Maratti, Luti, e forse, nella luminosità degli schizzi a carboncino nero su carte colorate lumeggiate con gessetto bianco, l'influenza veneta di Trevisani, che fu suo maestro.

Il modello sopradescritto fu valido anche per la Francia, condizionando gli artisti che da Parigi si trasferivano a Roma per frequentare l'*Académie*, pronti a seguire le tappe canoniche di una corretta educazione attraverso il disegno. In questo percorso di studio obbligato era ancora l'antico a dominare, come documenta Natoire dall'alto della sua carica ufficiale di Direttore dell'istituzione francese che raffigurò giovani intenti a copiare statue nel cortile del Palazzo del Campidoglio[26] reiterando l'importanza di tale applicazione. In quegli anni l'Accademia di Francia, dopo la tradizionale direzione di Poerson, amico di Maratti e protagonista del sincretismo italo-francese, si avviava ad una svolta sotto la nuova guida di Nicolas Vleughels e con l'arrivo di Carle Vanloo: gli artisti venivano indirizzati non a copiare al chiuso nelle accademie, ma ad esplorare chiese, musei e rovine nell'Urbe e nei dintorni, aggiornando il loro repertorio con lo studio di paesaggio *d'après nature*[27]. Nascono così le belle vedute di Villa d'Este, di Tivoli e Frascati di Natoire, Hubert Robert e Fragonard, fino



8. Pierre-Charles Trémolières, *Intendenti d'arte esaminano quadri italiani*, 1727, penna, inchiostro bruno e nero su carta avorio. Darmstadt, Hessisches Museum, inv. HZ 2588.

a Boucher, ormai proiettati tutti fuori dallo spazio chiuso delle accademie. Emblematico il caso dello scultore Bouchardon, accanito disegnatore, che con zelo ineguagliabile si applicò «par gout et par raison», per usare la definizione di Caylus, a documentare non solo le statue antiche e i grandi maestri del Cinque e Seicento, ma anche i marmi di Bernini, Algardi e Duquesnoy e le pitture dei contemporanei sino a Luti[28]: tale immane repertorio di immagini disegnate, quasi "museo cartaceo" che l'artista portò in Francia nel 1732, è un'ulteriore conferma dell'irradiazione culturale svolta dall'Urbe in quegli anni.
Ma se da un lato gli esponenti della cultura classicista mantenevano saldi i rapporti con l'Italia, e con Roma in particolare, stava nascendo una generazione di artisti che maturavano un linguaggio espressivo lontano dai canoni accademici, più libero e quindi più moderno e vitale, senza essere condizionato dall'antico e dai grandi maestri italiani. È il caso di Watteau, ma anche di Fragonard e di altri più indipendenti, fondatori del gusto rococò che si stava affermando in Europa. La Francia si avviava a divenire, da quel momento in avanti per almeno due secoli, la nuova capitale della cultura in Europa. Lo si vede bene nella scenetta umoristica di Pierre-Charles Trémolières che, seppure *pensionnaire* a Roma ed esponente delle tendenze classiciste, disegnò per il conte di Caylus nel 1727 un interno di atelier[29] (fig. 8), dove intendenti d'arte e pittori, raffigurati come asini, ammirano quadri venuti dall'Italia, ma vuoti, con un intento fortemente satirico e addirittura caustico nei confronti dell'egemonia esercitata sino ad allora dall'arte italiana. La colonia francese veniva acquistando sempre più rilievo nel panorama artistico romano, grazie alla presenza di importanti personaggi quali il duca di Vandières e i suoi accompagnatori (cat. 184), ed in particolare il cardinal Melchior de Polignac, che in qualità di ambasciatore dal 1724 al 1732 e grande collezionista di antichità, giocò un ruolo significativo nella vita culturale della città, finanziando campagne di scavo e pubblicazioni. Lo testimoniano le gustose caricature di Pier Leone Ghezzi, abile cronista degli avvenimenti mondani del suo tempo, come l'ingresso del Polignac a Roma con il suo seguito (fig. 9), ed anche

quelle del baron von Stosch e di vari eruditi (cat. 183), preziosa documentazione del carattere multinazionale della società romana dell'epoca. È indubbio infatti che, pur in un momento di grave crisi economica dell'Urbe che si aggraverà alla fine del secolo, si assiste all'indiscussa affermazione della centralità culturale di Roma, irradiata – per usare le parole di Susinno che ha lucidamente focalizzato questa situazione – attraverso il suo essere «cattolica ed ecumenica per definizione [...], classica e cosmopolita»[30].
Nella grande considerazione che godeva il disegno a Roma in quegli anni, un elemento davvero non trascurabile fu la presenza nella Città Eterna di pregiate raccolte di grafica, con fogli dei più accreditati interpreti del Classicismo, non solo Raffaello e Michelangelo, ma anche i Carracci, Domenichino, Lanfranco, Sacchi sino a Maratti, acclamato ormai in tutt'Europa ultimo paladino della scuola romana. Questi insiemi erano noti ad intendenti d'arte e visibili anche ad artisti, fungendo così da repertorio su cui esercitarsi. Il caso più noto è la raccolta di Francesco Angeloni, con i più di seicento studi dei Carracci per gli affreschi di Palazzo Farnese, punto nodale nell'asse Roma-Parigi, perché, acquistata dal pittore Pierre Mignard, passò in Francia nelle mani di Jabach e Crozat, i più avveduti collezionisti del tempo, e lì copiati, come attestano gli studi di Errard *d'après* quei disegni[31].
La maggior parte di tali raccolte erano proprietà di pittori e scultori, i quali le mettevano spesso a disposizione di allievi con finalità didattica. La più celebre fra tutte era quella di Carlo Maratti con studi e cartoni di Annibale e Domenichino, venduta a Giorgio III nel 1762 dal cardinal Alessandro Albani, oggi a Windsor Castle[32]; seguita da quella di Benedetto Luti, artista-mercante tra l'Italia e l'Inghilterra, che venne dispersa dopo la sua morte[33]. Assai nota quella di Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, i quali, approfittando degli incarichi all'Accademia di San Luca, assemblarono tali quantità di fogli da attirare l'interesse del pittore tedesco Lambert Krahe: questi nel 1756 acquistò dalla vedova di Pier Leone più della metà della raccolta, destinata agli studenti dell'Accademia di Düsseldorf[34]. Il fine didattico rivolto all'educazione dei giovani animò anche Bartolomeo Cavaceppi, scultore legato a Winckelmann, abile nel restauro di statue antiche, che riunì nel suo studio, accanto a bozzetti e sculture, novanta volumi di disegni dei più affermati artisti dal Rinascimento sino al XVIII secolo. Alla sua morte li lasciò all'Accademia di San Luca, perché servissero da modelli, ma le sue volontà vennero disattese: i disegni messi all'asta, acquistati da Vincenzo Pacetti, non poterono sottrarsi ad un'ulteriore vendita nel 1843 al Museo di Berlino[35]. Infine restava la raccolta di Nicola Pio, passata ben presto nelle mani di Crozat a Parigi. Pio, autore di biografie di artisti rimaste a lungo inedite, illustrò il suo testo con autoritratti disegnati dai pittori accademici più affermati del tempo: sono ancora gli allievi di Maratti, De Pietri, Masucci, Chiari, Germisoni ma anche Luti, Pozzi e Conca ad offrire un documento in disegno dei protagonisti della più aggiornata cultura romana[36].
Accanto a questi esempi di collezionismo "minore" da parte di artisti, vi erano ancora a Roma nel XVIII secolo raccolte di aristocratici e dilettanti, che destarono le mire di stranieri quali espressioni del *grand goût*. Tra questi fu il banchiere Pierre Crozat[37] a creare un nuovo modello di *amateur*, che avrà un seguito in Francia con Pierre Jean Mariette: trattando direttamente gli acquisti nel suo viaggio in Italia, con tappe a Roma, Bologna, Verona e Venezia, e poi attraverso una fitta rete di agenti, si assicurò i più consistenti nuclei di grafica ancora sulla penisola, indirizzando i suoi interessi verso artisti noti e meno noti, tutti grandi disegnatori, che contribuì a far conoscere in Europa. Fu attraverso di lui che nomi quali Polidoro, Perin del Vaga, Veronese, Barocci e barocceschi, e per il Seicento Mola e Maratti, entrarono a far parte del *gotha* del disegno italiano accanto ai grandi maestri, richiestissimi dai collezionisti successivi che alla morte di Crozat si disputarono i fogli della sua raccolta.



9. Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Monsieur du Tilloy, personaggio del seguito del cardinal de Polignac*, 1725 circa, penna, inchiostro bruno su carta bianca. Roma, Galleria Alessandra Di Castro.

È noto che nella seconda metà del secolo Roma assiste ad un grave depauperamento dei più celebri insiemi di grafica: il già citato acquisto nel 1762 per conto di Giorgio III dei fondi Maratti e Dal Pozzo dalla biblioteca Albani, oggi a Windsor Castle[38], e la vicenda più defilata della collezione di Livio Odescalchi, già scremata da Crozat nel 1715, i cui fogli di altissima qualità già appartenuti a Cristina di Svezia, furono portati ad Haarlem nel 1762 dal mercante di seta Pieter Teylers[39]. Purtroppo, come ben noto, tutte queste raccolte presero la via dell'estero: c'è da dire però che, se da una parte lamentiamo tali dispersioni che privarono Roma di grandi tesori, le vendite dei più significativi disegni dei grandi maestri attivi nell'Urbe confermano l'attenzione al modello romano nell'Europa del Settecento, contribuendo alla sua diffusione.

[1] Si rinvia a Cipriani 2000; Percy 2000. Per una nuova lettura della presenza di Maratti in Accademia di San Luca si rimanda al saggio di Ventra in questo catalogo.
[2] Barroero, Prosperi Valenti Rodinò, Schütze 2015; Ginzburg 2015.
[3] Si veda il disegno al Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3383: d'Ormesson, in *La Rome Baroque* 1990, n. 16, p. 33.
[4] Blunt, Cooke 1960, n. 381, p. 63.
[5] Il *Museo Fiorentino*, Roma presso Niccolò e Marco Pagliarini in 4 volumi, testi di Giovanni Gaetano Bottari; I 1741, busti di poeti, oratori e filosofi; II 1748, ritratti imperiali; III 1755, statue; IV 1762, bassorilievi (testi di N. Foggini). Il *Museo Fiorentino*, Firenze presso la stamperia di Francesco Moüke in 6 volumi, testi di Antonio Francesco Gori; I 1731; II 1732, gemme; III 1734, statue; IV, V, V 1743 monete e medaglie antiche.
[6] Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC 128061: Quieto 1984, pp. 19, 34, fig. 5; Prosperi Valenti Rodinò, in *Art in Rome* 2000, n. 329, p. 485.
[7] Clark 1985, n. 131, p. 62.
[8] Bowron, in *Art in Rome* 2000, n. 310, pp. 470-472.
[9] Bellori [1672-1695] 2009, I, p. 631: elogio dei disegni di panneggi di Maratti.
[10] Londra, The Courtauld Gallery, già attribuiti a Le Brun: invv. D 1952 RW 507 e 508, il primo preparatorio per la *Predica di san Giovanni a Pau*, e il secondo per il *Giudizio di Paride* nella Galleria Colonna di Roma.
[11] Come esempio si propone lo studio dal nudo per il *Padre Eterno* nel mosaico della cupola della cappella della Presentazione in San Pietro in Vaticano: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC 127384, pubblicato da ultimo da Prosperi Valenti Rodinò 2013, pp. 77-78, fig. 7.
[12] Morét 2012, n. 157, pp. 207-208.
[13] Prosperi Valenti Rodinò 1996, pp. 177-178, fig. 21 (datato marzo 1755).
[14] Barroero 1998a.
[15] *Roma-Parigi* 2016.
[16] Enggass 1976, *passim*; Desmas 2004b; Montagu 2015.
[17] Montagu 2015, p. 60; Enggass 1976, *ad indicem*.
[18] Infatti nei concorsi accademici vengono scelte sculture di Bernini negli anni 1694, 1696, 1709, 1732, 1733; di Algardi nel 1692, 1706; di Antonio Raggi nel 1702 etc. *I disegni di figura* 1988-1991, I, 1988, II, 1989, *ad annum*.
[19] Ventra 2017.
[20] Barroero, Susinno 2000.
[21] *Æqua potestas* 2000.
[22] Il foglio è in collezione privata.
[23] Pozzi morì nel 1768 a Roma. I suoi disegni di tali soggetti, eseguiti con questa tecnica, sono per lo più a Düsseldorf, Museum der KunstPalast: Pacia, in *I pittori bergamaschi* 1992-1996, IV.4, 1996, nn. 59a-d, pp. 161-162. Il foglio qui pubblicato a Milano, Pinacoteca di Brera (inv. 9599) è inedito.
[24] *Beaumont e la scuola del disegno* 2011.
[25] Fiorentino 2016, pp. 71-79.
[26] Parigi, Musée du Louvre, inv. 31381: Caviglia-Brunel 2012.
[27] Brook 2016.
[28] Kopp 2017, pp. 18-63. Vedi cat. 11.
[29] Darmstadt, Hessisches Museum, inv. HZ 2588: Märker, Bergsträsser 1998, n. 90, pp. 200-201.
[30] Susinno 2000, p. 14.
[31] Loisel 1997; Coquery 2013, pp. 309-315.
[32] Prosperi Valenti Rodinò 2014.
[33] Maffeis 2012, pp. 200-209.
[34] *Akademie. Sammlung* 2013.
[35] Si rinvia a Prosperi Valenti Rodinò 2006.
[36] Bjurström 1995.
[37] Hattori 2003.
[38] Fleming 1958; Prosperi Valenti Rodinò 1993.
[39] Meijer 1985, pp. 7-81.

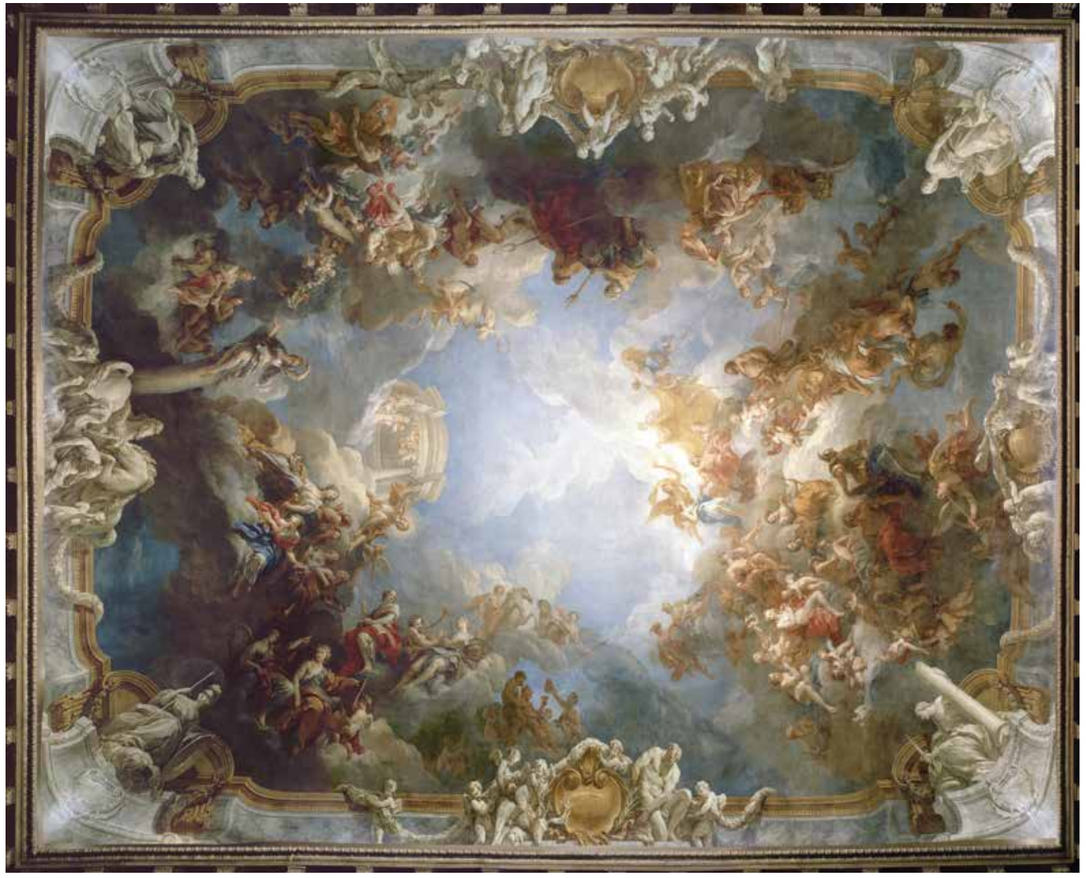
La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina

Juliette Trey

La decorazione del *plafond* del Salon d'Hercule nel Castello di Versailles, cantiere di una vastità senza precedenti in Francia, fu senza dubbio il capolavoro di François Lemoyne (fig. 1). L'influenza della pittura *plafonnante* italiana è evidente[1]. A proposito della decorazione del salone, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville nella *Vie de François Lemoyne* nota che «toutes les figures sont en mouvement, & caractérisées suivant leurs attributs, leur forme est toute romaine; toutes les têtes sont variées et très gracieuses»[2]. Tuttavia, alcune di queste teste dipinte sono legate anche indirettamente all'arte italiana per il tramite di un altro artista, lo scultore Edme Bouchardon (1698-1762). Vincitore del *Grand Prix* di scultura dell'Académie royale de peinture et de sculpture nel 1722, ottenne il brevetto di *pensionnaire* per l'Accademia di Francia a Roma, dove soggiornò tra il 1723 e il 1732. Convinto, come la maggior parte dei *pensionnaires*, dell'importanza della copia per la sua formazione artistica, questo scultore disegnò molto dall'antico, ma prestò anche grande attenzione ai maestri del Rinascimento e ai pittori e agli scultori moderni[3]. Raffaello in particolare attirò il suo interesse e gli esercizi di copia del giovane artista si concentrarono principalmente su due grandi cicli decorativi raffaelleschi: le Stanze Vaticane e la Villa Farnesina. Bouchardon disegnò raramente composizioni intere, privilegiò invece un approccio frammentario, soffermandosi sui soli particolari. Se nelle Stanze Vaticane isolò ancora figure intere e disegnò puntualmente delle teste singole, qualche anno dopo, alla Farnesina, si concentrò principalmente su determinate parti del corpo: teste, piedi, mani[4]. Susanna Caviglia ha dimostrato come tale pratica, che consisteva nel copiare un modello (all'occorrenza vivente) per parti, e non nel suo insieme, corrispondesse ai principi insegnati dal direttore dell'Accademia di Francia Nicolas Vleughels[5]: questi infatti, voleva che i *pensionnaires* di Palazzo Mancini disegnassero «sept ou huit fois» all'anno «une main, un bras ou une tête de femme» per corredere le loro manchevolezze[6].

Tornato a Parigi alla fine del 1732, dopo nove anni trascorsi in Italia, Bouchardon incoraggiò a sua volta la pratica della copia tra i suoi allievi, Louis Claude Vassé (1717-1772), Laurent Guiard (1723-1788) e Jacques Philippe Bouchardon (1711-1753), suo fratello minore, prestando anche i suoi disegni romani ad altri artisti[7]. Donat Nonnotte (1708-1785), nello studio di Lemoyne dal 1731, nella sua *Vie de François Lemoyne, Premier peintre du roi* racconta che il suo maestro «étant prêt de commencer son plafond de Versailles, et voulant se nourrir l'imagination et se la meubler de l'idée des plus belles formes, pria M. Bouchardon de lui prêter quelques-uns de ses desseins pour les copier. Tous les artistes connaissent le mérite de cet habile sculpteur, et combien il était savant sur l'article dont il est question. M. Le Moyne lui rendait justice et il ne crut pas s'abaisser à faire un rôle qu'à peine voudrait faire un jeune homme qui commencerait sa carrière. M. Le Moyne, prêt à être nommé Premier peintre du Roi, copie douze dessins de M. Bouchardon d'après Raphaël, il ne s'en cache point, il le dit lui-même, il me les montre et me permet de les copier»[8].

Dopo aver ultimato il bozzetto dipinto per il *plafond* del Salon d'Hercule nel 1731, dal novembre 1732 Lemoyne aveva ripreso il suo lavoro su questo ciclo. Lavorò *d'après nature* per tutto l'inverno 1732-1733, poi nuovamente in quello successivo, dopo aver tracciato i primi gruppi nel maggio 1733 ed essersi reso conto nell'estate che era necessario aggiungere quaranta figure alla sua composizione[9].



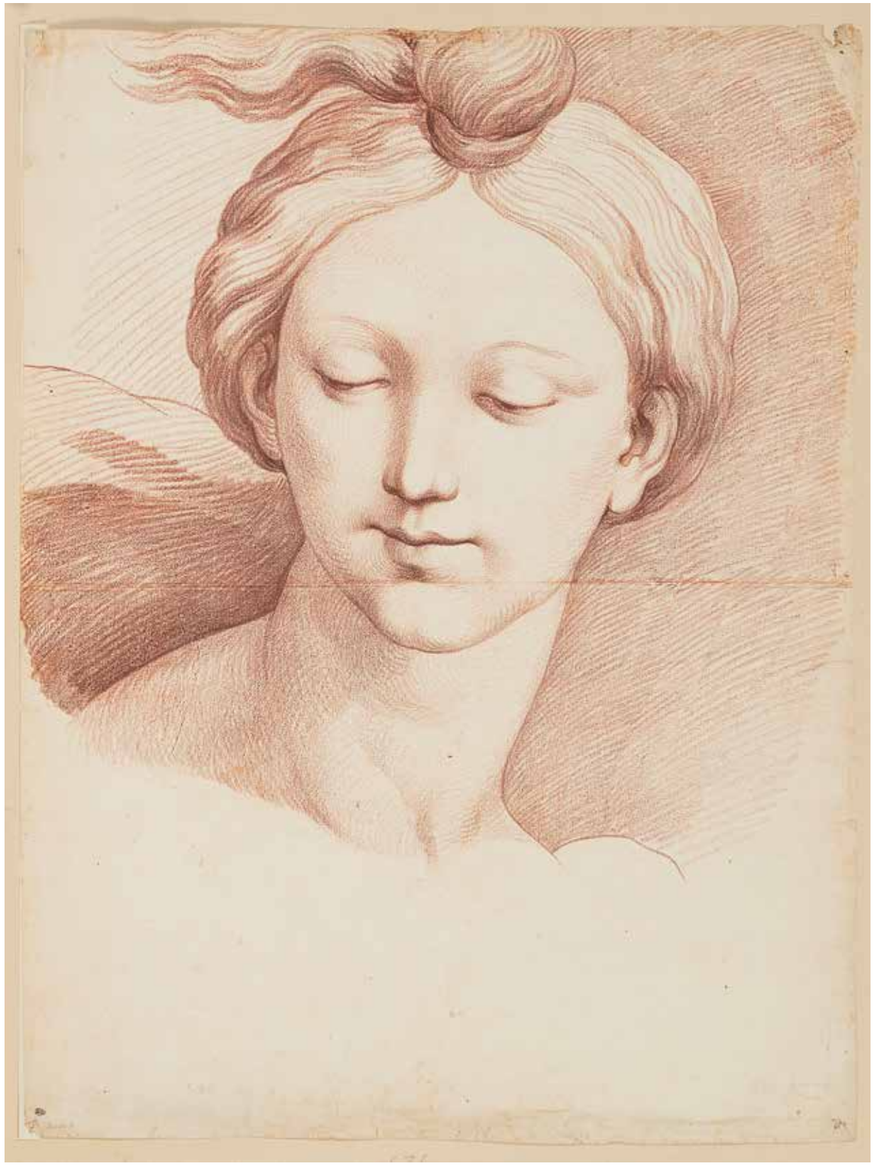
1. François Lemoyne, *Apoteosi di Ercole*, 1736, olio su tela marouflée. Versailles, Musée National du Château de Versailles, Salon d'Hercule, *plafond*, inv. 1850.2139.

Jean-Luc Bordeaux ritiene che fu nel momento della ripresa del suo lavoro a Versailles, nell'inverno tra il 1732 e il 1733, che Lemoyne avvertì la necessità di copiare i disegni di Bouchardon da Raffaello[10]. Lo scultore era appena rientrato in Francia con le sue copie[11] e i due artisti si erano forse già incontrati a Roma, durante il breve soggiorno di Lemoyne tra il febbraio e l'agosto del 1724[12]. Bordeaux ipotizza che fra i disegni consegnati a Lemoyne da Bouchardon vi fossero sicuramente copie dalle *Grazie* nei pennacchi della Loggia di Psiche alla Farnesina, dal momento che ne registra l'influenza nel trattamento della *Venere* di Lemoyne[13].

Bouchardon aveva infatti ampiamente copiato l'affresco della Loggia di Psiche: si conoscono trentasei disegni tratti da questa decorazione, venticinque dei quali sono copie di volti isolati[14]. Tuttavia, una sola di queste sanguigne corrisponde al gruppo delle *Grazie*[15]. Più che nella figura di Venere è nelle muse Clio, Talia ed Erato dipinte da Lemoyne nel salone di Versailles che si coglie un'eco del profilo di tre quarti di una delle *Grazie* di Raffaello copiate da Bouchardon[16]. Lemoyne sembra anche aver invertito il disegno di Bouchardon per eseguire il volto della sua Anfitrite, a sinistra del gruppo di Ebe e Giove, dalle grandi guance



2. François Lemoyne, *Bozzetto per il plafond del Salon d'Hercule a Versailles*, 1732, olio su tela marouflée su tavola. Versailles, Musée National du Château de Versailles, inv. MV 6277.



3. Edme Bouchardon da Raffaello, *Psiche portata in cielo da tre amorini al cospetto di Venere*, particolare della testa di *Psiche*, 1727-1730 circa, sanguigna. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24188.

piene e con lo sguardo levato al cielo[17]. La copia della *Testa di Psiche* di Bouchardon (fig. 3)[18] si ritrova invece nel volto della *Venere* dipinta da Lemoyne (fig. 4). La prossimità tra i due volti è ancora più evidente se ci si riferisce a uno studio preparatorio disegnato da Lemoyne per questa *Testa di Venere* (fig. 5), dove la dea appare con gli occhi marcatamente abbassati, quando invece nel *plafond* dipinto sono aperti e rivolti a destra.

Nonostante l'apparente grande naturalezza del disegno di Lemoyne, ci si può domandare se l'artista non abbia ripreso la sanguigna di Bouchardon. Il disegno di quest'ultimo non mostra alcuna traccia di ricalco e potrebbe dunque essere stato copiato a mano libera. Questa ipotesi è rafforzata dal fatto che Lemoyne ha modificato il volto della sua *Venere* dopo aver eseguito il modello del secondo e ultimo progetto per il *plafond* del Salon d'Hercule: nel modello, Venere gira e solleva la testa al di sopra della sua spalla destra (fig. 2). Lemoyne sembra quindi aver rilavorato alcuni volti dopo l'esecuzione del modello, grazie alle sanguigne di Bouchardon, forse già nell'inverno 1732-1733 come propone Jean-Luc Bordeaux, ma sicuramente utilizzò questi disegni anche nell'inverno seguente quando dovette infittire la composizione iniziale di decine di figure complementari. Così, quando aggiunse nella composizione la figura della *Rugiada*, ricorse alla copia di Bouchardon dalla *Testa di Psiche* di Raffaello (fig. 3) per assemblarla sul corpo della medesima (fig. 6), questa volta nello stesso senso dell'originale, a differenza della figura di *Venere*, dove il volto viene invertito.

Allo stesso modo, per creare la figura di *Cerere* (fig. 7), assente nel modello del *plafond*, Lemoyne sembra riprendere, rovesciandolo, il disegno della *Testa di Psiche* di Bouchardon (fig. 8). In un disegno preparatorio conservato a Londra per la stessa *Cerere*, l'attitudine del modello e i panneggi delle vesti sono definiti mentre il volto è appena abbozzato[19], il che rafforza l'ipotesi che sia stato aggiunto in un secondo tempo. Alcune figure, già presenti nel modello del *plafond*, sembrano essere state leggermente adattate dopo che Lemoyne ha avuto tra le mani le sanguigne di Bouchardon. Così, il viso di Bacco viene lievemente modificato per avvicinarsi al disegno copiato da Raffaello[20]. Più complesso è il caso della figura di Ebe che, con Giove ed Ercole, costituisce il motivo centrale (figg. 1-2). Nel modello per la decorazione del *plafond*, la sua postura (il volto di profilo con il busto di tre quarti, la mano destra a stringere un drappo sulla coscia, la sinistra distesa di fronte a sé) è molto vicina a quella di *Psiche* davanti a Giove dipinta da Raffaello alla Farnesina. Bouchardon non aveva disegnato la testa isolata della *Psiche* di Raffaello, ma la figura intera[21]. Come per la *Testa di Venere*, anche in uno studio della testa a pastello[22] e nella sua trascrizione dipinta sul *plafond* del Salon d'Hercule[23] si è tentati di vedere l'influenza della copia che Bouchardon poteva avergli prestato. Ma nel lavorare alla composizione definitiva Lemoyne si discostò, per la figura di Ebe, da una citazione troppo letterale della *Psiche* della



4. François Lemoyne, *Apoteosi di Ercole*, particolare del volto di *Venere*, 1737, olio su tela marouflée. Versailles, Musée National du Château de Versailles, Salon d'Hercule, *plafond*, inv. 1850.2139.



5. François Lemoyne, *Studio per la testa di Venere*, 1732-1733, matita nera, sanguigna e lumeggiature a gessetto bianco. Collezione privata.

Farnesina, modificando la posizione del braccio destro, ripiegato sul ventre.

Le riprese di motivi raffaelleschi, soprattutto delle teste dipinte nella Loggia di Psiche, nell'opera di Lemoyne sono dunque evidenti, ma non ostentate: egli modifica la sua Ebe perché non evochi immediatamente la *Psiche* di Raffaello, anche se il rapporto rimane evidente, e non esita a invertire i disegni di Bouchardon per creare nuovi volti come, ad esempio, nei casi di Cerere o di Venere appena ricordati. Lemoyne disegna gli studi di teste per Venere ed Ebe dalle sanguigne di Bouchardon, ma adatta questi modelli figurativi a un canone contemporaneo. Delle oltre centoquaranta figure dipinte nel *plafond* del Salon d'Hercule, una decina appena, infatti, può essere davvero confrontata a quattro personaggi dipinti da Raffaello e copiati da Bouchardon. Lemoyne sembra dunque aver assimilato i motivi di Raffaello attraverso Bouchardon, adattandoli leggermente o invertendoli, senza cercare una citazione letterale. Dezallier d'Argenville, che pure nota influenze romane nella decorazione di Lemoyne, ed è peraltro l'unico fra i suoi commentatori a osservarlo[24], non ne rileva la specifica influenza di Raffaello[25]. È difficile dunque precisare fino a che punto Bouchardon, mediatore tra Raffaello e Lemoyne, abbia orientato quest'ultimo. Le copie eseguite dallo scultore a Roma sono relativamente fedeli all'originale. È certo però che la modalità di isolare dei dettagli dei disegni di Bouchardon ne abbia senza dubbio facilitato l'appropriazione da parte del pittore. Lo si coglie nell'associazione che Lemoyne fece di teste riprese da Raffaello, quasi che fossero spolveri da poter ribaltare o invertire, a corpi copiati dal modello vivente[26]. Oltretutto, la stessa selezione operata da Bouchardon, prima nella Loggia di Psiche, dove non copiò tutte le composizioni, poi nel



6. François Lemoyne, *Apoteosi di Ercole*, particolare della figura della *Rugiada*, 1737, olio su tela marouflée. Versailles, Musée National du Château de Versailles, Salon d'Hercule, *plafond*, inv. 1850.2139.



7. François Lemoyne, *Apoteosi di Ercole*, particolare della testa di *Cerere*, 1737, olio su tela marouflée. Versailles, Musée National du Château de Versailles, *Salon d'Hercule*, *plafond*, inv. 1850.2139.

momento di passare i dodici fogli a Lemoyne, fece già da filtro, certo involontario, nell'orientare le modalità di ricezione di quei modelli raffaelleschi.

Lemoyne conosceva tuttavia Raffaello anche autonomamente, avendone potuto ammirare le opere durante il suo soggiorno in Italia. La testa di Anfitrite, che evoca il volto di una delle *Grazie* dipinte dal pittore urbinate[27], è già molto vicina nel bozzetto a quella della composizione finale, mentre abbiamo visto come Lemoyne avesse modificato alcune teste dopo aver avuto sotto mano i disegni da Raffaello. I codici raffaelleschi erano dunque già conosciuti e assimilati dall'artista. Diverse sue opere mostrano, ancora prima della partenza per Roma, questa influenza[28]. Eppure, Raffaello non sembra essere stato tra gli artisti che più hanno affascinato Lemoyne in Italia: «la chapelle de Michel Ange, les plafonds de Pierre de Cortone, de Lanfranc & la chaire de Saint Pierre, étaient ce qui l'avait charmé le plus à Rome. [...] il copia, pendant son séjour à Venise, plusieurs dessins du Parmesan que possédait un curieux»[29]. D'altra parte, Lemoyne aveva senza dubbio accesso alle stampe da Raffaello, ampiamente tradotto in incisione tra il 1650 e il 1730[30]. Per reperire modelli precisi di teste da Raffaello avrebbe potuto ricorrere al *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de raphaël gravé par Mademoiselle le Hay*, ovvero Elisabeth Sophie Chéron, pubblicato nel 1706. Fra le trentasei tavole all'acquaforte si contano diverse teste femminili, alcune provenienti dalla Loggia di Psiche[31]. Ma nessuna di queste tavole corrisponde ai modelli che si possono ritrovare sul *plafond* del Salon d'Hercule. Lemoyne preferì dunque affidarsi all'interpretazione che Bouchardon diede delle opere di Raffaello attraverso il suo disegno, non soltanto perché «tous les artistes connaissent le mérite de cet habile sculpteur, et combien il était savant sur l'article dont il est question»[32], ma anche perché il modello inciso rischiava di far «prendre une manière de dessiner maigre et sèche», come fa notare Charles-Antoine Jombert nel suo *Méthode pour apprendre le dessin* (1755)[33].

Bouchardon faceva regolarmente dono dei suoi disegni al suo *entourage* di allievi o amatori[34]. Ma nel caso dei fogli dati a Lemoyne, sembra piuttosto essersi trattato di un prestito assolutamente temporaneo: non si fa menzione di disegni di Bouchardon nell'inventario *post mortem* del pittore, lo scultore non è citato tra coloro che reclamarono degli oggetti[35], queste sanguigne non figurano neanche nell'inventario *post mortem* di Nonnotte[36] e quelle che possono essere servite da modello a Lemoyne si trovavano nell'atelier di Bouchardon dopo la sua morte nel 1762[37]. Le evidenti tracce d'uso nelle sanguigne eseguite da Bouchardon nella Loggia di Psiche[38], fori di puntine sugli angoli, macchie, strappi, e ben più importanti che su altri disegni provenienti dallo studio dello scultore, lasciano pensare che siano state copiate diffusamente, sicuramente da Lemoyne, Nonnotte e dagli allievi di Bouchardon, ma che siano potute anche circolare in misura forse maggiore, contribuendo così alla diffusione dei modelli raffaelleschi nella Francia del XVIII secolo.



8. Edme Bouchardon da Raffaello, *Psiche e Mercurio*, particolare della testa di *Psiche*, 1727-1730 circa, sanguigna. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24214.

[1] Mariuz 2001.
[2] Dezallier d'Argenville 1762, IV, p. 422.
[3] Il Département des Arts graphiques del Louvre conserva 261 copie di Bouchardon eseguite a Roma: Trey 2016b, nn. 1-261, pp. 52-142.
[4] Domenichino è l'altro artista che lo scultore ha copiato abbondantemente durante gli anni trascorsi a Palazzo Mancini: Trey 2016b, nn. 53-102, pp. 73-89; Desmas, Trey 2016, pp. 72-74.
[5] Caviglia-Brunel 2016, p. 47.
[6] *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 108; citato in Caviglia-Brunel 2016, p. 47.
[7] Trey 2016a.
[8] Perrin Khelissa 2011, pp. 339-340. Ringrazio Marie Monfort per la segnalazione della *Vita* di Lemoyne scritta da Nonnotte.
[9] Salmon 2001, pp. 91-92.
[10] Bordeaux 1984, p. 63.
[11] Atanasova, Scherf 2016, pp. 412-413.
[12] Caylus 1752, p. 99; Bordeaux 1984, pp. 16-17 (cronologia).
[13] Bordeaux 1984, p. 63, nota 18.
[14] Trey 2016b, nn. 140-176, pp. 101-112.
[15] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24121 (Trey 2016b, n. 140, pp. 101-102).
[16] Mariuz 2001, fig. 40.
[17] Salmon 2001, p. 100, fig. 74.
[18] Trey 2016b, n. 151, pp. 104-105.
[19] Londra, British Museum, inv. 1917-11-8-1: studio per la figura di *Cerere*; cfr. Salmon 2001, p. 103, fig. 75.
[20] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24223 (Trey 2016b, n. 165, p. 108); Salmon 2001, p. 152, fig. 130.
[21] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24236 (Trey 2016b, n. 175, p. 111).
[22] Londra, British Museum, inv. 1850-3-9-1: studio per il volto di *Ebe*; Salmon 2001, p. 107, fig. 84.
[23] *Ivi*, p. 106, fig. 81.
[24] Mazel 2018, nota 4.
[25] Dezallier d'Argenville 1762, IV, p. 422.
[26] Salmon 2001, p. 103, figg. 75-76.
[27] *Ibidem*.
[28] Bordeaux 1984, n. P.8, p. 73; n. P.46, pp. 92-93; p. 129; Wilhelm 1938; Caylus 1752, pp. 95-97; Bordeaux 1971, p. 31; Cuzin, in *Raphaël et l'art français* 1983, n. 151, p. 141.
[29] Dezallier d'Argenville 1762, IV, pp. 419-420. Si veda la vendita del duca di Tallard, il 22 marzo 1756, lotti 365-372, dove figurano copie in sanguigna «par feu Monsieur le Moyne, d'après les plus beaux dessins du Parmesan qui sont à Venise entre les mains de M. Zanetti».
[30] Vasselin 1983. Non sembra tuttavia che nella biblioteca di Lemoyne si conservassero raccolte di stampe da Raffaello: si veda l'inventario dei mobili e carte dell'artista in Guiffrey 1877, pp. 198-218.
[31] Vasselin, in *Raphaël et l'art français* 1983, n. 263, p. 197. Vedi ad esempio la tavola numerata 3 con legenda: «Cérès d'un des angles du Palais Chigi».
[32] Perrin Khelissa 2011, pp. 339-340.
[33] Jombert 1755, p. 39; vedi anche Raux 2006.
[34] Vedi Trey 2016a; Kopp 2016.
[35] Guiffrey 1884, pp. 338-353.
[36] Ternois 1977, pp. 69-72. L'inventario non fornisce il dettaglio degli autori dei disegni repertoriati. Da segnalare al *folio* 15 «un portefeuille [...] dans lequel il y a différents dessins tant originaux que copies» (*Ivi*, p. 70), che potrebbe eventualmente contenere dei disegni di Bouchardon.
[37] Sulla provenienza di questi disegni vedi Trey 2016b, p. 17.
[38] *Ivi*, nn. 140-175, pp. 101-111.

I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni

Anne-Lise Desmas

Tra il 1680 e il 1750, almeno una quarantina di scultori francesi soggiornarono a Roma. Questa cifra, che si ottiene sommando ai *pensionnaires* dell'Accademia di Francia i pochi artisti ai quali fu concesso esclusivamente un alloggio all'interno dell'istituzione, tutti ben documentati dalle fonti[1], va ovviamente aumentata (comunque in misura ridotta) in ragione degli scultori francesi che soggiornarono a Roma con una sistemazione autonoma. L'esperienza che questi artisti ebbero della Città Eterna varia considerevolmente non solo in funzione della durata della loro residenza ma anche della loro attività, a volte strettamente limitata dalle regole accademiche, che imponevano ai *pensionnaires* di lavorare esclusivamente per il re, e in altri casi più liberamente svolta per committenti privati, al di fuori dell'istituzione. Fra gli scultori presenti in mostra[2], alcuni rimasero pochi anni a Roma, come i *pensionnaires* Nicolas Coustou (dal 1683 al 1686)[3] e Robert Le Lorrain (dal 1692 al 1694)[4] e come anche Jean-Baptiste Pigalle, venuto in Italia a spese sue, alloggiato a Palazzo Mancini dal 1736 e rientrato in Francia nel 1739[5]. Altri ebbero la possibilità di prolungare il loro soggiorno per molti anni: Edme Bouchardon e Lambert Sigisbert Adam, arrivati a Roma insieme nell'autunno del 1723, rimasero a Palazzo Mancini fino al 1731, e poi fuori dall'istituzione rispettivamente fino a settembre del 1732 e al gennaio del 1733. Louis Claude Vassé e Jacques François Joseph Saly, arrivati entrambi nel 1740, trascorsero rispettivamente cinque e otto anni a Palazzo Mancini come borsisti del re[6]. Alcuni scultori svolsero addirittura tutta o gran parte della loro carriera a Roma[7]. Théodon, inviato in Italia da Colbert alla fine del 1676, quasi trentenne, e rimasto all'Accademia con uno stipendio del re fino al 1690, si stabilì in città: rientrò in Francia per una decisione impulsiva nel 1705 e finì la sua carriera a Parigi dove morì nel 1713[8]. Pierre II Legros, arrivato a Roma come *pensionnaire* nel 1680, a ventiquattro anni, trascorse tutta la sua vita nella Città Eterna fino alla sua morte (1719), ad eccezione di un ritorno in Francia durato alcuni mesi nel 1715 a causa di un'operazione[9]. Il borgognone Pierre Étienne Monnot fece il viaggio in Italia su sua iniziativa da Besançon e, arrivato a Roma trentenne nel febbraio del 1687, vi restò fino alla sua morte nel 1733, trasferendosi però a lungo in Germania, a Kassel, tra il 1715 e il 1724, per lavorare al servizio del langravio d'Assia[10]. Michel-Ange Slodtz trascorse la metà della sua carriera a Roma, con un soggiorno italiano durato ben diciannove anni[11]: inviato come *pensionnaire* a Palazzo Mancini nel 1728, a ventitré anni, vi rimase fino al 1738, prendendo poi un alloggio con atelier nel vicolo all'Armata, non lontano da piazza Farnese[12]. Tornò in Francia nel 1747, morendo a Parigi nel 1764.

Se dunque molti scultori francesi soggiornarono diversi anni a Roma o addirittura vi svolsero tutta la loro carriera, cercare di capire i rapporti che ebbero con gli scultori italiani nati o attivi in città e di definire la natura e l'impatto di queste interazioni, sia a livello umano, che professionale e stilistico, resta un'impresa delicata. Al di là della necessità di interpretare i rari documenti disponibili in base alla personalità dei loro autori e a specifici contesti politici e diplomatici, le opere stesse non rivelano influenze evidenti degli uni sugli altri.

Una delle principali fonti sulla presenza degli artisti francesi a Roma è la corrispondenza tra i direttori dell'Accademia di Francia e i loro superiori in Francia, i *surintendants des bâtiments du roi*. Queste lettere vanno ovviamente interpretate con cautela, considerato l'interesse dei direttori a dare un'immagine positiva dell'istituzione che dirigevano a Roma e a soddisfare l'ambizione della Corte francese di vedere i propri artisti dominare la scena artistica romana. Questa fonte consente tuttavia di percepire quanto (poco) i francesi stimassero gli scultori



1. Domenico Guidi, *La Storia che scrive le gesta di Luigi XIV*, 1677-1685, marmo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, parco.

italiani e il clima nel quale i giovani *pensionnaires* completavano i loro studi a Roma[13].
Gli elogi nei confronti degli scultori italiani sono piuttosto rari nelle lettere dei direttori e riguardano solo quattro artisti per il periodo dal 1680 al 1750, esaminato nel contesto della presente mostra, e cioè Domenico Guidi, Lorenzo Ottoni, Angelo de Rossi e Camillo Rusconi. Non sorprende che Domenico Guidi[14] e Lorenzo Ottoni[15], entrambi impiegati dalla Corte di Francia per statue destinate a Versailles, fossero secondo Matthieu de La Teulière, direttore dell'Accademia di Francia dal 1684 al 1699[16], i migliori scultori di Roma verso la fine del secolo. Così scriveva al suo superiore il marchese de Louvois il 5 ottobre del 1688: «celuy [Lorenzo Ottoni] qui coppie le Nil [est] le meilleur sculpteur de Rome après Domenico Guidi» [17]. Gli stretti legami di Guidi con i francesi risalivano agli anni Settanta, quando lo scultore aveva sostenuto l'elezione di Charles Le Brun a Principe dell'Accademia di San Luca: Guidi era stato allora nominato rettore dell'Académie royale e Scultore del re di Francia, ricevendo dal ministro Colbert la commissione di una statua in marmo raffigurante *La Storia che scrive le gesta di Luigi XIV* (1677-1685, Versailles, fig. 1), opera molto apprezzata al suo arrivo a Versailles[18]. Nelle sue lettere, il direttore La Teulière citava spesso Domenico Guidi[19] e le importanti commissioni da lui ottenute a Roma, in particolare la cappella del Battesimo in San Pietro e la tomba di papa Alessandro VIII[20]. Poiché i *pensionnaires* non erano abbastanza numerosi per garantire l'approvvigionamento di copie dall'antico necessarie per il parco di Versailles, La Teulière, che giudicava Lorenzo Ottoni «très homme de bien», gli commissionò nel 1687 la copia del *Nilo* del Vaticano (1687-1692, Parigi, Tuileries)[21]. Nelle sue lettere il direttore non mancava di riportare



2. Camillo Rusconi, *Sant'Andrea*, 1705-1709, marmo. Roma, San Giovanni in Laterano.



3. Camillo Rusconi, *San Matteo*, 1707-1715, marmo. Roma, San Giovanni in Laterano.

i successi dell'artista, sia nel caso del modello di una statua di *Virtù* per la citata cappella del Battesimo che per il *Cristo* in stucco destinato alla nuova dogana di Ripa[22].
Charles-François Poerson[23], direttore dell'Accademia per quasi tutto il primo quarto del Settecento, dal 1704 alla sua morte nel 1725, riassumeva in questo modo la situazione degli scultori a Roma scrivendo nel 1715 al soprintendente il duca d'Antin: «Il est mort depuis peu un bon sculpteur, qui se nommait Angelo Rossy; un autre [Pierre Étienne Monnot] est allé près du Prince de Hesse-Cassel [...]; en sorte qu'il ne reste quasi plus à Rome que le Sr. Camille Ruscone, qui triomphe de l'absence de M. Legros»[24]. Se Angelo de Rossi[25], benché giudicato «buono scultore», veniva menzionato solo in occasione della sua morte, Camillo Rusconi[26] era invece citato più volte, non solo per le quattro statue di *Apostoli* per la navata del Laterano (figg. 2-3)[27], ma anche per il titolo di Cavaliere ricevuto da Clemente XI nel 1718[28]. Nicolas Vleughels (cat. 151)[29], arrivato a Roma nel 1724 per affiancare il settantenne Poerson nella direzione dell'Accademia, e suo successore dal 1725 al 1737, aveva buoni rapporti con lo scultore, che



4. Andrea Pozzo, *Altare di Sant'Ignazio*, 1695-1699. Roma, Gesù.

a quanto pare stimava molto. Precisava al duca d'Antin nel 1726: «le cavalier Rusconi, le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie, dira son sentiment et viendra souvent voir les élèves travailler. J'ai cherché exprès à faire amitié avec lui, et il m'a bien promis de les aider de ses conseils»[30]. Non sembra però che lo scultore, morto due anni più tardi, abbia mai effettivamente ricoperto il ruolo di consigliere per i *pensionnaires*.

Questi esempi sono delle eccezioni: in linea di massima, i commenti sugli scultori attivi a Roma si rivelano piuttosto negativi. Il marchese di Villacerf, informato da La Teulière del coinvolgimento di René Frémin nella realizzazione dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù (fig. 4), rispondeva il 26 dicembre 1695: «Je ne puis m'empêcher de vous dire qu'il faut qu'à Rome les bons Sculpteurs soient rares puisque les Jésuites font modeler à Frémyn deux bas-reliefs pour être jettés en bronze, ce jeune garçon n'étant pas un des plus forts de l'Académie de Paris. S'il y étoit, je vous assure qu'il n'y auroit pas un homme qui voulût lui donner un bas-relief à modeler»[31]. Nel 1724, Charles François Poerson, manifestando il proprio entusiasmo per il progetto



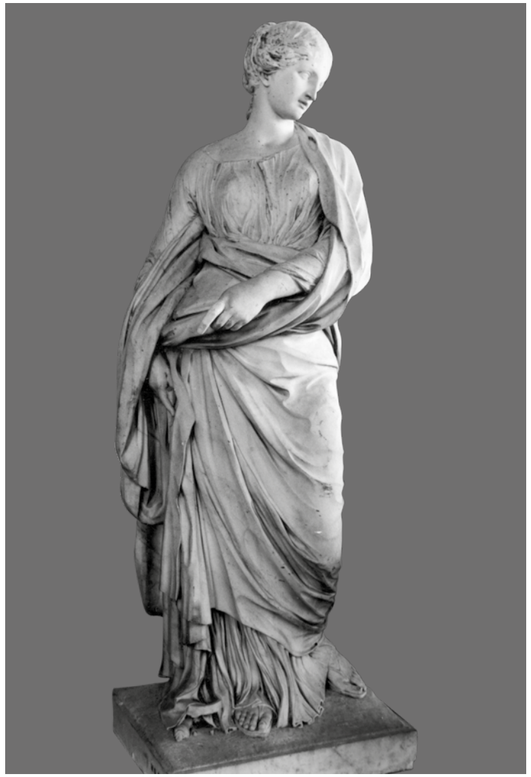
5. Alessandro Galilei, *Cappella Corsini*, 1732-1734. Roma, San Giovanni in Laterano.

(mai realizzato) dell'abate di Tencin di ornare con statue di travertino la scalinata della Trinità dei Monti[32], scriveva al duca d'Antin: «connaissant les talents des élèves [de l'Académie] et la foiblesse des sculpteurs italiens, nous espérons que nos jeunes François se feront honneur s'ils exécutent cet ouvrage»[33]. A distanza di qualche anno, nel 1732, il giudizio del suo successore, Nicolas Vleughels, sulla decorazione scultorea della cappella Corsini (fig. 5)[34] era senza appello: «la sculpture, qui n'y est point épargnée, n'y fera pas bon effet. Tous les sculpteurs de Rome y travaillent, et il n'y en a point d'habiles. Ce sera un assemblage de mauvaises choses, c'est dommage»[35]. E alcuni mesi più tardi, all'inizio del 1733, affermava che la partenza di Edme Bouchardon nel settembre del 1732 e di Lambert Sigisbert Adam a gennaio del 1733 «laisse Rome dénuée de sculpteurs, quoiqu'elle en aie extrêmement besoin, car jamais on n'a tant travaillé à Rome depuis Sixte cinq»[36]. I suoi commenti sulla facciata del Laterano[37] sono decisamente sferzanti: «pour comble de malheur, on a orné le fronton de figures si lourdes et si méchantes, qu'en vérité on auroit de la peine, en quel lieu que ce fût, de faire un assemblage aussi parfait et aussi égal de tant de misérables figures exécutées par différents auteurs. Ces statues, loin de décorer ce bâtiment qui en avoit bon besoin, l'assomment par leur pesanteur et le gâtent par leur mauvais dessin»[38]. Vleughels concludeva drasticamente nel 1736: «il y a ici peu

ou point de sculpteurs»[39], spazzando via artisti come Paolo Benaglia, Pietro Bracci, Bernardino Cametti, Filippo della Valle, Bernardino Ludovisi, Giovanni Battista Maini e Giuseppe Rusconi, solo per citare alcuni degli scultori più importanti coinvolti nei cantieri promossi da Benedetto XIII, Clemente XII e Benedetto XIV[40].

Intanto i *pensionnaires* non vivevano isolati nella sede dell'Accademia, ovvero dal 1673 al 1724 in Palazzo Capranica, nell'omonima piazzetta vicino al Pantheon, e poi dal 1724 e fino alla fine del secolo nel maestoso Palazzo Mancini sul Corso[41], ma al contrario frequentavano molti italiani che gravitavano intorno all'istituzione. Ad esempio, per la realizzazione della copia in marmo da una celebre statua antica che per regolamento dovevano portare a termine per il re nel corso del loro soggiorno romano, i giovani scultori francesi usufruivano dell'aiuto di artisti e specialisti italiani appositamente impiegati dall'Accademia[42]. Spesso questi italiani lavoravano per altri scultori a Roma e se alcuni di loro restarono confinati al ruolo di scalpellini e aiutanti, altri riuscirono a diventare artisti autonomi. Nell'elencare gli scultori coinvolti nella decorazione dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù in una lettera al marchese de Villacerf, La Teulière precisava: «Un garçon romain, nommé Bernardino, qui a travaillé dans nos hatteliers, doit faire encore un bas-relief de marbre»[43]. Bernardino Cametti, autore del rilievo in marmo raffigurante la *Canonizzazione di sant'Ignazio* (1695-1698), in seguito ricevette numerose commissioni entro il primo quarto del Settecento, tra cui nel 1721 quella delle due grandi pale in marmo per la Basilica di Superga (cat. 95). Allievo di Lorenzo Ottoni, forse grazie a una raccomandazione di quest'ultimo riuscì a ottenere incarichi dall'Accademia di Francia. Mentre lavorava alla sua copia del *Nilo* per il re, Ottoni aiutò Théodon nella realizzazione di un'armatura per il grande modello del gruppo *Paetus e Arria*[44]. I due artisti dovettero in seguito collaborare in diversi cantieri romani, come ad esempio il monumento alla regina Cristina di Svezia, il colonnato di San Pietro, e la cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari[45]. Nel secondo quarto del Settecento i direttori dell'Accademia si rivolsero spesso al carrarese Paolo Campi per l'acquisto di blocchi di marmo per le copie dei *pensionnaires*[46]. Questo scultore, nonché mercante di marmi, era stato allievo di Pierre Legros e partecipò a molte imprese romane: il colonnato di San Pietro, la facciata del Laterano e la navata di San Pietro, con due statue per la serie dei fondatori degli ordini[47]. Spesso gli artisti francesi che arrivavano a Roma senza una pensione del re si presentavano al direttore dell'Accademia nella speranza di essere impiegati alla giornata. Fu questo il caso di Pierre Étienne Monnot, il quale, prima di iniziare a lavorare per conto proprio, assistette il *pensionnaire* Zéphyrin Adam nell'esecuzione di una copia della statua di *Augusto* del Campidoglio, scolpita tra il 1688 e 1691[48]. A volte da queste relazioni fra i *pensionnaires* e gli italiani impiegati come aiutanti potevano nascere rapporti di collaborazione. Fu così che François Gaspard Adam, fratello di Lambert Sigisbert e *pensionnaire* dal 1742 al 1746, chiese a Matteo Girola, impiegato come scalpellino a Palazzo Mancini per le copie di Saly e Vassé, di raggiungerlo a Potsdam per lavorare al suo servizio per le commissioni di Federico II di Prussia[49].

Fuori da Palazzo Capranica o da Palazzo Mancini, gli scultori francesi potevano conoscere colleghi italiani tramite l'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Arcadi (cfr. Barroero in questo catalogo). I direttori dell'istituzione francese erano ben inseriti in entrambe le accademie romane. Poerson, nominato accademico di San Luca nel 1711, fu eletto lo stesso anno Vice-principe e poi Principe per ben due volte (1715-1718 e 1721-1722) e fu direttamente coinvolto nei vari aspetti della vita dell'accademia[50]. Vleughels, nominato nel 1725, fu spesso presente alle riunioni[51]. Infine Jean-François de Troy, nominato accademico nel 1739, fu anch'egli eletto Principe per l'anno 1744, svolgendo un ruolo non secondario nell'istituzione capitolina[52]. Inoltre, sia Poerson (1712) che De Troy (dopo il 1743) furono eletti "pastori" d'Arcadia[53]. Molti scultori francesi furono ammessi all'Accademia di San Luca, ma se alcuni – come Lambert Sigisbert Adam e Edme Bouchardon, eletti ad agosto e settembre del 1732, quindi poco prima del loro ritorno in Francia – si presentarono solo per ricevere il titolo[54], è molto probabile che avessero seguito alcune delle cerimonie più importanti come quella della distribuzione dei premi ai concorsi clementini: «Cette cérémonie est toujours magnifique», scriveva Bouchardon a suo padre nel 1728, prima di descrivere l'evento nei dettagli[55]. Questo doveva soprattutto accadere quando degli artisti francesi non *pensionnaire* ma alloggiati a Palazzo Mancini partecipavano ai concorsi, come lo scultore Nicolas Sébastien Adam (cat. 138), fratello di Lambert Sigisbert, che vinse il secondo premio della prima classe nel 1728[56]. Alcuni scultori francesi che svolsero gran parte della loro carriera a Roma furono attivamente coinvolti nella vita dell'Accademia di San Luca. Théodon, che aveva vinto un premio al concorso organizzato dall'Accademia nel 1677, fu ammesso come membro l'anno successivo e ricevette vari incarichi, come "curatore degli stranieri" (1681-1682 e 1688-1689), e professore per tutti gli anni Novanta (1688-1701), essendo anche giudice per la scultura in occasione dei concorsi clementini (1702-1705)[57]. Legros, ammesso nel 1700 tenne un ruolo altrettanto importante, essendo anche lui "curatore per gli stranieri" (1707, 1713 e 1715) e professore per vari anni (1710, 1712 e 1715)[58]. Théodon e Legros erano dunque perfettamente integrati nel mondo accademico romano, avendo rapporti frequenti con i loro colleghi italiani. Michel-Ange Slodtz, eletto nel 1741, partecipò molto regolarmente alle riunioni, assentandosi frequentemente solo dopo il 1744 a causa delle numerose commissioni in cui fu coinvolto: incontrava pertanto spesso Pietro Bracci, Filippo della Valle e Giovanni Battista Maini[59]. I francesi tenevano in grande considerazione questa nomina, come attestano le opere da loro donate (catt. 38, 137) in conformità al regolamento dell'Accademia, spesso trascurato dagli artisti, che imponeva ai nuovi membri di consegnare un saggio della propria arte. Va osservato che l'ammissione all'Accademia di San Luca non era un onore concesso automaticamente a chi si fosse distinto realizzando qualche opera d'arte a Roma: ad esempio Monnot non fu nominato accademico e nemmeno Cornacchini e Corradini per citare alcuni esempi fra gli scultori presenti nella mostra.



6. Guillaume II Coustou da François Duquesnoy, *Santa Susanna*, 1739, marmo. Versailles, Musée National du Château de Versailles.

Monnot fece però parte di un'altra congregazione artistica importante dal 1695, quella dei Virtuosi al Pantheon, come Théodon (1678) e Poerson (1714), avendo così modo di interagire con molti colleghi italiani[60]. Per quanto riguarda l'Accademia degli Arcadi, i documenti non permettono di individuare con precisione le nomine dei suoi membri[61]. Apparentemente nessuno scultore fu "pastore" durante la presidenza del fondatore, Giovan Maria Crescimbeni, tra il 1690 e il 1728, e il registro per il suo successore non è conservato. La presidenza di Michele Giuseppe Morei, fra il 1743 e il 1766, fu favorevole all'elezione di artisti e stranieri[62]. Slodtz e Saly ricevettero nel 1744 il titolo di "pastori" d'Arcadia, avendo quindi sicuramente modo di incrociare durante le sedute altri scultori italiani appartenenti a questo prestigioso sodalizio come Bracci, Cornacchini, Corradini e Della Valle, solo per citare gli artisti presenti in mostra, anch'essi nominati sotto Morei[63].

Come si è visto, le occasioni di incontro a Roma fra gli scultori francesi e i loro colleghi italiani indubbiamente non mancavano; ma quali opere attiravano l'attenzione degli artisti d'oltralpe durante il loro soggiorno nell'Urbe? Le opere dell'antichità e quelle dei grandi maestri del Rinascimento costituivano un imprescindibile oggetto di studio per gli artisti francesi inviati a Roma per completare la loro formazione, come illustrano in mostra la copia in terracotta del *Gladiatore Borghese* di Nicolas Coustou (cat. 4) e quelle a sanguigna di dettagli degli affreschi di Raffaello di Bouchardon (catt. 7-8). Indubbiamente anche i grandi artisti del Seicento, e più particolarmente Alessandro Algardi (cat. 10)[64], Gian Lorenzo Bernini (cat. 11), e François Duquesnoy, suscitavano il loro interesse. Nel Settecento copie da questi artisti erano anche ufficialmente incoraggiate dalle accademie, non solo dall'Accademia di San Luca ma anche dall'Accademia di Francia. Nel 1741, Philibert Orry, *directeur général des bâtiments du roi*, scriveva a Jean-François de Troy «Je trouve qu'il a été assez fait de copies en marbre de statues antiques»[65], e se non fosse stato per ragioni economiche, il *pensionnaire* Saly avrebbe copiato in marmo la *Santa Bibiana* di Bernini per creare un pendant per la *Santa Susanna* di Duquesnoy (fig. 6), una cui copia era stata scolpita da Guillaume II Coustou tra il 1737 e 1739 (Versailles, Musée National du Château de Versailles)[66]. È comunque difficile valutare l'interesse dei francesi per gli artisti della loro stessa generazione o di quelle immediatamente precedenti. I disegni di Bouchardon, conservati in gran numero, costituiscono un raro caso di studio proprio per capire quali opere recenti e contemporanee un giovane scultore francese osservasse appena giunto a Roma all'inizio degli anni Venti. Fra i fogli provenienti dal suo atelier e donati al Louvre nel 1808[67] e nei suoi taccuini conservati alla Pierpont Morgan Library[68], alcuni disegni sono copie da sculture eseguite da artisti contemporanei o più vecchi di una generazione. Camillo Rusconi è ben rappresentato. Due pagine dei taccuini raffigurano il *Monumento di Giuseppe Paravicini* eretto tra il 1695 e 1700 nella chiesa di San Francesco a Ripa e la statua della *Religione* nel sepolcro di Gregorio XIII, iniziato nel 1715 e installato in San Pietro nel 1723, proprio l'anno in cui Bouchardon era arrivato a Roma: la tomba di Gregorio XIII rappresentava l'impresa scultorea più importante degli ultimi anni in città[69]. Tra i fogli del Louvre, due sono copie del *Sant'Andrea* (fig. 2) e del *San Giovanni Evangelista* di Rusconi della serie della navata lateranense e uno copia degli angeli in marmo collocati sul frontone dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù[70]. L'ammirazione di Bouchardon per Rusconi, analoga a quella dimostrata da Vleughels, è attestata anche da una lettera da lui inviata al padre il 27 dicembre 1729, con la quale lo informava della recente scomparsa dell'artista, qualificandolo come «le plus habile sculpteur de toute l'Italie»[71]. Bouchardon aveva inoltre realizzato un piccolo modello, oggi perduto, dalla statua del *Sant'Andrea* al Laterano, appartenuto al celebre collezionista Pierre Jean Mariette[72]. È facile immaginare che le composizioni classicheggianti di Rusconi, spesso direttamente ispirate dai disegni del suo amico Carlo Maratti, fossero in sintonia con la sensibilità di Bouchardon. Ma al di là di



7. Edme Bouchardon da Agostino Cornacchini, *La Speranza*, 1725 circa, sanguigna. New York, The Pierpont Morgan Library and Museum, Vol. I, folio 10 *recto*.



8. Jean-Baptiste Théodon, *Giuseppe vende il grano agli Egiziani*, 1702-1705, marmo. Roma, Cappella del Monte di Pietà.

una generica somiglianza nei panneggi spessi e larghi che caratterizzano le opere di entrambi gli scultori, è impossibile individuare precise influenze delle opere di Rusconi su quelle del francese, anche nella sua serie degli *Apostoli* scolpiti per la chiesa di Saint-Sulpice a Parigi. Secondo Mariette, Bouchardon «lui trouvoit [à Rusconi] plus de verve qu'à M. Legros»[73]. Nel frattempo Bouchardon eseguì anche copie da opere di Legros, come un dettaglio del rilievo dell'*Apoteosi di san Luigi Gonzaga* in Sant'Ignazio, conservato al Louvre[74]; nei suoi taccuini figurano copie dal *San Tommaso* del Laterano (fig. 9), dal *San Domenico* della Basilica vaticana e dalla *Religione* della controfacciata dei Santi Apostoli, come dalla vicina allegoria della *Preghiera* di Monnot[75]. Bouchardon copiò anche il rilievo della *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690* dal sepolcro di Alessandro VIII, completato entro il 1704 da Angelo de Rossi in San Pietro[76]. Questo rilievo peraltro attirò l'interesse di un altro scultore francese, Michel-Ange Slodtz, che riuscì addirittura a ottenerne un calco da lui inviato in Francia e conservato nel proprio atelier[77]. Fra le copie note di Bouchardon solo due sono tratte da opere eseguite da artisti che, se non propriamente della sua generazione, erano di appena una decina d'anni più anziani. Si tratta, di due pagine di uno dei taccuini che raffigurano la *Fede* di Francesco Moderati e la *Speranza* di Agostino Cornacchini (fig. 7), due delle quattro statue di *Virtù* collocate nel 1724, in tempo per il giubileo dell'anno successivo, nelle nicchie della cappella del Monte di Pietà[78]. Come il sepolcro di Gregorio XIII in Vaticano, queste opere erano tra le realizzazioni più recenti a Roma al momento dell'arrivo di Bouchardon a Palazzo Mancini. Se sembra dunque logico che egli sia andato a vederle, è tuttavia sorprendente che abbia scelto di disegnare la statua di Cornacchini, uno scultore violentemente criticato da molti, soprattutto in riferimento al monumentale *Carlo Magno* commissionatogli come pendant del *Costantino* di Bernini nel portico della Basilica vaticana[79]. Per di più Bouchardon e Cornacchini si ritrovarono negli anni 1727-1728 a competere l'uno contro l'altro per il monumento di Clemente XI che il cardinal Albani progettava allora di erigere in San Pietro[80].

Inevitabilmente, gli scultori francesi che risiedettero a lungo a Roma dovettero rivaleggiare con gli italiani. I francesi godevano comunque di un vantaggio sui loro colleghi: molti collezionisti, prelati e politici francesi che visitavano Roma o vi risiedevano, e che spesso venivano a Palazzo Mancini, sontuosamente allestito e uno dei maggiori centri di incontri mondani[81], preferivano rivolgersi agli artisti loro connazionali. Gli esempi sono numerosi: Théodon godette della protezione dell'abate de Gesvres, protonotario apostolico e del cardinal d'Estrées, venuto per il conclave del 1691[82]; Legros fu assai favorito dal generale dell'ordine domenicano, padre Antonin Cloche[83]; Adam e Bouchardon lavorarono per il cardinal de Polignac, ambasciatore di Francia tra il 1724 e 1731, e il secondo anche per il cardinal de Rohan di passaggio a Roma per l'elezione del papa nel 1730[84]. Slodtz ricevette commissioni dai collezionisti lionesi, Ruffier d'Attignat (cat. 71) e Antoine Lacroix (catt. 139-140), e dal maresciallo d'Harcourt durante i loro viaggi in Italia, e più particolarmente dal cardinale de La Tour d'Auvergne mentre era venuto per il conclave nel 1740[85]. Come per tutti gli artisti operanti nella Città Eterna, per affermarsi era cruciale non solo dimostrare un certo talento nel proprio mestiere, ma anche poter contare sulla protezione di personaggi influenti, non necessariamente della stessa nazionalità dell'artista. Monnot godette della protezione di Livio Odescalchi per le sue prime commissioni importanti, tra cui la tomba di Innocenzo XI in San Pietro[86], così come Bouchardon beneficiò della generosità del cardinale Annibale Albani, il quale gli procurò un atelier e un appartamento quando dovette lasciare l'Accademia, per consentirgli di lavorare alla tomba di Clemente XI[87]. Tuttavia, al di là delle raccomandazioni, quando gli scultori attivi a Roma erano invitati a sottoporre modelli per una vera e propria competizione, gli artisti francesi riuscirono spesso a vincere. Nel 1697, per la gara organizzata dai gesuiti per la statua di *Sant'Ignazio* per il suo altare al Gesù (fig. 4), dopo la selezione di tre artisti fra i dodici che avevano proposto un modello, fu infine il modello di Legros ad essere preferito[88]. Nel 1702, il consiglio del Monte di Pietà organizzò una competizione per le monumentali pale degli altari laterali destinate alla cappella all'interno della sede dell'istituzione: i progetti di Legros e Théodon (fig. 8; cat. 37) furono preferiti all'unanimità a quelli di Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Antonio de Rossi e Camillo Rusconi[89]. Essendosi già distinti in altre commissioni prestigiose, per un certo periodo (grosso modo dal 1690 al 1715) gli scultori francesi Théodon, Legros e Monnot fecero davvero la parte del leone nella Città Eterna[90]. Appartenenti a generazioni diverse e stilisticamente piuttosto dissimili (cfr. Sezione 3 - *Il teatro degli stili*) – i tre artisti riuscirono – ciascuno a suo modo – a dare nuovo impulso all'arte della scultura ereditata dalla grande stagione barocca, nei generi più richiesti nell'Urbe: statue monumentali di santi, gruppi di allegorie religiose, grandi pale d'altare e sepolcri papali[91].



9. Pierre II Legros, *San Tommaso*, 1730-1711, marmo. Roma, San Giovanni in Laterano.

A fronte del successo spesso riscontrato dagli artisti francesi, alcuni biografi e cronisti evocavano, senza prove ma con sottile malignità, complotti o rivalità da parte degli italiani per le commissioni più importanti. Secondo Mariette, Legros non ricevette lo stesso riconoscimento di Camillo Rusconi, ovvero in sintesi il titolo di Cavaliere, per la sua partecipazione al cantiere degli *Apostoli* della navata lateranense perché «il avoit contre lui d'être étranger et de n'avoir pas fait assez sa cour à K. Maratte»[92]. Al contrario, tutta la carriera romana di Legros attesta che la nazionalità francese non gli fu mai di ostacolo e i documenti d'archivio hanno chiarito che la sua decisione di non seguire i disegni di Maratti per le statue del Laterano non costituì affatto un problema[93], anche se ovviamente egli dovette modificare



10. Edme Bouchardon, *Busto di Philipp von Stosch*, 1727, marmo. Berlino, Bode Museum, inv. M204.

la sua composizione per il *San Tommaso* (fig. 9; cat. 34) perché fosse senza il putto, come tutte le altre figure della serie. Nel suo diario, l'abate Francesco Valesio pretendeva – a torto, come dimostrato dalle fonti – che Théodon avesse deciso di tornarsene in Francia per non sottomettersi alla direzione di Carlo Maratti per il *San Pietro* commissionatogli dal papa per il Laterano[94]. E, solo per dare un esempio per il periodo successivo, il lorenese Dom Calmet, nella vita di Lambert Sigisbert Adam scritta per la sua *Bibliothèque lorraine*, affermava che il modello dello scultore per la *Fontana di Trevi* era risultato vincitore ma «les Romains voyant que cet ouvrage étoit tombé à un étranger, inspirèrent au pape de faire faire la façade du portail de Saint-Jean-de-Latran, préférablement à cette fontaine»[95]. Benché inventata, e d'altronde cronologicamente impossibile, questa versione dei fatti è stata però a lungo ripresa dalla storiografia per la complessa impresa del concorso per la fontana[96]. Indubbiamente i maggiori cantieri condotti a Roma ingeneravano uno spirito di competizione fra gli artisti e provocavano inevitabilmente alcune tensioni[97], ma interpretare questa competizione come una contrapposizione di due fazioni, italiana e francese, sarebbe un errore di prospettiva. Tutti gli artisti, indipendentemente della loro provenienza, cercavano di fare valere i loro appoggi per ottenere commissioni[98]. E non si devono dimenticare le sincere amicizie che legarono scultori francesi e artisti italiani, come quella di Théodon con Ottoni, di Legros con Conca (cfr. Epifani in questo catalogo) e con Juvarra (cfr. Dardanello in questo catalogo), di Bouchardon con Pier Leone Ghezzi[99].

Molti scultori italiani attivi a Roma all'inizio del Settecento, oltre a guardare ovviamente i capolavori dei maestri del Seicento Algardi, Bernini e Duquesnoy, subirono l'influenza dei maggiori artisti attivi a cavallo tra i due secoli, Théodon, Legros (cfr. Dardanello in questo catalogo), Monnot e Rusconi, e ciò malgrado la "pluralità di tendenze" che li caratterizza. È comunque sorprendente il fatto che alcune opere apprezzate da una specifica cerchia di *amateurs* non abbiano avuto quasi nessuna influenza su altri committenti e scultori, come se nella prima metà del Settecento per alcuni generi Roma non fosse ancora pronta a certi cambiamenti compositivi e stilistici. È il caso dei busti "all'antica" molto apprezzati soprattutto dai collezionisti (raramente italiani) e dai committenti e viaggiatori inglesi[100] e tedeschi, che per simili opere si rivolgevano di preferenza ad artisti francesi. Si pensa ai busti di *Livio Odescalchi* (1695 circa; museo di Ilok in Croazia) e di *Lord Exeter* (1701; Burghley House) di Monnot[101] e a quelli, forse influenzati da quest'ultimo, di *Lord Cecil* di Francesco Maratti (1701 circa; Burghley House) e di *John Percival, conte di Egmont* (1707; Londra, National Portrait Gallery), di Vincenzo Felici[102], rari esempi italiani di una tipologia di ritratto in cui il modello viene rappresentato nelle vesti di imperatore romano, col mantello a coprire l'armatura e i capelli al naturale, senza parrucca. Nella cerchia degli antiquari e dei collezionisti, efficacemente rappresentati dalla caricatura di Pier Leone Ghezzi (cat. 183), Bouchardon riscosse un ampio successo con il suo busto del barone *Philipp von Stosch*[103] (1727; Berlino, Bode Museum, fig. 10), che questi gli aveva richiesto sul modello del busto di Traiano nella collezione del cardinale Alessandro Albani (poi Roma, Musei Capitolini). Bouchardon rappresentò quindi Stosch con i capelli corti e a petto nudo, con solo la spalla sinistra coperta da un lembo di tunica chiusa con una fibula ornata da un civetta, emblema scelto da Stosch (e che compare in primo piano nella caricatura di Ghezzi). Anche i viaggiatori inglesi *John Gordon of Invergordon* (1728, Highland Council) e *Lord Hervey* (1729, collezione privata) si fecero ritrarre in questo modo da Bouchardon durante il loro soggiorno italiano (con il petto e le spalle completamente nudi per Gordon) mentre il principe di Waldeck avviò addirittura il progetto, poi abbandonato, di un suo ritratto a figura intera stante in cui sarebbe stato rappresentato quasi nudo, con indosso soltanto una succinta toga a coprire una spalla e le anche[104]. Al contrario, nessun italiano, ad eccezione del suo amico Pier Leone Ghezzi (ritratto perduto), chiese a Bouchardon di rappresentarlo in un busto all'antica. Tali ritratti di Bouchardon non ebbero dunque nessuna fortuna a Roma[105]. Analogamente, il genere delle "teste di espressione" come quelle – esposte in mostra – di Lambert Sigisbert Adam (cat. 137) e Michel-Ange Slodtz (cat. 139), che dipendono ovviamente dall'*Anima Beata* e dall'*Anima Dannata* di Gian Lorenzo Bernini, non era apprezzato dai committenti e dagli scultori italiani.

D'altra parte le opere di Michel-Ange Slodtz, piuttosto innovative nello stile e nella composizione e pienamente coerenti con l'ultima sezione della mostra sui "classicismi moderni", non sembrano aver avuto alcun impatto a Roma. La *Tomba del marchese Alessandro Gregorio Capponi* in San Giovanni dei Fiorentini (fig. 11), accuratamente progettata dallo stesso Slodtz e meravigliosamente scolpita nel 1746, se seguiva indubbiamente, nella zona superiore, la tradizionale rappresentazione del defunto entro un medaglione, proponeva in quella inferiore un'allegoria che, lungi dall'essere un mero accessorio decorativo, recita la propria parte di *Meditazione sopra la morte* con estrema efficacia, avvolta in una tunica i cui panneggi classicheggianti anticipano quelli della seconda metà del secolo[106]. Malgrado l'importanza del committente, direttore del museo capitolino, e i giudizi positivi sull'opera, questa formula non fu però ripresa né ebbe qualche influenza sui sepolcri eretti a Roma negli anni successivi. La stessa conclusione vale per la monumentale statua di *San Bruno* che Slodtz scolpì tra il 1740 e il 1744 per la serie dei fondatori di ordini religiosi in San Pietro, nella quale, con un approccio fino ad allora inedito, aveva astutamente creato un teatrale dialogo, tanto credibile quanto elegante, tra il santo e il putto in basso che gli presenta le insegne vescovili[107].

Malgrado le commissioni importanti alle quali Adam, Bouchardon e Slodtz poterono lavorare durante il loro soggiorno romano, essi non riuscirono a mantenere nella Città Eterna il ruolo che i loro predecessori Théodon, Monnot e soprattutto Legros avevano conquistato all'inizio del secolo né ad avere la stessa rilevante influenza sugli scultori italiani contemporanei o delle generazioni successive. Tuttavia, gli scultori francesi fecero pienamente parte della scena artistica romana quasi senza interruzioni fra il 1680 e il 1750, ottenendo commissioni private, lavorando nei maggiori cantieri accanto ai colleghi italiani e frequentandoli nelle varie accademie, anche se spesso il confronto tra le opere degli uni e gli altri non lascia intuire queste interazioni. Dopo tutto, l'atteggiamento condiscendente da parte dei direttori dell'Accademia di Francia nei confronti degli scultori italiani attivi a Roma ebbe sicuramente qualche influenza sui *pensionnaires* posti sotto la loro responsabilità, riuscendo a stimolare i migliori a distinguersi con la loro arte per rendere il giusto omaggio al re che finanziava i loro studi e anche, strategicamente, ad assicurarsi una brillante carriera al loro rientro in Francia. Se durante il soggiorno italiano – che peraltro tendevano a prolungare il più possibile – gli scultori francesi assorbivano quanto potevano della Roma antica e della Roma moderna, puntando ad allargare la propria attività al di là della realizzazione obbligatoria di una copia da inviare a Versailles, l'onore più alto per loro non era quello di vincere la gara con i colleghi italiani, bensì quello di essere richiamati in patria, ricevere le lodi del *milieu* accademico in cui si erano formati e infine ottenere prestigiose commissioni reali[108].



11. Michel-Ange Slodtz, *Tomba del marchese Alessandro Gregorio Capponi*, 1746, marmi. Roma, San Giovanni dei Fiorentini.

Ringrazio calorosamente Mario Epifani per la correzione del mio italiano. *Nota bene*: oltre alla bibliografia, selezionata e non esaustiva indicata nelle note, per gli scultori italiani rimando alle biografie del *Dizionario biografico degli Italiani*. E ovviamente questo saggio omette molti artisti e imprese scultoree a Roma tra il 1680-1750, visto che ho privilegiato quelli presenti ed evocati nella mostra.

[1] Guiffrey 1908.
[2] Escluso Corneille Van Clève, presente in mostra ma il cui presunto soggiorno in Italia è anteriore al 1680 (Souchal 1977-1993, III, 1987, p. 368).
[3] Souchal 1977-1993, I, 1977, p. 152.
[4] Beaulieu 1982, p. 86.
[5] Gaborit 1985, pp. 5-6; Desmas 2012, p. 115.
[6] Desmas 2012, pp. 118-119, p. 349, tabella 3.1.
[7] Fra gli scultori non presenti in mostra, ma che ebbero un'attività notevole: Michel Mailles o Maglia (documentato tra il 1668 e il 1793; Bacchi 1996, pp. 818-819); e Pierre de L'Estache (1688-1774; Desmas 2002).
[8] Enggass 1976, I, pp. 63-76; Souchal 1977-1993, III, 1987, pp. 287-304; Bacchi 1996, pp. 845-846; Adamczak 2011.
[9] Souchal 1977-1993, II, 1981, pp. 273-299; Bacchi 1996, pp. 814-815; Bissell 1997; Julien 2000.

[10] Enggass 1976, I, pp. 77-88; Bacchi 1996, pp. 826-827; Bacchi 2003; per il soggiorno a Kassel: Burk 2003; Scherner 2018.
[11] Souchal 1967, *passim*.
[12] Desmas 2007, p. 101.
[13] Per una fine analisi delle relazioni artistiche tra Francia e Italia fra il 1680 e il 1750: cfr. Michel 2002a.
[14] Giometti 2010; Giometti 2019.
[15] Bacchi 1996, pp. 831-832; Brunetti 2019.
[16] Gady 2002.
[17] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 181; Bresc-Bautier, Pingeot 1986, n. 295, pp. 355-357.
[18] Giometti 2010, pp. 48-55, n. 35.S, pp. 229-234.
[19] Si veda in particolare *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 457 (9 febbraio 1694); II, 1888, p. 79 (2 novembre 1694). È tuttavia interessante notare che la fama dello scultore svanì nel secolo seguente: la sua statua di Luigi XIV fu donata all'Accademia di Francia dal figlio del principe Vaini e, in proposito, lo scultore fu indicato una sola volta dal pittore Jean-François de Troy, direttore dal 1738 al 1751: «La figure est [...] faite par un nommé Guido, sculpteur romain assez bon», *Ibidem*, IX, 1899, p. 470 (7 luglio 1741).
[20] Rispettivamente Giometti 2010, pp. 94-95 e Pierguidi 2014a; Olszewski 2004a.
[21] Bresc-Bautier, Pingeot 1986, n. 295, pp. 355-357.
[22] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 456 (9 febbraio 1694), II, 1888, p. 68 (4 settembre 1694).
[23] Michel 2002b.
[24] *Correspondance* 1887-1912, IV, 1893, p. 414 (23 luglio 1715).
[25] Enggass 1976, I, pp. 159-167; Bacchi 1996, pp. 839-840.
[26] Enggass 1976, I, pp. 89-106; Bacchi 1996, pp. 841-843; e soprattutto Martin 2019.
[27] Su Rusconi al Laterano: Martin 2019, pp. 23-43.
[28] *Correspondance* 1887-1912, V, 1895, p. 188 (13 dicembre 1718). Cfr. anche *Ivi*, IV, 1893, p. 412 (16 luglio 1715) e in particolare p. 426 (10 settembre 1715) con i commenti di Poerson che lo trova «d'un génie un peu froid [...] il ne paroît pas d'un génie bien facile pour composer ni orner; cependant, il est tellement à la mode que, généralement parlant, on l'estime le meilleur sculpteur d'Italie».
[29] Hercenberg 1975.
[30] *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 297 (31 ottobre 1726).
[31] *Ivi*, II, 1888, p. 189. Su Frémin: Enggass 1976, I, pp. 168-170; Souchal 1977-1993, I, 1977, pp. 302-353.
[32] Desmas 2012, pp. 141, 294.
[33] *Correspondance* 1887-1912, V, 1895, p. 335 (22 febbraio 1724).
[34] Kieven 1989; Desmas 2012, pp. 317-321.
[35] *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, pp. 335-336 (29 maggio 1732), p. 386 (13 novembre 1732).
[36] *Ivi*, p. 406 (29 gennaio 1733). Si veda anche *Ivi*, IX, 1899, p. 126 (13 dicembre 1734: «à Rome, il n'y a point de sculpteurs»).
[37] Desmas 1998.
[38] *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, pp. 265-266 (27 luglio 1736).
[39] *Ivi*, p. 275 (6 settembre 1736). Agiva nello stesso modo per i medaglisti: Desmas 2014.
[40] Per Benaglia e Ludovisi, non presenti nella mostra: cfr. rispettivamente Desmas 2004a e Desmas 2012, pp. 277-284; Enggass 1968, Minervino 2003. Si rimanda alla bibliografia citata nelle schede delle opere esposte per gli altri scultori elencati e a Desmas 2012.
[41] Sul Palazzo Mancini: Guerci 2011; Derstine 2014.
[42] Desmas 2012, pp. 134-139; Desmas 2016b.
[43] *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, p. 192 (27 dicembre 1695).
[44] *Ivi*, III, 1889, p. 352 (20 gennaio 1705). Souchal 1977-1993, III, 1987, n. 8, p. 290.
[45] Adamczak 2011, pp. 110-111; Bacchi 1996, pp. 831-832.
[46] Desmas 2012, pp. 136-137.
[47] Enggass 1976, I, pp. 179-182.
[48] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 457 (9 febbraio 1694); II, 1888, pp. 68, 192 (14 settembre, 27 dicembre 1695). Bresc-Bautier, Pingeot 1986, I, n. 1, p. 7.
[49] Desmas 2012, pp. 137-138.
[50] Michel 2002b, p. 193.
[51] Hercenberg 1975, p. 24.
[52] Leribault 2002, pp. 167-169.
[53] Michel 1996b, pp. 97, 102; Leribault 2002, pp. 173-174.
[54] Desmas 2012, p. 343, tav. 2.3.
[55] Ronot 2002, II, n. 22, pp. 115-116.
[56] Per l'affare della partecipazione di Pigalle al concorso del 1738: Gaborit 1985, p. 6.
[57] Adamczak 2011, p. 108.
[58] Souchal 1977-1993, II, 1981, p. 273.
[59] Desmas 2012, pp. 342-343, tav. 2.3.
[60] Bonaccorso, Manfredi 1998, pp. 25, 60, 144. Adamczak 2011, p. 108.
[61] Giorgetti Vichi 1977.
[62] Michel 1996b, pp. 95-107.
[63] Desmas 2012, p. 348, tabella 2.8.
[64] Sull'influenza di Algardi e i suoi allievi, cfr. *Gli Allievi di Algardi* 2019.
[65] *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 489 (2 ottobre 1741).
[66] Desmas 2012, pp. 130, 133.
[67] Trey 2016b.
[68] Desmas 2018.
[69] *Ivi*, pp. 36, 51 e 53 (vol. 1, foll. 7*r*, 15*r*). Su questa tomba: Martin 2019, pp. 45-52.
[70] Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 44-45, pp. 113-114; Trey 2016b, nn. 259-260, p. 142.
[71] Ronot 2002, II, n. 22, p. 115.
[72] Mariette 1853-1860, V, 1858-1859, p. 148.
[73] *Ibidem*.
[74] Trey 2016b, n. 251, pp. 138-139.
[75] Desmas 2018, pp. 36, 53, 55-56, 70-71 (vol. 1, foll. 13*v*, 27*r*; vol. 2, foll. 29*r*, 30*r*). Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 43, p. 112.
[76] Sul disegno: Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 40, p. 109, Trey 2016b, n. 257, p. 141; sul rilievo: Olszewski 2004a, pp. 119-121.
[77] Souchal 1967, pp. 231-232.
[78] Desmas 2018, pp. 36-37, 52 (vol. 1, foll. 9*r*, 10*r*).
[79] Simonato 2006; Desmas 2012, pp. 268-276.
[80] Desmas 2012, p. 303.
[81] Hercenberg 1975, pp. 26-27; Derstine 2014.
[82] Souchal 1977-1993, III, 1987, pp. 287-289, n. 11, p. 291 (*Busto del cardinal d'Estrées*).
[83] Bissell 1997, p. 80.
[84] Desmas 2018, pp. 40-41; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 52, pp. 128-129.
[85] Souchal 1967, n. 151, pp. 661-662 (*Busto del duca di Harcourt*); n. 154, p. 664 (*Busto del cardinale de La Tour d'Auvergne*), n. 158, pp. 666-670 (*Tomba dei cardinali di Vienna*).
[86] Bacchi 1995a; Walker 2002; Ruggero 2013.
[87] Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, p. 126.
[88] Enggass 1976, I, p. 125.
[89] Scherner 2009, pp. 84-85, 212-213, doc. II.29. Per la pala di Legros si veda fig. 9, p. 125 in questo catalogo.
[90] Wittkower 1999, III, p. 55, «the lion's share»; non si capisce perché Wittkower giudichi però di «mediocre quality» i due gruppi monumentali di Théodon e Legros nell'altare di Sant'Ignazio al Gesù. Sul contesto politico di questo periodo: Johns 1989. Sul problema di terminologia per lo stile di questo periodo (*"late baroque"*, "barocchetto"): Montagu 2001, pp. 7-8; Desmas 2012, pp. 3-4.
[91] Nava Cellini 1982b, pp. 5-12; Enggass 1976, I, pp. 24-27; Wittkower 1999, III, pp. 52-62; Walker 2000, pp. 211-213.
[92] Mariette 1853-1860, III, 1858-1859, p. 120.
[93] Desmas 2004b, pp. 800-801.
[94] *Ivi*, pp. 801-802.
[95] Calmet 1751, pp. 9-11.
[96] Desmas 2012, pp. 314-317.
[97] Solo per dare due esempi: Giometti 2010, p. 91 (*Altare di Sant'Ignazio al Gesù*); Desmas 2012, p. 304 (*Tomba di Clemente XI*).
[98] Desmas 2012, pp. 161-162.
[99] *Ivi*, pp. 296, 299-300, 304; Bouchardon ebbe anche buoni rapporti con lo scultore Filippo della Valle: Desmas 2016b, p. 43.
[100] Baker, Harrison, Laing 2000; Baker 2011.
[101] Bacchi 1996, p. 827.
[102] Giometti 2007, p. 49 e tav. 30.
[103] Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 46, pp. 119-121.
[104] *Ivi*, nn. 48-51, pp. 122-127.
[105] Desmas 2016b, pp. 40-42. Un raro esempio contemporaneo scolpito da un italiano è il *Busto di Sir Thomas Robinson* (marmo, 1730 circa) di Filippo della Valle in Westminster Abbey sulla sua tomba accanto al *Busto di Lady Lechmere*, sua moglie, di Bouchardon (marmo, 1730): Baker 2011, pp. 278-279.
[106] Souchal 1967, pp. 310-315; Desmas 2012, pp. 211-214, 391-394, doc. 6.2.
[107] Nava Cellini 1982b, p. 41; Wittkower 1999, III, p. 61; Souchal 1967, pp. 257-265; Desmas 2012, p. 224.
[108] Desmas 2012, p. 321.

«Le tout est d'un goût exquis». La selezione moderna dei modelli di Pierre Legros

Giuseppe Dardanello

All'Accademia di Francia in Roma, «sei anni vi stette sempre indefessamente studiando le statue antiche, ed in altre rare, che ei si sceglieva col suo buon gusto per maestre, che fecero divenir maestro anche lui»[1]. Se anche per Pierre II Legros il primo obiettivo istituzionale del soggiorno romano avviato nel 1690, dopo aver vinto il primo premio all'Académie de peinture et de sculpture nel 1686 con il bassorilievo di «Noè entrante colla famiglia nell'arca» (perduto), era lo studio e la copia della scultura antica, la vita del Pascoli ne controbilanciava la portata, sottolineando l'autorevole capacità di selezione dei modelli sostenuta dal «buon gusto» dello scultore e non circoscritta ai soli esempi dell'Antichità[2]. «Le tout est d'un goût exquis»: così Pierre Jean Mariette commentava la decorazione modellata in stucco da Legros durante la sua breve permanenza parigina nel 1715-1716 nella residenza di Pierre Crozat: i *Geni delle Arti*, nel cabinet «où M. Crozat conservoit ses desseins, ses plus précieux tableaux et quantité de beaux modèles de François Flamand», e gli ornamenti dell'altare nella casa di campagna di Montmorency[3].
Figlio di uno scultore, Pierre I Legros (1629-1714), la cui prima sposa Jeanne era sorella di due scultori, Gaspard e Balthasar Marsy – attivamente impegnati nelle monumentali imprese dei cantieri di Luigi XIV, primo fra tutti l'allestimento popolato di figure mitologiche per le fontane e il parco di Versailles – il legame acquisito attraverso il secondo matrimonio del padre con Marie Lepautre, nel 1669, lo fece entrare in contatto con la più produttiva impresa di repertori a stampa circolanti nell'Europa moderna, favorendone una frequentazione fin dalla sua prima formazione, che dovette contribuire alla sua vasta cultura figurativa[4]. L'opera di Legros a Roma a cavallo del 1700 si distingue per le attitudini di una intelligenza sensibile e colta tanto nel misurarsi con i modelli della tradizione francese, quanto con quelli che incontrò a Roma, dove non aveva previsto «que les ouvrages des grands maitres qu'il y trouveroit seroient autant de liens qui le retiendroient et qu'il ne lui seroit pas possible de rompre»[5]. Personalità di grande autorevolezza e rigore morale, nel 1713 non esitò a sfidare pubblicamente i suoi più importanti committenti, i Gesuiti, in una controversia pubblicata da Francis Haskell sulla collocazione della statua del *Beato Stanislao Kostka*, che andava a toccare il tema della funzione politica delle immagini e questioni di significato nodali per le arti figurative: lo statuto dell'originale e della copia, le modalità di comunicazione della devozione, fino a sfiorare l'argomento scottante del ruolo delle immagini tra fede ed eresia[6].
L'autorevolezza dello scultore emerge fin dal primo compito ufficiale di copia dall'antico, la statua della *Vetturia* (fig. 1) che gli fu attribuita nel 1692 dal direttore dell'Accademia di Francia a Roma, La Teulière, quale soggetto adatto «pour l'estude de ce que l'on appelle ici *il costume*, c'est-à-dire la science de se conformer au temps, soit pour les habits, soit pour les costumes des peuples suivant les sujets que l'on traite en peinture ou en sculpture»[7]. Legros assolse al compito con un sottile intervento di rielaborazione del panneggio, che immediatamente portò a considerare la sua copia superiore all'originale antico, rinfocolando la polemica tra il partito degli antichi e quello dei moderni, che poneva in contrapposizione la fedele aderenza all'originale alla qualità interpretativa dello scultore, apertamente sostenuta dal direttore dei bâtiments du roi, Colbert de Villacerf[8], e più avanti ribadita da Dezallier d'Argenville: «cette belle figure des Tuileries dont l'antique lui a fourni l'idée. Entre les mains d'un grand artiste les copies perdent ce caractère d'imitation [...] & deviennent elles-mêmes des originaux [...] celle de M. le Gros est plus belle que l'original même»[9]. Ancora nell'intervento sulle «draperies du plus beau style» della *Vetturia*, Dandré Bardon indivi-



1. Pierre II Legros, *Vetturia*, 1692-1695, marmo. Parigi, giardino delle Tuileries.

duava la personale cifra stilistica che Legros metteva già allora a fuoco per la propria scultura moderna[10].
Incaricato nel 1717 da Michel-Ange de la Chausse di stimare i frammenti di sculture della collezione di Livio Odescalchi, di cui Crozat stava allora acquistando i dipinti per il duca d'Orléans, Legros ne «ristaurò un gruppo antico, de quali non vi era, che li busti delle figure, e vi fece la favola di [...] per l'ambasciatore di Portogallo»[11]. Scoperto negli scavi condotti a Villa Adriana dal conte Fede, ampiamente mutilato, Legros ne rifece teste e braccia interpretandone le attitudini nel soggetto di Cauno che rifiuta gli approcci incestuosi della sorella Biblide[12]. La qualità di quel restauro rimase impressa nella memoria dell'antiquario fiorentino Domenico Augusto Bracci, che lo ricordava nel 1786: «Cinque Gruppi di marmo ho veduto in Roma di assai eccellente Scultura, rappresentanti Amore e Psiche, che si abbracciano [...] Il quinto, che non cede in bellezza, anzi è forse agli altri superiore, apparteneva al Conte Fede, restaurato mirabilmente dal celebre Signore le Gros»[13]. Anche in questo caso lo scultore non si lasciò condizionare dall'autorità dell'antico e, per quanto è possibile leggere di quel marmo perduto attraverso il filtro della magistrale restituzione grafica che ne trasse Batoni intorno al 1727 (cat. 5)[14], ne investì il soggetto, da allora preferibilmente identificato come *Amore e Psiche*, di una delicata sensibilità arcadica, che lo rese «fra tutte le statue antiche ammirate nel secolo XVIII, ma ora scomparse senza lasciar traccia [...] probabilmente la più celebre»[15].
Cruciale per Legros fu l'incontro con Andrea Pozzo, avvenuto per il tramite dell'incisore francese Michel Dorigny[16], che gli aprì le porte della scultura moderna a Roma. Il 15 novembre 1695 La Teulière informava il marchese di Villacerf che lo scultore era stato incaricato dai Gesuiti di scolpire un gruppo marmoreo di quattro figure per l'altare di Sant'Ignazio al Gesù[17]. La notizia arrivò come un fulmine a ciel sereno per i vertici dell'istituzione accademica a Parigi e lo scultore fu punito con l'espulsione dall'accademia, subito accolto dai Gesuiti che gli procurarono lo studio accanto a Palazzo Farnese, dove poteva lavorare sotto gli occhi di fratel Pozzo, «qui a fait choix de luy, est bon Peintre et qu'il pourra luy servir de guide et de conseil pour que le grouppe qu'il luy a confié puisse faire honneur à tous les deux»[18]. Le aspettative non furono disattese perché il gruppo di Legros, *La Religione che folgora l'Eresia e l'Odio* (fig. 2), nella sua intensa densità figurativa, si accostava alla pittura di storia come mai era accaduto prima nella scultura monumentale romana[19]. Se si deve ammettere un qualche debito iconografico con il bassorilievo in bronzo raffigurante *L'Arcangelo Michele patrono della Francia che scaccia l'Eresia*, collocato ai piedi della statua di Luigi XIV, commissionata dalla città di Parigi a Coysevox e inaugurata nell'Hôtel de Ville il 14 luglio 1689, pochi mesi prima della partenza di Legros per Roma[20], la composizione del gruppo marmoreo venne tuttavia dinamicamente riarticolata dallo scultore, come risalta fin dal vibrante modello in terracotta ora al Musée Fabre di Montpellier (fig. 3). Legros investì le figure del furore dell'azione in atto, rendendole protagoniste e padrone dello spazio loro assegnato a lato dell'altare. La credibilità dell'ambientazione del gruppo è favorita dalla geniale intuizione del precario equilibrio della figura dell'Odio che, perso l'appiglio, sta precipitando inevitabilmente verso terra, nel mentre un angioletto, dallo sguardo diabolicamente compiaciuto, si accanisce ferocemente sulle pagine del libro eretico. L'espressione delle passioni teorizzata da Le Brun è messa alla prova nelle teste, passate al filtro di uno studio sul naturale di accanita aderenza al vero, che marcava una presa di distanza inconciliabile rispetto alla cruda e fredda adesione al classicismo contemporaneo del gruppo speculare di Jean-Baptiste Théodon: artificiosamente montato attorno alla compita eloquenza iconica della figura della Religione, profilata dalla linea canonica del disegno per echi di pieghe linearmente incurvate, assertive e innaturali.
L'interrogativo sulle fonti pittoriche di Legros si ripropone di fronte al bassorilievo del monumento funebre commissionatogli fin dal 1697 dal cardinal de la Tour d'Auvergne e completato soltanto nel 1708 (fig. 4)[21]. Progettato con la collaborazione dell'architetto Gilles-Marie Oppenord, il disegno del monumento, inciso da Benôit Audran nel 1707,

mostra una struttura imponente, di cui sopravvivono a Cluny due statue più grandi del naturale del padre del cardinale, il duca Frédérick Maurice de Bouillon, e della madre, duchessa Eléonor-Marguerite de Berghz[22]. Fin dalla scelta del formato a quadro, il bassorilievo, che illustra le gesta in battaglia del duca Bouillon, esclude la disposizione a scorrere dei rilievi antichi, ancora aggiornata in veste moderna nei monumenti funebri francesi contemporanei, per inquadrare la scena in una prospettiva centrale che affonda nella lucida composizione pittorica del groviglio di corpi in lotta, sostenuta da un cromatismo tonale modulato sulla morbidezza del chiaroscuro, facendo emergere l'eroe vittorioso dal vivo della battaglia. La volontà di dimostrare le potenzialità che potevano emergere per la scultura da un confronto serrato con la pittura condiziona anche la scelta narrativa del bassorilievo con *Le Arti che rendono omaggio a Clemente XI Albani*, offerto da Legros per il suo dono di accoglimento all'Accademia di San Luca nel 1702 (cat. 38), confermata nell'idea di rappresentare allegoricamente la Scultura non con un busto o una statua antica, ma con un bassorilievo istoriato[23].
I Gesuiti tornarono a rivolgersi a Legros per l'altare del transetto della chiesa di Sant'Ignazio. Pozzo aveva immaginato di collocarvi una statua del giovane beato Luigi Gonzaga (fig. 5), come si vede nel suo disegno al Philadelphia Museum of Art, ma nell'ottobre del 1698 un pagamento fa riferimento a un «Basso rilievo di scultura in marmo statuario in cambio del Quadro dell'Altare di detta Cappella»[24]. La condizione di Luigi Gonzaga, "beato" non ancora canonizzato, poteva essere una buona ragione per sconsigliare i Gesuiti dal celebrarlo con una statua a tutto tondo[25]; non è però inverosimile che il coinvolgimento dello scultore abbia contribuito a orientare per un tipo di bassorilievo marmoreo che dalla contaminazione tra statua e rilievo faceva scaturire l'invenzione di un "rilievo iconico", come lo ha definito Jennifer Montagu[26]. Il debito di Legros è qui con i maestri moderni, Melchiorre Cafà e le sue aspirazioni alla bidimensionalità pittorica della *Gloria di santa Caterina* nella chiesa di Magnanapoli[27], di cui l'amico Pierre Crozat non aveva mancato di procurarsi il bozzetto in terracotta per la sua collezione parigina[28]. Ne è però profondamente cambiata la sensibilità: dal contorcimento antimimetico del panneggio a una rarefazione di eleganza misurata serenamente accostante, così finemente francese, che mette da parte il teatro e l'aura monumentale della scultura romana. Non è più la statua eroica, in posa declamatoria, che Pozzo aveva inizialmente immaginato per l'altare, come ha notato Pierguidi, ma un giovane di remissiva dolcezza nel gesto di serena accettazione delle mani al petto, celebrato in gloria da angeli di grazia correggesca.
Non abbiamo ancora gli strumenti per decifrare a fondo la novità di questo innesto francese sulle esperienze romane, che nella pala del *Beato Luigi Gonzaga* fissava la cifra della scultura moderna all'altezza del 1700, come un altro capolavoro di Legros: il *San Francesco Saverio* lavorato nel 1701-1702 per un altare della chiesa gesuita di Sant'Apollinare



2. Pierre II Legros, *La Religione folgora l'Eresia e l'Odio*, 1695-1699, marmo. Roma, Gesù, altare di Sant'Ignazio.



3. Pierre II Legros, *La Religione folgora l'Eresia e l'Odio*, 1695 circa, terracotta. Montpellier, Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, inv. 864.2.38.



4. Pierre II Legros, *Il duca di Boullion in battaglia*, 1697-1708, marmo. Cluny, Hôtel Dieu (dal mausoleo della famiglia Boullion).

(fig. 6). Per descriverne il cambiamento dei valori emotivi, «estremamente importante per la formazione del nuovo gusto artistico», Antonia Nava Cellini ne rilevava «la luminosità del marmo bianco, percorso da ombre trasparenti», il rapporto tra ombra e luce «tenuto su di una scala tenue» e «la resa del viso melanconico, della cotta, del suo bordo di merletto, del bellissimo granchio, che sembra sfiorare il camice del Santo quasi alla ricerca di una cosciente comunicazione affettuosa». Una dimensione lontana dall'ansia estroversa e dall'eroismo seicentesco, dove affiora «una sensibilità intima, anche per noi più vicina e moderna, risultato di una indagine capillare, tormentata dei sentimenti e dell'aspetto delle cose»[29].

Qui, come nel *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate* (1706-1708), dove è più esplicita la fonte dei «ritratti gravi e profondi eppure naturalissimi di Philippe de Champaigne»[30], la vibrazione di superficie delle vesti, che si increspano in accenti chiaroscurali fini e nervosi è una qualità mediata dalla pittura. Come già metteva a fuoco Gougenot nel 1748, Legros «a sçu rendre les accidens qui se trouvent dans les plis de l'étoffe», «en evitan de les traiter de manière trop lisse et abrupte [...] ce n'est pas assez de faire sentir dans une draperie la partie du nud qui y répond; chaque plis de cette draperie, outre sa masse et sa forme générale, a mille autres petits plans occasionnés, soit par son froissement avec un autre plis, soit par d'autres accidens»[31].

Lo sconvolgimento degli stati d'animo con cui Gianlorenzo Bernini aveva investito la scultura moderna nella Roma del Seicento non poteva lasciare indifferente Legros, che si lasciò sedurre dalle sue dinamiche qualità espressive, per orientare però le sue opere su altri timbri emotivi. Le due sculture dove è più evidente la derivazione dai modelli berniniani sono il *Beato Stanislao Kostka* e l'apostolo *Tommaso* per il ciclo del Laterano, di cui i due bozzetti in mostra sono forse ancora più aderenti alle intenzioni dello scultore che i marmi realizzati (catt. 32, 34). Per la statua del *Beato Stanislao Kostka sul suo letto di morte* (1702-1703) nelle stanze dove aveva vissuto il noviziato a Sant'Andrea al Quirinale, Legros rifuggì il coinvolgimento nell'evento spettacolare di un istante di infiammato fervore o di sensuale struggimento delle invenzioni berniniane, per sollecitare, al contrario, una immedesimazione nella condizione d'animo del soggetto, la condivisione di un dialogo intimo con gli ultimi istanti di una vita esemplare.

Nella prima idea per l'apostolo *Tommaso* della terracotta del Los Angeles County Museum of Art (cat. 34), Legros modellò una figura impetuosamente coinvolta nell'azione, che nella sua articolazione aperta fa intenzionale riferimento all'eloquenza dei gesti e alla tumultuosa dinamica dei manti dei Padri della Chiesa nella Cattedra, e nell'impianto compositivo al *Longino* nella crociera di San Pietro, per accostarvi però la presenza di un putto, che isola il *San Tommaso* da tutte le altre figure degli *Apostoli* del Laterano. Una scelta che sposta l'equilibrio sul piano narrativo, con un cambio di passo che nello stesso tempo esclude senza riserve dagli orizzonti di Legros il modello marattesco: non solo per la discussa vicenda del rifiuto di seguire il disegno del pittore per gli *Apostoli* del Laterano, ma per incompatibilità culturale. Desmas e Montagu hanno ricondotto di recente la polemica sulla ricusazione di alcuni scultori del modello figurativo di Carlo Maratti nelle consuetudini di collaborazione tra pittori e scultori in un cantiere collettivo che richiedeva necessariamente una coerente uniformità di insieme, per cui non vi era nulla di strano nel partire da un modello di un pittore, che lo scultore poteva poi elaborare in autonomia secondo la sua interpretazione del mezzo espressivo[32]. È piuttosto la scelta di campo sullo stile, così apertamente dichiarata dalla terracotta del *San Tommaso*, a mettere in discussione l'assertivo classicismo scultoreo dei modelli disegnati dal pittore, inconciliabili con il pittoricismo narrativo del francese. L'accostamento del putto all'apostolo proposto da Legros nella terracotta del County Museum fu accolto in alcuni studi su tre fogli dell'*Album di disegni* di Filippo Juvarra ora al Metropolitan (fig. 8)[33]. Si tratta di studi di figura e brani di panneggio in relazione a più *Apostoli* del Laterano, come indica il rilievo dell'edicola borrominiana leggermente delineata nello schizzo in uno dei fogli. La loro attribuzione a Juvarra non è mai stata messa in discussione, ma la presenza del putto che variamente interagisce con le figure degli apostoli e i loro attributi, come pure la dinamica aperta delle posture allo studio nei due fogli, li mette in relazione con la proposta di Legros, mostrando come si poteva elaborare un'alternativa al modello di Maratti.



5. Pierre II Legros, *Il Beato Luigi Gonzaga in gloria*, 1697-1700, marmo. Roma, Sant'Ignazio.



6. Pierre II Legros, *San Francesco Saverio*, 1702, marmo. Roma, Sant'Apollinare.

Nello scambio delle parti tra scultore e pittore, anche i marmi del *San Bartolomeo* (fig. 7) e del *San Tommaso* (fig. 9, p. 115) marcano la distanza rispetto al carattere monumentale della scultura romana ed è evidente la loro alterità nel gruppo degli *Apostoli* nella navata. La gestualità discorsiva nella disposizione ampia delle figure, la presenza attiva degli attributi iconografici, la qualità descrittiva nella caratterizzazione dei volti, assecondate dalla personale inclinazione di Legros nel dipanare le pieghe a rincalzo delle posture aperte, ne fanno due personaggi narranti fuori dal coro. Ma dove il compito della scultura è quello canonico della statuaria, come doveva essere al Laterano, le qualità del francese paiono intimidite rispetto alla maniera grande della solenne introversa concentrazione degli

Apostoli di Rusconi (figg. 2-3, p. 109 e cat. 33), o alla sicura autorevolezza del *San Giacomo Minore* di Angelo de Rossi.
Se Bernini aveva lanciato la sua sfida alla pittura facendo emergere le opportunità inespresse della scultura sul piano della materia e del colore, l'esplorazione di Legros sulle potenzialità del medium pittorico per la scultura raggiunse le espressioni di più coerente immedesimazione di pittura e scultura in due pale di bassorilievo marmoreo. Il 20 marzo 1702 la Congregazione del Monte di Pietà approvava l'esito del concorso indetto per i due bassorilievi destinati al prezioso scrigno marmoreo della propria cappella, che vedeva vincitori a pieni voti Jean-Baptiste Théodon e Pierre Legros, su altri quattro invitati tra i più reputati scultori sulla piazza romana: Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Angelo de Rossi e Camillo Rusconi[34]. L'affidamento dell'opera ai due francesi confermava il verdetto del concorso del 1695 per l'altare di Sant'Ignazio al Gesù e riproponeva la sfida alla pittura al livello più alto della gerarchia dei generi, quello della storia, lanciata a Roma da Alessandro Algardi con l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (1646-1653) in San Pietro, che aveva orientato su quell'impegnativo tipo di scultura le più prestigiose commissioni sacre della seconda metà del secolo, tra cui anche il marattesco *Compianto sul Cristo morto* compiuto da Domenico Guidi nel 1676 per l'altare maggiore della Cappella del Monte di Pietà[35].
Il faccia a faccia tra i due rilievi che si fronteggiano sulle pareti facilita la messa a fuoco della divergente sensibilità stilistica e figurativa di Théodon e di Legros, e ne espone le scelte sul piano narrativo, del disegno e del colore nella scultura. La composizione di Théodon, *Giuseppe vende il grano agli egiziani* (fig. 8, p. 114 e cat. 37), è nitida: la linea sicura e arrotondata del disegno tornisce e staglia con chiarezza le sue figure dalle capigliature elegantemente stilizzate. I numerosi personaggi che si accalcano ai piedi di Giuseppe, sono disposti preferibilmente di profilo, per successione di piani digradanti, entro uno spazio costruito in profondità grazie all'accorto espediente del drappeggio impigliato nelle fronde della palma che introduce la storia entro lo spazio della



7. Pierre II Legros, *San Bartolomeo*, 1705-1712, marmo. Roma, San Giovanni in Laterano.



8. Filippo Juvarra (?), *Studi per gli Apostoli del Laterano*, 1704-1708 circa. New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. 69.655, c. 241.



9. Pierre II Legros, *Tobia che presta denaro a Gabelo*, 1702-1705, marmo. Roma, Cappella del Monte di Pietà.



10. Pierre II Legros, *San Francesco da Paola intercede per i malati presso la Madonna dei Miracoli*, 1716-1719 circa, marmo. Roma, San Giacomo degli Incurabili.

cappella, ma che va poi a impattare contro la complessa iconografia del paesaggio simbolico graficamente delineato sul piano di fondo. Il virtuosismo nella resa materica di superficie degli abiti e degli oggetti, come il grano versato dai sacchi che va a riempire la tinozza con il suo elegante manico a girali, non è sufficiente a spostare verso la natura l'ago della bilancia di una composizione che si riconosceva prima di tutto nella tradizione del disegno.
Per Legros, al contrario, nel *Tobia che presta denaro a Gabelo* (fig. 9), lo sguardo sulla natura è il filtro di lettura dei modelli dei moderni, evocati nei prototipi raffaelleschi dei volti delle Tre Età dell'uomo ed esplicitamente citati nell'intera scena sullo sfondo: una rilettura critica alla luce del naturale della storia di *Santa Cecilia che distribuisce beni ai poveri* dipinta da Domenichino nella Cappella Polet in San Luigi dei Francesi. Se quel modello figurativo poteva calzare a pennello per il soggetto del rilievo, si direbbe che Legros lo abbia deliberatamente selezionato per esaltare le potenzialità narrative di una scultura permeata nel naturale in una partita vincente con un incunabolo della pittura classicista romana del Seicento.
Il sorteggio per la collocazione dei rilievi sull'uno o l'altro lato della cappella favorì Théodon, che poté avvalersi di una migliore illuminazione, mentre la sede per la pala di Legros rimaneva nella penombra. A quella condizione sfavorevole lo scultore rispose con una accentuazione della gradualità tonale senza precedenti e senza seguito nella storia delle pale marmoree: riuscì ad annullare qualsiasi traccia della meccanica dello scalare dei piani in stretta recessione, ancora percepibile nella pala di Théodon, per esplorare al massimo grado

le risorse pittoriche disponibili per lo svolgimento in continuità del racconto dei suoi personaggi. Ciascuno ha un suo posto e la mobilità dell'articolazione del panneggio, in lastre rivoltate per piani franti che rincorrendosi si riprendono, ne asseconda la pacata gestualità narrante: mentre Tobia si appresta a sancire il prestito, sullo sfondo si svolgono le conseguenze della generosità dell'azione in cui si riconosceva la missione del Monte di Pietà. La densità nella composizione pare in questo caso studiata anche per offrire una convincente veduta in scorcio laterale per la visione dalla zona destinata ai fedeli nella cappella. Da questa angolazione, la consequenzialità narrativa e spaziale della storia assume una coerenza univoca, introdotta dalla figura di Gabelo che si china si appresta a porre la sua firma sul contratto srotolato sulla tavola, mentre il più anziano Tobia, seduto al centro, indica la carta da firmare e con la mano destra preleva il denaro da un cofanetto che gli porge un ragazzino.

Al rientro dal soggiorno a Parigi secondo Pascoli e Pio, intorno al 1716-1718, Legros fu ancora impegnato per una pala d'altare marmorea in una cappella «fatta tutta con sua direzione e disegno» nella chiesa di San Giacomo in Augusta: San Francesco da Paola che intercede presso la venerata icona quattrocentesca della Madonna dei Miracoli per la guarigione dei malati che si affollano alle porte dell'ospedale degli Incurabili (fig. 10)[36].

L'intera composizione è stata lavorata alla ricerca di una comunicazione condivisa e non mediata tra lo spazio dell'evento nella pala e quello dell'osservatore invitato a prenderne parte all'interno della chiesa. La profondità è ottenuta con una costruzione figurativa in continuità: dal gruppo dei malati in primo piano che si accalca sui gradini dalla soglia dell'altare e assiste alla preghiera di intercessione del santo alla venerata icona della Madonna dei Miracoli, l'orientamento in diagonale delle cornici e delle arcate dispone accortamente l'affondo al centro tra le corsie dell'ospedale, dove prosegue l'opera di quotidiana assistenza ai ricoverati. Dentro e fuori la pala, nella fluidità di una disposizione narrativa che ha annullato la distanza con la pittura anche per via di una ricerca di verità passata al filtro dell'esercizio di studio sul modello dal vivo, che si manifesta nella descrizione dei corpi e dei volti dei malati che partecipano alla preghiera. Un naturalismo elegante e saturo di cultura figurativa, consapevole delle novità pittoriche di un Luti o un Trevisani, concreto e garbato.

Resta molto da domandarsi e da spiegare sulle scelte fuori dal coro di Legros, che come Pierre Subleyras trovò ragioni per insediarsi a Roma nella profonda esigenza di mettere alla prova i modelli della cultura figurativa italiana e francese, che entrambi assorbirono come una fonte essenziale per restituirli in una idea di modernità che ancora interroga la storia dell'arte.

[1] Pascoli 1730, p. 272.
[2] *Ivi*, pp. 271-272.
[3] Mariette 1853-1860, III, 1856, pp. 118-119.
[4] Enggass 1976, I, p. 124; Souchal 1977-1993, II, 1981, p. 273; Bissell 1997, p. 10. Per i repertori di stampe dei Lepautre: Préaud 1999.
[5] Mariette 1853-1860, III, 1856, p. 119.
[6] Haskell 1955.
[7] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 280 (22 aprile 1692). Il dibattito intorno alla *Vetturia* è stato contestualizzato da Montagu 1991, nel capitolo significativamente intitolato *L'influenza della scultura barocca sull'arte classica*.
[8] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 393 (11 maggio 1693). Si veda Scherf in questo catalogo.
[9] Dezallier d'Argenville 1787, II, p. 270.
[10] Dandré-Bardon 1765a, pp. 15, 191.
[11] Julien 2000, p. 201.
[12] La vicenda è ricostruita in Bissell 1997, n. 39, pp. 114-117.
[13] Bracci 1786, p. 251.
[14] Per la serie commissionatagli da Richard Topham: Bowron 2008b, pp. 100-102; il saggio di Prosperi Valenti e cat. 5 in questo catalogo.
[15] Haskell, Penny 1984, pp. 174-175.
[16] «Je suis surpris que vous n'ayez pas découvert l'intrigue qu'il avoit avec le P. Jésuitte et avec le Sr Dorigny»: *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, p. 183 (5 dicembre 1695) Villacerf a La Teulière.
[17] «Il m'apprit par occasion qu'il s'étoit engagé à faire un groupe de quatre figures, avec les PP. Jésuites, et me fit voir l'ordre qu'il avoit d'aller recevoir le premier payement»: *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, p. 173 (15 novembre 1995) La Teulière a Villacerf. Cfr. Enggass 1996.
[18] *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, p. 182 (29 novembre 1695) La Teulière a Villacerf. Per lo studio di Legros in Palazzo Farnese, Michel 1981a, pp. 572-574.
[19] Il contratto fu firmato il 10 novembre 1695, i quattro blocchi di marmo (alto 2,50 metri quello per la *Religione* e largo 3 metri quello per l'*Eresia*) ordinati il 6 febbraio 1696, il lavoro fu portato a termine nel 1699: Kerber 1971, pp. 172-173; Enggass 1976, I, pp. 131-133. Il successo fu tale da assicurare già nel 1696 a Legros la commissione della icona principale dell'intero altare, la statua in argento di *Sant'Ignazio di Loyola*.
[20] L'evento fu celebrato con una stampa di grande formato incisa da Pierre Lepautre, dove è visibile il bassorilievo nel basamento, oggi conservata al Musée Carnavalet: cfr. Préaud, in *Images du Grand Siècle* 2015, n. 52, pp. 166-167.
[21] Souchal 1977-1993, II, 1981, n. 9, pp. 278-280; Jackson Harvey 1992.
[22] Julien 2000, p. 199.
[23] Enggass 1976, I, pp. 20, 136-137; Desmas 2004b, p. 801.
[24] Contardi 1996, p. 110.
[25] Pierguidi 2017a, pp. 125-128.
[26] Montagu 2001, p. 34.
[27] Montanari 2012, n. 43.
[28] La terracotta fu incisa da Simon-François Ravenet per il *Recueil* Crozat: «S.te Catherine de Sienne. D'après le bas-relief de Melchior Cafà qui est dans le Cabinet de m.r Crozat. De la même grandeur de l'estampe gravée par Simon-François Ravenet»: *Recueil d'estampes* 1729, I, 2, tav. CXVIII.
[29] Nava Cellini 1982b, pp. 9-10.
[30] *Ivi*, p. 10-11.
[31] Gougenot 1749, pp. 13-14.
[32] Desmas 2004b, pp. 798-800; Montagu 2015, pp. 60-66.
[33] Millon 1984, n. MM 240-241, pp. 214-215; Dardanello 2005c, p. 19.
[34] ASBR, MdP, I.3, vol. 18, Amministrazione Decreti di Congregazione (1540-1811), *Libro de decreti della Congregazione del Sacro Monte della Pietà dal 1700 al 1705*, c. 69r. Sull'intervento degli scultori nella cappella: Salerno 1973; Montanari 2004, pp. 47-48; Scherner 2009; Ubertino Rosso 2019. Sul rilievo di Théodon: Enggass 1976, I, p. 71; Souchal 1977-1993, III, 1987, p. 300; cat. 37 di Desmas in questo catalogo. Sul rilievo di Legros: Enggass 1976, I, pp. 139-140; Souchal 1977-1993, II, 1981, n. 21, pp. 286-287; Bissell 1997, pp. 67-72.
[35] Montagu 2001, pp. 32-34; Giometti 2010, n. 25.S, pp. 190-200; Pierguidi 2017a, pp. 196-198.
[36] Pascoli 1730, pp. 272-273; Pio [1724] 1977, p. 194; Souchal 1977-1993, II, 1981, n. 36, pp. 296-297.

L'universo artistico-letterario dell'Arcadia

Liliana Barroero

Nell'arte romana, dagli ultimi decenni del Seicento fino alla metà del secolo successivo il carattere dell'unitarietà nella diversità è garantito dall'esistenza di un'istituzione che condiziona l'intero panorama culturale italiano a partire dalla sua fondazione nel 1690: l'Accademia Letteraria dell'Arcadia, i cui intenti riformatori in senso classicista si mantengono vitali ancora alla fine del Settecento e oltre[1]. Si tratta di un fenomeno di lunga durata, di un universo artistico-letterario i cui caratteri appaiono profondamente legati all'identità storica dell'Italia preunitaria nel suo complesso. Il rapporto tra artisti e letterati nell'ambito dell'Accademia dell'Arcadia è sempre più presente agli studi moderni, a partire dai pionieristici scritti di Andreina Griseri fino a quelli di Stella Rudolph e ad altri più recenti[2], e in una direzione che va ormai facendo giustizia, anche se faticosamente, di tanti luoghi comuni secondo cui "arcadica" starebbe a indicare – almeno nel campo che qui interessa – un'arte, in particolare la pittura, essenzialmente decorativa, allineata, nel migliore dei casi, alla leggerezza un po' svaporata delle grazie rococò. Ma nella sovranazionale realtà dell'Urbe, l'Accademia dell'Arcadia e quella che costituiva la principale organizzazione artistica, l'Accademia di San Luca, all'interno del contesto di una "storia sociale" delineata in un suo fondamentale studio da Maria Pia Donato[3], concorrono alla definizione del carattere specifico della "Scuola romana" inteso come costante riferimento alla tradizione, accompagnato dalla riflessione sulla natura e sull'antico[4].

Il concetto oraziano dell'*Ut pictura poësis*, in cui invenzione pittorica e creazione poetica convergono[5], si realizza infatti nel luogo privilegiato dell'Arcadia, ossia dell'istituzione nata per diffondere la riforma del gusto secondo i precetti di un ricreato classicismo[6]. Il razionalismo arcadico era basato su alcuni semplici concetti chiave: equilibrio tra natura e ragione sulla base del "buon gusto", tra fantasia e intelletto, tra invenzione poetica e verosimiglianza, sulla base del "buon senso"; infine, contro la "stravaganza" e la "lascivia" del Barocco, il ricorso all'autorità della tradizione letteraria "nazionale" e della Chiesa. L'Accademia venne posta sotto la protezione del Bambino Gesù e la defunta regina Cristina di Svezia, dal cui cenacolo intellettuale provenivano i suoi fondatori, ne fu proclamata "Basilissa". Il nome "Arcadia" corrispondeva alla regione dell'antica Grecia nella quale avrebbe avuto luogo la mitica età dell'oro: così l'avevano cantata, ad esempio, Jacopo Sannazaro nel Quattrocento (*Arcadia*) e, nel Cinquecento, Torquato Tasso (*Aminta*). I membri dell'Accademia, "pastori" e "pastorelle", assumevano a loro volta un nome tratto dalla letteratura bucolica greca, latina e italiana e la simbolica residenza in una contrada dell'Arcadia geografica[7]. Pietra angolare e motore perenne della riforma arcadica è la dottrina dell'Idea elaborata da Giovan Pietro Bellori – amico e confidente di Poussin prima e in seguito di Carlo Maratti – ossia la più compiuta definizione della teoria estetica di cui l'Arcadia si farà portatrice[8]. E sarà ancora il concetto di Idea, pur variamente discusso e interpretato, che innerverà tutta l'attività artistica a partire dal comune fondamento riconosciuto nel primato del disegno.

Il repertorio letterario dell'Arcadia si rifletterà senza soluzione di continuità nelle scelte tematiche di artisti e di committenti, rinverdendo per tutto il secolo le fortune di Ovidio e di Orazio, di Apuleio e di Virgilio, o magari riducendo alla scala anacreontica i nuovi sentimenti dell'Europa preromantica. Si tratta peraltro di una ripresa di motivi già lungamente presenti alla cultura artistica italiana nel suo complesso, al di là delle partizioni geografiche: i miti di Endimione (catt. 69, 70, 71, 72), di Amore e Psiche (cat. 57), di Narciso (fig. 1),



1. Placido Costanzi, *Narciso*, 1735-1740 circa, olio su tela. Già Roma, Galleria d'Arte Carlo Virgilio.



2. Geronimo Frezza su disegno di Giuseppe Ghezzi, *Le belle arti rendono omaggio a Clemente XI*, 1702, incisione. Roma, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca.

di Alfeo e Aretusa solo per limitarci a pochi esempi, grazie all'ininterrotta considerazione di cui godettero poemi quali le *Metamorfosi* ovidiane costituivano, a partire dal Cinquecento, una presenza costante nei temi iconografici. Ma, per l'epoca qui considerata, fu l'*Endimione*, scritto da Alessandro Guidi nel 1688-1689, rappresentato nel 1691 nella neofondata Accademia e pubblicato l'anno successivo con in appendice il *Discorso* di Gian Vincenzo Gravina – sotto lo pseudonimo arcadico di Bione Crateo – a infondere significati allegorici e filosofici nelle raffigurazioni dei miti antichi, ricreando un clima che può ricordare l'ispirazione neoplatonica di tanta arte del Rinascimento. Anche temi biblici, dalla Betsabea al bagno (catt. 65, 66) alla Casta Susanna, se pure scelti grazie all'evidente sensualità del racconto, condividono il carattere di monito morale e di trionfo della virtù, tradotto in modi stilistici di composta eleganza. Sentimenti "puri" come la commossa partecipazione a soggetti religiosi quali il *Compianto sul Cristo morto* o il *Riposo nella fuga in Egitto* (cat. 62) richiedevano di essere espressi con immediata chiarezza e raffinatezza di tocco, qualità che solo a una lettura distratta possono essere confuse, come pure è avvenuto, con una superficiale svenevolezza. Al Gravina si deve ancora la definizione del genere dell'Allegoria come il più alto dell'espressione poetica: non sorprende quindi che anche questo tema, che celebra spesso la gloria delle arti, dei loro protettori o gli effetti di una virtuosa gestione della cosa pubblica (fig. 3), sia così presente alla cultura dell'intero Settecento. La sua *Ragion Poetica*, stampata a Roma nel 1708, ancora oltre la metà del secolo era ritenuta da Winckelmann superiore a ogni altro trattato di estetica e in una lettera del 9 giugno 1762 a Friedrich Reinhold von Berg l'erudito tedesco raccomandava di leggerla sino a mandarla a mente.

L'apporto dell'Arcadia alla definizione d'insieme della cultura artistica romana settecentesca pre-neoclassica (ma anche di tanta parte d'Italia e d'Europa) emerge sempre più chiaramente negli

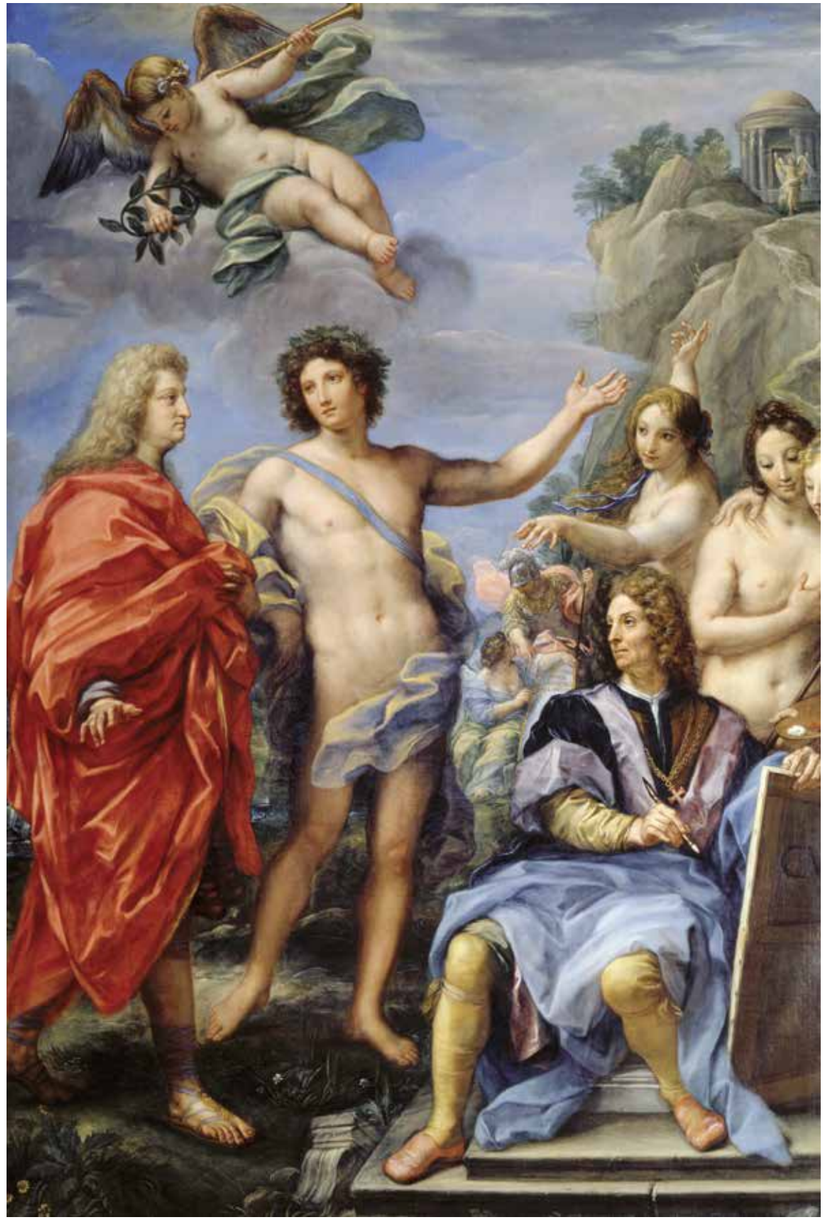


3. Corrado Giaquinto, *La Giustizia e la Pace*, 1754, olio su tela. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P104.

studi recenti quale imprescindibile parametro interpretativo in riferimento alla storia dell'arte e dello stile[9], fornendo lo sfondo unificante in cui l'arte e la letteratura si specchiano insieme. Ciò non deriva soltanto dalla facile constatazione della presenza di tanti artisti nell'Accademia dell'Arcadia[10], quanto piuttosto dalla riscontrabile vera concordanza di intenti tra due ambiti, il letterario e l'artistico, distinti ma mai, come a Roma in quest'epoca, così tanto complementari e interattivi[11]. Ne consegue l'opportunità di adottare una definizione dell'arte romana alla giuntura tra Seicento e Settecento – e fino almeno alla metà del secolo – che non perda di vista questo specifico aspetto: essa può certamente essere, come già era stato proposto, quella di "Classicismo arcadico" a sostituzione delle ormai obsolete e insoddisfacenti, ancorché fortunate, etichette di "Barocchetto romano" o, forse spia di una ancor maggiore forzatura, di "Protoneoclassicismo". Alcune tematiche dell'iconografia sacra, pur se radicate nella secolare storia della Chiesa, ricevono nuova evidenza in ambito arcadico, riattualizzando significati antichi: dall'immagine fondativa del Cristo Pastore (*Pasce oves meas*) alla diffusione del culto del Bambino Gesù, sostenuto ad esempio da un porporato arcade come Piermarcellino Corradini (in Arcadia Filotimo Trochio) che intorno al 1735 fa decorare la ricostruita chiesa del Bambino Gesù in via Urbana a Roma e nello stesso tempo promuove l'erezione di un edificio dedicato allo stesso culto nella sua città natale, Sezze.

Indubbiamente fu anche per impulso di Clemente XI, arcade fin dai primi tempi con il nome pastorale di Arete Melleo, promotore della riforma dell'Accademia di San Luca – più tardi da lui dotata di nuovi statuti – che, alla luce del già ricordato motto oraziano *Ut pictura poësis*, venne affidato agli Arcadi, a partire dal 1702[12], il compito di celebrare in Campidoglio i trionfi delle Belle Arti in occasione della premiazione dei concorsi che da lui presero il nome di Clementini[13].

Un disegno di Giuseppe Ghezzi, inciso da Girolamo Frezza (fig. 2), illustra i volumi pubblicati in queste occasioni. Si tratta di un ritratto allegorico di Clemente XI, premesso al resoconto della premiazione del 1704 (*Le Buone Arti sempre più gloriose nel Campidoglio*). Il papa vi è ritratto in un medaglione con la scritta «BONIS ARTIBVS RESTITVTIS» inclusa nel serpente, simbolo dell'eternità, circondato da Apollo, Minerva, Ercole e Mercurio, mentre un amorino spenna le ali al Tempo. Sotto gli auspici del pontefice, i rapporti tra le due Accademie divennero infatti sempre più organici, come già lo stesso rendiconto del 1702 documenta in modo esemplare. Ghezzi descrive nei particolari l'apparato ideato dagli architetti Carlo e Francesco Fontana (quest'ultimo più tardi, nominato vice Principe, diverrà l'effettivo Principe dell'Accademia, quando il Principe perpetuo, Carlo Maratti, troppo in là con gli anni, dovrà essere sollevato dalle pesanti incombenze inerenti alla sua carica): una sorta di percorso verso il "Tempio della Gloria" capitolino, scandito da versi di poeti latini – da Claudiano a Virgilio ed Ovidio –, «sentenziosi consigli per la studiosa gioventù». Di fronte a un qualificatissimo uditorio di cardinali (Pietro Ottoboni tra questi), prelati e membri della «più scielta [*sic*] nobiltà» (molti aristocratici, com'è noto, si fregiavano del titolo di Accademici d'onore), l'avvocato Giovanni Battista Zappi, genero di Carlo Maratti



4. Carlo Maratti, *Autoritratto con il ritratto allegorico di Niccolò Maria Pallavicini*, 1705, olio su tela. Stourhead, Whiltshire, The National Trust, inv. NT 732098.

(ne aveva sposato la figlia Faustina) ed egli stesso arcade (Tirsi Leucasio) e Accademico d'onore, recitò l'orazione sul tema l'*Utilità delle Belle Arti*. Alla sinfonia composta da Arcangelo Corelli seguirono i versi recitati da «quattordici cigni di Parnaso divisi in Cavalieri e Togati»: uno di loro era Giovan Mario Crescimbeni, che declamò un sonetto in lode della pittura. Tali cerimonie si ripeterono, più o meno invariate, fintanto che al Ghezzi senior ne restò affidata la regìa. A partire dal 1704, due incisioni del figlio Pier Leone si aggiungono al frontespizio inciso da Giuseppe: un *Ritratto di Clemente XI*, chiaramente ispirato alla nota effigie pittorica del pontefice[14] (che perciò verrebbe a fornirsi di un più preciso *ante quem*) ma trasformato in busto posto entro una nicchia, ed un'*Allegoria della Musica*. Di volta in volta Ghezzi ricorda i nomi degli oratori, tutti di grande prestigio – da Ludovico Sergardi a Ulisse Gozzadini a Cornelio Bentivoglio d'Aragona –, dei cardinali, dei poeti, dei musicisti (non solo Arcangelo Corelli, ma anche Alessandro Scarlatti) e dei cantori.

Momento centrale della cerimonia del 1704 fu la consegna, per mano del cardinale Acciajoli, della collana di Cavaliere a Carlo Maratti. Il breve apostolico che conferiva l'onorificenza all'anziano maestro cominciava, come il Ghezzi stesso sottolineava, con le medesime parole impiegate da Pietro Bembo per il breve con il quale Leone X aveva nominato Raffaello Soprintendente alle antichità di Roma: «Esimia Picturae peritia, qua in arte te excellere omnes intelligunt...». Un sonetto di Giovan Mario Crescimbeni e un madrigale improvvisato da Giovan Battista Zappi in lode del Maratti ne celebravano l'ingresso nel "Tempio dell'onore". Un Tempio di fronte al quale il pittore si era già raffigurato quando aveva eseguito il proprio ritratto nell'allegoria che celebrava il suo amico e mecenate Niccolò Maria Pallavicini, anch'egli arcade (Salcindo Elafio) e acclamato Accademico d'onore in San Luca (fig. 4)[15]. Si veniva così a sancire il definitivo trionfo del ruolo, anche "politico", di Carlo Maratti, protagonista sulla scena romana esattamente come Bernini era stato prima di lui.

Tra i promotori di questi dialoghi tra le arti figurative, la musica e la poesia, emerge il già ricordato cardinale Pietro Ottoboni (in Arcadia Crateo Ericinio), influentissimo patrono delle arti, il cui teatro per musica in Palazzo della Cancelleria era stato disegnato da Filippo Juvarra e che fu protettore particolare di Francesco Trevisani (Sanzio Echeiano). Uno degli artisti da lui maggiormente apprezzati fu Sebastiano Conca per il quale affittò uno studio in Palazzo de Cupis a piazza Navona, e che volle personalmente onorare quando in quello stesso 1729 che lo vide per la prima volta Principe dell'Accademia romana il Conca ottenne il cavalierato, conferitogli per mano dell'Ottoboni medesimo in una cerimonia in San Martino ai Monti. Ne offrì un dettagliato rendiconto Lione Pascoli[16], che descrisse compiaciuto i riconoscimenti tributati a un artista dall'aristocrazia, dal clero e dall'intellettualità romana.

Una tela del Conca raffigurante *La Fama* (fig. 5) con tutti gli attributi consueti (alloro, libro, tromba, corona), sembra costituire



5. Sebastiano Conca, *La Fama*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0386.

l'efficace e sintetica traduzione, in un'immagine di grazia squisita, degli "ammonimenti" che il pittore intorno al 1740 destinò ai giovani allievi dell'Accademia di San Luca. In trentasei paragrafi il sessantenne maestro espone la sua posizione nei confronti dei "precetti" – esercizio del disegno, studio del nudo e dall'antico – argomento di vivaci discussioni, e non solo nell'ambito delle accademie. «L'arti sono liberali, e non amano altro servaggio, che quello del vero, e del bello possibile», osservava il Conca, il quale proseguiva invitando gli artisti allo studio della filosofia e della poesia sull'esempio di Poussin, per conseguire la gloria quale «premio della virtù»[17]. Appare quindi strana l'assenza di Sebastiano Conca dagli elenchi finora noti degli Arcadi; di quell'ambiente tuttavia egli fu indiscutibilmente partecipe e affine[18]. Dell'esigenza di un rinnovamento della pittura al di fuori dei pur nobili vincoli accademici si fa invece portavoce Marco Benefial, ostinato sostenitore della necessità di un rapporto diretto e non mediato tra l'arte e la realtà, secondo una linea la cui origine egli dichiarava di riconoscere in Annibale Carracci. È noto com'egli fosse accolto solo assai tardi nell'Accademia di San Luca, nonostante la sua precoce nomina a Cavaliere (al tempo della sua partecipazione all'impresa decorativa di San Giovanni in Laterano a

inizio secolo); ma non è forse senza significato che il suo ingresso nell'Accademia di San Luca (1741) precedesse di poco quello in Arcadia (1743), assumendo il nome di Distanio Etneo, quasi che il clima culturale degli anni Quaranta gli risultasse maggiormente consentaneo. L'esigenza di una nuova riflessione sull'arte e sul ruolo dell'accademia era infatti particolarmente avvertita nell'età di Benedetto XIV Lambertini (1740-1758): il papa stesso, grazie all'intelligente iniziativa del suo Segretario di Stato, il cardinale Silvio Valenti Gonzaga, promosse la riforma delle istituzioni ufficiali – l'Accademia di San Luca e quella dei Virtuosi –, fondando inoltre in Campidoglio la Scuola del Nudo quasi in concomitanza con la creazione, nei medesimi luoghi, della Pinacoteca Capitolina, nata con l'acquisto di parte delle quadrerie Sacchetti (1748) e Pio di Savoia (1750).
In deliberata opposizione a talune interpretazioni riduttive delle poetiche dell'Arcadia, quel clima è stato visto come anticipatore, soprattutto per opera di Benefial, di Étienne Parrocel e di Pierre Subleyras – quest'ultimo insieme a Francesco Mancini il pittore favorito del papa – di tendenze proprie dell'ultimo quarto del secolo, ossia di quel clima che ancora si definisce con il termine di "Neoclassicismo"[19]. Si trattava, in realtà, del riaffiorare con maggior consapevolezza e determinazione, nella articolata cultura figurativa esposta a Roma, della mai sopita linea del culto della classicità, presente anche se in diversa misura nell'opera di Domenico Maria Muratori, Agostino Masucci, Stefano Pozzi, Giacomo Zoboli, Placido Costanzi, Gaetano Lapis[20]. Una tradizione di cui l'Accademia di San Luca e quella dell'Arcadia, ciascuna nel proprio specifico ma in sostanziale accordo, rivendicarono la vitalità e il ruolo, in quanto carattere qualificante e distintivo della Scuola Romana.

[1] Per una panoramica, ancorché datata, della storia dell'istituzione si veda: *Tre secoli* 1991 (alle pp. 181-192 un'utile rassegna di documenti e di fonti), e per un aggiornamento i recenti scritti di Cracolici 2015 e Cracolici 2019. Devo qui ricordare le pionieristiche intuizioni di Stefano Susinno, che tra i primi ha proposto una riconsiderazione del ruolo e del significato dell'Arcadia in ambito storico-artistico e il superamento di antistoriche, quando non palesemente infondate, interpretazioni.
[2] Per una discussione dell'argomento si veda Barroero, Susinno 2000 e la bibliografia *ivi* richiamata.
[3] Donato 2000. Per le origini dell'Arcadia vedi in particolare le pp. 67-69 ss., con un utilissimo consuntivo bibliografico e di fonti archivistiche.
[4] Per una visione d'insieme delle vicende della pittura a Roma nel Settecento, si vedano i contributi di chi scrive (Barroero 1990b; Barroero 1998b; Barroero 2011); Bowron 2000; *Art in Rome* 2000; *Il Settecento a Roma* 2005.
[5] Q. Orazio Flacco, *Ars Poetica (Epistula ad Pisones)*, 361. Sull'argomento si veda ancora: Lee 1967.
[6] La "Ragunanza degli Arcadi" venne istituita ufficialmente il 5 ottobre 1690 nel giardino del convento di San Pietro in Montorio. Tra i quattordici fondatori assunsero un ruolo preminente Giovan Mario Crescimbeni, che venne nominato Custode generale dell'Accademia (carica che ricoprì fino alla morte) e Gian Vincenzo Gravina, il quale nel 1696 elaborò le "leggi" arcadiche. Nel governo dell'Accademia il Custode era coadiuvato da un "savio collegio" di Arcadi eminenti. I dissidi sorti ben presto tra il Crescimbeni e il Gravina condussero ad una scissione nel 1711, in seguito alla quale Gravina fondò l'Accademia dei Quirini (1714) che però si dissolse praticamente quattro anni dopo, alla morte del suo fondatore, nonostante vi aderissero alcuni arcadi di grandissimo prestigio tra i quali Pietro Metastasio.
[7] Merolla 1988, in particolare pp. 1060-1065.
[8] Il discorso di Giovan Pietro Bellori su *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* venne recitato all'Accademia di San Luca nel maggio 1664 e premesso alle sue *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (Bellori [1672-1695] 1976).
[9] Il più serio e impegnato intervento in tal senso è costituito dai saggi di Stella Rudolph che verranno di volta in volta richiamati. Un interesse per queste tematiche si può riscontrare in numerosi contributi: Griseri 1982, pp. 527-595 e gli interventi presentati al Convegno di studi (Roma, 15-18 maggio 1991) in occasione del III Centenario dell'Arcadia (*III Centenario* 1994). Si vedano inoltre il catalogo della mostra *Æqua Potestas* (*Æqua Potestas* 2000) e il citato saggio premesso da chi scrive e da Stefano Susinno alla mostra *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Barroero, Susinno 2000).
[10] Se ne vedano i nominativi in Giorgetti Vichi 1977. Sul tema cfr. *Æqua Potestas* 2000.
[11] Significativamente l'opuscolo stampato a cura dell'Accademia di San Luca in occasione del concorso del 1706 si intitola *Le Belle Arti in lega con la Poesia*. Circa il prestigio goduto da Maratti si veda, tra l'altro, Rudolph 1994b.
[12] Donato 2000, p. 72.
[13] Su questi concorsi cfr. Barroero 2015.
[14] Il ritratto è conservato al Museo di Roma in Palazzo Braschi.
[15] Oggi a Stourhead, Whiltshire. Cfr. Rudolph 1995.
[16] *Sebastiano Conca* 1981, p. 159.
[17] *Ivi*, pp. 396-399.
[18] Si rimanda al saggio di Epifani in questo catalogo.
[19] Sulla necessità, da tempo avvertita, di evitare le facili schematizzazioni entro abusate definizioni di "stili" – da Barocco a Neoclassicismo – vedi ora Rossi Pinelli 2000 e Rossi Pinelli 2009 (in particolare la *Premessa*).
[20] Su questo aspetto restano tuttora valide le osservazioni di Faldi 1977, pp. 495-523.

Stili, modelli e accademie a Roma

Stefania Ventra

È in ambito accademico che si gioca, nella Roma dell'ultimo trentennio del XVII secolo, una delle partite fondamentali nel riassetto di una geografia artistica che aveva visto nella città pontificia il centro culturale dell'Europa delle capitali, grazie innanzitutto al suo ruolo di custode dei capolavori antichi e moderni, ma anche grazie alla presenza di un'istituzione, quale l'Accademia di San Luca, che garantiva alla classe degli artisti un riconoscimento del ruolo sociale ancora impensabile altrove. Questo era il modello cui ambivano gli artisti francesi che avevano chiesto e ottenuto da Luigi XIV alla fine degli anni Quaranta del secolo l'apertura di un'accademia reale a Parigi. È poi proprio attraverso la grande macchina dell'Accademia di Francia a Roma, voluta dal potente segretario di stato Jean-Baptiste Colbert, inaugurata nel 1666 sotto la direzione del *Peintre du roi* Charles Errard, che la Francia aveva tentato di scardinare il primato romano. Con un'istituzione destinata a pittori, scultori e architetti, i francesi avevano inteso fornire ai propri artisti gli strumenti e le competenze utili a costruire una scuola artistica nazionale, ma anche una sede in cui costituire un centro di potere culturale[1]. Oltre che spazi di esercizio di prerogative sociali, le accademie erano innanzitutto luoghi di formazione e per questo possono costituire un osservatorio privilegiato per le variazioni nel rapporto tra antico e moderno. Attraverso l'analisi delle indicazioni per lo studio e delle raccolte costituite ai fini didattici, nonché dell'effetto sulla produzione autonoma degli artisti coinvolti, è possibile circoscrivere il campo e comprendere quali siano state le vie indicate da e a quelle generazioni di artisti che hanno maturato nuovi sguardi nei confronti della natura, della storia, della sempre presente eredità dell'antico, impegnati in quella "sfida al barocco" che altro non è che l'elaborazione di forme e di percorsi della nuova modernità.

La rielaborazione dei modelli: calchi, copie, nudo e invenzioni
Gli studi hanno ormai in larga parte dimostrato come l'azione tanto dell'Accademia romana, quanto di quella parigina, non abbia segnato, almeno nella cronologia qui in esame, la nascita di uno "stile accademico", peraltro impossibile data l'alternanza nella didattica di maestri portatori di culture figurative assai diversificate; altra cosa era la filiazione romana dell'Accademia francese, dove al direttore erano attribuite facoltà esclusive di indirizzo degli allievi. Della composita proposta stilistica si trova traccia, a Roma, nella stessa produzione artistica, che offre un vero e proprio "teatro degli stili", mentre metabolizza e rielabora soprattutto i grandi modelli del Seicento: dalla scuola emiliana di inizio secolo fino a Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini. A Parigi, dove fino al 1690 incombe sull'Académie royale de peinture et sculpture il dominio del *Peintre du roi* Charles Le Brun, e dove le pagine della letteratura artistica si infiammano per la *querelle* tra disegno e colore, così come per quella tra antichi e moderni, l'eco del dibattito teorico non sembra comunque produrre censure di parte nella presenza degli artisti nell'accademia o nel loro coinvolgimento nelle grandi imprese, come pure hanno dimostrato gli studi rivolti a quel versante[2]. Certo è che, laddove l'Accademia romana aveva fondato la propria azione di guida artistica assumendo Raffaello come nume tutelare già dal secondo Cinquecento, la cultura d'oltralpe, con più di mezzo secolo di ritardo, istituiva una moderna genealogia artistica francese a partire da Poussin, grazie in primo luogo agli scritti di Charles Perrault[3]. Proprio il modello di Poussin informava fortemente, sebbene non in modo esclusivo, la pittura di storia di Le Brun, come attesta in mostra il dipinto raffigurante *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro* (cat. 14). Una parte della cultura accademica francese, nella matrice fortemente disegnativa, nella



1. Pierre Monier, *Ercole armato dagli dei per difendere Tebe*, 1674, olio su tela. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. Pture MRA 96.



2. Jean Baptiste Corneille, *Ercole uccide Busiride*, 1675, olio su tela. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. Pture MRA 98.

composizione paratattica antichizzante, nel classicismo di posa delle figure, continuerà per decenni a risentire dell'adesione alla lezione poussiniana, riconosciuta come parametro di qualità, come dimostra ad esempio il *morceau de réception* consegnato all'Académie royale nel 1675 da François Bonnemer, raffigurante *Apollo e Dafne*. Un debito nei confronti dei maestri, l'antico, Raffaello e Poussin soprattutto, che, nel confronto con quanto accadeva contemporaneamente a Roma, rende palese lo scarto tra i due momenti di riflessione che si trovavano a vivere, pur nella vicinanza, gli artisti romani e quelli francesi. Per i primi, i modelli da superare rielaborandoli in un nuovo linguaggio erano prevalentemente moderni, soprattutto quei maestri del Seicento, dai Carracci, a Lanfranco, a Pietro da Cortona, che, con la loro ricerca di naturalezza, sul colore e sulla luce, avevano operato una ricomposizione tra disegno e colore da cui la moderna scuola romana poteva ripartire, senza cadere in aperte opposizioni di derivazione teorica, come invece accadeva oltralpe.

Nella prima stagione dell'Accademia di Francia a Roma, il modello poussiniano, oltre che essere promosso dagli scritti – filofrancesi – di Giovan Pietro Bellori[4], veniva irradiato tramite la diffusione delle incisioni da opere dello stesso Le Brun, considerato il novello Poussin. Lo attesta ad esempio la donazione di cinque di questi esemplari all'Accademia di San Luca tra il 1676 e il 1677[5], la cui eco è fortemente rintracciabile nelle opere premiate nei concorsi accademici di quegli anni[6]. I *pensionnaires* servivano la politica di acquisizione attuata dalla Francia e riassunta nel celebre auspicio del Re Sole di «avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie»[7], la quale aveva trasformato Roma, i suoi monumenti e le sue collezioni in veri e propri cantieri di copia. Non era sfuggita ai contemporanei, ad esempio, la valenza simbolica dell'aver fatto montare i ponteggi tutto intorno alla Colonna Traiana, un atto politico prima ancora che artistico e che palesava nel cuore della Roma antica la lunga mano del potere parigino[8]. Proprio alla San Luca, divenutone Principe nel 1672, Errard aveva donato alcuni calchi dalla Colonna, appesi «nel passo tra una scala e l'altra»[9] e non conservati nello «stanzone» destinato agli studi, perché il loro possesso costituiva ormai una sorta di *status symbol*. Il valore più ideologico che artistico riconosciuto a questi calchi è attestato dalla testimonianza di Perrault, il quale scriveva che, non appena essi erano approdati a Parigi, tutti erano corsi impazienti a vederli: «mais comme si ces bas-reliefs eussent perdu la moitré de leur beauté par les chemins, on s'entreregardait les uns les autres, surpris qu'il répondissent si peu à la haute opinion qu'on avait conçue. On y remarqua à la verité de très beaux airs de têtes et quelques attitudes assez heureuses, mais presque point d'art dans la composition, nulle dégradation dans les reliefs, et une profonde ignorance de la perspective»[10]. Le questioni in campo sono diverse: da un lato Perrault intende affermare la superiorità dei moderni rispetto agli antichi, nonché l'emancipazione dell'arte francese dalla sudditanza nei confronti di Roma; dall'altro lato, però, è credibile che l'antico come modello non bastasse più a rispondere a tutte le esigenze dell'arte del presente, soprattutto dal punto di vista della composizione. Non è un caso allora che molti dei fogli realizzati da artisti francesi davanti ai calchi della Colonna Traiana, a partire da quelli dello stesso Poussin, si concentrassero prevalentemente sulle arie di testa, per un esercizio sull'espressività dei volti, oppure sui dettagli quali trofei, abbigliamento e oggetti vari, che potevano essere reimpiegati in motivi decorativi[11].

Della vasta campagna di copia diretta da Errard resta traccia, oltre che nella ben nota corrispondenza istituzionale, anche negli inventari delle prime sedi dell'Accademia di Francia a Roma, dove erano raccolti i calchi e le copie dei maggiori capolavori conservati nell'Urbe[12]. Una disponibilità di esempi che in breve tempo si rese celebre e superò quella della romana Accademia di San Luca, dove già gli statuti del 1617 avevano previsto l'impiego di «formatori di statue» e di «disegnatori di pitture», ma dove queste attività erano poco incentivate[13]. Basti pensare che ancora nel 1711, l'ormai anziano Carlo Maratti, Principe dell'Accademia romana dal 1700, donava all'istituzione una copia in gesso «formata su l'originale» del *Gladiatore Borghese* – allora conservato nei giardini della villa pinciana della famiglia – che venne collocata nello stanzone che raccoglieva i modelli[14]. Si trattava per il maestro di colmare una lacuna nei materiali didattici con un'opera di cui proprio in ambito francese era stato formalizzato lo statuto apicale di modello, già nei *Segmenta* di François Perrier del 1638[15], e la cui fortuna è testimoniata in mostra dalla copia realizzata da Nicolas Coustou durante il suo pensionato romano (cat. 4). Lo stesso Errard inserì la scultura con cinque riproduzioni da diversi punti di vista nella sua *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* (1691)[16], opera di intento didattico attraverso la quale l'ormai ex direttore dell'Accademia di Francia rivendicava il valore formativo dello studio degli antichi e indirettamente giustificava gli ingenti investimenti reali nel mantenimento della sede romana e del suo apparato.

L'assidua copia dai grandi maestri aveva lasciato il segno anche, e diffusamente, nelle opere autonome degli artisti francesi tornati in patria dopo il soggiorno nell'Urbe. Lo dimostrano, ad esempio, i *morceau de réception* con cui Monier (nel 1674) e Corneille (nel 1675) si presentarono all'Académie royale. I due dipinti di storia, entrambi dedicati alle gesta erculee (figg. 1-2), assemblano in modo quasi didascalico i risultati del programma formativo: in un'ambientazione antichizzante, con rovine romane sullo sfondo, Corneille mette in scena una sequenza di nudi accademici e di studi di panneggio. Monier, dal canto suo, oltre a mostrare gli



3. Louis de Boullogne il giovane, *Augusto fa chiudere le porte del tempio di Giano*, 1681, olio su tela. Amiens, Musée de Picardie, inv. M.P.2004.17.21.

esiti dello studio del nudo e del panno, esibisce, nel suo *Apollo che consegna le armi ad Ercole*, un palese riferimento all'*Apollo del Belvedere*. Non stupisce notare poi come la memoria degli studi su Raffaello ispirerà fino all'estrema maturità lo stesso Corneille, che giunge a veri e propri prelievi in opere come l'*Archimede e il soldato* (1690 circa, Digione, Musée national Magnin), dove il personaggio principale è frutto della prolungata riflessione sulla *Scuola di Atene*, o come *La Resurrezione di Lazzaro* (1695 circa, Rouen, Musée des Beaux-Arts, cat. 16), il cui debito nei confronti della *Trasfigurazione* è lampante. Alla stessa cultura, nutrita da anni di peregrinazioni romane, appartiene il *morceau de réception* con cui Louis de Boullogne il giovane, già *pensionnaire* a Roma e impiegato nella realizzazione dei cartoni da Raffaello per gli arazzi della Manifattura dei Gobelins, si presentò all'Académie royale parigina nel 1681, da poco rientrato in patria. Il suo *Augusto fa chiudere le porte del tempio di Giano* (fig. 3), con l'ambientazione nei mercati traianei, con la disposizione memore della lezione poussiniana, con le figure ispirate alle pose e alla solidità di stile raffaellesca,

con i panneggiamenti riccamente esibiti, costituisce un alto esempio degli esiti del soggiorno italiano. Si tratta delle prime generazioni di *pensionnaires*, molto vicini a Errard, i quali, al rientro in Francia, continuarono a produrre un'arte ispirata dai modelli romani, ben assimilati ma talvolta non rielaborati in un linguaggio capace di offrire un corso nuovo alla storia dell'arte nazionale. Non sorprende quindi apprendere dalla corrispondenza del nuovo direttore Noël Coypel che i pensionanti del re fossero già nel 1673 «dégoistez de copier»[17], né che nel 1682 Colbert scrivesse a Errard, che aveva nel mentre inaugurato il suo secondo mandato come direttore, chiedendo di lasciare agli allievi il tempo per «modeler aussy à leur fantaisie suivant leur génie», per verificare se «ils sont capable de faire quelque chose de bon goust»[18]. Come nota Emmanuel Coquery, la copia nell'Accademia di Francia diretta da Errard aveva certo una finalità pragmatica rivolta all'educazione o alla decorazione, ma non solo. Essa era lo strumento principale di un «progetto accademico» che, nelle intenzioni dei fondatori, si basava sul presupposto che l'arte potesse evolversi in senso migliorativo, anche rispetto ai fasti dell'antico. Colbert, sollecitando Errard, chiedeva infatti che non uscissero dall'Accademia di Francia opere che non fossero perfette e, se possibile, addirittura «più perfette dell'antico»[19]. A concorrere a tale perfezionamento, doveva contribuire lo studio dal modello vivente, già indicato da Le Brun come il miglior modo per apprendere il disegno[20].

Questa pratica, lontana dalla copia dal vero *tout-court*, prevedeva la messa in posa del modello da parte di un docente, il quale, nel disporre la figura umana, spesso aveva in mente riferimenti, per lo più provenienti dalla statuaria antica, che consentissero di evidenziare le parti anatomiche e le pieghe del corpo, per favorire l'esercizio del chiaro-scuro, nonché di simulare, negli atteggiamenti e nelle espressioni, la partecipazione del soggetto a una scena narrativa, spesso con l'ausilio di panni e di oggetti. Ciononostante, è certamente con lo studio del nudo che si andò innanzitutto elaborando una forma di didattica del disegno più libera dai vincoli degli esempi del passato. A Parigi, questa pratica diveniva via via sempre più centrale e, osservando le accademie francesi, particolarmente concentrata sulla resa dell'espressività e delle passioni[21]. Va ricordato che lo statuto della filiale romana dell'istituzione reale, firmato da Colbert, conteneva fin dall'inizio l'obbligo dell'atto del modello nel programma formativo[22]. A Roma, dove pure l'Accademia di San Luca fin dagli anni sessanta del Seicento garantiva la messa in posa di un facchino nei mesi estivi, la pratica, come è noto, sarà formalizzata nel 1754 con l'apertura dell'Accademia del nudo in Campidoglio voluta da Benedetto XIV al fine di offrire, insieme alle raccolte Capitoline, un luogo in cui i giovani artisti potessero esercitarsi in modo complementare sui modelli figurativi e sul naturale[23]. Ad eloquente conferma di quanto le sedute di posa fossero diventate centrali nei programmi didattici dell'Accademia romana, sta la critica voce del pittore ticinese Ludovico Antonio David, il quale, nel feroce manoscritto sul malfunzionamento dell'istituzione artistica consegnato a Clemente XI nel 1704, giungeva a chiamare le scuole d'arte «fachinademie», incolpandole di avere abbandonato del tutto la parte scientifica della formazione artistica in favore, appunto, dello studio del nudo[24]. In realtà, se è vero che i corsi di matematica, di geometria e di anatomia avevano visto il loro peso ridimensionato durante il tardo Seicento[25], è anche vero che largo spazio avrebbero invece acquisito quelli di prospettiva, affidati dal 1679 e per circa un ventennio al magistero di Pier Francesco Garolli, che aveva per altro curato l'aggregazione alla San Luca dell'Accademia torinese (cat. 76)[26]. Proprio dagli anni Settanta, anche per via della soggezione al potere culturale francese, espresso nel ripetuto conferimento del principato a Errard e a Le Brun, l'architettura aveva acquisito nella San Luca un peso paritetico a quello delle altre due arti "sorelle" e il legame profondo tra pittura e architettura, fortemente sostenuto da Le Brun a suo tempo nella polemica contro la divisione delle discipline in due istituzioni diverse a Parigi, si formalizzava proprio nella pittura di prospettiva. Quest'ultima avrebbe avuto grande fortuna nell'Accademia romana soprattutto dalla fine del secondo decennio del Settecento, con l'ammissione nel consesso, nel 1719, di Giovanni Paolo Panini, artista molto vicino alle istanze francesi a Roma per cultura e per vicende biografiche. Il piacentino, oltre a rappresentare da vero maestro i valori della cultura del capriccio seducendo i *grand tourists*, proprio grazie all'abilità di prospettivista avrebbe trovato inedite soluzioni per l'allestimento di vedute ideate o ambientate nel mondo culturale, politico e mondano di Roma[27].

Dalla naturalezza all'artificio: il panneggio

L'attenta riflessione sui modelli non era naturalmente una prerogativa esclusiva d'oltralpe. Proprio Raffaello, così centrale nella formazione dei francesi a Roma, era stato oggetto di venerazione da parte di Maratti, del quale Lione Pascoli scriveva che «niun pittore ne ebbe maggior venerazione»[28]. Anche Bellori, fonte privilegiata per l'esaltazione dei restauri operati dal maestro di Camerano sugli affreschi raffaelleschi in Vaticano – il cui stato di conservazione risentiva delle copie realizzate tramite lucidi soprattutto dagli artisti francesi[29] – nella nota biografia dedicata al sodale ricordava l'assiduo esercizio da lui praticato sull'opera dell'Urbinate[30]. Di questo studio resta significativamente traccia nella *Accademia del disegno* realizzata intorno al 1679 per il marchese del Carpio come allegoria dell'insegnamento artistico, dove i personaggi raffigurati sono di chiara matrice raffaellesca[31]. Il valore dell'invenzione marattesca sul lungo termine, proprio in ambito francese, sarà per altro certificato dalla traduzione incisoria realizzata da Nicolas Dorigny a inizio Settecento[32]. È questo, per Maratti, un momento di forte vicinanza culturale ai francesi, che si esplica attraverso la gestione delle vicende accademiche, ma anche attraverso una condivisione di riferimenti artistici nella selezione dei modelli, con Raffaello e Annibale assunti come numi tutelari[33]. La monumentalità, la naturalezza, l'armonia delle figure, delle forme e dei panni mutuata da Raffaello verrà però rapidamente rielaborata da



4. Carlo Maratti, *San Giovanni evangelista*, 1690, olio su tela. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 2561.



5. Carlo Maratti, *Disputa dell'Immacolata Concezione*, 1684-1686, olio su muro. Roma, Santa Maria del Popolo, cappella Cybo.

Maratti in un nuovo linguaggio che, mirando all'universalità di uno stile basato sulla lezione classica, riletta alla luce dell'esempio dei maestri seicenteschi, manterrà in essere le istanze del proprio tempo. Lo dimostrano ad esempio i grandi *Apostoli* barberiniani realizzati tra la fine degli anni sessanta del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Se la gestualità, la naturalezza delle espressioni, i moti dell'animo e la solidità pittorica delle figure sono senz'altro esemplate sull'opera dell'Urbinate, si notano degli scarti che raccontano tutto quanto intercorso nei quasi due secoli che dividono le esperienze artistiche. Nel *San Giovanni evangelista* (fig. 4), è innanzitutto il rapporto tra la figura e l'ambiente circostante ad essere mutato nel senso di una rinnovata riflessione sul dato di realtà. Pur nella presentazione monumentale, l'aquila, prima che attributo, è animale vivo, che rivolge lo sguardo nella stessa direzione del santo con uno slancio rapido, istantaneo, che dal primo piano introduce lo spettatore all'interno di una scena vissuta e non solo rappresentata[34]. Il santo è appoggiato a un tavolo su cui un pur essenziale brano di natura morta racconta la sua attività momentaneamente interrotta, in una stanza da lui vissuta, come attestano i libri nella nicchia della parete di fondo, riposti disordinatamente e pronti per essere ripresi in mano. Anche nell'olio su muro realizzato alla metà degli anni Ottanta per la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo (fig. 5), opera direttamente affrontata alla cappella Chigi progettata da Raffaello, Maratti espresse il proprio debito nei confronti dell'Urbinate[35]. Uno dei tratti distintivi del maestro di Camerano, che rivelano l'evoluzione del linguaggio e l'avvenuta metabolizzazione dei modelli, e che segnano anche la distanza rispetto alle esperienze francesi di quel momento, è costituito

dall'abbondanza, dalla disposizione e dalla forma dei panneggi. Proprio Maratti, Principe dell'Accademia di San Luca nel biennio 1664-1665, aveva lavorato per sistematizzare l'atto del panno e l'atto del modello rendendoli dei veri e propri *topoi* dell'educazione artistica romana. Programmando una rotazione che consentisse agli allievi di potersi esercitare per tutto l'anno sulla copia dal vero (dal nudo in primavera-estate e dal panno in autunno-inverno), l'Accademia romana aveva reso questa attività predominante. Se, infatti, la copia dalle sculture, dai dipinti, dai disegni e, in generale, dai modelli del passato poteva avvenire presso le raccolte, presso le chiese, presso le botteghe dei maestri e, nella fortunata Roma, praticamente ovunque, l'utilizzo del modello vivente implicava una spesa non indifferente, che solo un'istituzione poteva garantire con continuità. Allo stesso modo, se è vero che la messa in posa del panno era, al contrario, un'attività di più facile realizzazione, è pur vero che rendendola curriculare, anche in quanto oggetto di prova di concorso, la sua importanza veniva sancita in modo ufficiale. Non solo, proprio la disposizione di questo panno in una posa artificiosa del tessuto adagiato su un manichino in legno andava in qualche modo a scindere l'abilità di restituzione dello studio dell'aderenza dei tessuti al corpo umano, lezione di leonardesca memoria: si fondava, nella scuola romana, una sorta di specializzazione nella resa dei panneggi. Si tratta di una specificità che era senz'altro erede di quella cultura del "barocco" che proprio dei panneggi e degli svolazzi aveva fatto una propria peculiarità, ma che da questo momento agiva in senso disciplinante nell'allenamento dei giovani. Una cifra compositiva molto netta, riconosciuta come tale, nel bene e nel male, dalle fonti della letteratura artistica. Nella *Vita* dedicata all'amico e sodale, Bellori inscenava un dialogo tra un «uomo dotto» e Maratti a proposito di «qual fosse più difficile nella pittura, l'ignudo overo i panni», in cui l'artista sosteneva che: «l'ignudo prende tutta la sua forma dalla natura; i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte e dall'erudizione del disegno in saperli adattare. L'artefice adunque [...] è sovvenuto dalla natura, che gli mostra e gl'insegna i dintorni del naturale; il che non avviene delle pieghe [...] sicché de' panni non trovandosi esempio, è necessario ricorrere all'industria dell'arte con modo più difficultoso»[36].
Questa «industria», giustamente evidenziata da Bellori e che trova appunto riscontro nei programmi didattici promossi in Accademia, sarà esibita da Maratti anche in brani di natura morta, tanto nelle sue piccole e celebri Madonne, come quella realizzata per il cardinale Ottoboni (cat. 61), quanto nelle grandi pale, come quella per la cappella Spada in Santa Maria in Vallicella (cat. 24). L'esibizione virtuosistica dei panneggi caratterizza la maggior parte degli artisti vicini al maestro marchigiano e, anche nella scultura, diviene cifra stilistica. Lo attestano, tra le opere esposte in mostra, il *San Matteo* di Camillo Rusconi, realizzato proprio su disegno di Maratti per San Giovanni in Laterano intorno al 1710, ma anche il *San Giuseppe* di Domenico Guidi, della metà degli anni settanta del XVII secolo, che costituisce un vero e proprio saggio accademico di panneggiamento (catt. 33, 36)[37]. Questo espediente, con Maratti, anche per tramite dell'insegnamento accademico, assume il tratto di una caratteristica imprescindibile della scuola romana, tanto più se si tiene conto del fatto che nella didattica accademica a queste date non esisteva una divisione tra pittori, scultori e architetti, ai quali venivano impartiti i medesimi insegnamenti, sussistendo la divisione in classi solo nelle competizioni. Il panneggio costituisce quindi un *fil rouge* che si può seguire fino ai suoi esiti in Sebastiano Conca – come attesta in mostra la pala per la Collegiata di Ceva realizzata nel 1715-1720 (cat. 92) – o in Pompeo Batoni – esemplare a tal riguardo il *Sacrificio di Ifigenia* di Longniddry, del 1740-1742 (cat. 165).

Parigi vs Roma: la contesa per il primato dall'osservatorio accademico
Nel descrivere la Roma dell'ultimo ventennio del Seicento, dove, morto Bernini, si affrontavano i seguaci di due scuole, cioè quella di Maratti e quella di Ciro Ferri – che poi era quella cortonesca, vitale ben oltre la morte del maestro e riferimento nell'accademia istituita a Roma da Cosimo III nel 1673 – l'abate Lanzi, evidenziando i limiti di entrambe le correnti, coglieva proprio nell'artificiosità del panneggio uno dei maggiori difetti del linguaggio marattesco: «Ma per essere diligente, dà qualche volta nel minuto, come molti giudicano; e tanto leva allo spirito, quanto aggiunge alla industria. Il men lodato in lui è il piegar de' panni; ove per zelo del naturale si formò un sistema che trita le masse, non rende a sufficienza conto del nudo, e le figure talvolta fa meno svelte»[38].
È forse da connettere con questa carenza di «spirito» del modello marattesco il dato che emerge da alcune prove di concorso conservate nell'Accademia di San Luca. Si nota infatti, per decenni dopo la scomparsa di Ciro Ferri, come i concorrenti chiamati a realizzare disegni di soggetto storico non lesinassero riferimenti alle istanze cortonesche. È il caso, favorito naturalmente dal tema, dei fogli realizzati in occasione del concorso del 1705, quando, nel rappresentare il *Ratto delle Sabine*, i giovani si ispirarono al celebre dipinto di Pietro da Cortona, come attesta quello del vincitore, Filippo Evangelista, dove compare anche una citazione dal *Ratto di Proserpina* di Bernini (fig. 6)[39]. Ciò dimostra che, nella composizione di scene di storia, laddove in Francia aveva fatto scuola il modello poussiniano, mediato attraverso il magistero di Le Brun da un lato e di Errard dall'altro, a Roma il modello cortonesco continuava ad avere un proprio valore, riconosciuto per altro dai giudici del concorso, che in quell'anno erano Maratti, Giovanni Maria Morandi, Luigi Garzi, Giuseppe Bartolomeo Chiari e Benedetto Luti[40].
Non deve meravigliare, da parte di artisti tanto legati alla corrente classicista come quelli appena citati, l'apprezzamento di disegni che palesavano il proprio debito nei confronti della lezione cortonesca. Il Seicento si era chiuso, nell'Accademia di San Luca, con una rivendicazione del proprio prestigio e della propria superiorità da parte degli accademici romani. Un'egemonia che non si



6. Filippo Evangelista, *Il ratto delle Sabine*, 1705, matita rossa su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A 176.

intendeva come esclusivamente fondata sull'eredità dell'antico, bensì anche sui raggiungimenti dell'arte prodotta nel secolo che si stava chiudendo, e che aveva visto in opera l'Accademia stessa. Era stato il pittore Giuseppe Ghezzi, segretario dell'istituzione dal 1674, a incarnare questo pensiero nel libretto curato in occasione delle celebrazioni del centenario della fondazione della San Luca nel 1696. Mentre, infatti, i teorici francesi avevano ormai almeno da un decennio sancito la fine della sudditanza artistica da Roma, considerando la propria produzione contemporanea come paritetica a quella dell'epoca di Augusto, ancora una volta soprattutto attraverso l'autorevole voce di Perrault[41], i romani non tardavano a rivendicare il proprio primato. Vantando una genealogia che partiva dall'antichità e passava per i grandi nomi del Cinquecento, l'Accademia romana innalzava il Seicento, con Maderno, Algardi, Borromini, Pietro da Cortona e soprattutto con Bernini, a secolo in cui Roma aveva ricondotto l'arte agli antichi splendori. Ghezzi dichiarava: «da questa Accademia è uscito in un Secolo, quanto di bello hà saputo spiegar l'Architettura, distinguer la Scultura, & idear la Pittura, e sarà d'Invidia a' Posteri, non poter superare il nostro Secolo, e solo loro resterà la Gloria di seguirne l'orme». Si trattava, per il segretario, di un «secolo felice», durante il quale l'Accademia «sì bene ha campeggiato nel render Roma a Roma...»[42]: la Roma contemporanea, cioè, aveva restituito a Roma il suo antico primato. Ciascuna delle distinte espressioni figurative uscite dalle botteghe dei maestri della Roma del Seicento era, per Ghezzi, un tassello che andava a comporre la grandezza su cui si fondavano il rinnovato primato romano e il prestigio degli accademici viventi. Non operava quindi una selezione, ma una ricomposizione, in quella che non può non essere considerata una risposta alle asserzioni della trattatistica francese. Anche l'orazione recitata dall'àrcade Giovan Battista Zappi, genero di Maratti, in occasione della premiazione del già citato concorso del 1702, traccia una

lunga genealogia di maestri e di opere che avevano reso la Roma moderna insuperabile, esaltando naturalmente il tempio di Pietro, che «a far tacere tutte le antiche meraviglie, e di Roma, e del mondo, sorge, e s'innalza superbo per tante Tele, eterno con tante Statue»[43] e non mancando di ricordare i numerosi pontefici, nobili e principi che visitarono, omaggiandolo, lo studio di Bernini[44]. Proprio Bernini risulta essere l'artista moderno le cui opere compaiono più spesso tra quelle indicate per la copia nella terza classe nei concorsi accademici, sia per i pittori, sia per gli scultori, come riconoscimento delle straordinarie potenzialità dell'opera berniniana anche come modello formativo. Dopo essere stato oggetto di copia nel 1694 e nel 1696, Bernini tornava protagonista nei concorsi del 1706 (copia del deposito di Urbano VIII per i pittori), nel 1709 (copia della *Carità* e della *Verità* del deposito di Alessandro VII per entrambe le categorie), nel 1732 (copia in creta dell'*Abacuch* per gli scultori) e nel 1738 (copia del *Nettuno* allora conservato in Villa Negroni, per i pittori). Di Algardi, che rappresentava un modello più consentaneo alle ricerche che si evolvevano in senso classicista, l'Accademia di San Luca conservava molti modelli e calchi grazie al prezioso lascito di Ercole Ferrata[45], tuttavia, il bolognese non compare che due volte nelle consegne per la terza classe di concorso. Bernini era probabilmente vissuto come un esempio più marcatamente alternativo, e quindi complementare, all'antico rispetto ad Algardi. Anche in cronologie più avanzate, mentre quelli che erano stati i moderni di inizio secolo divenivano a loro volta "antichi" su cui formarsi, come è il caso di Camillo Rusconi, il cui *San Giovanni evangelista* del Laterano fu dato da copiare ai giovani scultori nel 1762, Bernini restava un riferimento, tanto che la sua *Santa Bibiana* fu oggetto di copia ancora nel concorso del 1775[46]. In particolare, a giudicare dai gessi conservati in Accademia secondo un inventario del 1756, era+no le espressioni delle teste del grande scultore a interessare ancora: sono infatti presenti la testa della *Giustizia* e quella della *Carità*[47].
Il fatto che la moderna scuola romana non avesse azzerato le esperienze del "barocco", ma che, al contrario, le considerasse come parte delle proprie radici, marcando una distanza rispetto alle contemporanee operazioni dei francesi, emerge anche dalle valutazioni di Mathieu de la Teulière, direttore dell'Accademia di Francia a Roma tra il 1684 e il 1699. Egli infatti riteneva di dover difendere gli artisti di cui era responsabile dal contagio dei «capricci» con cui Bernini, Borromini e Cortona avevano macchiato l'arte. Quest'ultimo, in particolare, era accusato di aver rinunciato colpevolmente alla saggezza e alla solidità dell'antico e di Raffaello. Per questo, secondo il direttore, gli artisti francesi, tenuti al riparo da tali deviazioni, avevano superato i romani nel disegno, nel panneggio e in ogni altra parte[48].

I rischi della formazione accademica

Tra il tardo Seicento e la metà del secolo successivo, le accademie a Roma avevano costituito senza dubbio il luogo privilegiato dell'elaborazione di programmi per la didattica artistica, con le differenze, di metodo e di intenti, che qui si è cercato di evidenziare. Se, dal punto di vista della promozione professionale e dell'ammissione alle più alte sfere della "Repubblica delle Lettere", l'esistenza di queste aggregazioni aveva certamente dato i frutti sperati, si affacciavano già le perplessità che avrebbero portato, tra la fine del secolo e la metà di quello successivo, alla nascita di una vera e propria corrente internazionale di antiaccademismo. Perplessità non solo da parte dei *pensionnaires* francesi, le cui lamentele potevano essere giustificate dal sentirsi pressati dalle commissioni reali e impediti nella loro creatività, ma più in generale connessi agli esiti sul lungo termine che i programmi accademici evidenziavano nella produzione artistica romana. Lo possiamo intuire dagli *Ammonimenti* che, secondo il segretario e cronista accademico ottocentesco Melchiorre Missirini, sarebbero stati rivolti agli studenti da Sebastiano Conca, durante il suo secondo mandato come Principe dell'Accademia di San Luca tra 1739 e 1741. In queste raccomandazioni, infatti, si leggono in filigrana delle critiche al sistema accademico. Conca raccomanda tra l'altro ai giovani: di esercitarsi nel colore tanto quanto nel disegno e, a tal proposito, chiarisce che non si sa se la pratica dell'arte abbia mai tratto vantaggio delle teorie e dagli «arcani intellettuali de' Metafisici»; di non mortificare l'originalità e l'ispirazione con la troppa diligenza; di non sprecare tutta la propria ispirazione nella realizzazione del modello, con il pericolo che l'opera finita risulti fredda; di apprendere dagli antichi il modo in cui loro riuscivano a osservare e a selezionare la natura, ma di evitare che lo studio dell'antico conduca a privarsi di quella varietà e ricchezza di cui è depositaria la natura; di studiare i panneggi non accontentandosi di metterli in posa sul «fantocchio» con il rischio di renderli secchi e legnosi; di non inseguire solo la perfezione nell'invenzione e nella disposizione, perché i «supremi giudici nelle cose d'arte» sono i sensi, e bisogna saperli soddisfare; di lodare pure «i vecchi maestri», ma ricordando che, dopo di loro, l'arte ha comunque fatto avanzamenti; di limitare lo studio del facchino in posa, perché «in quel modello non sta già tutta epilogata la natura», la quale invece può essere osservata nella sua varietà di azioni, di espressioni e di affetti nei mercati, nelle piazze e nei teatri; di non trasformare il sano amore per i dettagli, insegnato da Raffaello, in «leccature»; di non ridurre la pittura a «meccanismo»; di non farsi «copiatore», perché «sarai sempre disotto al tuo modello»; di non esagerare nella resa delle passioni e dei movimenti, andando «fuori di quella giusta misura ove stà il bello»[49].
Per quanto si possa ipotizzare un'interpolazione da parte del compilatore ottocentesco, gli *Ammonimenti* attribuiti a Conca sembrano essere frutto della meditazione di un maestro che aveva partecipato alla canonizzazione delle attività accademiche e ne aveva per questo conosciuti i rischi, a partire dal pericolo che l'ispirazione artistica potesse essere limitata dall'imitazione dei modelli a discapito delle molte sfaccettature offerte dalla natura.

[1] Sulla questione dello "stile accademico" per l'Accademia di San Luca cfr. Ventra 2019a. Sull'Accademia di Francia a Roma cfr. almeno Lapauze 1924; Michel 2012; *350 anni di creatività* 2016. In particolare, sul triplice ruolo di scuola, manifattura e ambasciata cfr. Coquery 2016. Sui rapporti tra Roma e Parigi al momento della fondazione, Michel 2012, pp. 331-340; sugli scambi tra le due istituzioni romane da ultimo *Roma-Parigi* 2016. Sul dibattito intorno all'unità delle Arti in seno all'Accademia a Roma cfr. *Æqua Potestas* 2000 e Pangrazi 2012.
[2] Gaehtgens 2006; Michel, Lichtenstein 2006; Michel 2012, pp. 66-69.
[3] Cfr. da ultimo Bonfait 2015.
[4] Il dibattito sul filofrancesismo di Bellori è articolato, cfr. almeno Perini Folesani 1996; Boyer 2002; Montanari 2002.
[5] Ventra 2019a, pp. 107-108. Si tratta di cinque stampe tratte dal grande ciclo delle *Storie di Alessandro*, sul quale cfr. Marchesano, Aube, in *Printing the Grand Manner* 2010, nn. 3-7, pp. 58-77. Sulla diffusione dell'opera di Le Brun attraverso le incisioni cfr. Michel 2010. Su Le Brun e la grande decorazione cfr. da ultimo *Charles Le Brun* 2016.
[6] *I disegni di figura* 1988-1991, I, 1988; Michel 1988.
[7] Haskell, Penny 1981, pp. 46-54. Nella vasta bibliografia sul tema, cfr. da ultimo Di Giuseppe Di Paolo 2017.
[8] Ad affermarlo per primo è proprio Perrault, cfr. Coquery 2016, pp. 32-33.
[9] AASL, vol. 42A, c. 212*v*, cfr. Ventra 2019b, pp. 43-45.
[10] Cit. in Agosti, Farinella 1988, p. 30.
[11] *La Colonna Traiana* 1988.
[12] Cfr. da ultimo Di Giuseppe Di Paolo 2017.
[13] AASL, vol. 5A, c. 9. Negli statuti successivi non sono più dedicati titoli specifici a queste attività.
[14] AASL, vol. 46A, c. 132, cfr. Ventra 2014, pp. 22-23.
[15] Perrier 1638, pl. 26-29.
[16] *Anatomia* 1691, tavv. XXX-XXXV.
[17] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 48; cfr. Di Giuseppe Di Paolo 2017, p. 78.
[18] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 112; cfr. Coquery 2016, p. 33.
[19] Cit. in Coquery 2013, p. 188.
[20] *L'Académie mise à nu* 2009, p. 62.
[21] *Ivi*, pp. 39-40.
[22] Coquery 2016, p. 38.
[23] Barroero 1998a.
[24] AASL, ms. 35, L.A. David, *L'amore dell'arte ritratto ne gl'utili, e d'anni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura, ed Architettura ed a i principali virtuosi d'Italia*, Roma 1704. Cfr. Turner 1976; Ventra 2019a, pp. 184-197.
[25] Pierguidi 2017b.
[26] AASL, vol. 45, cc. 18-20, cfr. Benocci 1990; Di Macco 2002, pp. 402-407.
[27] Sulla crescente importanza dell'architettura in ambito accademico, cfr. Smith 1993; Hager 2000; Salvagni 2008. Su Panini e il circolo culturale francese cfr. Loire 1993.
[28] Pascoli [1730] 1992, p. 143.
[29] Roccasecca 2016, p. 44. Per una recente e aggiornata riflessione sui restauri di Maratti cfr. Di Macco 2017.
[30] Bellori [1672-1695] 2009, II, pp. 622-626.
[31] Il disegno è identificato con *L'Accademia di Pittura*, penna, inchiostro e acquarello su carta, 402 x 310 mm, Chatsworth House, Collection of the Duke of Devonshire, cfr. Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 1, p. 483 (con bibliografia precedente); Di Macco 2010, p. 184; Pierguidi 2017b. Per nuove considerazioni sul foglio di Chatsworth House cfr. Pezzuto 2019, pp. 185-190.
[32] N. Dorigny, *A giovani studiosi del disegno*, 1704-1710 circa, bulino e acquaforte, 470 x 321 mm (tra i vari esemplari: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN26618), cfr. Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 2, pp. 483-484.
[33] Cfr. Loire 2015 e da ultimo Ventra 2019b.
[34] Sulla serie degli *Apostoli* cfr. Lo Bianco 2015.
[35] Rudolph 1994a, p. 23 e da ultimo Federici 2018, pp. 111-113.
[36] Bellori [1672-1695] 2009, II, pp. 631-632.
[37] Per gli scambi tra pittura e scultura si veda in questo catalogo il saggio di Parisi, che ringrazio per il costante e proficuo confronto che ha accompagnato la stesura di questo testo.
[38] Lanzi [1809] 1968-1974, I, 1968, p. 536.
[39] Sul disegno cfr. *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 55, 58; Graf, in *I premiati dell'Accademia* 1989, n. 22, pp. 56-57. Sul cortonismo in Accademia di San Luca dopo la morte del maestro (1669), cfr. Ventra 2019a, pp. 117-132.
[40] *Il premio* 1705, p. 58; *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, p. 57.
[41] Perrault 1687.
[42] *Il centesimo* 1696, p. 24. Per una revisione dell'apporto di Giuseppe Ghezzi al dibattito teorico artistico tra Roma e Parigi nel tardo Seicento cfr. Ventra 2019b.
[43] *Le pompe* 1702, p. 12.
[44] *Ivi*, pp. 40-41.
[45] Ferrata, alla sua morte, aveva destinato il proprio studio con il suo contenuto ad uso dei giovani artisti. Per volere degli eredi gli attrezzi e i modelli, molti dei quali a sua volta ereditati da Algardi, furono trasferiti nell'Accademia di San Luca (AASL, vol. 45, c. 129*v*), cfr. Montagu 1989, p. 16.
[46] Per i concorsi cfr. *I disegni di figura* 1988-1991. Sulla scelta di Bernini come modello per le competizioni dei giovani cfr. Pestilli 2011; Ventra 2017 e, sulla sua fortuna anche in ambito accademico nel Settecento: Bacchi, Desmas 2017.
[47] AASL, Miscellanea inventari, X. Sul lungo corso della fortuna berniniana cfr. Simonato 2018.
[48] *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 391, 341, 304. Si tratta di lettere redatte tra la fine del 1692 e l'estate del 1693.
[49] Missirini 1823, pp. 213-217; *Sebastiano Conca* 1981, pp. 396-399.

Di scuola in scuola: gli scultori e il dialogo con la pittura

Camilla Parisi

Maratti, Rusconi e la scultura di inizio secolo

Passati ormai vent'anni dalla morte di Gian Lorenzo Bernini (1680) e quasi cinquanta da quella di Alessandro Algardi (1654), il nuovo secolo si aprì a Roma con uno tra i più imponenti cantieri di decorazione plastica dell'età moderna: gli *Apostoli* per le nicchie borrominiane di San Giovanni in Laterano[1]. Clemente XI Albani, salito al soglio pontificio il 23 novembre 1700, non fece passare neanche due mesi per stanziare il primo finanziamento che desse avvio ai lavori[2], di comune accordo con il neoeletto arciprete della Basilica, il cardinale Benedetto Pamphilj. Già nei primi giorni del gennaio successivo[3], infatti, era stata costituita la commissione direttiva, all'interno della quale aveva un ruolo di rilievo l'architetto Carlo Fontana, incaricato di orientare il progetto affinché si raggiungesse un equilibrio nel rapporto tra le statue e il contesto spaziale in cui sarebbero state inserite. Come noto, al contrario di quanto era avvenuto nel secolo precedente, ad esempio, per gli *Angeli* di ponte Sant'Angelo (1668-1669)[4], il coordinamento dei diversi artisti che furono coinvolti non venne affidato a uno scultore, bensì a un pittore, Carlo Maratti[5]. Non menzionato nella documentazione iniziale del 1701[6], risulta già attivo nel 1703[7]. Il procedimento previsto per l'ideazione e l'esecuzione delle opere era abbastanza lineare: Maratti proponeva alcuni disegni, probabilmente raffinati e selezionati in collaborazione con chi avrebbe dovuto scolpire l'opera in marmo; il suo allievo Giovanni Paolo Melchiorri eseguiva un modello pittorico della grandezza prevista, che veniva collocato all'interno della nicchia; se quest'ultimo risultava appropriato, veniva poi elaborato in terracotta e, infine, realizzato in marmo dallo scultore. Fin dalla prima statua, il *San Pietro*, però, si presentarono delle problematiche, come riporta Francesco Valesio il 6 maggio 1703: «di molto meno compiacimento[8] apparve il modello della statua d'un *San Pietro* fatto fare da Sua Beatitudine con disegno di Carlo Maratti in una delle prime nicchie o tabernacoli che sono in quella chiesa, riuscendo piccolo e secco; anziché gli scultori di qualche grido si sono fatti intendere che se v'hanno a fare essi le statue vogliono farle con il proprio modello e non soggettarsi à disegni di detto Carlo Maratta»[9]. Secondo lo stesso Valesio, fu per questa ragione che il francese Jean-Baptiste Théodon, al quale era inizialmente stata commissionata l'esecuzione dell'opera, si allontanò da Roma improvvisamente[10], lasciando il blocco di marmo appena abbozzato al compatriota Pierre-Étienne Monnot[11]. Quest'ultimo aveva già collaborato con il pittore per il *Monumento funebre a Innocenzo XI Odescalchi* (1697-1700), ma ugualmente – come si può notare dal confronto tra il *San Pietro* posto in opera al Laterano e il disegno di Maratti a Düsseldorf (Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie, inv. FP 1283)[12] – decise di non prendere in considerazione il progetto precedente. In generale, come limpidamente argomentato da Jennifer Montagu, nel recente saggio sul rapporto tra il pittore di Camerano e la scultura[13], è probabile che ai diversi artisti, di volta in volta coinvolti, non fosse richiesto di eseguire ciò che era stato proposto nei disegni, quanto piuttosto fosse loro suggerito di collaborare con Maratti per assorbire alcuni spunti e cercare di inserirsi nell'armonia d'insieme del cantiere, pur mantenendo la propria identità stilistica.

Questo è testimoniato, oltre che dal confronto tra i modelli grafici e le opere finite, da un commento dell'arciprete, il cardinale Benedetto Pamphilj, in risposta alle lamentele di Pierre Legros relativamente ai disegni per il *San Bartolomeo* che si accingeva a scolpire: «pigliasse dal disegno del signor Carlo qualche idea, per altro operasse secondo il suo gusto»[14]. Mentre Andrea Bacchi[15] sottolinea, giustamente, che le critiche dovettero avere origine dal fatto che, al contrario di Bernini,



1. Carlo Maratti, *San Matteo*, 1710 circa, penna e inchiostro bruno con acquerello. Windsor, The Royal Collection Trust, inv. RCIN 904168.



2. Camillo Rusconi, *San Matteo*, 1715 circa, terracotta. Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 1779.

Maratti non aveva la capacità (o, aggiungerei, la volontà) di gestire a proprio vantaggio lo stile di chi avrebbe dovuto eseguire l'opera, è necessario spezzare una lancia a favore del pittore marchigiano. Innanzitutto, non vi è prova di quanto dichiarato da Valesio riguardo ai motivi che spinsero Théodon a partire e, allo stesso modo, Legros sembrerebbe non avere voluto seguire il progetto proposto, non tanto per ragioni estetiche, quanto per difesa della propria indipendenza inventiva. Inoltre, se si torna a leggere le parole usate dal diarista per criticare il modello del *San Pietro*, ovvero «piccolo e secco»[16], si può notare che sono rivolte alla resa di insieme all'interno della nicchia e non alla specifica composizione della figura. Questo appare ancora più evidente dal fatto che, mentre Maratti proseguì il proprio lavoro indisturbato, continuando a fornire appunti grafici agli scultori fino alla morte (1713), fu Carlo Fontana a dovere modificare le proprie indicazioni, aumentando di due palmi e mezzo l'altezza prevista per i marmi[17] a svantaggio del basamento e inserendo una fase intermedia tra i modelli pittorici di Melchiorri e la realizzazione dei marmi, ovvero il collocamento in sede di gessi a grandezza naturale[18].
Gli unici scultori, tra gli otto[19] che parteciparono al cantiere, che sappiamo dialogarono realmente con Carlo Maratti furono Francesco Moratti e Camillo Rusconi. Il primo, autore del *San Simone*, seguì con attenzione il disegno[20] propostogli, accennando appena qualche modifica sulla posa del braccio destro del santo[21]. Il secondo fu in assoluto l'artista predominante, con ben quattro sculture su dodici – *San Matteo*[22], *San Giovanni Evangelista*, *San Giacomo Maggiore*[23] e *Sant'Andrea* – e tutte di straordinaria qualità tecnica e compositiva. Evitando di dilungarsi sul ricco nucleo di disegni che nel corso del tempo sono stati associati dalla critica a queste opere[24], ci si soffermerà esclusivamente sul soggetto presentato in mostra tramite la terracotta, considerata originale di Rusconi[25] e conservata al Musée du

Louvre (cat. 33), corrispondente a una fase avanzata dell'elaborazione del *San Matteo* da parte dello scultore. Diversi sono i fogli attribuiti alla mano di Maratti dedicati a questa figura[26], ma solo uno è rifinito in tutti i dettagli – comprese le lumeggiature a biacca – e presenta una corrispondenza quasi esatta con la scultura (figg. 1-2). Addirittura inizialmente il disegno in collezione reale inglese venne assegnato allo stesso scultore[27], ma è stato restituito al pittore marchigiano nel 1971[28] ed è da allora comunemente ritenuto autografo anche per la coincidenza di tratto e di tecnica con quello del British Museum per il *San Giovanni Evangelista* (inv. 2013,7017.7). L'attribuzione non esclude la possibilità che l'insieme grafico sia il frutto di un dialogo e di una collaborazione tra i due artisti. Entrambi i disegni inglesi presentano, rispetto ai marmi, delle differenze nella gestione delle diagonali relativamente alla posa di gambe e braccia, ma, per il resto, anticipano in maniera alquanto dettagliata quello che sarà il risultato finale. Particolarmente interessante, proprio in merito al contatto tra le due arti è la rappresentazione laterale del *San Matteo*. È probabile, come già ipotizzato da Montagu[29], che questa scelta sia dovuta alla specifica richiesta di Fontana di fare eseguire statue a tuttotondo. L'architetto, infatti, non voleva che fossero solamente sculture inserite in una nicchia, ma figure complete godibili quasi nella loro interezza[30].
La particolare affinità artistica che unì Rusconi e Maratti è da sempre nota grazie alle fonti. Il 10 gennaio 1732, Filippo della Valle, allievo dello scultore lombardo, inviò a Giovanni Gaetano Bottari una lunga epistola[31] sulla vita del maestro, venuto a mancare quattro anni prima. La biografia, che era stata richiesta dallo stesso erudito per essere inserita nel secondo volume della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* che prevedeva di pubblicare[32], costituisce tuttora una base fondamentale e affidabile per la conoscenza dettagliata della produzione e del contesto artistico in cui si muoveva il più importante scultore che visse a Roma negli anni tra la scomparsa di Bernini e l'ingranare del nuovo secolo. Nel testo, colto e informale, risalta la notizia dello stretto legame che nacque tra Rusconi e Carlo Maratti, durante gli anni della formazione dello scultore: «Subito giunto qua [Rusconi] si messe sotto Ercole Ferrata, scultore eccellente e di gran nome, che tosto fece concetto di questo giovane, di maniera che se ne servì per fargli modellare alcune mani, ricavandole dalle più belle statue dell'Algardi e del Bernino, de' quali modelli si voleva servire per suo studio; e questi riuscirono di tanta perfezione che da essi se ne formarono i gessi, i quali e pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene all'occorrenze. Quindi è che venne il Rusconi a notizia di Carlo Maratta, che fece seco stretta amicizia, fondata sopra una reciproca stima che aveva l'uno dell'altro»[33].
Lione Pascoli, nella vita dedicata al lombardo, riporta la medesima informazione, ponendo l'accento sull'influenza che il pittore ebbe su di lui, quasi a lasciare intendere che vi sia stata una sorta di discepolato informale: «da quell'uomo grande ch'egli era [Maratti], molti avvertimenti intorno alla professione gli dette. Da lui apprese la facilità di panneggiare e piegare, la nobiltà dell'arte delle teste e la grazia dell'attitudine delle mani e per suo consiglio seguitò poi, sin quasi alla vecchiaia, a frequentar l'accademie e a disegnare dal vero, che è il sicuro modello e l'infallibil maestro»[34].
L'affinità tra il «panneggiare» dell'uno e dell'altro è effettivamente riscontrabile nelle opere. Le vesti scolpite da Rusconi sono caratterizzate, oltre che dalla più generica morbidezza di movimento e dall'impressionistica resa dei materiali, da un particolare modo di disegnare le pieghe più ampie, che Jennifer Montagu[35] ha meravigliosamente definito con l'intraducibile «scooped»[36], probabilmente derivato dal



3. Carlo Maratti, *Cleopatra*, particolare, 1693-1695, olio su tela. Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. 873.



4. Camillo Rusconi, *Giulia Albani degli Abati Olivieri*, particolare, 1719-1720 circa, marmo. Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, inv. 9914.

«mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben»[37] di Jacob Burckhardt. Questo dettaglio tecnico non si rintraccia nella produzione dei maestri dello scultore, ovvero Ercole Ferrata e Giuseppe Rusnati, mentre è evidente nei dipinti di Carlo Maratti (fig. 3). Le stesse stoffe avvallate in concavità triangolari si trovano con intelligenza riprodotte nel marmo in casi straordinari come il *Monumento funebre di Gregorio XIII* nella basilica di San Pietro (1715-1723), suo più alto capolavoro, o come il meravigliosamente naturale ritratto di *Giulia Albani degli Abati Olivieri* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1720) (fig. 4).

La nuova generazione: 1730-1750

Camillo Rusconi fu senz'altro il più significativo scultore attivo tra la fine del Sei e i primi decenni del Settecento. Questo non solo in quanto ebbe la capacità di assorbire e far confluire nella propria produzione le diverse tendenze che si erano intrecciate fino a quel momento, generando un nuovo e solido modo di fare scultura, ma anche perché la sua grandezza fu confermata dal fatto che seppe formare il gruppo di scultori più richiesti e apprezzati della generazione successiva: Giuseppe Rusconi, Giovanni Battista Maini, Pietro Bracci e Filippo della Valle. Al contrario di altre figure, comunque di rilievo, che però alternarono momenti di maggiore o minore fortuna (come Paolo Benaglia, Bernardino Cametti, Agostino Cornacchini, Giuseppe Lironi e Bernardino Ludovisi) o spesero solo pochi anni nella Città Eterna (come Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon, Michel-Ange Slodtz), i quattro allievi di Rusconi vi lavorarono almeno a partire dalla morte del maestro (1728) fino a oltre la metà del secolo (a esclusione di Giuseppe che morì nel 1737), senza mai subire fasi di difficoltà, nonostante il variare dei papi e le vicende storiche.

Giuseppe Rusconi[38] – il quale, al contrario di quanto il cognome lasci immaginare, non era in alcun modo imparentato con Camillo – fu il primo a entrare nello studio dello scultore e l'ultimo a uscirne, visto che lo ricevette in eredità dal maestro dopo la sua dipartita (1728)[39]. Nato a Tremona in Svizzera nel 1687, è documentato come residente presso la casa del lombardo, nell'attuale via dei Cappuccini, insieme al pittore Pietro Rasini[40], già dal 1709[41]. L'anno successivo lo raggiunse Giovanni Battista Maini (Cassano Magnago 1690-Roma 1752), il quale, di tre anni più giovane, si era appena trasferito a Roma dopo un periodo di formazione a Milano nell'ambito della fabbrica del Duomo[42]. Entrambi, probabilmente proprio per la durata del loro apprendistato ma anche per le comuni origini svizzero-lombarde[43], furono gli allievi stilisticamente più affini al maestro, tanto che si fecero carico degli ultimi lavori da lui lasciati incompleti con la morte. Giuseppe e Giovanni Battista furono coloro che ebbero la possibilità di assistere e partecipare alla realizzazione dei principali capolavori di Camillo: furono infatti sicuramente tra i «quattro giovani scultori»[44] menzionati come collaboratori per le statue degli *Apostoli* del Laterano. Pietro Bracci (Roma 1700-1773) e Filippo della Valle (Firenze 1698-Roma 1768) arrivarono invece più tardi: rispettivamente attorno al 1720 e tra la fine del 1723 e l'inizio del 1724. Presso il maestro, i giovani scultori venivano condotti, attraverso una quotidianità che



5. Giovanni Battista Maini, *San Michele arcangelo*, 1733, marmo. Mafra, basílica de Nuestra Señora y San Antonio del Palacio Nacional de Mafra.

simulava il sistema delle più importanti accademie, in una varietà di attività di studio ed esercizio svolte sia in bottega che all'aperto[45]. La formazione presso Rusconi implicava una completezza di contenuti e un'organizzazione tale da dare agli allievi le stesse possibilità di apprendimento che avrebbero potuto ottenere all'Accademia di San Luca. Anne-Lise Desmas, soffermandosi in questo caso più su problematiche legate alla fama e al successo, scrive infatti al riguardo: «L'absence aux concours de deux des meilleurs élèves de Camillo Rusconi, Giuseppe Rusconi et Giovanni Battista Maini, dont la présence à Rome est documentée dès 1709, inciterait même à penser que l'expérience dans l'atelier d'un grand artiste était assez riche pour se dispenser de l'enseignement de l'Académie et que la renommée du maître offrait pour l'avenir des jeunes artistes au moins autant de garantie qu'une médaille aux concours clémentins»[46]. È noto, infatti, che Giuseppe Rusconi e Maini non parteciparono mai ai concorsi

clementini, diventando direttamente accademici entrambi nel 1728. Al contrario, Della Valle e Bracci vi presero parte tre anni prima della morte del maestro, nel 1725, vincendo *ex aequo* il primo premio della prima classe, grazie a due rilievi in terracotta rappresentanti *Giosia, re di Giuda, consegna il denaro per il Tempio* (catt. 39-40). Nelle due opere i giovani artisti si mostrarono subito attenti alla cultura e alla tradizione pittorica che li circondava, consegnandoci uno specchio di quelle che dovevano essere le attenzioni della San Luca sulla soglia del secondo quarto del secolo. Della Valle e Bracci (il quale si ritiene sia passato anche per la bottega del pittore Giuseppe Bartolomeo Chiari, a sua volta allievo di Maratti) seppero far collimare con colta intelligenza una serie di modelli pittorici, sia più genericamente tipologici, come il quadro di storia, sia specifici quanto allo stile come quello marattesco, quello lutiano e quello cortonesco[47]. Quest'ultimo, evidente nel caso specifico dell'opera del fiorentino, deriva da una tendenza, non sempre sufficientemente presa in considerazione dalla critica, che vede le sue origini oltre cinquant'anni prima, in una storica e seminale collaborazione che generò un centro fertile per il dialogo tra le arti: quella di Ercole Ferrata e Ciro Ferri.

Nel 1667, il granduca Ferdinando II de' Medici mandò a proprie spese a Roma Pier Maria Baldi a formarsi presso Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini. Su questa traccia, Cosimo III, il quale instaurò uno stretto rapporto con Baldi durante il proprio *Grand Tour* in Europa[48], non appena preso il posto del padre, ripeté la stessa pratica con lo scultore Carlo Marcellini, che fu inviato nel 1671 presso lo studio romano di Ercole Ferrata. Fu certamente sulla base di questo primo tentativo che, due anni più tardi, fu costituita l'Accademia Fiorentina a Roma[49], per la quale furono scelti quali professori, appunto, Ciro Ferri[50] e lo stesso Ferrata. Da una parte, quest'ultimo insegnava l'equilibrio tra il fare berniniano e lo stile della scuola di Algardi, come scriveva già Italo Faldi che lo definiva «in posizione di equidistanza tra i due massimi campioni del secolo» e che considerava il suo studio il luogo dove «s'incontrarono e si fusero le correnti del classicismo e del barocco, originandosi quel compromesso eclettico, con i più vari dosaggi e tinto d'infinite sfumature, quale caratterizza il volgere della scultura verso il traguardo del Settecento»[51]. Dall'altra, Ferri tramandava la lezione cortonesca, sia nello stile e nella composizione, sia tramite la diffusione e la riproposizione dei prototipi di Berrettini, da lui stesso riutilizzati in pittura ma anche tradotti in scultura, come si può vedere nel caso dei santi in bronzo dorato per la chiesa del Gesù (cat. 31). L'Accademia, nonostante fosse destinata alla formazione di artisti toscani e alla produzione di opere per i palazzi medicei, sul modello di quella francese[52], divenne un vivace luogo di scambio, tanto che la sua breve esistenza, di appena tredici anni, influenzò in maniera radicale tutto il contesto artistico romano, lasciando la propria eco nei decenni a venire anche per il tramite di Camillo Rusconi, allievo di Ercole Ferrata in quegli anni.

Verso la metà del secolo: oltre il dialogo, il diradarsi dei confini

A favorire lo scambio tra le arti, non furono solo i contesti accademici ed eruditi, ma anche le richieste specifiche dei committenti. Un esempio particolarmente didascalico è quello dei progetti per il rinnovamento artistico del Portogallo voluti da Giovanni V. Dettagliatamente documentato è il caso della, oggi perduta, statua in argento dorato dell'*Immacolata* fusa da Giuseppe Gagliardi su modello di Giovanni Battista Maini per la Patriarcale di Lisbona[53]. Al riguardo si conserva una bozza di una lettera in italiano, datata 25 settembre 1744 e anonima (ma plausibilmente riferibile all'architetto João Federico Ludovice)[54], nella quale vi è un dettagliato elenco dei modelli cui fare riferimento. Si tratta interamente ed esclusivamente di opere pittoriche, tutte con il medesimo soggetto, da imitare non solo su base stilistica ma anche compositiva e iconografica. I nomi menzionati sono quelli di Guido Reni, Carlo Maratti, Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona e Giovanni Battista Gaulli. Certamente, seppure in assenza di prove documentarie, i medesimi artisti furono indicati



6. Giovanni Battista Maini, *San Francesco di Paola*, 1732, marmo. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



7. Filippo della Valle, *San Giovanni di Dio*, 1741-1745, marmo. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

come punto di riferimento anche quattordici anni prima per la realizzazione delle sculture marmoree monumentali da inserire nella gigantesca macchina decorativa della basílica de Nuestra Señora y San Antonio del Palacio Nacional de Mafra avviata nel 1730, anche se dato l'esorbitante numero delle opere commissionate (cinquantotto statue di santi, due rilievi e un crocifisso monumentale), si dovette aumentare la varietà dei prototipi, prendendo spunti sia dalla pittura che dalla scultura e ragionando anche sulla base della disponibilità dei soggetti[55]. Eclatante è l'esempio del *San Michele Arcangelo* (1732), sempre di Maini (fig. 5), che appare come una variante tridimensionale del dipinto reniano della chiesa romana di Santa Maria dell'Immacolata Concezione.

Secondo Antonella Pampalone[56], dietro all'ideazione del *San Michele* non vi sarebbe solo il modello di Guido Reni ma anche l'intervento diretto di un pittore, Pietro Bianchi detto il Creatura (Roma 1694-1740)[57]. Per quanto non vi siano prove[58], l'ipotesi proposta dalla studiosa fa riferimento a una collaborazione che Bianchi instaurò con gli scultori allievi di Rusconi secondo lo stesso modello di Maratti al Laterano, tramandata dalle fonti ma non ancora messa a fuoco dalla critica. Infatti, nel secondo volume delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, pubblicato nel 1769, Giuseppe Ratti, che dedica diverse dettagliate pagine alla narrazione della vita e della produzione artistica di Bianchi[59], riporta: «egli portava tanto affetto agli amici, che volentieri consumava per essi il tempo con discapito proprio. E siccome egregiamente modellava: così soleva porgere aiuto a molti celebri romani scultori. A Filippo della Valle lavorò il modello della bella statua di *San Giovanni di Dio*, che questo scultore condusse per la basilica di San Pietro; anzi lo stesso Bianchi si crede l'inventore di essa statua elegantemente aggruppata con la figura d'un poverello, che vien accolto dal suddetto san Giovanni. Con la direzione del Bianchi fu dal Maini costruita per la suddetta basilica l'altra statua di *San Francesco di Paola*, ma non già quella di *San Filippo Neri*, che fu fatta alcuni anni doppoi dal prefato scultore. Anche il vivente degno scultore Pietro Bracci con la direzione del Bianchi molte cose lavorò; e specialmente il *Sepolcro del cardinal Paolucci* a San Marcello e la statua di *Papa Clemente XII* in Campidoglio. In fine il Bracci è debitore al Bianchi delle più insigni sculture, che egli abbia eseguite, sì per ornamenti di chiese di Roma, sì per commissioni di fuori»[60].

Il pittore, nato a Roma[61], ma di origini liguri[62] ebbe una formazione ricca, ma anche abbastanza insolita, costruita in parte dallo sfortunato susseguirsi di discepolati a breve durata a causa della partenza o del decesso dei maestri, ma anche dell'interesse dello stesso artista per diverse forme d'arte. Parallelamente all'apprendistato presso Giacomo Triga, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi e infine Benedetto Luti, sembrerebbe aver dedicato diverso tempo allo studio della plastica sotto le attenzioni di Pierre Legros con eccellenti risultati: «questo scultore prese molta affezione al fanciullo; e vedendo unito al bel talento di lui un'indole modesta e docile al maggior segno; talora con esso facetamente scherzava. Una volta che quegli modellava un piede della Venere, detta de' Medici, così il motteggiò: "Voi l'avete fatta d'una bellezza superiore all'originale. Se mi date licenza voglio farmela formare da un gettatore. Siete voi contento?"»[63].

Tralasciando il possibile intervento di Pietro Bianchi su opere non menzionate da Ratti, per quanto resti verosimile, si cercherà in quest'occasione di suggerire alcuni ragionamenti in merito ad alcune sculture effettivamente citate. Il punto di partenza, ovviamente, deve essere l'attendibilità del biografo. Pur non essendo sempre preciso in ciò che scrive – per esempio definisce Giuseppe Rusconi nipote di Camillo[64] –, generalmente, quando affronta questioni direttamente pertinenti ai protagonisti delle sue *Vite*, è piuttosto attento, tanto da evitare esplicitamente approfondimenti quando non ritiene di avere cognizione sufficiente dei dettagli, come nel caso dei lavori di Francesco Queirolo a Napoli, dei quali riferisce «non possono essere da me pienamente descritti; perché non gli ho mai veduti»[65]. Ugualmente è molto specifico nell'indicare quali opere siano state realizzate dai tre scultori in collaborazione con Bianchi e in quali invece non sia intervenuto: «l'altra statua di *San Francesco di Paola*, ma non già quella di *San Filippo Neri*» (fig. 6)[66].

Un caso particolarmente interessante è quello del *San Giovanni di Dio* di Filippo della Valle (1741-1745) (fig. 7), specialmente se letto in opposizione con la *Santa Teresa* (1751-1754) che dovette realizzare senza il supporto del pittore, venuto a mancare nel 1740 (fig. 8). Si tratta di un'opera unica per qualità e stile all'interno del *corpus* dello scultore e di un'intelligenza associabile alla ricerca di maestosità e naturalezza che si può rintracciare proprio nei marmi di Pierre Legros (catt. 32, 34, 35, 38) e nelle tele di Benedetto Luti (catt. 26, 57). Per quanto non si possa dare il merito al pittore per lo straordinario livello tecnico nel trattare le superfici e nella gestione della luce (caratteristiche da sempre presenti nei marmi del fiorentino), certamente derivano dalla formazione di Bianchi con Legros[67] la resa patetica, il pittoricismo e la capacità compositiva nell'unione delle due figure, che sembrano proiettare addirittura il gruppo un secolo più avanti. Al riguardo, ancora più di quanto sia avvenuto per i disegni di Maratti per gli *Apostoli* del Laterano, non si può in questo caso intendere la collaborazione tra i due come la consegna di un modello da parte del pittore e la sua esecuzione da parte dello scultore. Si trattò piuttosto di un dialogo tra gli artisti, ancora prima che tra le arti. D'altronde, come evidenziato da Stefania Ventra[68], all'interno dell'Accademia di San Luca le cattedre non erano divise sulla base della specializzazione tecnica, ma su temi di studio comuni, quali l'antico, il nudo, i panneggi, la prospettiva[69]. Solo i concorsi clementini separavano le classi tra le tre arti, ma anche in questo caso la differenziazione non era netta: per esempio, quando, nel 1708, Pietro Bianchi partecipò alla terza classe di pittura[70] la traccia richiedeva che si disegnasse il *Monumento funebre di Paolo III* della basilica di San Pietro[71]. Ugualmente, la particolarità di questo pittore non fu quella di formarsi anche presso uno scultore, ma quella di eccellere nel modellare. La formazione in diversi campi dell'arte era cosa più diffusa di quanto non sia stato finora rilevato negli studi. Camillo Rusconi istruì il pittore Pietro Rasini. Pietro Bracci, come



8. Filippo della Valle, *Santa Teresa*, 1751-1754, marmo. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.

accennato, passò probabilmente un periodo nella bottega di Giuseppe Bartolomeo Chiari e sicuramente ebbe una formazione anche da architetto, come attestano i numerosi disegni del Canadian Centre for Architecture pubblicati da Elisabeth Kieven e John Pinto[72]. Lo stesso Bianchi ebbe tra i suoi allievi Giovanni Battista Grossi, il quale, seppur ancora poco studiato, è noto per avere collaborato con Della Valle, Bracci e Maini al cantiere della fontana di Trevi, eseguendo il rilievo rappresentante *La Vergine indica le sorgenti ai soldati di Agrippa*. Per ultimo, lo stesso Filippo della Valle dovette essere propenso a dipingere, come dimostra la presenza nei depositi di Palazzo Pitti di un autoritratto da lui stesso realizzato negli anni fiorentini, il quale potrebbe ridare valore a una notizia, da sempre scartata[73], relativa all'apprendistato presso di lui della pittrice Violante Beatrice Siries Cerroti.

[1] Sul cantiere degli *Apostoli* del Laterano si vedano Wittkower 1927; Den Broeder 1967; Conforti 1980; Nava Cellini 1982b, pp. 5-15; Johns 1993, pp. 75-93; Scaloni 1999; Martin 2019, pp. 23-43.
[2] Come noto, il progetto era già nell'aria da diverso tempo. Tra le figure che presero parte alla sua iniziale ideazione si trova anche un avo di Clemente XI, Annibale Albani (1605-1651), primo custode della Biblioteca Vaticana sotto Urbano VIII (cfr. Simonato 2017, pp. 17-19).
[3] Negro 2001, p. 100.
[4] Cantiere diretto da Bernini.
[5] Sul rapporto di Maratti con gli scultori si vedano Bershad 1985; Montagu 2015; Giometti 2016.
[6] Cfr. nota 2.
[7] Negro 2001, p. 108, nota 6.
[8] Rispetto al *Monumento funebre per il cardinale Girolamo Casanate* fatto da Pierre Legros, sempre in San Giovanni in Laterano, tra il 1700 e il 1703, e già poco apprezzato (cfr. Bissell 1997, n. 12, pp. 60-61).
[9] Valesio [1704-1707] 1978, p. 595; Bacchi 1995a, p. 48.
[10] Valesio [1704-1707] 1978, p. 353.
[11] Bacchi 1995a, p. 45.
[12] Pubblicato da Negro, in *Papa Albani e le arti* 2001, n. 121, p. 283 con bibliografia precedente. Il marmo si differenzia anche dalla terracotta attribuita a Théodon (Souchal 1977-1993, III, 1987, p. 301).
[13] Montagu 2015.
[14] Desmas 2004b, pp. 799, 804.
[15] Bacchi 1995a, p. 45.
[16] Valesio [1704-1707] 1978, p. 595.
[17] Si veda Conforti 1980, pp. 251-255.
[18] Non è noto dove siano questi modelli in gesso che il pontefice voleva destinare alla chiesa di Santa Maria degli Angeli (cfr. Simonato 2017, p. 40).
[19] Gli scultori furono, oltre ai tre francesi già citati, Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Angelo de Rossi, Camillo Rusconi, Francesco Moratti.
[20] Pubblicato in Montagu 2015, p. 61, fig. 7.
[21] Oltretutto non possiamo affermare con certezza che non sia stata suggerita dallo stesso Maratti.
[22] Già affidata a Pietro Balestra (cfr. Negro 2001, p. 103).
[23] Inizialmente affidata ad Antonio Andreozzi (cfr. *Ibidem*).
[24] Montagu 2015 e bibliografia precedente.
[25] Si veda cat. 33.
[26] Tra i quali il foglio del British Museum, già attribuito ad Andrea Procaccini (inv. 1952,0121.31).
[27] *The Roman drawings* 1960, n. 737, p. 61.
[28] *The German Drawings* 1971, n. 292, p. 98.
[29] Montagu 2015, p. 63.
[30] Questo tipo di approccio alla figura deriva dalla formazione berniniana di Carlo Fontana.
[31] *Raccolta di lettere* 1822-1825, II, 1822, pp. 310-323.
[32] E che, effettivamente, pubblicò per la prima volta, in sette volumi, nel 1754: *Raccolta di lettere* 1754.
[33] *Raccolta di lettere* 1822-1825, II, 1822, p. 312.
[34] Pascoli [1730] 1992, p. 360 La notizia è trascritta anche in altre fonti, per le quali si vedano *ad indicem* gli apparati documentari in Martin 2019.
[35] Montagu 2016, p. 166.
[36] Il Cambridge dictionary riporta la seguente definizione: «to remove something from a container using a spoon».
[37] Reso nell'edizione italiana del 1952 con «plasmato a cucchiaiate in una gelatina di mandorle», anche se forse in questo caso sarebbe più appropriato tradurre «gegraben» con «scavato» (cfr. Burckhardt [1855] 1898, p. 180; Burckhardt [1855] 1952, p. 766). Al riguardo si veda Simonato 2018, pp. 150, 268, nota 278.
[38] Il più ricco contributo su Giuseppe Rusconi è Arcuri 2003.
[39] Baldinucci [1735] 1975, p. 96.
[40] Pittore lombardo, noto anche come Pietro Rasina.
[41] Arcuri 2003, p. 148.
[42] Probabilmente presso Rusnati, a sua volta già maestro di Camillo.
[43] Maini nacque a Cassano Magnago, in provincia di Varese, vicino al confine con la Svizzera.
[44] Si vedano i documenti pubblicati in Arcuri 2003, p. 171; Martin 2019, p. 214.
[45] Il tema della formazione nello studio di Camillo Rusconi è stato approfondito, su base documentaria, nel corso delle ricerche per la tesi di dottorato, che si prevede di pubblicare (cfr. Parisi 2019).
[46] Desmas 2012, p. 62.
[47] Per un confronto più dettagliato si rimanda a catt. 39-40.
[48] Chiarelli 1963, p. 471.
[49] Facchin 2019, p. 66.
[50] Anche se Ciro Ferri sembrerebbe essere stato poco presente in Accademia a causa dei continui viaggi, ne restava il principale punto di riferimento (cfr. Sparti 2004, pp. 167, 170, 210, nota 48).
[51] Faldi 1958, pp. 69-70.
[52] Si veda Ventra in questo catalogo.
[53] Si vedano Montagu 2004 e Vale 2012.
[54] Cfr. Montagu 1996, p. 156.
[55] Non viene mai indicata, quale modello, un'opera con un soggetto diverso rispetto a quello da riprodurre.
[56] Pampalone 1995, pp. 257-259.
[57] Sono attualmente in corso ricerche su Pietro Bianchi da parte di Vincenzo Stanziola. Per Bianchi disegnatore si veda Stanziola 2015.
[58] La storica dell'arte costruisce la propria tesi sulla base di un concreto confronto stilistico e compositivo con le opere di Bianchi, oltre che su più ampi dati storici.
[59] Ratti 1768-1769, II, 1769, pp. 292-305.
[60] *Ivi*, pp. 303-304.
[61] Crelly 1968, p. 165.
[62] «Genovese, quantunque nato altrove [...] egli in qualche maniera fu nostro; perché nostri furono i suoi genitori» (Ratti 1768-1769, II, 1769, p. 292).
[63] *Ivi*, p. 293.
[64] *Ivi*, p. 308
[65] *Ivi*, p. 309.
[66] *Ivi*, p. 304.
[67] Il drappo, che, sorretto dalla mano del santo, taglia in orizzontale la figura, (in assenza di ragioni iconografiche) ricorda il *San Bartolomeo*, citato nella prima parte di questo saggio, scolpito trent'anni prima da Pierre Legros per San Giovanni in Laterano.
[68] La quale ringrazio per questo spunto, ma anche per tutto il tempo speso a confrontarsi e dialogare su questi temi.
[69] Per approfondire le questioni legate alle accademie e alle tematiche di studio ed esercizio, si veda Ventra in questo catalogo.
[70] Il disegno da un'opera plastica era cosa comune nella terza classe di pittura.
[71] *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 104, 117, fig. A.234.
[72] Kieven, Pinto 2001.
[73] Moücke 1752-1762, IV, 1762, pp. 285-286; Orlandi 1776, p. 1436; Viallet 1923, pp. 67-68. Si veda inoltre il testo monografico *La signora pittrice* 2016.

Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci

Mario Epifani

La fortuna internazionale di Sebastiano Conca (1680-1764) è ricordata in tono ammirativo dai biografi contemporanei: già nel 1719, mentre il pittore otteneva i primi importanti riconoscimenti, Pellegrino Orlandi scriveva che «non li mancano impieghi per Roma, né commissioni per oltramontani paesi»; prima del 1724 Nicola Pio registrava che «va sempre operando con maggior avanzamento per molti signori principi romani e forastieri»; Bernardo De Dominici nel 1745 attestava che, oltre alle opere presenti a Roma, «molte ne sono andate altrove, e massimamente negli paesi oltramontani, e più nell'Inghilterra»[1]. Nato a Gaeta e formatosi a Napoli nella bottega di Francesco Solimena, trasferitosi a Roma verso il 1707, il pittore riuscì nella non facile impresa di inserirsi da *outsider* nella competitiva scena artistica romana. Prima di affermarsi definitivamente ottenendo per due volte il titolo di Principe dell'Accademia di San Luca (1729-1732 e 1739-1741) Conca, in quanto artista emergente sul mercato, fu attento a captare il gusto dei collezionisti stranieri. Tra il 1715 e il 1725 egli ricevette commissioni da Thomas Coke, conte di Leicester, e dall'arcivescovo di Magonza Franz Lothar von Schönborn; più tardi, nel quarto decennio, il suo prestigio ormai consolidato gli garantì incarichi dall'elettore di Baviera, dal re di Spagna e dal re del Portogallo. Meno noti sono i suoi contatti con la Francia, circostanza che sembra confermare l'antagonismo tra la scuola artistica francese e quelle italiane, particolarmente accentuato nei primi decenni del Settecento[2]. Nella *Correspondance* dei direttori dell'Accademia di Francia Conca non è menzionato nemmeno una volta, diversamente da Trevisani, Luti e Panini[3]. Se la scuola romana, ad eccezione appunto di Panini, era del resto particolarmente trascurata dai francesi[4], per i committenti e collezionisti sia italiani che stranieri Conca aveva il vantaggio di poter essere identificato anche come napoletano, in quanto allievo di Solimena. Il pittore univa dunque l'attrattiva della grande tradizione del barocco partenopeo e il prestigio internazionale garantito da Roma. Non a caso nelle collezioni europee Conca è spesso associato alla scuola napoletana, come ad esempio nel catalogo dell'asta Mariette (1775)[5].

Il cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) ebbe un ruolo fondamentale per la carriera di Conca, inserendolo nel vivace contesto della propria corte nel Palazzo della Cancelleria[6]; in quanto Protettore di Francia dal 1709, probabilmente lo incoraggiò ad avvicinarsi alla comunità francese, frequentata negli stessi anni anche da Juvarra[7]. Non mancano infatti riferimenti alla presenza di dipinti di Conca in collezioni di francesi che a Roma, nella prima metà del Settecento, ricoprivano ruoli nel tribunale della Santa Sede. Nell'inventario dei beni di Alof Louis Rouault de Gamaches, Uditore di Rota dal 1715, morto nel 1733, figuravano ben cinque dipinti di Conca, tra cui un *Enea nei Campi Elisi*, replica del «primo fatto dal detto soggetto Signore Cavaliere Conca per l'Inghilterra»[8]. Più tardi, nel 1761, due *Virtù* erano a lui attribuite nell'inventario di un altro Uditore di Rota, l'*abbé* de Canillac, presente a Roma dal 1734[9]. A Parigi, nella celebre collezione di disegni di Pierre Crozat – che fu a Roma nel 1714 – si trovava l'*Autoritratto* eseguito prima del 1724 da Conca per illustrare la biografia scritta da Nicola Pio, oggi a Stoccolma (fig. 1)[10]; nel *Recueil* pubblicato nel 1729, tra le stampe che riproducono dipinti e disegni presenti nelle collezioni del re, del duca d'Orléans e dello stesso Crozat è presente una xilografia in chiaroscuro di Nicolas Le Sueur tratta da un disegno di Conca raffigurante *Diana ed Endimione* (fig. 2)[11]. Il tema mitologico e il tono arcadico sembrano assecondare i gusti di una clientela internazionale, libera dai con-



1. Sebastiano Conca, *Autoritratto*, 1720-1724 circa, matita nera e gessetto bianco su carta cerulea. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 656/1863.



2. Nicolas Le Sueur da Sebastiano Conca, *Diana ed Endimione*, *ante* 1729, xilografia a chiaroscuro. Washington, National Gallery of Art, inv. 1994.60.39.

dizionamenti dei collezionisti appartenenti alla Corte pontificia e più incline ad acquistare opere di soggetto profano, se non scopertamente erotico, quali i dipinti e i disegni eseguiti da Conca per il conte di Leicester e per l'arcivescovo di Magonza o il *Bacco, Arianna e Venere* della collezione Molinari Pradelli (cat. 67)[12]. Il *Borea che rapisce Orizia* del Louvre (1715-1720 circa, fig. 3) costituisce un *unicum* nel catalogo del pittore di Gaeta per l'insolito repertorio di figure femminili seminude[13]. Il fatto che già nel 1788 il quadro si trovasse a Parigi, nella vendita della collezione appartenuta alla moglie del mercante Jacques Lenglier[14], induce a ritenere che esso fosse destinato fin da principio al mercato francese. Al di là del retaggio del Seicento italiano (con richiami al *Ratto di Proserpina* di Bernini e a due quadri d'identico soggetto di Giovan Francesco Romanelli e di Solimena, presenti a Roma già all'inizio del Settecento nella collezione del cardinale Fabrizio Spada), il tono aereo e vaporoso del dipinto, di una luminosità rosata, richiama le coeve realizzazioni di Antoine Coypel (1661-1722) per la Galerie d'Enée del Palais Royal[15] dove uno degli episodi illustrati era la *Discesa di Enea agli Inferi*, tema che Conca verso il 1717 affrontò nella già citata tela per il conte di Leicester[16]. Simili assonanze inducono a ritenere che Conca fosse aggiornato sulle ultime novità della scena artistica parigina. In seguito Ottoboni lo coinvolse, insieme a Trevisani, nell'esecuzione della preziosa legatura in seta intessuta d'oro per le copie del libretto del *Carlo Magno* destinate a Luigi XV e alla regina Maria Leszczynska[17]. L'opera fu rappresentata nel teatro della Cancelleria nel 1729, per celebrare la nascita del Delfino; per la stessa occasione vennero commissionati a Conca i disegni per i ricami in argento delle fasce benedette inviate in dono dal papa ai reali di Francia[18].



3. Sebastiano Conca, *Borea rapisce Orizia*, 1715-1720 circa, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 303.

Ad attestare la stima riservata a Conca dal *côté* francese, oltre alle scelte di collezionisti e committenti, sono anche alcune testimonianze di scrittori, eruditi e viaggiatori contemporanei: nelle *Lettres familières*, diario epistolare del viaggio in Italia compiuto nel 1739-1740, Charles de Brosses riservava un giudizio lusinghiero alla *Piscina probatica* dipinta da Conca nell'abside della chiesa della Santissima Annunziata a Siena[19]. Generalmente sottovalutato dalla critica è invece il rapporto di reciproco scambio tra Conca e gli artisti francesi che soggiornarono a Roma nella prima metà del Settecento: nella prassi operativa, la possibilità/opportunità per questi ultimi di trarre suggestioni dal repertorio di uno dei pittori più in vista tra quelli allora attivi nella città pontificia a tratti smentisce l'indifferenza ostentata dalle fonti ufficiali, i cui condizionamenti nell'ambito di una specifica politica culturale sono già stati rilevati[20]. Conca era del resto identificato dagli artisti italiani e stranieri con l'idea stessa dell'insegnamento accademico: fin dal 1710 egli aveva aperto una scuola del nudo in casa propria; dopo il 1725 ottenne un appartamento in Palazzo Farnese, dove continuò a dare «ricetto a molti ragazzi per istruirli nella pittura»[21] – benché a quanto pare i francesi passati nel suo studio fossero una minoranza[22]. A sua volta, com'è già stato evidenziato, il pittore gaetano dimostrò in alcune sue opere di subire



4. Nicolas Vleughels, *Apelle e Campaspe*, 1716, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 8482.

il fascino delle prepotenti novità offerte da una scuola che si stava emancipando da una lunga fase di sudditanza nei confronti dei modelli italiani. «Concessioni espositive di sapore francesizzante» erano state rilevate da Sestieri fin dal suo primo contributo su Conca[23]. Già nel secondo decennio del Settecento, quest'ultimo era entrato in contatto con alcuni artisti francesi presenti a Roma: i biografi ricordano il suo legame d'amicizia con lo scultore Pierre Legros (1666-1719) che si era fatto ritrarre da Conca in un dipinto non rintracciato, ma menzionato nell'inventario *post mortem* e verosimilmente in rapporto con un disegno reso noto da Olivier Michel[24]; nel 1716 era suo vicino di casa Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745), giunto a Roma da Torino[25]. Al momento dell'arrivo di Conca a Roma, intorno al 1707, l'Accademia di Francia era retta da Charles-François Poerson, un pittore troppo legato alla tradi-



5. Sebastiano Conca, *Alessandro, Apelle e Campaspe*, 1715 circa, penna e inchiostro bruno acquerellato e tracce di matita nera su carta preparata beige. Norfolk, Holkham Hall.

zione seicentesca per poter costituire per lui un valido modello[26]. Significative affinità sono ravvisabili invece con Nicolas Vleughels (1668-1737), direttore dell'Accademia di Francia dal 1725, ovvero in anni cruciali per la carriera di Conca. L'*Apelle e Campaspe* (fig. 4) consegnato dal pittore francese all'Académie royale nel 1716 tratta lo stesso tema di un dipinto eseguito da Conca l'anno precedente e studiato in un disegno oggi a Holkham Hall (fig. 5)[27]. Benché a quella data Vleughels fosse già rientrato a Parigi dopo il primo soggiorno romano, nel secondo decennio è comunque possibile ravvisare una sintonia tra i due sia nello stile che nella scelta dei soggetti, evidente nel rapporto tra dipinti di Conca e incisioni tratte da disegni di Vleughels[28]: è il caso del *Cristo e la Samaritana* oggi in Palazzo Chigi ad Ariccia e del *Ratto d'Europa* già in collezione Ingold[29]. Dopo il definitivo ritorno a Roma, Vleughels eseguì nel 1728 un dipinto con *Salomone e la regina di Saba*, destinato a Luigi XV e anch'esso oggi al Louvre (fig. 8)[30]. In quel dipinto dal cromatismo brillante e prezioso, dichiaratamente veronesiano nella giustapposizione di colori intrisi di luce e nella sontuosità delle vesti, la composizione sembra tener presente la tela di Conca raffigurante *I Magi davanti a Erode* (fig. 6), una delle opere più stimate della collezione del cardinal Ottoboni, che la commissionò nel 1714[31]. Nel Palazzo della Cancelleria le opere del pittore di Gaeta erano esposte accanto a quelle di Vleughels, di Coypel e di Poerson[32]. Infine, l'*Adorazione dei Magi* di Vleughels a Caen, datata 1735, richiama ancora le versioni dello stesso tema dipinte da Conca tra il 1707 e il 1720[33]. Rimandi a Conca sono stati rilevati nell'opera di Charles-Joseph Natoire (1700-1777), direttore dell'Accademia di Francia dal 1751, che aveva soggiornato a Roma una prima volta tra il 1723 e il 1728 e che forse in quegli anni frequentò l'accademia tenuta dal pittore gaetano in Palazzo Farnese[34]. Nelle sue memorie, il suo allievo Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Prix de Rome* nel 1743, affermava di essersi recato a Montecassino, dove il «cavalier Conga, già molto vecchio» gli aveva proposto di collaborare alla decorazione dell'abbazia, ma Jean-François de Troy, allora direttore dell'Accademia di Francia, gli aveva sconsigliato di accettare, «tracciandomi il quadro della vita





Nella pagina a fronte
6. Sebastiano Conca, *I Magi davanti a Erode*, 1714-1720, olio su tela. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal. Nr. 505.

7. Sebastiano Conca, *Cristo in casa di Marta e Maria*, 1741, olio su tela. Roma, ex-monastero di Santa Maria in Campo Marzio, refettorio (Complesso di vicolo Valdina, Sala del cenacolo).

8. Nicolas Vleughels, *Salomone e la regina di Saba*, 1728, olio su rame. Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1992-412.



di Subleyras»[35]. Evidentemente una carriera tutta romana come quella di Subleyras non era ritenuta un'opzione allettante per un pittore francese; tale giudizio rivela il rapporto ambivalente di De Troy con Roma, città in cui peraltro trascorse l'ultima parte della sua vita, morendovi nel 1752[36].
Pierre Subleyras (1699-1749) è uno dei pittori francesi con i quali Conca dovette misurarsi, in una fase ormai avanzata della sua attività. Più giovane di lui di quasi vent'anni, arrivato a Roma nel 1728, nonostante la sua "italianizzazione" Subleyras proponeva uno stile indubbiamente *sui generis* per un pittore formatosi tra i due poli del solimenismo napoletano e del marattismo romano. Il suo stile, decisamente meno condizionato da quei modelli e prepotentemente moderno, dovette colpire Conca, che pur avendo ormai da tempo consolidato la propria posizione era comunque attento alle novità proposte dai giovani artisti emergenti, come ad esempio Corrado Giaquinto, a Roma dal 1727. La grande tela raffigurante *Cristo in casa di Marta e Maria*, dipinta da Conca per le benedettine di Santa Maria in Campo Marzio (1741, fig. 7), sembra citare la *Cena in casa di Simone* che Subleyras aveva esposto a Roma nel 1737, prima di inviarla ad Asti (cat. 161), nella disposizione delle figure all'interno della grandiosa architettura classicheggiante, nelle stoviglie esposte sulla parete di fondo e addirittura nel dettaglio del cane in primo piano[37]. Il tentativo dell'ormai anziano Conca di allinearsi alle tendenze – etichettate come "protoneoclassiche" – sostenute da Benedetto XIV poté passare anche da una sorta di *captatio benevolentiae* nei confronti di un pontefice che appena eletto, nel 1740, aveva commissionato il proprio ritratto a Subleyras, ammesso all'Accademia di San Luca in quello stesso anno, durante il principato di Conca[38]. Quest'ultimo probabilmente preferì tentare una mediazione, piuttosto che accentuare il contrasto tra il suo collaudato linguaggio tardobarocco e le novità proposte da artisti forestieri come Subleyras e più tardi Mengs. Il francese sembra peraltro ricambiare l'omaggio nella pala da lui dipinta per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Milano nel 1744[39], in cui la figura della Maddalena è modellata su quella di Maria nella tela di Santa Maria in Campo Marzio[40]. Pur nella scarsa compatibilità tra i due pittori, questi rimandi incrociati testimoniano da un lato la perdurante autorevolezza di Conca e dall'altro la sua volontà di aggiornarsi anche davanti alla temibile concorrenza da parte della scuola francese.

[1] Orlandi 1719, p. 390; Pio [1724] 1977, p. 145; De Dominici [1742-1745] 2003-2014, III, 2008, p. 1269.
[2] Rosenberg 2000; Michel 2002a.
[3] Michel 1981a, p. 595.
[4] Caracciolo 2000, p. 40.
[5] *La vente Mariette* [1775] 2011, p. 60.
[6] Sui rapporti tra Conca e il cardinal Ottoboni cfr. Matitti 1995a, pp. 160-161; Olszewski 1997/1998, pp. 560-565; Olszewski 2004b, pp. 27-30; Epifani, *Sebastiano Conca*.
[7] Salviucci Insolera 1996, p. 37; sui rapporti di Juvarra con i francesi a Roma cfr. Manfredi 2018.
[8] *Sebastiano Conca* 1981, pp. 389-390. Il dipinto «fatto per l'Inghilterra» è quello commissionato dal conte di Leicester, conservato a Holkham Hall (cfr. *infra*).
[9] Michel 2016, pp. 125, 132.
[10] Clark 1967b, p. 12; Bjurström 1995, n. 10, p. 54.
[11] *Recueil d'estampes* 1729, I, p. 53; cfr. Vitzthum 1971a, fig. 28. Il disegno del Kupferstichkabinett di Dresda, pubblicato da Vitzthum come autografo, sembra piuttosto una derivazione dall'incisione, di cui si segnalano due esemplari stampati con inchiostri di diverso colore: blu quella della National Gallery of Art di Washington (inv. 1994.60.39), verde oliva quella del British Museum (inv. 1855,0609.215). Il nome del proprietario del disegno da cui l'incisione è tratta non è specificato nel *Recueil*, ma è probabile che si trattasse di Crozat. Di questo soggetto è nota una versione con varianti, dipinta su rame e firmata da Conca, già sul mercato antiquario (Drouot 1989, n. 23; cfr. Sestieri 2004, n. 5f, p. 170).
[12] Sui dipinti di Conca nella collezione Leicester a Holkham Hall si veda Clifford 1977; sulla coppia di tele a Pommersfelden cfr. Rave, in *Die Grafen von Schönborn* 1989, n. 314, pp. 408-410.
[13] Loire 2000, p. 27. Giancarlo Sestieri, in una lettera del 9 ottobre 1980 (Parigi, Musée du Louvre, documentation du Département des Peintures), confermava l'autografia del dipinto, datandolo al primo decennio romano.
[14] *Catalogue de tableaux* 1788, n. 64, p. 20; su Lenglier cfr. Michel 2007, pp. 66-70.
[15] Caracciolo 2009, pp. 29-32.
[16] Clifford 1977, p. 99; Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, p. 236; Connor Bulman 2003, p. 30; Conticelli, in *Seduzione etrusca* 2014, pp. 131-132.
[17] *Carlo Magno* 1987; Matitti 1995b. I due esemplari sono passati in asta Christie's 2009, n. 435; Sotheby's 2010, n. 273.
[18] Dorati da Empoli 2017, p. 390.
[19] De Brosses [1858] 1991, I, p. 483.
[20] Michel 2002a.
[21] Così scrive Pier Leone Ghezzi nella didascalia della caricatura di Conca da lui disegnata nel 1741 e oggi conservata all'interno del ms. Ott. Lat. 3117 (f. 115) nella Biblioteca Apostolica Vaticana; cfr. Michel 1981b, p. 37.
[22] Sull'accademia istituita da Conca cfr. Michel 1981a, pp. 590-597; Michel 1981b, pp. 39-41; Gallego 2014, pp. 39-44.
[23] Sestieri 1969, p. 325.
[24] Enggass 1976, I, pp. 129-130; Michel 1981b, p. 37; Bissell 1997, p. 17. Il disegno di ubicazione sconosciuta, riprodotto come anonimo da Michel (1981a, p. 573, fig. 2), in cui Legros è ritratto accanto a un modello del *San Bartolomeo* da lui scolpito per la navata di San Giovanni in Laterano tra il 1705 e il 1712 (Desmas 2004b), deriva probabilmente dal dipinto di Conca menzionato nell'inventario del 1719. Il disegno è stato in seguito attribuito a Hyacinthe Rigaud da Julien (2000, p. 205); un calco in controparte è recentemente passato in asta (Freeman's, Philadelphia, 23 gennaio 2017, n. 25) con un'attribuzione a Nicolas de Largillière. Il solo volto è ripreso in un disegno a sanguigna del Metropolitan Museum, già attribuito a Benefial e poi a Luti (Bean 1979, n. 268, p. 201) e in ogni caso stilisticamente incompatibile con i disegni noti di Conca. Perduto è il ritratto disegnato da Agostino Masucci per le *Vite* di Nicola Pio ([1724] 1977, p. 194; Clark 1967b, n. 69, p. 15). Il ritratto a figura intera presenta diversi stilemi tipici di Conca, dal panneggio gonfio ed esuberante alla colonna con tenda di quinta, fino a dettagli come lo sgabello con le gambe curve, il busto e il trapano che si ritrovano in altri suoi dipinti. Considerata la presenza del modello del *San Bartolomeo*, dovrebbe datarsi attorno al 1712, dunque in anni piuttosto precoci per Conca. Quanto ai tre disegni, è possibile che siano stati tratti dal dipinto in vista di una sua traduzione a stampa, apparentemente mai realizzata: sembra confermarlo il tratto analitico e piuttosto rigido in particolare del foglio del Metropolitan, forse riconducibile a un artista francese piuttosto che a Luti, i cui disegni sono più vibranti e atmosferici.
[25] Michel 1981a, p. 595.
[26] Su Poerson cfr. Michel 2002b.
[27] Per Vleughels cfr. Hercenberg 1975, n. 44, pp. 69-70; per Conca cfr. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 13a, c, pp. 114-117.
[28] Già Michel (1981a, p. 595) rilevava che Conca «ne saurait être ignoré de Vleughels».
[29] Per il *Cristo e la Samaritana* cfr. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 15, pp. 120-121 e Hercenberg 1975, n. 49, p. 72; per il *Ratto d'Europa* (venduto da Christie's 2014, n. 168) cfr. Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 24, pp. 138-139 e Hercenberg 1975, n. 85, p. 85.
[30] Sahut, in *Nouvelles acquisitions* 1996, pp. 158-162.
[31] Henning 2007.
[32] Poerson aveva dipinto il *San Giacomo minore* per la serie degli *Apostoli* appartenuta al cardinale ed esposta alla mostra di San Salvatore in Lauro nel 1713; il *San Bartolomeo*, non rintracciato, è una delle primissime opere documentate di Conca (cfr. Pietrangeli 1980, pp. 399-404; De Marchi 1987, pp. 282-283; Lo Bianco, Di Penta, in *Fabio Massimo Megna* 2007, pp. 18-35). Sui dipinti di Vleughels nella collezione del cardinal Ottoboni cfr. Olszewski 2004b; sulla quadreria ottoboniana – con particolare riferimento al confronto tra pittori appartenenti a scuole diverse – si veda da ultimo Pierguidi 2019.
[33] Hercenberg 1975, n. 130, pp. 105-106. L'*Adorazione dei Magi* è il soggetto della prima tela datata di Conca, risalente al 1707, oggi al Musée des Beaux-Arts di Tours (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 3, pp. 90-91); il tema fu da lui ripreso nel grande dipinto della chiesa dell'Annunziata di Gaeta nel 1720 (*Ivi*, n. 21a, pp. 132-133).
[34] Su Natoire si veda Caviglia-Brunel 2012; sul rapporto con Conca cfr. anche Caviglia-Brunel 2001, pp. 48-50.
[35] La citazione delle «Mémoires» di Vien, dal manoscritto conservato al Musée des Beaux-Arts di Béziers, è riportata in *Subleyras* 1987, p. 20.
[36] Leribault 2016; cfr. Caracciolo 2003.
[37] Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 97a, pp. 278-279; Benocci 1987, pp. 192-194; cfr. Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 33, pp. 196-200. Dalla tela inviata ad Asti fu tratta un'incisione datata 1738 (*Ivi*, p. 200).
[38] Sul *Ritratto di Benedetto XIV* cfr. Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 69, pp. 248-253; sull'ammissione di Subleyras all'Accademia di San Luca: *Ivi*, p. 94.
[39] Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 85, pp. 278-279.
[40] La parentela delle due figure è confermata dai disegni in cui esse sono studiate individualmente, quello di Conca in collezione privata (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 97c, p. 278) e quello di Subleyras nella collezione Atger dell'Università di Montpellier (Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 89, p. 284).

Per una riforma dello sguardo: Masucci, Imperiali, Costanzi

Cecilia Veronese

«Les meilleurs peintres de Rome sont Mazucci, Mancinni, Pompeo Batoni, et le chavalier Corrado; les tableaux des trois premières ne me paroissent qu'un composé de choses tirées des différends maitres d'Italie, il semble qu'on ait vû tout cela ailleurs, ils paroissent faire tout de mémoire et ne tirer presque rien de la nature»[1]. Nella lettera scritta al ritorno dal suo viaggio in Italia tra 1748 e 1751, Charles-Nicolas Cochin passava in rassegna, iniziando proprio da Roma, i maggiori pittori per ciascuna città, rilevando per i romani una mancanza di originalità, che si legava alla prassi dell'assiduo sguardo ai modelli.
Per Agostino Masucci (1690-1758), Francesco Mancini (1679-1758) e Pompeo Batoni (1708-1787), ma come loro Placido Costanzi (1702-1759) e Francesco Fernandi detto l'Imperiali (1679-1740) avrebbero potuto far parte di questo novero per prossimità stilistica e appartenenza generazionale, il critico francese proseguiva considerando la maniera di colorire «qu'ils prennent apparemment pour harmonie et qui n'est que monotonie»; aggiungendo che «ce qui joint au doucereux de leur pinceau et à leur manière fondue et indecise (dont la source paroist venir particulièrement de Carle Maratie) produit ordinairement des tableaux asséz fades»[2]. Cochin riconosceva però come «cependant ils ont du merite, surtout dans la partie de la composition. Leurs groupes sont ordinairement ingenieux et bien enchainéz. Il est vrai qu'on peut leu reprocher un defaut qui est asséz commun dans la composition de l'histoire: qui est que leurs figures semblent plus occupées du soin de se donner une attitude agréable, que de celui de faire l'action pour laquelle elles sont placées dans le tableau»[3]. Una considerazione che qualifica una componente figurativa della pittura di storia, tanto sacra quanto profana, tra il pontificato di Benedetto XIII Orsini (1724-1730) e quello di Benedetto XV Lambertini (1740-1758), che non può essere scissa dalla rivalutazione programmatica e diretta dei maestri antichi e moderni[4].
L'*Autoritratto* di Agostino Masucci per le *Vite* di Nicola Pio, realizzato sicuramente entro il 1724, è emblematico di questo rapporto di venerazione dichiarata e studio ragionato del modello. Il pittore si rappresenta mentre addita la *Disputa del Santissimo Sacramento* di Raffaello nelle Stanze Vaticane, alle sue spalle, riconoscendo in quella partenza l'origine del suo stile personale (fig. 1)[5]. Poche sono le fonti per un inquadramento di tutta l'attività di Masucci e, di fatto, l'unica a disposizione rimane proprio quella di Pio che ne dà un aggiornamento fino al 1724, mettendo perfettamente a fuoco la formazione del pittore, introdotto «nella scuola del gran cavalier Carlo Maratti» che «l'amava come figlio» e «molto applaudiva le di lui studiose fatiche e li suoi disegni»[6]. Dopo la morte del maestro nel 1713 «gli mancò quella gran luce» e fu la principessa Violante Pamphilj, «donna molto erudita e dilettante delle belle virtù», a mandarlo «a sue spese per molto tempo a disegnar le stanze di Raffaelle in Vaticano, si che allevato prima dal perfetto latte marattesco e imbevuto poi nel nettare divino raffaellesco, divenne bravo disegnatore, come ocularmente si vede nella presente opera in tanti belli ritratti istoriati»[7]. Era lo stesso Maratti a indicare come le Stanze dovessero essere studiate «col sedere»[8], ovvero con la paziente osservazione e la copia davanti all'originale, che per Masucci divenne un primato conoscitivo, riconosciuto dai contemporanei. In virtù di questa pratica sul modello, l'artista si aggiudicò la commissione per la realizzazione del cartone per la *Trasfigurazione* di Raffaello, da



1. Agostino Masucci, *Autoritratto per le Vite di Nicola Pio*, 1715-1724, sanguigna. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 3063/1863.

tradursi in mosaico per la basilica di San Pietro, nel 1735, a cui però di fatto non lavorò mai e che passò al suo allievo Stefano Pozzi[9]. Ma negli anni Trenta altri due incarichi portarono il pittore a un confronto serrato con due maestri dichiarati del classicismo promossi dall'Accademia: la copia del *San Gregorio* di Annibale Carracci[10] e la copia del *Sant'Andrea Corsini* di Guido Reni, da tradursi in mosaico per la cappella di famiglia al Laterano nel 1732[11].
Nei dipinti religiosi di grande e piccolo formato Masucci non diede mai prova di originalità assestandosi su una posizione conservatrice, forse in linea con le aspettative della committenza che si rivolgeva a lui in qualità di erede di una precisa tradizione. Fu il ritorno con occhi nuovi sui maestri, a far mutare la modalità di far vivere il colore sulle sue tele, in particolare, guidò questa svolta la maniera reniana di plasmare le figure, che emergono da uno sfondo più scuro, modellando plasticamente il primo piano su cui si gioca il momento in atto reso con estrema eloquenza. Un'operazione inversa a quella di Trevisani che invece utilizza la quinta scura del primo piano per dare rilevo al soggetto sul secondo, investito da una luce preziosa.
In particolare, è nel dipinto di storia che Masucci sovverte i canoni di una rappresentazione consolidata, ritrovando nel Raffaello delle Stanze Vaticane l'ispirazione per una corretta resa proporzionale tra la dinamica del gesto delle figure e l'ambientazione scenica, come accade nell'*Estasi della beata Caterina de' Ricci* (cat. 168) e nel *Giudizio di Salomone* (cat. 88), in cui «the lighting, the style, the gestures, the surface handling are subordinated to the extraordinary logical clarity of narrative, composition, space and individual forms»[12]. Smentendo l'attacco sferrato da Pierre Jean Mariette, «ce peintre est froid et n'est qu'une imitation servile de C. Maratte»[13], Lione Pascoli e Luigi Lanzi riconoscevano, invece, che il pittore si dimostrava «non poco staccato dalla maniera» del maestro nonostante fosse «degnissimo sostegno della sua scuola»[14] con «del novo e del proprio suo»[15]. I nuovi esiti dell'originale riflessione sui modelli, si dimostrano profondamente diversi rispetto a quelli generati dal fare arcadico maturato alla corte del cardinal Ottoboni di Trevisani e Conca[16], attraverso uno sguardo che torna a misurarsi direttamente con i maestri del Rinascimento e del classicismo barocco, unito ad una precisa attenzione all'antico[17]. Proprio a proposito del *Giudizio di Salomone* di Torino, Clark ricordava come «the spectator on the far balcony seems to comment that the world of Panini can be as impeccable as Poussin (and, not incidentally, as ancient Rome) and as authoritative as Raphael. In the claustrophobia of conventional correctness, with the deliberately studied element, there is a foretaste of the hieratic preciousness and odd ornamentalism of the true neoclassical»[18].
Un richiamo che porta inevitabilmente a considerare un altro pittore, il cui sguardo a Poussin e all'antico si rivelò seminale per tutta la generazione successiva, incluso Pompeo Batoni[19]: Francesco Fernandi detto l'Imperiali[20]. In virtù di questa sensibilità condivisa per il modello poussiniano, Masucci venne chiamato a completare *Venturia e Volumnia davanti a Coriolano* (fig. 2), una delle due tele acquistate a Roma da Sir Gregory Page nel 1740, e che a causa della morte di Imperiali era rimasta incompiuta[21]. Qui l'impostazione a bassorilievo della scena, il misurato equilibrio compositivo e le pose solenni delle figure rivelano questa precisa attenzione all'antico riletto attraverso Poussin[22]. Il gusto inglese fu determinante per questa svolta nella pittura romana e Imperiali raccolse la sfida, partecipando a questo momento attraverso consulenze, committenze e imprese come il repertorio di copie dall'antico a partire dai disegni di Pietro Santi Bartoli su richiesta di Richard Topham, negli anni venti del Settecento, coinvolgendo tra gli altri il giovane Pompeo Batoni[23].
Imperiali ritrova l'antico e la dimensione arcadica, secondo le sue inclinazioni più classicheggianti, ritornando filologicamente

a Poussin, come nelle quattro sovrapporte con *La continenza di Scipione* (fig. 3), *La vestale Tuccia*, *Rebecca al pozzo*, *Tobia davanti al padre* realizzate dal pittore per Palazzo Reale a Torino nel 1721 circa[24]. Una scelta che fa emergere una fitta rete di rapporti tra Roma e Torino nelle figure di Francesco Bartoli e Felice Ramelli per le commissioni di questi anni e che mette in luce «the picture's slightly glum, earthy and unpretentious poetry», insieme a una «combination of academic nobility and what might be called rustic virtue»[25]. Certamente Imperiali doveva conoscere una grande fama a Roma, già attorno al 1726, non scalfita dalla mancata ammissione all'Accademia di San Luca, come apprendiamo dalla corrispondenza dell'abate Giuseppe Gentile con Lothar Franz von Schönborn, che indicava come «dopo la morte di Carlo Maratti non si trovano adesso in Roma pittori tanto insigni», elencando tra quelli di «maggior grido et approvatione» per il genere di storia, pittori al pari di Masucci o Conca, e «Francesco detto d'Imperiali, che ha preso tal cognome dalla protetione del cardinal Imperiali, et è non solo historico e eroico, ma ammirabile negli animali»[26]. Una caratteristica quella dell'attenzione alla pittura di genere, tutta legata alla formazione lombarda ma anche allo "studioso corso" che gli fece percorrere l'Italia da nord a sud, fermandosi a Roma per accidente e rimanendoci per volontà del cardinal Imperiali[27]. Se ne vedrà uno degli esiti più stupefacenti nella pelliccia del generale inginocchiato della *Liberalità* di Alessandro, dipinto per la Granja de San Ildefonso (fig. 4)[28], che si colloca al termine dell'attività del pittore, nel 1737, e fu accolto «con plauso sì dalla corona e dalla corte tutta, che non cessava di lodare un simile eccellente professore»[29]. Assimilando la sua composizione al dettato poussiniano (la *Morte di Germanico*, il *Camillo ed il maestro di Faleri*, *La continenza di Scipione*, l'*Ester davanti ad Assuero*, il *Sacramento dell'Ordine*)[30], Imperiali andava a creava un impianto «simply felt and strongly conceived», che «none of his colleagues in the series restricted the compositional advantages of Rococo richness and frivolity further than Imperiali did, and few of them as far»[31].
Anche Placido Costanzi entrò nel lungimirante programma figurativo della Granja de San Ildefonso, con un dipinto che avrebbe eseguito «tan bueno como lo pudiera hacer el Masucci»[32], «haviendo hecho que ha hecho más fatiga que ninguno de los otros Pintores, y que se ha portado tan bien como qualquier otro»[33]. L'incarico per la *Magnificenza* o *Alessandro il Grande fonda Alessandria* era stato offerto in prima battuta ad Agostino Masucci, ma le sue pretenziose richieste fecero poi ricadere la scelta su Costanzi[34]. Le ragioni della riassegnazione erano da ricercare nel medesimo sguardo all'antico nella disposizione a bassorilevo dell'*historia* e nell'eloquenza del gesto, unita alla scandita solennità delle figure dei modelli del classicismo bolognese (fig. 5). Il paradigma carraccesco fu per Costanzi la base dell'elaborazione figurativa tanto di soggetti sacri («è alla Maddalena il quadro di S. Camillo con Angiolini sì graziosi, che mostrano aver lui aspirato a imitare Domenichino»[35]) quanto di storia antica, di cui è debitrice anche la



2. Francesco Fernandi detto l'Imperiali, Agostino Masucci, *Veturia e Volumnia davanti a Coriolano*, 1740 circa, olio su tela. Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme, inv. CL 92.



3. Francesco Fernandi detto l'Imperiali, *La continenza di Scipione*, 1721 circa, olio su tela. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Sala delle Cameriste.



4. Francesco Fernandi detto l'Imperiali, *Alessandro Magno premia i suoi ufficiali (la Liberalità)*, 1736-1737, olio su tela. Madrid, Palacio Real, Patrimonio Nacional.



5. Placido Costanzi, *Alessandro il Grande fonda Alessandria*, 1736-1738, olio su tela. Baltimora, The Walters Art Museum, inv. 37.790.



6. Placido Costanzi, *La clemenza di Scipione*, 1749, olio su tela. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, secondo piano, prima anticamera.

sovrapporta, che ho potuto ricondurre al pittore, nel Palazzo Reale a Torino con *La clemenza di Scipione* (fig. 6), pendant di *Clelia davanti a Porsenna*, entrambe datate al 1749 (cat. 164)[36]. Lo stile di Costanzi non perse mai quelle tonalità pastello e quel modo di giocare con i riflessi di luce tipico di Benedetto Luti, suo maestro, di cui «si invaghì del colore», così come non smise di «disegnare e minutamente osservare tutte le pitture di Raffaelle in Vaticano, quelle delli Carracci nel palazzo Farnese, e più d'ogn'altra cosa ha fatto sommo studio sopra le accademie e l'antico»[37].

Masucci e Costanzi hanno due diverse formazioni, una in seno alla scuola marattesca e l'altra a quella di Trevisani e Luti, ma approdano attraverso una rilettura dei maestri affrontata in maniera diretta a risultati equivalenti sul piano della ricerca figurativa: Masucci attraverso Raffaello e Guido Reni, Costanzi con Carracci e l'antico, riformano il canone marattesco, in una direzione diversa, purificata da una riforma dello sguardo nel confronto con i modelli, su cui si orienteranno Batoni e Mengs.

Una familiarità con l'originale riconosciuta dai contemporanei, che è possibile inverare attraverso un esempio eclatante: la commissione nell'estate del 1752 da parte di Hugh Percy, mediata dal suo agente Horace Mann e dal cardinal Alessandro Albani, di cinque copie di quelli che in quel momento erano ritenuti i capolavori assoluti a Roma. Nell'impresa vennero coinvolti Mengs, a cui fu affidato il *Parnaso* di Raffaello, Batoni con i due affreschi al centro della Loggia della Farnesina, infine Masucci con l'*Aurora* da Guido Reni e Costanzi con il *Trionfo di Bacco*

e Arianna della Galleria Farnese[38]. La selezione venne dunque effettuata in ragione della possibilità del pittore di calarsi al meglio nelle qualità stilistiche e figurative dell'artista che sarebbe andato a copiare.

L'intelligenza figurativa nella selezione delle fonti di Masucci, Costanzi e Imperiali entusiasmò gli artisti più giovani che seppero portarla avanti con un più deciso cambio di passo sul fronte dello stile soltanto a partire dalla metà del secolo[39].

[1] Cochin [1751] 1851, p. 173.
[2] *Ivi*, pp. 173-174.
[3] *Ivi*, p. 174.
[4] Questo testo parte dalle riflessioni di Anthony Morris Clark (1923-1976) raccolte con scritti selezionati da Edgar Peters Bowron in *Studies in roman eighteenth-century painting* (Clark 1981); per la pittura del Settecento a Roma, con bibliografia precedente: Bowron 2000; Lo Bianco 2005; Negro 2005; Petrucci 2013; Di Macco in questo catalogo.
[5] In particolare, un dettaglio della parte sinistra dell'affresco, con la balaustra e il libro appoggiato in scorcio dal personaggio riconosciuto come Bramante. Clark 1967b, pp. 10, 12 (n. 27).
[6] Pio [1724] 1977, p. 146.
[7] *Ibidem*.
[8] *Lettera di Gio. Battista Ponfredi al signor conte Nicola Soderini*, in *Raccolta di lettere* 1822-1825, V, 1822, p. 11; Di Macco 2010; Ventra in questo catalogo.
[9] Pierguidi 2018b, p. 57, con bibliografia precedente.
[10] Collezione Cavallini-Sgarbi: Di Natale, in *Le stanze segrete* 2016, n. 66, p. 206; Pierguidi 2018b, p. 59 con bibliografia precedente.
[11] Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, inv. 80: Pierguidi, in *Guido Reni* 2018, n. 2, pp. 11-17, 56-61, 155, con bibliografia precedente.
[12] Clark 1967a, p. 262; catt. 88, 168 con bibliografia precedente.
[13] Mariette 1853-1860, III, 1856, p. 283.
[14] Pascoli [1730] 1992, p. 208.
[15] Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 540.
[16] Barroero in questo catalogo; Veronese in questo catalogo, pp. 171-174 e cat. 88.
[17] Clark 1967a, p. 261; per la riscoperta dell'antico a Roma nel Settecento: *Roma e l'antico* 2010.
[18] Clark 1967a, p. 262.
[19] Per i rapporti tra Imperiali e Batoni si veda cat. 171; Clark 1980, pp. 327-328; Quieto 2007; Petrucci 2017.
[20] Per Francesco Fernandi detto l'Imperiali si vedano Prosperi Valenti Rodinò 1987 e i primi risultati delle ricerche in corso di Ilaria Renna in Renna 2019. Recentemente è stato possibile aggiungere al *corpus* delle fonti sull'Imperiali la biografia redatta dal suo allievo Camillo Benvenuti, contenuta in BNCF, Fondo Palatino 1198, striscia 1361, inserto VII, n. 15, in *Zibaldone Gabburriano* 2009, n. 41: Tomasello 2008; Renna 2019, pp. 103-104.
[21] La tela si trova insieme al suo pendant *Ettore e Andromaca presso le Porte Scee* a Palazzo Chigi ad Ariccia (collezione Lemme): Petrucci, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo* 2013, n. 17, p. 83, con bibliografia precedente; Petrucci 2017.
[22] Uno sguardo assoluto al maestro che ne decreta il successo presso la committenza inglese (Waterhouse 1958; Clark 1964; Renna 2019), e che ha portato anche ad attribuzioni di dipinti di Imperiali a Poussin, poi restituiti al pittore (Blunt 1962).
[23] Per la commissione di Richard Topham (Pomponi 1994, pp. 268-269; Renna 2019, p. 107); per i rapporti di Imperiali con la committenza inglese e scozzese, correlate da nuove fonti documentarie: Renna 2019; per il ruolo di Batoni (cat. 5).
[24] Le tele con *Rebecca al Pozzo* e *Tobia davanti al padre* sono registrate nel 1721 in un documento di pagamento, in cui vengono citati come intermediari Francesco Bartoli, figlio di Santi, e l'abate lateranense Felice Ramelli (cat. 160), già citato da Andreina Griseri (in *Mostra del Barocco* 1963, II, nn. 187-190, pp. 86-87) e verificato (BRTo, Registri Discarichi, I, p. 356). È ipotizzabile che tutti e quattro i dipinti appartengano alla medesima commissione, legata all'allestimento dell'Appartamento del principe di Piemonte al secondo piano di Palazzo Reale. Tutti e quattro i dipinti presentano una giunta dell'altezza di circa 30 centimetri nella parte superiore, che probabilmente corrisponde al momento del riallestimento nella Sala delle Cameriste, in cui oggi si trovano, testimoniato nello *Stato Descrittivo* [1822] 1982.
[25] Clark 1964, p. 229.
[26] «Doppo la morte di Carlo Maratti non si trovanno adesso in Roma pittori tanto insigni, che possino paragonarsi agl'autori antichi rinomati, come Raffaele à Michel Angelo ad Andrea Sacchi à Guido Reni, e simili. Bensì non mancano pittori molto eccellenti, e quelli di maggior grido et approvatione sono Giuseppe Chiari, Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, cavaliere Odatti, pittori istorici eroici; Francesco Fernandi detto d'Imperiali, che ha preso tal cognome dalla protettione del cardinal Imperiali, et è non solo historico eroico, ma ammirabile negl' animali. Vi sono ancora altri pittori rinomati, cioè Pietro Andrea pucciardi Barbieri, Domenico Muratori, Agostino Masucci, cavalier Ghezzi e Francesco Mancini, pittori tutti historici eroici» (in *Quellen zur Geschichte des Barocks* 1931-1935, II, 1955, p. 1041).
[27] BNCF, Fondo Palatino 1198, striscia 1361, inserto VII, n. 15, in *Zibaldone Gabburriano* 2009, n. 41.
[28] Battisti 1958; *Filippo Juvarra a Madrid* 1978, pp. 114, 157; Alvarez Lopera 2002, pp. 150-151.
[29] BNCF, Fondo Palatino 1198, striscia 1361, inserto VII, n. 15, in *Zibaldone Gabburriano* 2009, n. 41.
[30] Clark 1964, p. 233; Thuillier 2015, II, nn. 58, 109, 128, 146, 212, pp. 519, 535, 539, 543, 560.
[31] Clark 1964, p. 233.
[32] *Filippo Juvarra a Madrid* 1978, p. 156.
[33] *Ivi*, p. 158.
[34] Alvarez Lopera 2002, pp. 150-151.
[35] Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 532.
[36] Si veda cat. 164.
[37] Pio [1724] 1977, p. 194.
[38] Roettgen 1999, I, n. 129, pp. 189-196; Bowron 2016, I, nn. 181-182, pp. 211-215 (con bibliografia precedente).
[39] Clark 1967a, p. 264.

Storie sacre e favole antiche per l'iconografia del Palazzo Reale di Torino

Simone Mattiello, Lorenza Santa, Cecilia Veronese, Sofia Villano

Se nel primo allestimento del Palazzo ducale di Torino, negli anni sessanta del Seicento, il programma iconografico celebrava il regno di Carlo Emanuele II con le argute metafore dettate dal retore di corte Emanuele Tesauro, con la chiamata a Torino del pittore Daniel Seiter, nel 1688, la rappresentazione delle virtù eroiche del nuovo duca, Vittorio Amedeo II, abbandona il registro dell'oratoria persuasiva per affidarsi alla figurazione allegorica. Nei successivi interventi di decorazione della reggia, promossi dal 1730 da re Carlo Emanuele III, la glorificazione del sovrano viene affidata alla valenza narrativa dei cicli di storie sacre e favole antiche, impiegando i più accreditati maestri contemporanei delle scuole pittoriche d'Italia e incaricando in esclusiva l'artista Claudio Francesco Beaumont dell'invenzione e della messa in opera dei cicli affrescati nelle volte della residenza.

I modelli figurativi di Daniel Seiter nella Galleria di Vittorio Amedeo II nel Palazzo ducale

La Galleria della manica nord-orientale del Palazzo Reale di Torino venne edificata nell'ambito dell'ampliamento della reggia subalpina voluto dal duca Vittorio Amedeo II di Savoia e progettato dell'ingegner Carlo Emanuele Lanfranchi tra il 1684 e il 1685 circa[1]. Nelle intenzioni del giovane sovrano questo ambiente doveva rappresentare il culmine della celebrazione della sua ascesa al trono e offrire una chiara visione sul glorioso destino che attendeva il suo regno[2]. La selezione dell'autore cui affidare la decorazione della Galleria e delle stanze attigue assume per questo un ruolo decisivo per la piena riuscita dell'intero cantiere e impegnò la corte per diversi anni[3]. L'irremovibile volontà del duca era di far giungere in Piemonte un artista da Roma, «ove si riducono ordinariamente li pittori più celebri», per garantirsi un risultato in linea con i modelli più aggiornati del tempo[4]. La selezione dei possibili candidati venne allora affidata agli ambasciatori sabaudi presso la Santa Sede – prima Orazio Provana poi Girolamo Marcello De Gubernatis – che ebbero il compito di contattare i candidati migliori con l'aiuto di fidati referenti locali, come il commendatore dell'Ordine Mauriziano Pietro Paolo Saluzzi[5]. Dopo svariati tentativi, nell'estate del 1688 giunse a Torino il viennese Daniel Seiter (Vienna 1647-Torino 1705), un autore che era stato in grado di affermarsi nell'affollato mercato artistico dell'Urbe grazie alle sue apprezzate doti pittoriche e alla sua capacità di interpretare in modo credibile e trasversale il linguaggio delle principali correnti stilistiche della capitale pontificia, come la scuola di orientamento classicista guidata da Carlo Maratti, la tradizione cortonesca ancora promossa da Ciro Ferri e l'ambito tenebroso rappresentato da Giacinto Brandi[6].
Al suo arrivo in Piemonte Seiter ebbe finalmente l'occasione di cimentarsi in prima persona in un progetto decorativo organico e di ampia portata, avvalendosi della somma di esperienze maturate a Roma e negli anni della sua prima formazione, compiutasi con un praticantato decennale alla bottega veneziana di Johann Carl Loth e con un successivo viaggio di studi attraverso l'Italia centrosettentrionale[7]. L'artista intraprese i lavori della Galleria a partire dal 1690 circa, dopo aver collaborato con Brandi e Agostino Scilla alla decorazione del soffitto della Camera Grande del nuovo padiglione (oggi Sala delle Cameriste) ed aver realizzato quella del Nuovo Gabinetto Grande di Sua Altezza Reale (oggi Sala del Caffè)[8].
La vasta superficie della volta della Galleria impose al Daniel un considerevole sforzo progettuale per ottenere un'equilibrata com-



1. Daniel Seiter, *Giove che accoglie in Olimpo Vittorio Amedeo II*, 1690-1694 circa, affresco. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria del Daniel, centrovolta.

binazione di ogni elemento dell'insieme (fig. 1). Per giungere a questo risultato superò definitivamente il precedente schema di impaginazione dei soffitti della residenza, impiegato in particolare nel primo allestimento in occasione del matrimonio del duca Carlo Emanuele II con Francesca d'Orléans del 1663[9]. Il viennese invertì dunque la proporzione tra lo spazio dedicato ai dipinti e quello occupato dalle incorniciature, affidando un ruolo preponderante alla pittura. Per impostare la struttura della volta Seiter scelse di recuperare i modelli elaborati da Pietro da Cortona per la reggia medicea di Palazzo Pitti a Firenze e per la Galleria di Palazzo Pamphilj a Roma[10]. In particolare quest'ultima, affrescata da Berrettini tra il 1651 e il 1654, offrì un efficace esempio di suddivisione dello spazio, che venne scandito in cinque reparti, con un riquadro principale al centro, cui seguono due grandi ovali di raccordo e due ampie sezioni situate alle estremità della stanza. Il viennese trasse dal prototipo cortonesco anche il serrato dialogo tra i dipinti e le loro cornici, che nella versione torinese non vennero tuttavia tracciate soltanto a *trompe-l'œil*, ma furono messe in opera in stucco dorato dal plasticatore luganese Pietro Somasso e dai suoi aiuti[11]. Il conseguente effetto di maggiore preziosità è forse dovuto ad un confronto con la *Galerie des Glaces* di Versailles, che si impose dall'inizio degli anni ottanta del Seicento come nuovo paradigma per l'esaltazione del sovrano[12].

L'esigenza di valorizzare l'unitarietà dell'apparato ornamentale della volta si estese anche alla scelta dei temi da raffigurare, che vennero selezionati secondo i criteri già suggeriti da Pietro Paolo Saluzzi all'ambasciatore De Gubernatis per la Sala delle Cameriste nel 1687, quando il commendatore aveva proposto, «per isfuggir la censura, che potrebbe darsi in esprimere battaglie o altre imprese, che non debbono propriamente figurarsi in aria», di ricorrere all'«assunto di personaggi ideali, e stabilir una sola azione, alla quale concorrano tutte le pitture insieme, per render più cospicuo l'eroe», Vittorio Amedeo II, accompagnando la scena situata nel centrovolta con opere da disporre nei «vani degl'ovati, e dei tondi» di contorno, in cui le figure si dovevano accordare «colla grandezza di quelle, che saranno dipinte nel quadro principale»[13].

L'esigenza di reperire un cospicuo numero di allegorie mitologiche da collocare nelle varie sezioni della volta spinse Seiter ad avvalersi del suo prezioso repertorio di disegni e stampe raccolto negli anni precedenti e custodito nella sua bottega[14]. Questa operazione non aiutò soltanto l'artista nell'individuazione dei modelli figurativi necessari ma lo indusse a compiere un'estesa e approfondita riflessione sul portato della cultura decorativa secentesca. Nella Galleria si possono allora ritrovare numerosissime citazioni, più o meno letterali, tratte da lavori di altri pittori, secondo un sistema già rilevato da John Varriano nelle opere del suo primo periodo romano, in cui «the overall arrangement of figures conforms to prevailing late Baroque practice, the conception of individual figures springs from more varied and unpredictable sources»[15].



2. Daniel Seiter, *Il carro di Venere*, particolare, 1690-1694 circa, affresco. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria del Daniel, volta.

Nell'osservazione della volta subalpina emergono con chiarezza soprattutto i rimandi cortoneschi, in particolare alle testate della Galleria, dove i gruppi con *Minerva che strappa Ercole dal letto del Piacere* (fig. 3) e *La Pace e la Giustizia* sono esplicitamente modellati sulle invenzioni della Sala di Venere e della Sala di Marte di Palazzo Pitti. Questi riferimenti vennero favoriti sia dagli studi compiuti da Daniel tra Firenze e Roma, sia dalla diffusione delle incisioni che riproducono nei dettagli l'opera di Berrettini, come le tavole di Carlo Cesi pubblicate da Giovanni Giacomo De Rossi[16]. Le attinenze con le creazioni di altri pittori non si limitarono al solo ascendente cortonesco, ma si estesero agli autori bolognesi, come nel *Carro di Apollo* tratto dalla *Caduta di Fetonte* di Guido Reni di Palazzo Zani o nel *Carro di Venere* (fig. 2) e nel *Paride che riceve il pomo d'oro* ispirati agli affreschi di Domenico Maria Canuti del monastero di San Michele in Bosco[17]. La necessità di introdurre tematiche incentrate sulle fasi del giorno e delle stagioni portò invece Seiter a riconsiderare i progetti sviluppati da Carlo Maratti per dirigere gli artisti della sua bottega nel Palazzo Altieri, nel Palazzo Muti Papazzurri di Roma e nella villa di Paolo Antonio Falconieri a Frascati[18]. Nell'esecuzione del suo capolavoro Daniel iniziò inoltre a guardare con interesse anche ai genovesi conosciuti a Torino, ad esempio nell'elaborazione della dinamica figura di *Iride*, che sembra discendere da una tela di Gregorio De Ferrari destinata al Palazzo ducale subalpino[19].

La complessiva riconsiderazione del risultato ottenuto da Seiter al termine della sua impresa mostra come il pittore abbia metodicamente utilizzato un'estesa gamma di riferimenti a creazioni di maestri autorevoli, che gli ha consentito di ottenere un effetto d'insieme di raffinata varietà. Il viennese è infatti riuscito ad aggregare senza stonature le diverse componenti selezionate grazie alle sue doti da coloritore veneziano, che hanno impresso sull'esito finale la nitida impronta della sua personalità. Daniel impiegherà questo procedimento anche nei successivi cantieri sabaudi, lasciando così un'eccellente testimonianza di sistema di lavoro sui modelli da cui trarranno vantaggio le future generazioni di artisti attivi alla Corte torinese.

Simone Mattiello

Le allegorie per la Galleria del Daniel

Il nome di battesimo di Seiter, Daniel, il pittore che l'aveva dipinta e il probabile ideatore dei soggetti raffigurati, si impose fin da subito nella denominazione della Galleria in Palazzo Reale, ove l'artista ottenne un appartamento[20].

Il percorso di avvicinamento alla Galleria prevede il superamento – storico e spaziale – della serie di anticamere in facciata allestite per Carlo Emanuele II dall'équipe di Carlo Morello[21]. Il messaggio studiato appositamente per esse dal retore di corte Emanuele Tesauro venne veicolato alla decorazione attraverso un complesso programma iconografico in cui il punto di partenza è sempre costituito dal *plafond* inserito in un soffitto di legno intagliato e dorato, mentre la metafora prosegue sotto forma di storia nel fregio e termina nelle sovrapporte, con gli *exempla*, concretizzandosi in motti ed emblemi delle *Inscriptiones*. Tesauro ricostruì sulla carta la glorificazione della dinastia attraverso un percorso figurativo e cerimoniale, che partendo dalle metafore della Dignità, della Virtù e della Vittoria giungeva al fine ultimo di ogni regno: il *Trionfo della Pace*[22].

Nella nuova Galleria di Vittorio Amedeo II alla metafora subentra l'allegoria, meno concettosa e più appropriata alle esigenze comunicative del duca, salito al potere dopo la reggenza della madre Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours[23]. L'apparato iconografico adottato in questo ambiente da Seiter, permeato dal gusto coloristico appreso a Venezia, funge da *trait d'union* fra la decorazione incentrata sui temi cosmologici del giorno nascente, nella Camera piccola da Letto della duchessa (*Trionfo dell'Aurora con gli Elementi*, poi Camera da Letto del re Carlo Alberto), e della notte nella Camera da dormire del duca (*Diana ed Endimione*, poi Salotto della regina), dipinte dallo stesso Seiter nel 1693-1694[24].

Al centro, in questo alternarsi fra luce e oscurità, ha luogo la celebrazione dell'eroe e delle sue virtù, in una luminosa età dell'oro coincidente con l'ascesa del duca Vittorio Amedeo. In un turbine di colori, la volta della Galleria presenta cinque scomparti con allegorie da leggersi da sud a nord, modellate secondo l'*Iconologia*, il celebre repertorio di immagini simboliche composto da Cesare Ripa e pubblicato per la prima volta nel 1593.

Provenendo dal Gran Gabinetto della duchessa (poi Sala della Colazione), Seiter mostra dapprima un significativo abbraccio – simile a quello dipinto da Pietro da Cortona nella Sala di Marte a Palazzo Pitti (1646 circa) – fra la Pace, con ai piedi alcune armi riposte, e la Giustizia, seduta come un giudice con il fascio littorio[25], in atto di sentenziare. Un'età giusta, pacifica e di abbondanza, come dimostra la donna ripresa di spalle, con spighe



3. Daniel Seiter, *Minerva che strappa Ercole dal letto del Piacere*, particolare, 1690-1694 circa, affresco. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria del Daniel, testata.



4. Daniel Seiter, *Zefiro, Borea e Orizia (Aria)*, particolare, 1690-1694 circa, affresco. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria del Daniel, volta.

nei capelli e in mano, secondo la consueta iconografia di Cerere. Ulivo e grano crescono prosperosi nei giorni del lieto annuncio portato da Iris, ninfa messaggera dell'aria («dal ginocchio in giù da nuole, e aere caliginoso coperta»), che con l'arcobaleno reca la buona notizia dell'apoteosi ducale[26].

Due ovali, contornati da stucchi, riprendono l'alternanza fra giorno e notte, indulgendo sulla mitologia solare: dapprima un'Aurora-Venere spande fiori, aiutata dal Giorno alato e dall'amorino lucifero (fig. 2), in seguito giunge sul carro il dio del sole Apollo, subentrando alla Notte dal bel manto di stelle, colta nell'atto di allontanarsi con il piccolo Sonno[27].

Il momento culminante si trova nel grande scomparto centrale: l'eroe trionfante, personificazione di Vittorio Amedeo, avvolto in un manto rosso in segno di supremazia, è accolto sull'Olimpo da Giove (fig. 1). Mercurio gli consegna un pomo d'oro e una tromba di guerra, mutata in caduceo; putti volanti porgono armi (scudi con Medusa e monogramma, elmo coronato e piumato da gran condottiero), ma anche corone e il collare sabaudo dell'Ordine della Santissima Annunziata. Intorno, un dispiegamento di allegorie esalta le virtù ducali: l'Ardimento a cavallo, la Provvidenza con chiavi e timone, la Buona Fama con tromba e alloro, la Carità, l'Ampiezza di gloria, la Magnanimità con scettro, cornucopia che «versa le monete senza guardarle», globo, leone e fascio littorio[28].

La Storia, alata «essendo ella una memoria di cose seguite, degne di sapersi, la quale si diffonde per le parti del mondo», con la penna in mano e seduta ben salda «con il piè sinistro sopra d'un sasso quadrato» come scrive Ripa, immortala le gesta dell'eroe fissandone il ricordo nel libro[29].

Il Tempo, rappresentato dal vecchio Saturno con «la falce in mano, perché il tempo miete, e taglia tutte le cose», viene cacciato dall'Olimpo; con la mano sinistra trattiene «un picciol fanciullo, quale mostri con bocca aperta voler divorare», a simboleggiare «che il tempo distrugge quei medesimi giorni, de i quali è Padre, e Genitore»[30]. Marte, infine, offre l'armatura, tenendo a bada i titani prigionieri.

Sulla testata della Galleria a nord, si celebra l'assennatezza. Il semidio Ercole abbandona sul letto il nudo e alato Piacere («di sedici anni in circa, di bello aspetto, e ridente, con una ghirlanda di rose in capo [...]. L'ali mostrano, che il piacere presto và à fine, e vola, e fugge») con un putto arpista, il cui suono ammaliatore è evocato dalla Sirena incantatrice che decora lo strumento. Il semidio si reca con Minerva sull'Olimpo[31], un secondo putto porta una lancia, mostrando a Ercole una corona d'alloro: quella è la via per il successo (fig. 3).

Il racconto allegorico, impreziosito da figure monocrome a finto rilievo di memoria carraccesca, si completa, sui lati con i *Quattro Elementi* (l'*Acqua* con il Trionfo di Anfitrite; il *Fuoco* con la Fucina di Vulcano; il *Vento* con Zefiro, Borea e Orizia (fig. 4); la *Terra* con Bacco e Cerere) e gli otto fiumi, fra cui si può forse identificare il fiume Po, con il toro e il cigno (da Cicno, re della Liguria)[32].

Sul finire del Seicento, il ricco e festoso complesso decorativo della Galleria del Daniel costituisce una eccezionale esperienza di sintesi dei cicli della grande decorazione barocca nelle regge italiane, ad opera del colto pittore forestiero, stimato dal duca e più volte da questi premiato con la croce dei Santi Maurizio e Lazzaro e altri doni preziosi. Con il suo fare pittorico improntato alla grande decorazione, Seiter contribuì senza dubbio in modo determinante alla costruzione dell'immagine del futuro primo re di Sardegna.

Lorenza Santa

Storie sacre e favole antiche per l'appartamento di Carlo Emanuele III

Nel corso degli anni trenta del Settecento, con il riallestimento degli ambienti e la riformulazione del cerimoniale voluti da re Carlo Emanuele III per la residenza torinese, si assiste ad una svolta sostanziale nella scelta decorativa del Palazzo Reale: le storie sacre e le favole antiche per la nuova immagine del sovrano.

Nell'appartamento di rappresentanza, in cui vigeva il «cérémonial publique»[33], la decorazione seicentesca fu mantenuta al fine di convalidare la memoria dinastica, anche figurativa, e ad essa venne affiancata la favola antica attraverso i cicli di arazzi con le storie di Alessandro, Cesare, Annibale e Pirro, la cui tessitura prese avvio nel 1734[34]. L'affermazione di questo particolare manufatto doveva inverare l'immagine del potere regio, per il quale la produzione stessa delle tappezzerie, nella Regia Manifattura torinese sotto la direzione di Claudio Francesco Beaumont, costituiva il compiersi di un lungimirante ed oneroso progetto di allestire un'arazzeria presso la corte, i cui soggetti però si posizionavano su una linea conservatrice e non aderente al gusto europeo del momento (catt. 103-104, 105)[35].

La realizzazione dell'Appartamento d'Inverno del re negli anni trenta del Settecento segnò la discontinuità tra il regno di Vittorio Amedeo II e il regno del figlio Carlo Emanuele III con l'abbandono del grande cantiere del Castello di Rivoli per concentrarsi unicamente su quello di Palazzo Reale[36]. La rimodulazione degli ambienti portò alla creazione di un appartamento invernale, che fu aggiornato secondo un nuovo cerimoniale, da cui scaturiva una diversa articolazione degli spazi. La grande sala d'angolo del padiglione nord-est, già decorata da Daniel Seiter, fu suddivisa in ambienti minori dando vita al sistema dei *cabinets* pertinenti alla Camera da Letto: un Pregadio, un Gabinetto di Toeletta e il Gabinetto del Segreto Maneggio degli Affari di Stato[37].

Il «Gabinetto Grande» secondo il *Progetto di cerimoniale di corte*, databile al 1732, assumeva la funzione di Gabinetto di Toeletta, in cui prendevano atto la vestizione del sovrano, la cura del corpo e la posa della parrucca[38]. In considerazione del ruolo assegnato alla Camera, a cui avevano accesso soltanto i più illustri e fidati interlocutori del re, la decorazione avrebbe dovuto seguire dei criteri di rappresentatività legati in un certo senso alla stessa "preparazione" del sovrano, non solo effettiva ma anche morale.

Nel riallestimento che investì l'appartamento sotto la regìa di Filippo Juvarra furono trasportate dal «Gabinetto Giallo della Maestà del Re» del Castello di Rivoli le *Storie Bibliche* di Francesco Solimena, realizzate tra il 1720 e il 1724 su commissione di Vittorio Amedeo II e rappresentanti *La Battaglia di re Davide contro gli Amaleciti, Salomone che accoglie la regina di Saba, La Cacciata di Eliodoro dal tempio* (cat. 86) e *La Profetessa Debora* «all'hor che dava le leggi al popolo d'Israele» (fig. 5)[39]. La nuova contestualizzazione delle tele in Palazzo Reale portò alla commissione tra 1732 e 1733 di altri quattro dipinti con storie dell'Antico Testamento: *Il Trionfo di Mardocheo* al bolognese Francesco Monti (cat. 90),



5. Francesco Solimena, *La Profetessa Debora*, 1724, olio su tela. Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 377.



6. Giovanni Battista Pittoni, *Il Sacrificio della figlia di Iefte*, 1733, olio su tela. Southampton, Southampton City Art Gallery.

Il Sacrificio della figlia di Iefte al veneto Giovanni Battista Pittoni (cat. 89) e ai romani Sebastiano Conca e Agostino Masucci rispettivamente *Il Trasporto dell'Arca dell'Alleanza* (cat. 87) e *Il Giudizio di Salomone* (cat. 88)[40]. Ciascuno dei soggetti dei dipinti, commissionati *ex novo* in occasione dell'allestimento di quella che verrà chiamata «Camera del Solimena»[41], risultava indissolubilmente legato a una delle tele del maestro napoletano, secondo una precisa logica, relativa ai comuni temi biblici affrontati, talvolta ripresi dal medesimo libro dell'Antico Testamento, talvolta da libri contigui. In tal senso si vennero a formare delle coppie di racconti: *La Profetessa Debora* (Giudici 4, 4-6) con *Il Sacrificio della figlia di Iefte* (Giudici 11, 29-40), *La Cacciata di Eliodoro dal tempio* (II Maccabei 3, 21-28) con *Il Trionfo di Mardocheo* (Ester 6, 6-11), *La Battaglia di re Davide contro gli Amaleciti* (I Samuele 30, 1-20) con *Il Trasporto dell'Arca dell'Alleanza* (II Samuele 6, 17-23), il *Salomone che accoglie la regina di Saba* (I Re 10) con *Il Giudizio di Salomone* (I Re 3, 16-28).

Questo intento non poteva essere semplicemente ricollegabile alla volontà di intessere un racconto unitario ma, anche per via del ruolo cerimoniale della stanza, l'iconografia delle storie sacre doveva necessariamente sottendere un preciso significato morale. Le quattro coppie di tele presentavano esempi rispettivamente delle quattro virtù cardinali, la Saggezza ovvero la prudenza di Salomone, la Giustizia divina e la Giustizia degli uomini esemplificate dalla storia di Eliodoro e Mardocheo, la Temperanza dei giudici biblici Debora e Iefte, ed infine la Fortezza di re Davide. In mancanza di un riscontro documentario non è possibile comprendere più in profondità i sottili legami intessuti tra le storie, ma certamente quelle cardinali dovevano essere virtù idealmente collegabili ad un re, come ricordava lo stesso Jean-Pierre Papon in apertura all'elogio funebre di Carlo Emanuele III «la saviezza del principe è il più degno sostegno del trono»[42]. La stessa orazione è intessuta di simili riferimenti, un segnale di come presso i contemporanei questi intrecci figurati potevano essere colti nei loro passaggi salienti, come l'identificazione di Carlo Emanuele III con il principe «che ai trionfi di Davide la gloria ne preferiva di Salomone», cenno che chiama in causa due dei personaggi sulla base dei quali è enucleato il ciclo della Camera del Solimena[43].

Questo dato, che potrebbe parere frutto di una costruzione a posteriori o di una coincidenza nella selezione degli episodi dai diversi libri dell'Antico Testamento, troverebbe conferma nella disposizione delle tele nella camera come ricostruibile a partire dallo *Stato Descrittivo de' Quadri Esistenti negli Appartamenti del Reale Palazzo di*

Torino, inventario topografico del 1822. A ponente «Davide che festeggia avanti l'arca» di Conca, «Giacobbe, Rachele e Lia che arrivano in Canaan» da riconoscersi ne *La Battaglia di re Davide contro gli Amaleciti* di Solimena, «Il Giudicio di Salomone» di Masucci, «Salomone che riceve doni dalla Regina di Saba» di Solimena e il «sopraporta» con «Biniamin da Giuseppe» di Claudio Francesco Beaumont. A levante invece, «Il Sacrificio di Iefte» di Pittoni, «Debora, che eleva Barac Generalissimo delle Armate» di Solimena, «Il Trionfo di Mardocheo» di Monti e «Elidoro battuto dagli Angioli» ancora di Solimena, con una sovrapporta identificata nel soggetto come «Istoria Sacra» sempre di Beaumont. A giorno altre due sovrapporte del pittore di corte, una con «Sansone legato da filistei» e l'altra con «La Giuditta»[44]. Nonostante vengano registrate per la prima volta in questo inventario, le tele di Beaumont sono attinenti al programma iconografico, nei soggetti restituiti, per esempio il *Sansone legato dai Filistei* (Giudici 16, 4-20) che prendeva ancora una volta le mosse dal libro dei Giudici, esattamente come *La Profetessa Debora* di Solimena (fig. 5) e il dipinto di Pittoni (fig. 6)[45].
Lione Pascoli nella *Vita* di Sebastiano Conca ricordava come il «David», commissionato al pittore, servisse «per accompagnarne un simile fattovi da Francesco Solimene»[46], a riprova del fatto che la traccia di un legame premeditato tra le tele fosse ben noto ai contemporanei. Mentre, Ignazio Nepote nel *Pregiudizio Smascherato,* indicava un'ulteriore chiave di lettura per il Gabinetto Grande di Carlo Emanuele III: «Dove i Pittori veggonsi, / Che nel presente secolo / Fiorirono nell'Italia», ovvero una mostra delle tendenze viventi nell'arte contemporanea selezionate secondo la loro declinazione per scuola[47].
Il progetto figurativo ideato sul doppio registro iconografico-collezionistico, ipotizzato fino ad ora, trova un preciso riscontro in quanto verrà messo in opera da Filippo Juvarra alla Granja de San Ildefonso dove la fitta documentazione rimasta conferma il disegno giocato tra racconto della storia antica e la scelta dei pittori che parteciparono all'impresa[48]. L'intento era la realizzazione di una «galleria delle scole d'Italia»[49] per la residenza di Filippo V fuori dalla capitale, che avrebbe costituito non solo un'aggiornata selezione della pittura contemporanea in base alla scuola di provenienza di ciascun pittore, ma anche l'assegnazione di un soggetto che potesse esprimerne al meglio le qualità della tradizione di appartenenza. Per esempio, la richiesta a Pittoni di un dipinto che rappresentasse la «straordinaria comparsa» di Alessandro a Babilonia richiama la tradizione iconografica e stilistica veneta del "trionfo", così come il tema del sacrificio per il palazzo torinese si affidava al consolidato modello di impaginato ideato dai maestri del Cinquecento veneziano (cat. 89). Inoltre, come ricorda la «Memoria» di Juvarra per la Sala del Trono, l'intento collezionistico risultava supportato da un puntuale programma iconografico che intendeva celebrare le «Virtù di Sua Maestà con i fatti d'Alexandro», e che collegava ciascuno degli otto episodi della storia dell'eroe macedone con una qualità morale del sovrano[50].
In tal senso, il ciclo dell'Antico Testamento del Gabinetto Grande di Palazzo Reale assumeva un ruolo di incubatore delle scelte per la residenza spagnola, anche se, per figurare le virtù del sovrano, era stata scelta la storia sacra per Torino e la favola antica per San Ildefonso, sempre sotto l'attenta regìa di Filippo Juvarra.
Per la comprensione delle scelte effettuate negli anni Trenta in Palazzo Reale è necessario tenere conto del fatto che il nuovo allestimento avrebbe dovuto inevitabilmente appoggiarsi alle opere già commissionate ai grandi maestri per il Castello di Rivoli, da Solimena a Ricci, da Conca a Jean-Baptiste Vanloo, e che queste presentavano in linea generale soggetti di storia sacra. Le tele di Solimena subirono dunque un processo di risemantizzazione e furono rivestite di un nuovo significato in relazione alla volontà di esaltazione delle virtù del sovrano, nonostante le ragioni iniziali dell'incarico non sembrassero accogliere un intento celebrativo ma semplicemente collezionistico da parte di Vittorio Amedeo II.
La garanzia della resa di un soggetto rispondente allo *status* regale del committente era garantita dalla professionalità del pittore, che come dimostra la testimonianza di De Dominici, prestò particolare attenzione alla scelta tra due disegni «schiccherati» su carta per il *Davide vincitore degli Amaleciti*, per il quale fu scartato quello in cui era stata fatta una resa «troppo umile alla principal figura del Re»[51].
Il fitto programma iconografico delle storie sacre alle pareti era completato dalla decorazione della volta con le *Quattro Età dell'Uomo* realizzata da Claudio Francesco Beaumont tra il 1731 e il 1733 (fig. 7), che aveva la sua ideale prosecuzione nelle *Virtù proprie di un monarca* dell'attiguo Gabinetto del Segreto Maneggio degli Affari di Stato[52]. La storia antica e la mitologia erano state scelte come nuova metafora per la rappresentazione delle qualità legate al sovrano, in cui l'allegoria figurava esaltata dalla puntuale ripresa dell'*Iconologia* di Cesare Ripa e «sotto la Favola sta nascosta la Moralità»[53]. La *Descrizione delle pitture terminate l'anno 1733 da Claudio Beaumont, nella Real Camera, e Gabinetto del Regio Palazzo di Torino* è una testimonianza fondamentale che rende conto del programma figurativo squadernato nelle volte, che si presentavano incorniciate dell'elegante impalcatura in stucco dorato con frontoni, mensole e cartelle ornati con emblemi, monocromi o "geroglifici" disegnati da Juvarra[54], a sua volta portatori di ulteriori significati. L'idea alla base del progetto decorativo per il Gabinetto Grande era «d'effiggiarvi, come in un morale prototipo la vita umana. Comprende questa i Monarchi, ed i sudditi, ma con interminata distanza; perché della retta umana vita, vuole il Cielo che i Re sieno gli esemplari, ed i soggetti la copia»[55]. Il programmatico testo beaumontiano esplicita il nesso tangibile tra la preparazione fisica e morale del re Carlo Emanuele III, i re e i virtuosi biblici delle storie dell'Antico Testamento e le astrazioni allegoriche della volta da lui decorata, dove l'attenzione filologica al significato è tale che ciascuna figura corrisponde precisamente al dettato dell'*Iconologia* di Cesare Ripa[56]. Le virtù riproposte ricordano quelle attribuibili ai dipinti di Solimena, come la Prudenza



7. Claudio Francesco Beaumont, *Le Quattro età dell'uomo*, 1731-1733, olio su muro; Giovanni Antonio Pezzi, Pietro Filippo Somasso, cornice in stucco dorato, 1730-1731. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Camera da Letto della regina, già Gabinetto Grande.

posta nel «corteggio di Marte», con «in una mano una Serpe, in cui vien essa simboleggiata dalla Scrittura, e nell'altra lo specchio, non potendo sussistere la Prudenza, senza perspicacia di vista, cui nulla si occulti», in linea con quanto prescritto dal Ripa. Al dialogo con il significato espresso dalle storie allestite alle pareti potrebbe alludere la stessa *Descrizione* del pittore che riporta come la figura dell'Irascibile sia «più discosta, e di carnaggione fosca perché al cuore umano ingrata», con «la fiaccola accesa nella destra, et un dardo nella sinistra. Ella si rende Virtuosa, e grata al Cuore, se impiega coteste armi con la norma della retta raggione, in ossequio della Giustizia»[57]. Quest'ultima figura però non è presente nelle virtù dipinte sulla volta, ma si trovava espressa proprio nei due dipinti legati al tema della Giustizia, rappresentati dalla scelta di due episodi della vita del re Salomone nelle tele di Agostino Masucci (cat. 88) e Francesco Solimena, in corrispondenza dei quali era collocato il gesto di ossequio perpetuato dalla figura sovrastante.

Cecilia Veronese

L'Eneide dipinta nella Galleria del Beaumont

Nella prima metà del Settecento si era compiuto anche a Torino il processo di trasformazione della galleria di palazzo da luogo riservato principalmente all'allestimento delle ricche collezioni dinastiche ad ambiente di rappresentanza dedicato alla glorificazione pubblica del sovrano e delle sue imprese politiche e militari attraverso uno studiato programma figurativo e un serrato dialogo tra le arti[58].

Come noto, nel 1733 iniziavano per volere di Carlo Emanuele III i lavori di ammodernamento dell'Appartamento della regina nell'ala sud-est al primo piano del Palazzo Reale sempre sotto l'intelligente direzione progettuale di Filippo Juvarra che infondeva fresca sensibilità rococò alle nuove stanze attraverso le cornici modellate in stucco, le *boiseries* intagliate e dorate, gli specchi e le straordinarie invenzioni dell'ebanisteria. Qui Claudio Francesco Beaumont[59], nominato nel 1731 Primo pittore di corte, metteva in scena tra il 1735 ed il 1737 circa le favole mitologiche del *Giudizio di Paride* e del *Rapimento di Elena*, che avrebbero trovato la loro coerente prosecuzione nel grandioso dispiegarsi del ciclo con le *Storie di Enea* sulla volta della Galleria della regina[60]. Questo vasto ambiente di 67 metri risultava dalla suddivisione in più spazi della Grande Galleria voluta da Carlo Emanuele I all'inizio del Seicento per ospitare le sue straordinarie raccolte artistiche, bibliografiche e naturalistiche. Il programma iconografico, ambizioso e articolato, doveva essere stato elaborato dal Beaumont in un continuo confronto con le direttive impartite da Juvarra fin dagli anni della progettazione degli apparati decorativi della volta[61]. Grazie agli approfonditi studi degli ultimi decenni, che hanno chiarito nelle linee generali la successione delle fasi di intervento, sappiamo che le cinque campiture della volta furono dipinte tra il mese di gennaio del 1738 ed il mese di maggio del 1742[62]. La scelta della tecnica esecutiva ad olio, particolarmente difficile da realizzare su muro, ma adatta alla ricerca di preziosa modulazione luminosa dell'oro che caratterizzava la decorazione plastica, indica un'evidente volontà di sperimentazione da parte di Beaumont, impegnato a mettere a frutto la perizia maturata negli anni di studio a Roma e nelle prove affrontate precedentemente nelle camere prossime alla Galleria. Il risultato è una stesura smaltata e brillante, raffinatissima nell'accostamento dei colori e nella cura dei particolari, unita ad un disegno sicuro e rigoroso nella riuscita organizzazione della struttura compositiva dei due grandi scomparti laterali e nella sapiente variazione dei nutriti gruppi di personaggi immersi nella vastità aerea del cielo, in cui la formazione romana con Francesco Trevisani e il contatto con l'Accademia di Francia del maestro manifesta un nuovo vigore creativo dovuto all'incontro con la coeva pittura veneta[63].

Negli anni successivi alla controversa salita al trono, Carlo Emanuele III aveva guidato l'esercito sabaudo a fianco degli alleati francesi nella guerra di successione polacca (1733-1738) con l'obiettivo di scambiare la regione d'Oltralpe con i ben più ricchi e ambiti territori lombardi e aveva combattuto personalmente in prima linea nella vittoriosa battaglia di Guastalla del 29 settembre 1734, nella quale il contributo piemontese era stato determinante[64]. Alla scelta di raffigurare il sovrano nelle vesti di Enea, eroe guerriero e pio, figlio devoto, rispettoso degli antenati, destinato a compiere una missione gloriosa per volontà di un fato superiore



8. Claudio Francesco Beaumont, *Nettuno rimprovera i venti*, 1738-1742, olio su muro. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria Beaumont.



9. Claudio Francesco Beaumont, *L'Olimpo*, 1738-1742, olio su muro. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria Beaumont.

anche agli dei e fondatore di una stirpe illustre, non dovettero essere estranee le ultime vicende politiche e militari dello Stato sabaudo, che si muoveva sullo scacchiere europeo alla ricerca delle alleanze più favorevoli.

Nella Galleria del Beaumont l'allegoria fino a quel momento protagonista dei soffitti dipinti lascia il posto alla storia. Il racconto mitologico inizia cronologicamente dall'ultimo scomparto ellittico prima dell'ingresso alla Rotonda dell'Armeria Reale, ma non sembra esserci sempre un preciso ordine di lettura nella concatenazione dei diversi episodi che ricoprono la superficie della volta. I brani principali sono raffigurati nel riquadro centrale e nelle due campiture ellittiche collocate alle testate sud e nord. Entro queste ultime le scene sono poste una di fronte all'altra, sviluppandosi specularmente lungo i bordi inferiore e superiore delle campiture stesse – espediente che agevola, come è stato notato[65], la visibilità della storia in entrambe le direzioni di attraversamento della Galleria – e sono completate dagli episodi dipinti a monocromo e inseriti entro le specchiature mistilinee dell'incorniciatura dorata della volta.

L'episodio iniziale entrando da sud, quindi dalla Rotonda, è tratto dal libro I dell'*Eneide* e mostra in una selvaggia ambientazione naturalistica Giunone che chiede al dio Eolo di scatenare i venti contro le navi dei Troiani per impedire loro di continuare il viaggio verso l'Italia. I venti sono dipinti in basso a destra e offrono al pittore la possibilità di mostrare un saggio di bravura nella variazione delle posture e dei punti di vista e nell'ideazione di sorprendenti effetti ottici, come quello creato dal lembo del manto blu di uno dei venti che oltrepassa lo spazio immaginario della pittura per invadere, anche matericamente, l'architettura reale dell'incorniciatura dorata. Il criterio di lettura procede in senso orario all'interno dell'unità costituita dalla singola campitura e dalle specchiature ad essa corrispondenti: il racconto prosegue con l'episodio di Nettuno che rimprovera i venti per aver agito a sua insaputa e placa la tempesta, salvando la flotta di Enea, eseguito a monocromo sulla specchiatura laterale



10. Claudio Francesco Beaumont, *Iride inviata da Giunone a sollecitare Turno, re dei Rutuli, ad attaccare il campo troiano*; *Mercurio* e *Giunone che fa emergere dagli Inferi la Furia Aletto* nei monocromi, 1738-1742, olio su muro. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria Beaumont.

destra (fig. 8). L'altra scena principale ci mostra l'incontro tra Enea e Didone. È evidente qui, come altrove, l'attenzione ai gesti e agli sguardi che coinvolgono lo spettatore in un gioco di piacevoli e studiati rimandi. L'episodio si svolge entro una complessa architettura prospettica dall'andamento semicircolare, per la realizzazione della quale il 7 novembre 1740 fu pagato il pittore Carlo Bianchi[66] e che appare ispirata ai tagli scenografici della contemporanea pittura veneta e alle ardite invenzioni di Giovanni Battista Crosato per la Palazzina di caccia di Stupinigi[67]: archi a tutto sesto sormontati da una balaustra da cui si affacciano diverse figure, una grande colonna scanalata alla quale si aggrappa un personaggio visto con accentuato sotto in su, una nicchia davanti alla quale è collocata la statua dorata di Bacco, che richiama l'imminente abbandonarsi all'ebbrezza dei sensi dei due protagonisti, e una scalinata in basso in penombra. La sequenza termina con la scena del suicidio di Didone (Libro IV).

Il racconto si riavvolge in una sorta di *flashback*, forse a richiamare la struttura del poema latino, a partire dalla zona successiva occupata da un tondo di dimensioni minori rispetto ai tre campi principali, orientato in direzione del riquadro centrale, entro cui è dipinto il *Trionfo di Venere e Amore*, fiancheggiato da altre due specchiature monocrome: a destra Venere che appare ad Enea e al compagno Acate sotto forma di cacciatrice per narrare la storia di Didone ed esortare il figlio a chiederle ospitalità (Libro I), a sinistra Enea che fugge da Troia con il figlioletto Ascanio e la moglie Creusa, portando sulle spalle il padre Anchise (Libro II).
Lo scomparto centrale si apre sull'Olimpo (fig. 9), dove Venere, bellissima nella splendente nudità delle sue carni, fluttua leggera chiedendo pietà per i Troiani davanti a Giove (Libro I). Giunone, in piedi di fianco allo sposo, assiste alla scena con aria ostile. Tutto intorno gli altri dei del pantheon greco-romano: Minerva, riconoscibile dal-



11. Claudio Francesco Beaumont, *Venere nella fucina di Vulcano*, particolare, 1738-1742, olio su muro. Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Galleria Beaumont.

la testa della Medusa raffigurata sull'egida e sullo scudo sorretto da Marte, semidisteso su una nuvola, Nettuno in secondo piano, Vulcano, seduto al di sotto della conchiglia di Venere, Mercurio e con la falce il dio Saturno, fautore proprio nell'antichissimo Lazio di una straordinaria età dell'oro. Accanto a quest'ultimo alcune ninfe scortate dal dio Pan. Proseguendo in senso orario incontriamo la Fama che accompagna un guerriero (Perseo?), poi il gruppo più numeroso composto da Apollo e Diana con il cervo caro alla dinastia sabauda, Bacco addormentato, Flora e l'Abbondanza con la cornucopia colma di frutti. Infine Ercole con la clava e accanto forse la regina delle Amazzoni Ippolita, armata di freccia e in sella ad un cavallo bianco.
Il successivo tondo, orientato anch'esso verso il riquadro centrale, mostra l'episodio di Iride inviata da Giunone a sollecitare Turno, re dei Rutuli, ad attaccare il campo troiano (Libro IX): alla sua sinistra una specchiatura a monocromo con la figura di Mercurio, che era stato mandato a Cartagine per invitare Enea a proseguire il suo viaggio verso l'Italia (Libro IV), alla sua destra Giunone che fa emergere dagli Inferi la Furia Aletto, affiancata dal cane Cerbero, per portare discordia tra i Latini e i Troiani (Libro VII) (fig. 10).

Sulla terza campitura ellittica, che è la prima arrivando dalle sale del percorso cerimoniale di Palazzo Reale, è raffigurato Enea nell'atto di compiere un sacrificio a Giunone per propiziarsene i favori, come lo aveva esortato a fare il vate Eleno nel Libro III. Gli eventi procedono stavolta in senso antiorario nella specchiatura dipinta a finto marmo con l'episodio di Enea che si addormenta mentre guarda il raduno delle truppe nemiche e sogna il dio Tiberino che gli suggerisce di allearsi con il greco Evandro, principe di una città sul colle Palatino (Libro VIII). Il dio del fiume Tevere compare anche nel riquadro principale insieme con la lupa capitolina che allatta i gemelli Romolo e Remo. La narrazione continua poi con la rappresentazione di Venere che si reca nella fucina di Vulcano per ordinare al dio del fuoco le armi per il figlio (Libro VIII) (fig. 11) e si conclude, infine, sulla seconda specchiatura mistilinea con l'uccisione di Turno da parte di Enea a sancire la vittoria dei Troiani e la definitiva consacrazione della monarchia sabauda (Libro XII).

Sofia Villano

[1] Per i lavori di ampliamento della reggia cfr. Rovere 1858, pp. 35-40; Dardanello 1988, pp. 245-252; Barghini, in *Diana trionfatrice* 1989, n. 339, pp. 323-324; Cappelletti 2002, pp. 165, 169, nota 53; Mattiello 2016b.
[2] Per un inquadramento storico del periodo: Symcox 1983; *La città fra crisi e ripresa* 2002. Per l'evoluzione artistica in particolare: di Macco 1989b; Mossetti 1989, pp. 252-260; *Torino 1675-1699* 1993.
[3] Le vicende che hanno portato all'arrivo di Seiter a Torino sono riassunte in Mattiello 2016b, pp. 29-30.
[4] Lettera di Vittorio Amedeo II a De Gubernatis dell'agosto del 1687 trascritta in *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 975.
[5] Mattiello 2014, pp. 158-176.
[6] Per un profilo di Seiter si rimanda alle monografie di Kunze 1997, pp. 66-70; Kunze 2000.
[7] Su Seiter in Piemonte cfr. Dardanello 1988; Mossetti 1989; Cifani, Monetti 1999; Spione 2001; Cappelletti 2002.
[8] Mattiello 2016b, pp. 30-32 con bibliografia precedente.
[9] Sul riallestimento cfr. Gaja 2016a.
[10] Dardanello 1995c, p. 58. Per la Galleria di Palazzo Pamphilj cfr. Briganti 1982, pp. 104-106, n. 117, pp. 250-251; Beldon Scott 1997; Fehrenbach 1998.
[11] Il vasto impegno di Somasso in Piemonte è stato studiato da Dardanello 1988, pp. 245-252; Dardanello 1995c; Dardanello 2006b.
[12] Dal 1742 Benedetto Alfieri riallestirà la Galleria rivestendola di specchi inseriti in intelaiature in legno scolpito e dorato. Graffione 2016b, pp. 155-159.
[13] *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 976.
[14] L'elenco di «mobili, ed effetti» lasciati dall'artista è stato segnalato e in parte trascritto da Dardanello 1988, pp. 248-249 e nota 279, ed è stato interamente pubblicato da Cifani, Monetti 1999, pp. 374-384.
[15] Varriano 1988, p. 34.
[16] Sulla diffusione delle stampe tratte dalle opere di Cortona cfr. Gady 1997. Sulla presenza di un interessante nucleo di queste incisioni a Torino: Pierobon 2006.
[17] Mattiello 2016b, p. 34.
[18] Cappelletti 2002, pp. 161-164.
[19] In Palazzo Reale rimangono due ovali di Gregorio De Ferrari con *Il Guerriero trionfante presentato a Giove e Giunone* e il citato *Giove ordina alla Fama di divulgare la gloria dell'Eroe*. Le altre due tele con *Mercurio e Minerva* e *Il Tempo e la Giustizia* sono state rinvenute in Palazzo Cisterna da Griseri 1975; Romano, in *Diana Trionfatrice* 1989, nn. 135-136, pp. 122-123; Vico, in *Favole e magie* 2012, nn. 23-24, pp. 88-89. Per le quattro tele Newcome-Schleier 1998, nn. 36a-d, pp. 52-53.
[20] Per un'analisi approfondita dell'opera di Seiter e della mitologia solare a Palazzo Reale cfr. Cappelletti 2002; Mattiello 2016a; Mattiello 2016b; *Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, pp. 975-983. Vesme corregge Rovere nell'indicare la volta dipinta a olio e non a fresco (p. 981). Per le guide storiche di Derossi (1781), Paroletti (1819), Briolo (1822): *Il Palazzo Reale di Torino* 1995. Per l'inventario *post mortem* dell'artista cfr. nota 14 di questo contributo. Rovere 1858, pp. 36-37, 72, 138, 202; Cornaglia 2010, pp. 149, 152, 157.
[21] Griseri 1967, pp. 251-252 («la retorica è sul punto di alleggerirsi»), 260-261; Doglio 2002; Gaja 2016a; Gaja 2016b; Mattiello 2016b, pp. 31-32.
[22] Gaja 2016b, p. 15
[23] Symcox 1983; Di Macco 2002, pp. 339-340.
[24] Per la formazione dell'artista e la nota vicenda della scelta del pittore per la Galleria, maturata dopo un'indagine fra pittori di prima e seconda scelta: Dardanello 1988, pp. 245-250; Mattiello 2016b.
[25] Mattiello 2016b, p. 32.
[26] Ripa [1593] 1603, p. 355.
[27] Ai lati dell'ovale dell'Aurora-Venere compaiono due medaglioni con *Venere chiede le armi per Enea* e *Venere aiuta Enea nella ricerca del ramo d'oro*; accanto all'ovale con Apollo, *Apollo e Dafne* e *Apollo uccide il serpente Pitone*.
[28] Ripa [1593] 1603, p. 301. Per una panoramica sulla rappresentazione della gloria nell'età moderna, cfr. *Soleils baroques* 2018; Speranza 2014, pp. 15-20, con approfondita analisi iconografica.
[29] Ripa [1593] 1603, p. 218.
[30] *Ivi*, pp. 53-54.
[31] *Ivi*, pp. 398-400.
[32] Ang. Griseri 1989, p. 230.
[33] Graffione 2016a, p. 172.
[34] *Ibidem*, con bibliografia precedente.
[35] *Ibidem*.
[36] Dardanello 2016b con bibliografia precedente.
[37] Gritella 1992, II, pp. 251-261; Scaffidi 2002, pp. 844-845; Cornaglia 2005, p. 142; Cornaglia 2010, p. 166. Per la ricostruzione dell'Appartamento: Graffione, Laurenti 2016a; Dardanello 2016a.
[38] Scaffidi 2002, pp. 841-851; Cornaglia 2010, pp. 147-166 (con bibliografia precedente).
[39] *Davide* e *Salomone* entro il 1721, la *Cacciata di Eliodoro* nel 1723 e *La Profetessa Debora* nel 1724 (oggi Galleria Sabauda: invv. 378, 379, 381, 380), cat. 86. Registrate a Rivoli nel Gabinetto Giallo della Maestà del re (ASTo, *Inventario* 1727, cap. 7, n. 9), trasportate dal Castello a Palazzo Reale tra il 1731 e il 1733, come attestato in alcuni pagamenti (Dardanello 2016b, p. 70).
[40] Catt. 87-90; Dardanello 2016a, pp. 111-112.
[41] Denominazione che si ritrova per la prima volta in Paroletti 1819, p. 48, poi confermata dallo *Stato Descrittivo* [1822] 1982.
[42] Papon 1773, p. 5. L'allusione alle virtù del principe coincidenti con le virtù cardinali è ribadita nell'*Orazione funebre*: «l'affetto degli uni procaccisi colla giustizia, e moderazione; gli altri tenga in dovere colla prudenza, e costanza», *Ivi*, p. 49.
[43] *Ivi*, p. 53.
[44] Nella *Descrizione* [1754] 1994, p. 4 non viene specificata la posizione dei dipinti all'interno della Camera, ma questi a livello dimensionale non potevano certamente essere impiegati come sovrapporte, come segnalato anche da Nepote 1770, p. 40; Bartoli 1776-1777, I, 1776, p. 38. In seguito, le tele vengono indicate come sovrapposte a quelle di Solimena: Derossi 1781, p. 38; Paroletti 1819, p. 49 («dessus»); *Stato Descrittivo* [1822] 1982. Nell'inventario non vengono citati i *Putti allegorici* nei pannelli delle porte e negli scuri delle finestre, né il paracamino di Giovanni Battista Crosato e né i *Putti allegorici* nel *lambris* di Giuseppe e Domenico Valeriani: Graffione, Laurenti 2016a, p. 89; Dardanello 2016b, p. 100.
[45] *Sansone legato dai Filistei* e *Labano e Giacobbe* («Biniamin da Giuseppe») di Claudio Francesco Beaumont, si trovano ora a Palazzo Reale a Genova (invv. 525, 523): Leoncini 2008, nn. 28, 30, pp. 108-109, 112-113. Le altre due tele non sono state al momento rintracciate. La scelta di presentare il modello per il dipinto di Pittoni (cat. 89) vuole sottolineare l'originaria articolazione compositiva del dipinto anteriore al ritaglio ottocentesco e suggerire una lettura iconografica completa, a confronto con la *Debora* di Solimena.
[46] Pascoli [1730-1744] 1981, p. 162.
[47] Nepote 1770, p. 40.
[48] Battisti 1958; Alvarez Lopera 2002, e i documenti relativi al cantiere in *Filippo Juvarra a Madrid* 1978, in particolare la «Memoria» di Juvarra per la Sala del Trono, pp. 114-115 e la corrispondenza con i pittori e gli intendenti, pp. 116-183.
[49] *Ivi*, p. 116. *Lettera di Filippo Juvarra a Francesco Solimena* (San Ildefonso, 2 settembre 1735).
[50] *Ivi*, pp. 114-115.
[51] De Dominici 1742-1745, III, 1743, p. 625.
[52] Roettgen 2007, pp. 306-312; Dardanello 2016a, pp. 107-108.
[53] BRTo, Storia Patria, 111: *Descrizione delle pitture terminate l'anno 1733 da Claudio Beaumont nella Real Camera e Gabinetto del Regio Palazzo di Torino, dedicata al Re Carlo Emanuelle di Sardegna felicemente regnante S. R. Maestà*.
[54] Dardanello 2016a.
[55] BRTo, Storia Patria, 111.
[56] È stato possibile ricondurre ciascuna figura delle due volte di Beaumont alla corrispondente indicazione di Ripa, mostrando la precisione e l'impegno profuso nell'ideazione figurativa della volta dal pittore di corte, testimoniata anche dal considerevole numero di disegni (Dardanello 2016a; Fiorentino 2016).
[57] BRTo, Storia Patria, 111.
[58] Visconti Cherasco 2008, p. 70; Cornaglia 2005, pp. 133-134.
[59] Sull'attività di Beaumont a Palazzo Reale si vedano *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, pp. 99-108; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 171, pp. 83-84; Griseri 1970; Mossetti 1987, pp. 13-21, 26, 28; Venturoli 2002; Venturoli 2008; Dardanello 2016a, pp. 95-114.
[60] Graffione, Laurenti 2016a, p. 88.
[61] Dardanello 2007a, pp. 205-206.
[62] Venturoli 2002, pp. 17-19; Venturoli 2008, pp. 109-111.
[63] Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 171, pp. 83-84; Griseri 1989, p. 43; Venturoli 2008, p. 113; Fiorentino 2010/2011, pp. 98-99; Dardanello 2016a, pp. 109-110.
[64] Barberis, Merlotti, Ricardi di Netro 2007, pp. 55-57.
[65] Dardanello 2016a, pp. 109-110.
[66] Venturoli 2002, pp. 17-18.
[67] Dardanello 2016a, pp. 109-110.

La modernità nella pittura francese all'epoca di Watteau e di Boucher

Guillaume Faroult

La voce del *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière (1619-1688), pubblicata nel 1690, avalla un'accezione piuttosto militante della modernità: «MODERNE, adj. & subst. masc. & fem. Qui n'est pas ancien, qui n'est en usage que depuis les derniers siècles. C'est un usage *moderne* [...] un ouvrage *moderne* [...] Les *Modernes* ont beaucoup enchéri sur les Anciens en toutes sortes d'arts & de sciences»[1]. Quest'ultima frase arriva a suggerire una forma di superiorità delle realizzazioni recenti rispetto alle opere del passato, specie quelle ereditate dall'Antichità. La pubblicazione postuma del *Dictionnaire* di Furetière è del resto del tutto contemporanea alla disputa letteraria ed estetica che infiammò l'arena culturale parigina alla fine del XVII secolo, la celebre *Querelle des Anciens et des Modernes*[2]. Gli *Anciens*, cantori della cultura classica e dei modelli "universali" tramandati dall'Antichità[3], erano già rimasti scossi da Charles Perrault (1628-1703), uno degli istigatori della *querelle* e portavoce del partito dei *Modernes*, che aveva osato affermare la superiorità degli autori e degli artisti francesi passati e contemporanei sugli illustri predecessori greci e romani. Significava sancire il primato culturale della Francia di Luigi XIV. Perrault aveva persino rimproverato ai grandi poeti dell'antichità di ignorare la raffinatezza della concezione di "politesse" elaborata dalla "moderna" galanteria francese, nel *Siècle de Louis le Grand* (1687) e soprattutto nel *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697).
La *querelle* sviluppò ramificazioni apprezzabili nell'ambito delle arti plastiche fin dentro al Settecento[4]. In una conferenza tenuta all'Académie royale de peinture et de sculpture il 1° settembre 1714, Antoine Coypel (1661-1722), che era appena stato eletto direttore della prestigiosa accademia e che presto sarebbe stato nominato anche Primo pittore del re (fig. 1), ricordò ai suoi colleghi i termini di questa polemica virulenta in un momento in cui veniva a essere rianimata da una «querelle d'Homère»[5]. Coypel arrivava a conciliare le argomentazioni dell'uno e dell'altro partito applicandole all'ambito specifico delle belle arti, essenzialmente scultura e pittura. Infatti, dopo aver richiamato l'eccellenza della statuaria antica, «les ouvrages de sculpture les plus respectables sont ceux qui ont été faits depuis la guerre du Péloponnèse jusqu'à la décadence de l'Empire romain», Coypel ne mitigava il senso affermando: «il est de l'équité d'estimer et d'applaudir au mérite présent, comme d'admirer et de respecter les grands hommes dont les ouvrages, par une longue suite de temps, ont été consacrés à la postérité. [...] En effet ne voyons-nous pas tous les jours que les mêmes traits qui ont frappé les hommes dans les ouvrages des modernes, sont ceux mêmes qui ont fait admirer les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'Antiquité? Car le bon sens et la raison sont de tous les siècles et de tous les temps, et la vérité ne doit être qu'une»[6].
Coypel stesso era un pittore "colorista"[7], nonché amico del teorico e letterato Roger de Piles (1635-1709), che fu tra i principali protagonisti della *querelle du coloris* nella pittura di fine Seicento[8]. Echi di questa celebre disputa affioravano ancora nel suo discorso del 1714. Così, quando Coypel ricordava che Nicolas Poussin (1594-1665), modello per coloro che sostenevano che la pittura fosse prima di tutto un'arte del disegno, era «si respectable et si profond dans la connaissance de l'Antiquité»[9], stabiliva che «les sculpteurs grecs, toujours appliqués à l'étude, et animés par la noble émulation de rendre l'art plus parfait que la nature [...] que l'on est généralement convenu que leurs statues étaient plus parfaites en beauté que les plus beaux hommes, et que quelques-unes ont mérité d'être appelées la règle de la beauté»[10]. Coypel, tuttavia,



1. Antoine Coypel, *Autoritratto con il figlio Charles*, 1698, olio su tela. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 840-11-5.

metteva subito dopo in guardia i suoi colleghi da una certa uniformità di espressioni e atteggiamenti, «un goût dur et sec», derivato dalle sculture antiche: «quoique le bel antique soit la règle des proportions, de la forme et de la beauté, quoique non seulement il nous guide et nous conduise à la perfection du dessin, mais qu'il élève encore nos idées au grand et au sublime, un peintre ne doit pas s'en tenir toujours là et ne puiser qu'à cette source. [...] Évitons surtout dans la peinture de donner l'idée du marbre et du bronze qui sont la matière des plus admirables statues. [...] Si le Poussin, si respectable et si profond dans la connaissance de l'Antiquité, avait pu joindre aux grandes beautés qu'il a puisées chez les anciens cette imitation naïve de la nature, il aurait été quelquefois moins dur dans son dessin comme dans son pinceau»[11]. Questo rimprovero di secchezza e di imitazione sistematica non era stato risparmiato a Poussin dai suoi detrattori coloristi[12]. Coypel arrivava così a farsi promotore della eterogeneità più "naturale" (vale a dire certamente meno canonica e stereotipata) delle opere di artisti "moderni", alcuni dei quali erano stati designati come modelli per i coloristi durante la celebre *querelle* che aveva scosso l'Académie qualche decennio prima: «il est sorti des mains du cavalier Bernin des ouvrages qui, quoique inférieurs aux belles antiques, tant pour la justesse et la correction du dessin que pour la noble simplicité, ont cependant, par les idées qu'il a su puiser dans la nature même, un feu, une vie, une vérité de chair qui se trouvent rarement dans les marbres antiques; d'ailleurs un tour gracieux, vif et pittoresque qu'il a étudié dans le Corrège et dans le Parmesan»[13]. Antonio Allegri, detto Correggio o *Le Corrège* (circa 1489-1534), figurava al vertice dei pittori «coloristes» e «naturels» invocati nella celebre *querelle*, al pari di Tiziano (1485-1576) e di Rubens (1577-1640)[14]. Al termine del suo discorso il direttore dell'Académie arrivava a formulare un discreto elogio della scuola francese moderna, capace di conciliare la bellezza canonica ereditata dall'antichità con la varietà della natura: «Concluons donc qu'il faut joindre aux solides et sublimes beautés de l'antique les recherches, la variété, la naïveté et l'âme de la nature, telle qu'on la voit, Messieurs, dans les monuments dont vous avez enrichis la France»[15].

Per molti aspetti lo stesso Antoine Coypel aveva tentato di tradurre questa estetica nella sua arte e, in occasione della pubblicazione, i suoi discorsi assunsero il carattere di commentario di una lettera del Primo pittore del re al figlio e successore Charles Coypel (1694-1752), anch'egli destinato a una brillante carriera accademica che l'avrebbe portato a ricoprire le medesime cariche di direttore dell'Académie e di Primo pittore del re nel 1747[16]. L'arte dei due Coypel testimonia di uno studio intenso dei modelli antichi, tuttavia entrambi gli artisti manifestarono in modo significativo la loro connivenza con la cerchia degli autori Moderni. Così Antoine illustrò alcune delle pubblicazioni di Roger de Piles o di Fontenelle (1657-1757), strenuo difensore dei Moderni all'epoca della *querelle*, e Charles concepì precocemente una *Suite d'estampes des principaux sujers des comédies de Molière* pubblicata nel 1726, prima di illustrare il *Don Chisciotte* di Cervantes (1547-1616) e le più celebri scene dell'opera francese moderna per la serie di arazzi Gobelins intitolati *Fragments d'opéra*[17]. Charles Coypel fu riconosciuto sia come pittore che come uomo di mondo e autore di teatro, perfettamente in linea con gli scrittori Moderni. È infatti l'universo dei salotti letterari parigini contemporanei che rappresentò nella sua illustrazione de *Les Femmes savantes* di Molière (1622-1673) nel 1726 (fig. 2).

Senza allontanarsi dai soggetti antichi tradizionali della pittura di storia, i pittori della giovane generazione innoveranno aggiungendo al loro repertorio l'illustrazione di autori contemporanei. Alla fine del regno di Luigi XIV il dissesto delle finanze pubbliche provocò il declino delle grandi commissioni regie come pure degli ambiziosi dipinti di storia di ispirazione eroica e politica[18]. Molti giovani pittori, colleghi di Coypel, presero allora in considerazione l'ambito dell'illustrazione letteraria, se non come una soluzione di ripiego, quanto meno come un'ulteriore opportunità



2. François Joullain da Charles Coypel, *Les Femmes savantes*, 1726, acquaforte e bulino. Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. GDUT5612.

da cogliere[19]. In precedenza i librai e gli stampatori si erano soprattutto rivolti a disegnatori specializzati come François Chauveau (1613-1676), che, ad esempio, illustrò alcune tragedie di Jean Racine (1639-1699) o, nel 1668, le *Favole* di La Fontaine (1621-1695). Ma rari erano stati nel Seicento i pittori di storia, membri dell'Académie, che avevano accettato di eseguire delle illustrazioni per libri, foss'anche lussuosi. Nel Settecento non è più così. Molti tra i pittori più giovani impiegarono il loro talento nell'editoria: si possono citare gli esempi notevoli di Noël-Nicolas Coypel (1690-1734) per la bella edizione del *Telemaco* di Fénelon (1651-1715), nel 1730[20], Jean-François de Troy (1679-1752) per l'*Enriade* di Voltaire (1694-1778) nel 1728 (edizione preparata sin dal 1722)[21], e infine Charles Coypel, in particolare per un importante contributo alle *Fables nouvelles* di Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) pubblicate nel 1719, due frontespizi per le *Œuvres* di Fontenelle nel 1724, una *Suite des comédies de Molière* nel 1726, e così via[22].

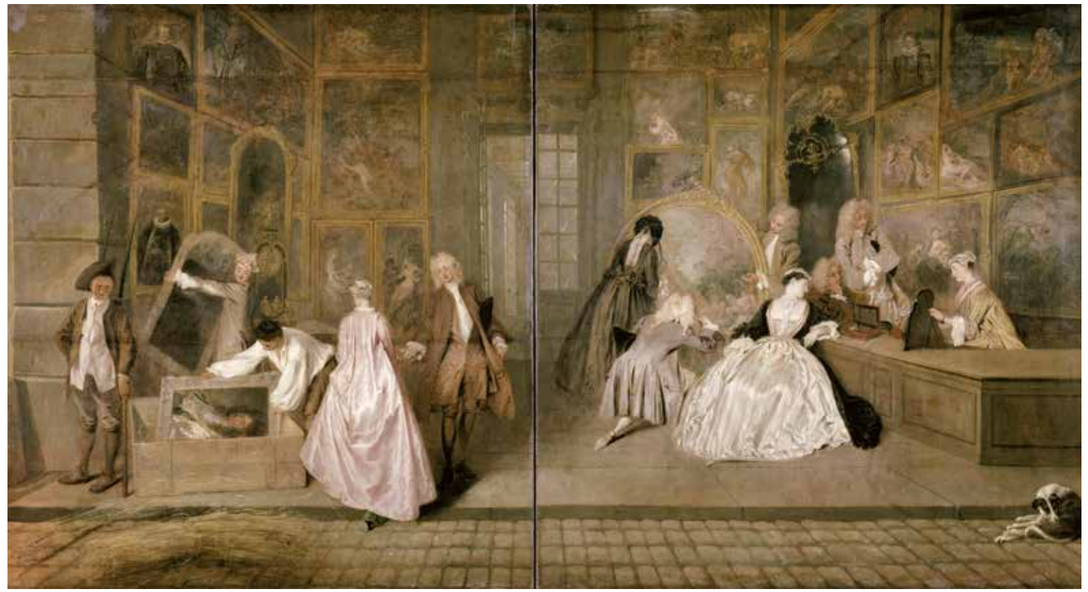
Durante la Reggenza (1715-1722) e negli anni seguenti si assiste così al successo in pittura di temi tratti dalla letteratura moderna: Charles Coypel dipinge numerosi quadri che hanno per soggetto il *Don Chisciotte*, Jean-Baptiste Pater (1695-1736) consacra una serie di dipinti all'illustrazione di episodi diversi del *Roman comique* di Paul Scarron (1610-1660), e infine nel 1734 il giovane François Boucher (1703-1770) illustra una notevole edizione delle *Œuvres* di Molière. Nel corso degli anni venti del Settecento e all'inizio del decennio successivo, Jean-François de Troy dipinge e talvolta espone pubblicamente «tableaux de mode», spesso tradotti in incisione con discreto successo[23]. Questa singolare denominazione rinviava in un certo senso ancora a una distinzione tra valori culturali passati e attuali, antichi e moderni: infatti secondo la definizione del *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1694) la moda è «la manière qui est, ou qui a été autrefois en vogue, sur de certaines choses qui dépendent de l'institution & du caprice des hommes. *Nouvelle mode. vieille mode. mauvaise mode. mode ridicule, extravagante*». La definizione si chiude con una dichiarazione di modernità: «On dit, qu'*Un homme*, qu'*une femme est fort à la mode*, pour dire, qu'un homme, qu'une femme est fort au gré de la plupart du monde»[24]. Proprio quando De Troy dipinge i suoi «tableaux de mode», il giovane Voltaire (1694-1778) presenta in teatro, nel 1725, *L'Indiscret*, una breve commedia che si prende gioco delle ridicolaggini di un giovane galante, Damis, che ha la pretesa di dettare il gusto nella buona società che frequenta: «Damis [*il piccolo maestro indiscreto, eroe della commedia*]: / Ma foi je suis assez à la mode entre nous. / Oui la mode fait tout, décide tout en France; / Elle règle les rangs, l'honneur, la bienséance, / Le mérite, l'esprit, les plaisirs»[25]. Poco



3. Jean-François de Troy, *Lettura in un salone* (o *La Lecture de Molière*), 1731 circa, olio su tela. Collezione privata.

più tardi, Voltaire sanciva questo primato assoluto della modernità in un celebre poema che fece scandalo, *Le Mondain* (1736), dove rifiutava la semplicità esemplare dei secoli passati: «Regrettera qui veut le bon vieux temps / [...] Moi je rends grâce à la Nature sage / Qui pour mon bien m'a fait naître en cet âge / Tant décrié par nos pauvres docteurs / Le temps profane est tout fait pour mes mœurs»[26]. Il poeta polemista, che nell'esaltare la modernità "profana" implicitamente scredita a un tempo un passato ideale biblico e ogni trascendenza cristiana («le paradis terrestre est à Paris», proclama alla fine)[27], prosegue la sua apologia con una celebrazione del lusso e del modo di vivere delle élites francesi: «J'aime le luxe & même la mollesse / Tous les plaisirs, les arts de toute espèce / La propreté, le goût, les ornements [...]»[28]. Elogia quindi l'eccellenza dell'industria parigina del lusso, ovvero «de mille mains l'éclatante industrie» e «des Gobelins l'aiguille et la teinture», insieme ai grandi artisti e decoratori francesi: i defunti Nicolas Poussin et François Girardon (1628-1715), ma anche l'orafo Thomas Germain (1673-1748) così come il compositore Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

I «tableaux de mode» di Jean-François de Troy raffigurano questo stesso contesto di vita lussuoso. Basti osservare la decorazione dispiegata nella *Lettura in un salone* (fig. 3), dipinta intorno al 1731. Da tempo gli storici hanno notato il lusso delle stoffe all'ultima moda e la qualità dei mobili in legno dorato, così come il pregevole orologio da parete di André-Charles Boulle (1642-1732)[29] o il candeliere in bronzo dorato che potrebbe essere stato cesellato da Thomas Germain o da un suo seguace. Già l'ultimo capolavoro di Antoine Watteau (1684-1721), *L'insegna di Gersaint* (fig. 4), dipinto probabilmente nel 1720 per l'amico Edme-François Gersaint (1694-1750) rivelava un'analoga esaltazione delle arti e della industria del lusso francese. Il dipinto offre una rappresentazione idealizzata della bottega parigina di Gersaint, mercante di quadri e di oggetti d'arte, dove si raduna una clientela giovane e altolocata, desiderosa di dipinti e di oggetti d'arte, emblemi del lusso e della moda. Una nuova era sembrava inaugurarsi all'insegna della prosperità. È stato più volte notato come i tre eleganti giovani sulla destra sembrino contemplare sognanti tanto la loro immagine riflessa quanto il prezioso specchio che una bella venditrice presenta loro sul bancone. Dalla parte opposta, a sinistra, due tuttofare si affaccendano nello spostare oggetti, in particolare un ritratto di Luigi XIV (morto nel 1715), che si apprestano a riporre in una cassa. L'effige del sovrano è certo un'allusione al nome della bottega, «Au Grand Monarque», ma il suo sfratto imminente risuona come l'evocazione di un regno finito. Il ritratto del re è d'altra parte trattato senza particolari cure mentre attira piuttosto l'attenzione furtiva dell'elegante avventrice al centro della tela, che il suo compagno



4. Antoine Watteau, *L'insegna di Gersaint*, 1720, olio su tela. Berlino, Schloss Charlottenburg, inv. GK I 1200/1201.

invita a voltarsi per addentrarsi nella bottega. Nel momento in cui si conclude il regno del monarca assoluto, comincia una nuova era di lusso e di modernità.

François Boucher, il pittore più ricercato della nuova generazione, registrerà nella sua opera questo primato della moda e questo gusto per le arti del lusso. Collaborerà inoltre brillantemente con le manifatture reali degli arazzi (soprattutto i Gobelins)[30] e ispirerà le porcellane di Sèvres[31]. Fu lui stesso un notevole collezionista di oggetti lussuosi[32] e i suoi dipinti consacrano l'interesse per i prodotti dell'industria francese del lusso quale segno distintivo delle élites e manifestazione dell'egemonia culturale nazionale. Le scene di genere che dipinge negli anni 1730-1740, spesso per committenti molto prestigiosi, rivelano prima di tutto un senso della ornamentazione moderna, confortevole e lussuosa, assolutamente attenta alla moda. La *Donna che indossa la giarrettiera* (cat. 174), dipinta nel 1742 per il munifico conte Tessin ne è un esempio notevole. Il *Ritratto della marchesa di Pompadour* (fig. 5), dipinto nel 1756, rappresenta in chiave monumentale e ostentata la favorita del re, circondata da tutti gli emblemi del modo di vivere dell'alta società francese: il sontuoso abito di seta dai merletti costosi, il grande specchio nella cornice di legno dorato, la lussuosa scrivania in intarsi preziosi. La marchesa tiene inoltre in mano un piccolo volume rilegato, scritto chiaramente in prosa, molto probabilmente un romanzo, allusione discreta al primato delle lettere francesi moderne.

La maggior parte dei «tableaux de mode» di Jean-François de Troy, che con questa generica definizione rivendicano la loro modernità, offrono così un'evocazione dell'elegante modo di vivere delle classi privilegiate, e soprattutto della vita dei salotti mondani parigini, forse familiari allo stesso pittore[33]. De Troy si fece così portavoce di quei costumi sociali "galanti" e raffinati, squisitamente francesi, rivendicati dai Moderni nella famosa *querelle*[34]. Dipinta intorno al 1731, la *Lettura in un salone*, altre volte intitolata *La Lecture de Molière* (fig. 3), sembra l'archetipo di questo ideale di mondanità moderna. Un elegante consesso di uomini e di donne si è rifugiato in un lussuoso salone per ascoltare la lettura di un opuscolo che ha tutta l'aria di essere un romanzo, un genere letterario sempre più in voga a quel tempo. Nel 1734, Nicolas Lenglet Dufresnoy (1674-1755) pubblicava un'opera provocatoria, *De l'usage des romans*, con l'intento di attribuire al genere romanzesco una dignità nuova. Con il passaggio del secolo, i romanzi furono oggetto di un'attenzione critica che chiamava in causa le ragioni dell'infatuazione mondana di cui essi godevano al punto di essere considerati uno degli indicatori culturali di una élite sociale



5. François Boucher, *Ritratto della marchesa di Pompadour*, 1756, olio su tela. Monaco, Alte Pinakothek, inv. HuW 18.

desiderosa di modernità e che nell'esercitare il suo codice di civiltà rifiutava la rigidità dell'etichetta di corte[35]. Lenglet Dufresnoy fu un libero pensatore ostile ai devoti, ai gesuiti soprattutto, che si rivolgeva a un pubblico nuovo, al di fuori della corte, meno vincolato dall'etichetta e anche meno colto, ma desideroso di istruirsi con mezzi che non escludevano né lo scherzo né il divertimento, e rivelatore di una profonda mutazione delle élites che si tradusse, a partire dalla Reggenza, in una cultura del piacere, di cui il romanzo diventa il segno emblematico. Molti «tableaux de mode» di De Troy illustrano questa nuova urbanità, come la piccola tela dipinta nel 1725 e intitolata *Lettura di un romanzo all'ombra*[36].

La maggior parte dei moralisti e dei predicatori cristiani condannava il romanzo perché questo genere letterario era considerato il regno dell'amore profano e dei suoi intrighi. Tuttavia, un certo



6. Antoine Watteau, *Pellegrinaggio all'isola di Citera* (o *Festa galante*), 1717, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 8325.

tipo di amore mondano, raffinato e "galante", vale a dire rispettoso delle donne e attento alla più squisita cortesia, era considerato una prerogativa della cultura francese dai tempi della *Querelle des Anciens et des Modernes*[37]. Questa pregnanza è evidente nella serie di discorsi pronunciati da Antoine Coypel davanti all'Académie negli anni dieci del Settecento. Quello del 5 agosto 1719 è dedicato alla rappresentazione delle passioni umane. Il pittore si preoccupa di semplificare il suo discorso teorico per renderlo più chiaro: «toutes les passions naissent de la considération du bien et du mal; c'est pourquoi l'on pourrait dire qu'il n'y en a que deux, c'est-à-dire le plaisir et la douleur [...]; plusieurs n'en reconnaissent qu'une, à laquelle ils rapportent toutes les autres, qui est l'amour»[38]. Anche se poi di fatto Coypel si smarca da quest'ultima affermazione («pour moi [...] je suis porté à croire qu'il n'y a de passions que l'amour-propre»)[39], è tuttavia significativo che registri questa *doxa* contemporanea che fa derivare tutte le cause dei sentimenti umani dall'ambito amoroso. I Moderni avevano rivendicato la superiorità dell'amore "galante" francese criticando aspramente la semplicità dei poeti antichi su questo argomento. Di fatto, nel suo discorso Coypel si sofferma a lungo sulla questione della rappresentazione dell'espressione amorosa, attribuendole una forma di priorità tra le finalità a cui il pittore doveva tendere: «L'on peut dire qu'il y a plusieurs sortes d'amours, l'amour des choses bonnes, et l'amour que l'on a pour les belles; l'amour de bienveillance, et l'amour de concupiscence qui fait désirer la chose qu'on aime. [...] Cela est incontestable et prouve bien que la perfection de la peinture consiste dans le dessin, le coloris et une certaine vivacité dans la manière de penser et d'exécuter, qui est ce mouvement qui sert à la grâce, qui rend la beauté vive et piquante, et sans laquelle elle est souvent fade, insipide et sans attraits. C'est cette beauté jointe aux grâces qui fait naître l'amour»[40]. Coypel arriva così a elevare la pulsione amorosa a causa agente della raffinatezza dei costumi e



7. François Boucher, *Lezione di musica*, 1737, olio su tela. Parigi, Musée Cognacq-Jay, inv. 12.

a farsi anch'egli promotore dell'ideale dell'amore galante: «la première blessure que l'amour fait naître dans une âme est presque incroyable [...] l'envie de plaire à ce qu'on aime produit quelquefois d'heureux effets; elle rend poli les plus grossiers, elle fait cultiver et briller l'esprit»[41]. La cultura francese dei Lumi sancirà questa concezione dell'amore come forza civilizzatrice fino ad arrivare alla definizione di amore data dall'*Encyclopédie* (1751): «quiconque est capable d'aimer est vertueux: j'oserais même dire que quiconque est vertueux est aussi capable d'aimer. [...] Je ne crains rien pour les mœurs de la part de l'amour, il ne peut que les perfectionner; c'est lui qui rend le cœur moins farouche, le caractère plus liant, l'humeur plus complaisante»[42].

Quando Coypel pronunciava i suoi discorsi all'Académie, l'istituzione accoglieva tra i suoi membri il pittore Antoine Watteau con un *morceau de réception* che per l'appunto incarna questa idea di preminenza dell'amore galante. Intitolata in un primo tempo *Pellegrinaggio all'isola di Citera* (fig. 6), la tela venne poi inventariata nei registri dell'Académie come «*Une Fête galante*». L'intera composizione è posta sotto la tutela della raffigurazione scolpita di Venere, dea dell'amore e della bellezza. Ai suoi piedi si dispone verso sinistra un insieme di coppie di amanti in atteggiamenti perfettamente improntati all'amore galante, con gli uomini che s'inginocchiano devoti ai piedi delle loro amate, che paiono una evocazione dell'amante appassionato descritto da Coypel nel suo discorso del 1719: «un amant passionné aux pieds de sa maîtresse, dans une idolâtrie qui l'attache à elle, oublie le ciel et la terre, et oublie en ce moment lui-même»[43]. Qualche decennio dopo l'Académie rendeva onore al pittore scomparso precocemente per voce di un suo vecchio amico, il conte di Caylus (1692-1765), celebre conoscitore e mecenate determinante. Il suo discorso, pronunciato il 3 febbraio 1748 e intitolato *La vie d'Antoine Watteau peintre de figures et de paysages. Sujets galants et modernes*, suggellava per i posteri la statura di un pittore galante, emblema della modernità. Al centro del suo testo, Caylus evoca l'intimità del pittore in «lieux uniquement consacrés à l'art», nei quali Watteau «n'était plus alors que le Watteau de ses tableaux: c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer agréable, tendre et peut-être un peu berger»[44]. Nelle sue rappresentazioni di pastori e pastorelle ideali, Watteau traduce superbamente l'utopia della pastorale amorosa che aveva ispirato la poesia mondana dei Moderni dalla metà del Seicento[45]. Caylus conclude il suo discorso ricordando quanto «les ouvrages de Watteau plaisaient généralement à tout le monde; étant à la mode, cela n'est pas étonnant»[46], e cita il poema che l'abate Fraguier (1660-1728) aveva pubblicato, come «épitaphe de Watteau», sul *Mercure de France* nel novembre 1726: «Sous des groupes nouveaux, il fit voir les Amours, / Et nous représenta les nymphes de nos jours / Aussi charmantes qu'à Cythère / Sous les habits galants du siècle où nous vivons»[47].

Negli anni venti del Settecento il giovane Luigi XV (1710-1774) e la sua corte lasciarono Parigi per tornare a stabilirsi a Versailles. Se Charles Le Brun (1619-1690) aveva decorato il palazzo di Luigi XIV, ornando la volta della Galerie des Glaces (1680-1684) di pitture che celebravano le campagne militari del Re Sole, i nuovi decori commissionati per gli appartamenti reali privilegiavano la pace e l'amore. François Lemoyne (1688-1737) rappresenta così *Luigi XV che dona la pace all'Europa* (1729) in un grande dipinto collocato nel Salon de la Paix e, soprattutto, le nozze di Ercole e di Ebe la dea della giovinezza (1732-1736) sul soffitto del Salon d'Hercule. Nella decorazione dei palazzi dei potenti le allegorie guerresche e politiche vengono abbandonate per quelle degli amori degli dei[48]. I pittori ormai dedicano il loro talento a rappresentare l'ideale di amore galante, di cui Watteau aveva fissato la prima immagine e di cui Boucher avrebbe sviluppato l'iconografia[49]. Nel 1737 venne decisa una importante commissione di dipinti decorativi per i nuovi appartamenti privati del re e della regina nel Castello di Fontainebleau. François Boucher fu tra gli artisti coinvolti ed eseguì quattro tele pastorali, tra cui una splendida *Lezione di musica* (fig. 7)[50], che porta al suo apice il modello galante di Watteau.

Nel 1735, per ornare la primissima Sala da pranzo destinata al re nel Castello di Versailles, l'amministrazione regia si rivolse a Jean-François de Troy e gli commissionò un grande dipinto oggi noto con il titolo di *Colazione con ostriche* (fig. 8)[51]. Vi è raffigurata una riunione di giovani nobiluomini che, senza cerimonie, si sono riuniti in un sontuoso salone arredato lussuosamente per gustare ostriche e bere champagne frizzante. Alcuni commensali sulla sinistra contemplano un tappo schizzato in aria. Questa costosa bevanda frizzante era un nuovo lusso molto apprezzato dalle élites, tanto che Voltaire, ne *Le Mondain* (1736), lo eleva a metafora dei suoi connazionali: «De ce vin frais l'écume pétillante / De nos Français est l'image brillante»[52]. Il dipinto è una sottile evocazione



8. Jean-François de Troy, *Colazione con ostriche*, 1735, olio su tela. Chantilly, Musée Condé, inv. 366.

delle cene di ritorno dalle partite di caccia, dove il giovane Luigi XV riuniva i signori con i quali condivideva il piacere della conversazione mondana, dimenticando l'etichetta e bandendo i temi impegnati della politica e dell'erudizione. Il re sostituiva così l'arbitrarietà della scelta dettata dal gusto e il capriccio del momento alla regola del codice curiale e del cerimoniale. La corte adottava a sua volta i costumi della moderna mondanità e per fissarne l'immagine si affidava al talentuoso pittore dei «tableaux de mode».

[1] Furetière 1690, II, p. 646.
[2] Si veda in particolare *La Querelle* 2001; Norman 2011; *Écrire et penser* 2015. Utilizzerò qui i due vocaboli, "Antichi" e "Moderni" con l'iniziale maiuscola ogni qual volta vorrò far riferimento alla celebre *querelle* estetica e ai due campi antagonisti che la animarono.
[3] Si veda la definizione di "Ancien" in Furetière 1690, I, *ad vocem*: «Quand on dit absolument, les *Anciens*, on entend les Grecs & les Romains»; e nel *Dictionnaire* 1694, I, pp. 38-39, dove si esprime il rispetto dovuto agli antichi: «ANCIEN [...] Il se dit souvent par opposition à nouveau & à moderne. [...] Il se dit aussi de ceux qui ont vécu dans les siècles passés. *Les anciens avoient de coutume &c. j'ay grand respect pour les anciens*».
[4] Michel 1996a.
[5] *La Querelle* 2001, pp. 204-212, 450-645.
[6] *Conférences* 2010, I, pp. 115-116.
[7] Garnier 1989, pp. 71-72, in particolare; Gustin-Gomez 2011, pp. 87-93.
[8] Vedi in particolare Teyssèdre 1965; *Rubens contre Poussin* 2004.
[9] *Conférences* 2010, I, p. 124.
[10] *Ivi*, p. 122.
[11] *Ivi*, pp. 123-124.
[12] Démoris 2004, p. 26.
[13] *Conférences* 2010, I, p. 124.
[14] Delapierre, Gilles 2004, pp. 82-97. Per l'apprezzamento molto positivo di Roger de Piles sul colorito di ciascuno dei suoi pittori si rimanda alla famosa «Balance des peintres» pubblicata a conclusione del suo *Cours de peinture par principes* (1708): De Piles [1708] 1989, pp. 239, 241.
[15] *Conférences* 2010, I, p. 125.
[16] Lefrançois 1994.
[17] *Ivi*, pp. 71-76.
[18] Kirchner 2008, pp. 388-392; Michel 2012, pp. 77, 183-187.
[19] Bassy 1990, pp. 174-181.
[20] Delaplanche 2004, pp. 132-136.
[21] Leribault 2002, p. 259.
[22] Lefrançois 1994, pp. 72-73, 411-442.
[23] Leribault 2002, pp. 58-76.
[24] *Dictionnaire* 1694, II, p. 75.
[25] Voltaire 1784-1789, VII, 1784, p. 38 (scena XX).
[26] Voltaire 1736, p. 1.
[27] «Et vous, Jardin de ce premier bon homme, / Jardin fameux par Eve et par sa pomme, / C'est vainement que par l'orgueil séduits, / Ces faux savants, dans leur poudreuse audace, / Du paradis ont recherché la place: / Le Paradis terrestre est à Paris». *Ivi*, p. 6.
[28] *Ivi*, p. 1.
[29] Leribault 2002, p. 72.
[30] Vedi in particolare Vittet 2014, pp. 209-210, 221-247, 293-297.
[31] Faÿ-Hallé 1986; *La Manufacture des Lumières* 2015.
[32] Joulie 2017.
[33] Leribault 2002, p. 60.
[34] Viala 2008, pp. 378-398, 406-415, in particolare.
[35] Sul tema si rimanda soprattutto all'articolo di Esmein-Sarrazin 2010.
[36] Leribault 2002, pp. 340-341.
[37] Viala 2008, pp. 150-159 in particolare.
[38] *Conférences* 2010, I, p. 182.
[39] *Ivi*, pp. 182-183.
[40] *Ivi*, p. 185.
[41] *Ivi*, p. 186.
[42] *Encyclopédie* 1751-1780, I, 1751, p. 368.
[43] *Conférences* 2010, I, p. 185.
[44] *Vies anciennes* 1984, p. 72.
[45] Viala 2008, pp. 45-52, 150-159.
[46] *Vies anciennes* 1984, pp. 86-87.
[47] *Ivi*, pp. 18-19.
[48] *Les Amours des dieux* 1991.
[49] Sul tema vedi Faroult, *L'Amour*.
[50] Joulie 2016, pp. 90-91; Joulie, in *Louis XV à Fontainebleau* 2016, n. 93, pp. 166-167.
[51] Sulla simbologia della decorazione pittorica della prima Sala da pranzo di Luigi XV a Versailles vedi Faroult, *Sociétés*.
[52] Voltaire 1736, p. 5.

Parigi 1728-1735. I morceaux d'agrément e de réception dei pittori della «generazione 1700»

Alessia Rizzo

L'*agrément* e soprattutto la *réception* nell'Académie royale de peinture et de sculpture, dalla sua creazione nel 1648, rappresentavano per gli artisti francesi uno dei massimi riconoscimenti. Molto spesso, soprattutto nel Settecento, l'ingresso avveniva subito dopo il perfezionamento all'Accademia di Francia a Roma. Il traguardo della *réception*, che dava diritto ad agevolazioni nella professione di artista oltre ad aprire la strada alla carriera accademica, era regolato da norme rigide sui tempi di esecuzione, le misure e i soggetti delle prove. Mentre l'*agrément* consisteva nella presentazione di un'opera già eseguita per altre occasioni, per la *réception* ne veniva richiesta una nuova, da realizzare in condizioni vincolate. Il *morceau d'agrément* era individuato dall'assemblea accademica tra una rosa di opere selezionate dall'artista stesso, sistematicamente le ultime realizzate, e di solito quelle che avevano riscosso maggiore successo. I soggetti dei *morceaux de réception* potevano essere scelti dal direttore in accordo con il *presentateur*, o *introducteur*, che doveva essere un *officier* nello stesso genere in cui il candidato si presentava[1].
Per i pittori più celebri della cosiddetta «generazione 1700» – Chardin, Boucher, Natoire, Dandré-Bardon, Carle Vanloo, Trémolières – la seriazione di queste prove aiuta a misurare, in un contesto ufficiale come quello accademico, le differenze e le similitudini, di cultura e di stile, di un gruppo di artisti che fra gli anni Venti e Trenta condivide molte esperienze: la formazione all'Académie royale o negli ateliers di provincia, il soggiorno in Palazzo Mancini a Roma e il successivo ritorno a Parigi[2].
Il direttorato di Antoine Coypel (1714-1722) aveva aperto una nuova fase per l'Académie. Le sue considerazioni sulla critica e sulla varietà di pubblico, che trovavano riscontro nella fortuna delle coeve *expositions* de la place Dauphine e nello sviluppo di un mercato dell'arte privato, rendevano conto di un indebolimento della pittura di storia e del conseguente riassestamento della gerarchia dei generi[3]. In questo contesto di cambiamenti il *Salon* del 1725 e il concorso del 1727 avevano evidenziato le diverse forme in cui la pittura di storia poteva ormai declinarsi[4]: dai nudi sensuali di Noël-Nicolas Coypel alla storia galante di Lemoyne[5].
Il primo pittore della generazione a presentare il suo *morceau d'agrément* è Jean-Siméon Chardin, che il 25 settembre 1728 viene accettato e insieme ricevuto all'Académie royale[6]. L'artista entra in accademia come «peintre dans le talent des animaux et des fruits» e non in quanto pittore di storia, come già accordato a Watteau e Nicolas Lancret qualche anno prima, accolti nel genere galante. Le opere scelte per l'accettazione e per la ricezione sono celebri: rispettivamente, il *Buffet* e *La Razza* (fig. 1)[7]. Chardin decise di presentarsi in Académie a seguito del successo avuto nel 1728 nell'*exposition* de la place Dauphine di giugno in cui aveva esposto diverse opere, fra cui quasi di certo le tele poi scelte come *morceaux d'agrément* e *de réception*. Fu il direttore Louis de Boullogne, forse con il consiglio di Largillière, a individuare i due quadri da premiare. Nonostante non sia nota la lista dei dipinti esposti in place Dauphine nel 1728, né quella delle tele da lui portate in accademia, si può ipotizzare che i due *morceaux* facessero parte, distinguendosi per misure e per unicità dei soggetti, di un gruppo di opere eseguite in quel giro d'anni, raffiguranti animali morti, prede di caccia, di piccole o medie dimensioni, accomunati da toni cromatici caldi, che segnavano uno scarto rispetto all'interpretazione codificata di tale genere, in particolare quella di Oudry[8]. Se la scelta era stata effettuata dai vertici dell'Académie fra un ventaglio di opere, è facile pensare però che Chardin potesse avere avuto



1. Jean-Siméon Chardin, *La Razza*, 1728, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 3197.



2. François Boucher, *Rinaldo e Armida*, 1734, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 2720.

un ruolo non secondario. Come dipinto per la ricezione accademica *La Razza*, un *unicum* nella sua produzione, era perfetto: per i caratteri di originalità eclatante e di verità sorprendente, ma anche di un tono teatrale mai più ripetuto, doveva aver colpito pubblico e critica, tanto da essere citato come esempio da Diderot ancora nel 1763, quando ormai la carriera del pittore si era arricchita di accostamenti a generi anche diversi[9].
Il suo *morceau d'agrément* invece è il *Buffet*, datato 1728, soggetto che rientra in una tradizione più consolidata, quella dei *buffets* della pittura del Nord, e già assorbiti dalla cultura figurativa francese grazie a Desportes e Oudry. La tela, non intimista e anzi solenne nella sua ambiziosa composizione, mette l'accento su un altro aspetto degli studi portati avanti da Chardin in tali anni, gli accordi cromatici naturali, giocati sui toni bruni, e la luce, che danno realtà alle cose. Un modo di intendere il soggetto diverso da quanto presentato da Oudry in place Dauphine nel 1723, dove la «verité surprenante» rilevata dal *Mercure de France* era ancora calibrata soprattutto sull'esplosione di colori accattivanti e su di una «composition variée, extrêmement riche»[10]. Il *Buffet* era dunque un dipinto più normativo, pur mostrando a pieno titolo le ricerche di Chardin sul colore. Sebbene non fosse stato eseguito espressamente per l'occasione, era comunque stato scelto fra la produzione più recente: l'Académie mostrava così di aver preso coscienza di quella strabiliante novità.

François Boucher fu accettato in Académie il 24 novembre 1731, dopo essere tornato dall'Italia l'anno precedente. I *Procès-Verbaux* confermano la consuetudine di presentare più opere, fra le quali l'assemblea avrebbe selezionato il *morceau d'agrément*[11]. La scelta cadde su *Venere ordina a Vulcano le armi per Enea*, una delle tele eseguite dal pittore fra il 1730 e il 1731 per François Derbais, avvocato e figlio di uno scultore, la prima importante commissione al ritorno a Parigi. Mariette racconta che Boucher le eseguì senza essere retribuito, per farsi pubblicità, e ne è affascinato: «Tout y est admirable, et surtout un pinceau aussi ferme qu'il est gracieux»[12]. Non è da scartare l'ipotesi che Boucher, con una mossa ben ponderata e anche di impatto, avesse presentato in Accademia tutta la serie di dipinti. L'artista appena tornato a Parigi si era trovato di fronte Natoire, come lui riconosciuto allievo di Lemoyne, che in quel momento riscuoteva maggiore successo nelle committenze complice anche una vicinanza stilistica con il maestro di immediata comprensione. Sulla selezione di dipinti per il suo *agrément* Boucher di certo aveva puntato molto, confortato dal giudizio della critica e del pubblico: alla data 1731 i soggetti tratti da *Le Metamorfosi* di Ovidio erano perfetti per essere accolti in qualità di pittori di storia[13]. Le tele per Derbais avevano riscosso un successo inaspettato, erano le prime dipinte su grande scala, dove in chiave estremamente decorativa si miscelavano riferimenti a Rubens e a Lemoyne, soprattutto al suo *Aurora e Cefalo* dipinto nel 1724 per il Palazzo Bourbon a Versailles (oggi Hôtel de Ville)[14]. Erano dunque un biglietto da visita ideale per tentare l'ingresso in Académie. Tra le opere della serie, *Venere e Vulcano* era quella che lasciava trasparire maggiormente, seppure filtrato da una lente ormai molto personale fatta di un colore di porcellana e pastello, il periodo trascorso a Roma: i palesi riferimenti ai modelli figurativi lì conosciuti, ad esempio al *Fauno Barberini* per Vulcano, furono forse il discrimine che ne favorì la scelta per l'accettazione accademica. Gli altri dipinti sono invece più vistosamente rubensiani, in un'accezione che Boucher smorzerà in seguito: il *Mercurio e Bacco* e il *Rapimento di Europa* rivelano una riflessione su Rubens e sull'interpretazione che della pittura del Nord aveva dato Jean-François de Troy già qualche anno prima, unita a una lettura in chiave sensuale di Lemoyne.
Come soggetto del *morceau de réception* fu scelto *Rinaldo e Armida* (fig. 2), una delle storie più galanti della *Gerusalemme Liberata*, affidatogli dal direttore Louis de Boullogne, autore di una tela sullo stesso tema nel 1704. Era la prima volta che l'episodio, rappresentato a teatro a partire dalla versione di Lully nel 1686, ripresa varie volte nella prima metà del XVIII secolo – l'ultima delle quali nel 1724 – veniva scelto per un'opera di ricezione[15]. Era di certo consono alle preferenze di Boucher, che però nel risultato sembra combattuto fra le richieste dell'Académie e un'interpretazione più libera e seduttiva. La profusione di tendaggi e di elementi architettonici ispirati alle composizioni di Veronese e Rubens, già utilizzati anche da Watteau, pare essere un espediente per accontentare i dettami accademici più che un omaggio a questi pittori; forse per conferire all'opera quella nobiltà di cui Caylus lamenterà la mancanza a proposito della *Continenza di Scipione* presentata da Lemoyne al concorso del 1727 (cat. 172), e temperare così il risultato evidentemente troppo grazioso per i canoni accademici del genere[16].
Charles-Joseph Natoire fu accettato in Académie il 30 settembre 1730. Se non si conosce la rosa di dipinti presentati né la scelta fatta dall'assemblea accademica, è noto invece il giudizio non del tutto lusinghiero registrato negli atti in tale occasione[17]. Egli era appena tornato dal viaggio italiano, che aveva toccato, oltre Roma, l'Emilia Romagna e il Lombardo Veneto, e anche la sua patria Nîmes. A Parigi sarebbe poi entrato nel pieno dell'attività specializzandosi in storie narrate in serie, mettendo in primo piano l'abilità compositiva appresa a Roma ed esercitata in particolare sugli esempi di Pietro da Cortona e dell'affresco di Mola nella chiesa di San Marco[18].
La sua formazione a Palazzo Mancini, negli anni subito successivi all'arrivo del direttore Vleughels, era stata influenzata, più che nel caso dei suoi colleghi, dalla nuova apertura nello studio dei modelli, anche contemporanei, e sensibilmente orientata da Crozat, nel pieno della redazione del *Recueil*. I dipinti eseguiti durante il



3. Charles-Joseph Natoire, *Venere ordina a Vulcano le armi per Enea*, 1734, olio su tela. Montpellier, Musée Fabre, inv. D803-1-14.

viaggio di ritorno in patria o subito successivi, come il *San Rocco che intercede per la fine della peste*, realizzato verso il 1730 a Nîmes, oppure le *Storie di Psiche* per il Castello di La Chevrette (1734-1735), denotano una spiccata impronta bolognese, in particolare di Reni ma anche di Marcantonio Franceschini, a cui si mescolano richiami alla pittura veneziana e soprattutto veronesiana. La sensibilità verso i modelli italiani sviluppata a Roma gli permette di comprenderli con più lucidità anche nelle opere del maestro Lemoyne, riferimento per lui prezioso e mai abbandonato.
Se non è noto il suo *morceau d'agrément*, da riconoscere plausibilmente in uno dei dipinti realizzati nel 1730 al rientro a Parigi, prima dell'importante commissione della serie delle *Histoires des Dieux* per Philibert Orry tra il 1730 e il 1731, abbiamo invece molte notizie riguardo al *morceau de réception*, consegnato il 31 dicembre 1734, *Venere ordina a Vulcano le armi per Enea* (fig. 3)[19]. Nell'eseguire l'opera, il cui tema ancora una volta era stato scelto da Louis de Boullogne il 30 settembre 1730, Natoire si riferisce vistosamente al *morceau d'agrément* di Boucher, di medesimo soggetto, presentato nel 1731. A differenza dei *morceaux de réception*, quelli *d'agrément* non erano conservati in Académie; l'opera di Boucher si trovava infatti presso la casa di Derbais, dove è testimoniata ancora nel 1743 e dove non è escluso che Natoire l'avesse vista[20]. Uno dei bozzetti, oggi all'Università di Notre-Dame in Indiana, mostra numerose varianti poi eliminate nella versione definitiva[21]: la figura di Vulcano, prima improntata a un modello di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini a Roma, diventa la copia di quella di Boucher, prossima al *Fauno Barberini*; viene eliminato inoltre il personaggio accovacciato in primo piano, ispirato a Lemoyne. Il *morceau* mostra appieno lo stile originale di Natoire, smorzando i rimandi diretti al maestro. Se il confronto più immediato è con le tele mitologiche che Lemoyne esegue fra il 1729 e il 1730 per la dimora parigina di Abraham Peyrenc de Moras[22], Natoire rinfresca però il maestro soprattutto sull'esempio dei bolognesi e dei veneziani studiati in Italia, cogliendone al meglio, come non aveva saputo fare negli anni Venti, il valore di modelli.
Il nuovo direttore Claude-Guy Hallé nel 1734 aveva cambiato diverse carte in tavola: da un atto del 4 settembre si evince che gli artisti *agrées* erano ora obbligati a eseguire i loro *morceaux de réception* all'interno dell'Académie, «pour empêcher les abus»[23]. Si trattava di un provvedimento serio, che sembra segnalare un problema nel meccanismo dei *morceaux*. Il 2 ottobre 1734 fu inoltre deliberato che «la Compagnie fait entrer les Agrées et leur a fixé un tems pour faire leurs ouvrages de réception, et, s'ils y manquent, Elle leur a déclaré qu'ils seront déchus de leurs Agrémens»[24]. Natoire a quattro anni dall'accettazione, nell'ottobre 1734 non aveva ancora presentato il suo *morceau de réception*; l'avrebbe fatto due mesi dopo, ma poteva essere considerato fra i ritardatari che avevano ispirato il provvedimento. Non è da escludere che, nonostante l'importanza della buona riuscita del *morceau de réception*, egli fosse talmente preso dalle numerose commissioni, soprattutto i grandi cicli del *Don Quichotte* o delle *Histoires des Dieux*, da non impegnarsi come dovuto per l'opera tanto da rifarsi a un modello già esistente.
Gli altri pittori della generazione non ancora ricevuti nel dicembre 1734 sono Carle Vanloo, Michel-François Dandré-Bardon, già accettati il 28 agosto 1734, pochi giorni prima del provvedimento di Hallé, e Pierre-Charles Trémolières. Nel caso di Vanloo, il *morceau d'agrément* non è noto, mentre si conosce quello di Dandré-Bardon, che fu accettato sulla base di una tela di soggetto religioso di cui oggi si conserva solo il bozzetto, la *Morte della Vergine*, dipinta per la chiesa dei Cappuccini del Marais, grazie al tramite di Monsignor de Vintimille, vescovo di Parigi dal 1729[25]. Insieme al suo pendant, una *Visitazione* anch'essa di ubicazione ignota, verrà consegnata al convento il 2 settembre 1734.
Non conosciamo la lista delle opere presentate da Dandré-Bardon, che probabilmente comprendeva anche dipinti di genere diverso, tuttavia a essere selezionata dagli accademici fu una tela religiosa, e non pare un caso. Dandré-Bardon al ritorno a Parigi stava provando a ritagliarsi un ruolo nel panorama della pittura. Il suo stile fuori dagli schemi e di non facile comprensione mostra debiti consistenti nei confronti della sua prima formazione provenzale e un'adesione al cromatismo veneziano che negli anni Venti aveva toccato sensibilmente Parigi, in particolare a quello settecentesco, a cui si accosta anche per tratto grafico e scelte compositive ardite[26]. Pur spaziando agevolmente fra diversi generi pittorici, Dandré-Bardon doveva aver puntato molto sull'appoggio del provenzale Monsignor de Vintimille, già vescovo di Aix-en-Provence, cercando una strada personale nelle committenze religiose. Ancora nell'esposizione di dipinti organizzata in Académie nel luglio 1736, il pittore presentò *Le Buone Opere delle Figlie di san Tommaso da Villeneuve*, realizzato per una congregazione parigina, poi esposto anche al *Salon* del 1737[27].
La selezione di opere di Vanloo è invece ignota. Tornato a Parigi nel 1734 dopo il soggiorno piemontese, egli sceglie la strada della pittura di storia, mitologica e religiosa, anche se come tutti i colleghi della sua generazione è in grado di muoversi con destrezza nei diversi generi pittorici. Esplora il mondo del galante nel 1737 con il *Riposo durante la caccia* per i Petits Appartements di Luigi XV a Fontainebleau, esposto immediatamente al *Salon*, e significativo pendant di due opere di medesimo soggetto di Nicolas Lancret e di De Troy; si accosta alla moda orientale delle *turqueries* in due dipinti che rende visibilmente accademizzanti, il *Concerto per il sultano* e il *Sultano che fa ritrarre la moglie*, il primo esposto in Académie e al *Salon* nel 1737, il secondo solo al *Salon*[28].
Visti i nuovi provvedimenti, nel 1734 Vanloo e Dandré-Bardon devono dipingere i loro *morceaux de réception* in Académie, e in fretta. Il 30 ottobre 1734 i *Procès-Verbaux* riportano che «Les Sieurs Charles Vanloo, le cadet, et Dandré, Agrées, aiant présenté les esquisses des tableaux qui leur ont été ordonnés pour leur réception, les voix prises à l'unanimité, l'Académie a jugé qu'ils feroient leurs tableaux»[29]. Nel giro di nove mesi i due pittori eseguono i *morceaux de réception*, mentre Natoire ancora non aveva presentato il suo; Dandré-Bardon termina l'opera per primo e viene ricevuto il 30 aprile 1735 con l'*Ambizione di Tullia* (cat. 177)[30].
Negli anni Venti e Trenta i soggetti per la ricezione dei pittori erano storici e mai religiosi, questi erano accordati al massimo ai *morceaux d'agrément*. In questo caso il soggetto così raro scelto da Hallé era perfetto per Dandré-Bardon, artista intellettuale capace di dare immagine a fonti e racconti poco consueti. Colpisce l'atmosfera fiabesca in cui è cristallizzato un episodio cruento che però non suscita nello spettatore alcun sentimento di raccapriccio, insieme alla radice provenzale della cultura del pittore, assecondata a Parigi anche dall'alunnato presso Jean-Baptiste Vanloo. A Roma Dandré-Bardon aveva studiato soprattutto il disegno, si era perfezionato sugli esempi di Raffaello, come dimostrato dall'*Augusto punisce i concussionari*, inviato ad Aix-en-Provence nel 1729, e come ricordato da Vleughels: «son fort est l'invention et la couleur [...] à qui il ne manque, pour dire la verité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes»[31]. Nel *morceau de réception* Dandré-Bardon sceglie di inserire i «grand plis», vale a dire i panneggi voluminosi, e gli elementi di architettura, utili secondo Louis de Boullogne per la buona riuscita di un dipinto di storia, mentre nella selezione cromatica emergono i riferimenti alla pittura veneziana contemporanea[32].
Il 30 luglio 1735 è Vanloo a presentare «le tableau qui lui a été ordonné pour sa réception, représentant Apollon et Marsyas» (fig. 4)[33]. Il pittore, a cui secondo Dandré-Bardon viene lasciata da Hallé la libertà di sceglierne il soggetto, esegue l'opera in Académie, dove poteva avere sott'occhio l'*Apollo e Marsia* di De Nameur, *morceau de réception* del 1665, a cui sembra ispirarsi per l'impostazione della scena[34]. La composizione di Vanloo è essenzialmente un esercizio accademico, ma in essa emergono i suoi punti di forza, evidenziati anche dal resoconto del *Mercure de France* sulla sua ricezione «à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, avec toute l'unanimité et la distinction possible, sur un Tableau auquel nous ne croyons pas qu'il y ait rien à désirer pour la Composition, le Dessein, le coloris et l'expression [...] L'habile peintre a sauvé aux yeux des Spectateurs tout ce que cette terrible execution doit avoir d'affreux, sans que le Sujet en soit alteré»[35]. Se il giudizio mette in luce come l'opera, in maniera analoga all'*Ambizione di Tullia* di Dandré-Bardon, epuri il soggetto da ogni aspetto spregevole, questa va soprattutto considerata una prova programmatica al ritorno da Roma: 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 sia sul disegno sia sul colore, in particolare su esempi scelti di Veronese. Fra tutti gli artisti della sua generazione era colui che aveva più carte in regola 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»[36].
«Le Sieur Jean Charles Trémollières, Peintre, aiant présenté à l'Académie un tableau, dont le sujet est l'Assomption de la Vierge, et plusieurs autres morceaux de ses ouvrages, les voix prises à l'ordinaire, il a été agrée»[37]. Il 24 marzo 1736, per la prima volta nei casi che ci interessano, i *Procès-Vebaux* dichiarano il soggetto di uno dei dipinti presentati per l'*agrément*. Si tratta di una delle poche tele ancora in via di consegna, e dunque eseguite o finite a Parigi, della serie che Trémolières stava preparando per Lione, dove era arrivato nell'autunno 1734 dopo il soggiorno romano; le altre, probabilmente anche presentate in Académie in tale occasione, sono un'*Adorazione dei pastori* e una *Circoncisione*, terminate nel 1735 per la chiesa dei Carmelitani Scalzi di Lione (ora in Sainte-Blandine), e un'*Adorazione dei Magi* del 1736[38].
Tali opere mostrano richiami a modelli italiani, bolognesi e romani in particolare, esibendo la preparazione raggiunta negli anni del soggiorno a Palazzo Mancini. Trémolières, legato al conte di Caylus, era arrivato a Roma nel 1728, dove aveva eseguito un brillante dipinto raffigurante *Agar e l'Angelo* (1729 circa), dalle tinte pastello, che



4. Carle Vanloo, *Apollo e Marsia*, 1735, olio su tela. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA 115.

sembra denunciare una sbandata per le prove del collega François Boucher. Iniziò poi su indicazione di Vleughels 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[39]. Poco prima del termine della sua borsa di studio, nel 1733, fu chiamato dal cardinale Albani a realizzare una serie di dipinti tratti dai *Sette Sacramenti* di Giuseppe Maria Crespi (cat. 176). Una volta partito da Roma, si fermerà a Bologna, dove si eserciterà su un dipinto di Cavedone, *Sant'Alo e san Petronio che adorano la Vergine e il Bambino*, copiato anche da Boucher e, qualche decennio dopo, da Joseph-Marie Vien, altro *protégé* di Caylus[40].

L'orientamento scelto dal direttore Vleughels per Trémolières, che diede i suoi risultati nello stile più composto della produzione successiva, è esplicitato in una lettera del 22 ottobre 1734: «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»[41]. La copia da Reni mostra la correzione stilistica auspicata: la Vergine con il Bambino e i putti risentono di uno stile più morbido, sottolineato da colori più tenui, mentre le figure dei santi seguono bene l'originale nella cifra stilistica più severa e nei toni cupi. Rispetto al *San Michele* in Santa Maria della Concezione, oggetto di copia da parte dei *pensionnaires*, la *Madonna e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita* non ha lo stile «faible» sovente riconosciuto a Reni, ad esempio da Coypel nei *Discours* del 1721, al contrario rappresentava un esercizio utile a correggere alcuni slanci squisitamente rococò. A detta di Mariette, «[il] n'avoit pas non plus un grand coloris, mais il y avoit beaucoup de vaguesse dans sa façon de composer et de peindre, les tours de ses figures etoient aimables et gracieux, et tout cela faisoit un assemblage de parties qui plaisoit»[42].

Nel giro di un anno, il 25 maggio 1737, Trémolières consegnò il suo *morceau de réception*, «représentant Ulysse sauvé du naufrage par le secours de Minerve qu'il a exécuté dans l'Académie», soggetto indicatogli da Coustou (fig. 5)[43]. L'opera è una dimostrazione dello stile che il pittore aveva costruito, basato su una linea asciutta ma sinuosa, slegata dai modelli dell'Antico, «d'une gracieuse et belle execution»[44]. La graziosità del disegno diventerà quasi eterea nelle tele successive, soprattutto in quelle per l'Hôtel de Soubise, elogiate da Caylus, seppure con il rimprovero «de n'avoir pas mis assez de sang dans les teintes de chair, et sous prétexte de répandre de l'air dans ses tableaux, de les avoirs tenus un peu trop clairs, ce qui empêche que les objets ne prennent du relief et du corps»[45].

Le serie di *morceaux* qui analizzate in sequenza comparata mettono in luce, da una parte il carattere di innovazione delle opere di accettazione e la loro funzione di immediato biglietto da visita, dall'altra la maggiore ufficialità costrittiva di quelle di ricezione. Sono i *morceaux d'agrément* a risultare più ricchi di informazioni per lo studio sui pittori della «generazione 1700», per i quali gli stimoli figurativi appresi a Roma sembrano avere un ruolo nella loro scelta, in cui è



5. Pierre-Charles Trémolières, *Ulisse salvato dal naufragio*, 1737, olio su tela. Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.30.

possibile leggere l'intero *iter* compiuto, compresi i riferimenti alla prima formazione. La serie dei *morceaux d'agrément* attesta inoltre di un nuovo rapporto fra accademia e un pubblico allargato, non solo di conoscitori ma anche committenti, che si può dire a favore di quest'ultimo, dato che a essere portate all'esame dell'Académie erano opere che avevano ottenuto un vistoso riconoscimento da parte di un pubblico variegato. I dipinti di accettazione non sono invece sempre determinanti per leggere il successivo percorso dei pittori della «generazione 1700»: essi marcano un punto di approdo in patria e di misura della prima fortuna, che va subito calibrato con i successivi riscontri di successo nei *Salons* degli anni Trenta e nelle altre committenze. Soltanto la lettura incrociata con i *morceaux de réception*, dal carattere costruito e vincolato, permette nei casi presi in esame di gettare una luce anche sulle scelte successive degli artisti e di interpretarne i primi passi nel mondo accademico come consapevoli spie della ricerca di un itinerario autonomo e promettente.

[1] Duvivier 1857-1858; Klingsöhr 1986; Mc Allister Johnson 2000; Boedo 2005; Valerius 2010; Michel 2012; Williams 2015; De Sandt, *Historie*.
[2] La definizione di «génération de 1700» si deve a Pierre Rosenberg: cfr. Rosenberg 1973a, pp. 13-19; Rosenberg 2003, pp. 172-179.
[3] Coypel 1721, pp. 20-21; Ray 2004, pp. 528-529; Crow 1985, pp. 23-44, 79-92; Guichard 2008; Rizzo 2017.
[4] Rosenberg 1977, pp. 29-42; Clemens 1996, pp. 647-662.
[5] Delaplanche 2004, pp. 39, 95-96; Michel 2012, p. 85.
[6] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, pp. 47-49.
[7] Parigi, Musée du Louvre, invv. 3197, 3198; *Procès Verbaux* 1875-1892, V, 1883, pp. 48-49; Rosenberg 1979, pp. 109-144. I *Procès-Verbaux* danno indicazioni sintetiche sui *morceaux* sia *de réception* sia *d'agrément*, mentre il *Mercure de France* fornisce importanti informazioni solo sui secondi.
[8] Secondo Mariette, tuttavia, *La Razza* era stata dipinta «depuis plusieurs années»; Rosenberg, in *Chardin* 1979, n. 7, p. 116; Roland Michel 2011, pp. 13-37.
[9] *Diderot* 1957-1967, I, 1957, pp. 222-223.
[10] *Mercure de France*, giugno 1723, p. 1175.
[11] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 95.
[12] Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 165. Facevano parte del ciclo *Venere ordina a Vulcano le armi per Enea* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 2709), *Aurora e Cefalo* (Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 143), *Rapimento di Europa* e *Mercurio e Bacco* (Londra, Wallace Collection, invv. P484, P487), *Nascita di Venere* (Parigi, Ambasciata di Romania), quattro tele con gli *Amori*: Laing 1986, pp. 62-63; *François Boucher* 1986, nn. 17-18, pp. 138-143; Laing 1994, pp. 77-81; Hedley 2004, p. 45.
[13] Scott 1991.
[14] Bordeaux 1984, pp. 97-99.
[15] Parigi, Musée du Louvre, inv. 2720; *François Boucher* 1986, n. 26, pp. 164-166; Mc Allister Johnson, in *Les peintres du roi* 2000, n. 30, pp. 150-152.
[16] Secondo Caylus la tela di Lemoyne è eseguita con «un pinceau sédvisant, & une fort belle ordonnance: mais on pourroit peut-être dire, que la figure dominante de ce tableu n'avoit pas un caractere convenable, en ce qu'elle n'indiquoi: pointassez de noblesse». Lépicié 1752, II, pp. 100-101.
[17] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 78; Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, ms. 12, p. 1201: «Ses proneurs disoient qu'il dessinoit comme le Poussin et coloriroit comme le Correge. Quand meme il y auroit eu de l'hyperbole dans ce sentiment [...] sans qu'il y ait dans le sujet un merite saillant».
[18] Göteborg, Göteborgs Kunstmuseum, inv. GKM190/1960.
[19] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 149; Montpellier, Musée Fabre, inv. D803-1-14. Nel 1737 il dipinto è descritto nella *Salle d'Assemblée* dell'Académie, vicino al *morceau de réception* di Giovanni Antonio Pellegrini, *La Pittura e il Disegno che educano Amore*, del 1733. Cfr. Brooke, in *Les peintres du roi* 2000, n. 32, pp. 156-157; Caviglia-Brunel 2012, pp. 220-221.
[20] *François Boucher* 1986, n. 15, p. 135.
[21] Bailey, in *Les Amours des Dieux* 1991, n. 38, pp. 246-251.
[22] Bordeaux 1984, p. 116.
[23] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 144.
[24] *Ivi*, p. 145. Solo nei Regolamenti del 1777 verrà specificato che i pittori devono presentare il *morceau de réception* entro tre anni dall'accettazione: Benhamou 2009, p. 151.
[25] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 143. Dunkerque, Musée des Beaux-Arts, inv. P.79-10; Chol 1987, pp. 81-82; Faroult, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 22, p. 113. La versione definitiva è nota attraverso un disegno di Gabriel de Saint-Aubin (Parigi, Musée du Louvre, inv. 32747).
[26] Boyer 1992, pp. 105-108; Rosenberg 1998; Rosenberg 1999b (2005, pp. 147-151).
[27] Neuilly-sur-Seine, Congrégation des Soeurs de Saint-Thomas de Villeneuve. Il bozzetto si trova a Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1. Cfr. *Mercure de France*, luglio 1736, p. 1639; Chol 1987, p. 83; Vial, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 25, p. 117.
[28] Per il *Riposo durante la caccia*, Parigi, Musée du Louvre, inv. 6279. Per i pendants di Lancret e De Troy, Parigi, Musée du Louvre, invv. RF 1990-19-RF 1990-18. Per le *turqueries* di Vanloo: Londra, The Wallace Collection, inv. P. 451; Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv. 59.20; Sahut, in *Carle Vanloo* 1977, nn. 49, 52-53, pp. 42-44.
[29] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 146.
[30] *Ivi*, p. 158.
[31] *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 364-366. L'*Augusto che punisce i concussionari* è oggi ad Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 823.1.1-2. Chol 1987, pp. 76-78; Virassamynaïken 2010, pp. 42-47.
[32] Dézallier d'Argenville 1745-1752; Michel 2012, p. 88.
[33] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 161. Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA 115; Sahut, in *Carle Vanloo* 1977, n. 40, pp. 36-37; *L'École de la liberté* 2009, nn. 95-96, pp. 157-158.
[34] La *Vie* del pittore De Nameur era stata letta in Académie nel 1731, per la ricezione di Jean-Baptiste Vanloo: *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 85.
[35] *Mercure de France*, agosto 1735, p. 1819.
[36] *Exposition* 1739, p. 153.
[37] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 174.
[38] Méjanès, in *Pierre-Charles Trémolières* 1973, nn. 7-10, pp. 64-66; Chomer 1975, pp. 310-359; Semour 2015.
[39] Il primo dipinto si trova in collezione privata parigina; il secondo a Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. 36; Chomer 2000, pp. 229-231.
[40] Rosenberg 2005, p. 184; Gaehtgens, Lugand 1988, p. 73.
[41] *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 116.
[42] Mariette 1853-1860, I, 1853, pp. 345-347.
[43] *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 204. La tela è al Musée Fabre di Montpellier, inv. 2012.19.30; Méjanès, in *Pierre-Charles Trémolières* 1973, n. 15, pp. 68-69.
[44] *Mercure de France*, giugno 1737, p. 1409.
[45] *Conférences* 2012, I, p. 114.

Il Naturalismo al servizio della Storia. Una generazione 1715?

Pierre Stépanoff

Tra l'arrivo di Jean-Baptiste-Marie Pierre all'Accademia di Francia a Roma nel 1735 e il rientro a Parigi di Joseph-Marie Vien nel 1750, nella Città Eterna si formò una generazione di *pensionnaires* che contribuì alla definizione di nuovi orientamenti estetici nel cuore del Settecento[1]. I principali artisti residenti a Palazzo Mancini in questo periodo, Pierre, Vien, ma anche Noël Hallé, Charles François Hutin, Louis-Joseph Le Lorrain, e Michel-Ange Challe, condivisero uno spiccato interesse per la grande pittura di storia, espressa con l'evidenza di un'arte spaziosa, leggibile e maestosa, ispirata dalla lezione dei pittori del Seicento. Ma tanto aspiravano ad affermarsi nel *Grand Genre*, quanto erano eclettici: Vien, Hallé, Hutin e Pierre, pur formatisi sui modelli della statuaria antica, manifestarono nondimeno un interesse tutto naturalistico per le singolari fisionomie dei modelli in posa negli studi romani; Le Lorrain e Challe furono pittori quanto architetti; Pierre, appassionato del pittoresco, accanto a quadri di storia, realizzò delle bambocciate; scene di genere dagli accenti realistici, vennero regolarmente illustrate da Pierre, Hallé e Hutin.
Per quanto Pierre, nato nel 1714 e vincitore del *Grand Prix* all'età di vent'anni, nel 1734, fosse stato particolarmente precoce, mentre Vien, nato nel 1716, avesse ottenuto il premio solo a ventotto anni, nel 1744, tutti questi artisti erano nati intorno al 1715[2], anno della morte di Luigi XIV. Si cercherà qui di cogliere le affinità tra questo gruppo di *pensionnaires* soprattutto nella pittura da cavalletto, sia di storia come di genere, senza soffermarsi sui temi già ampiamente trattati dell'attrazione per Piranesi[3], o sulle feste e le *mascarades* che organizzarono nella Città Eterna[4]. L'identità di questa generazione di artisti, «che prima o poi bisognerà tentare di qualificare», come ha scritto Pierre Rosenberg[5], fu senza dubbio meno forte di quella della «generazione 1700» – che annoverò tra le proprie fila gli araldi dello stile rocaille, François Boucher, Carle Vanloo e Charles-Joseph Natoire – ma essa contribuì all'evoluzione del linguaggio artistico del Settecento, spinta da un desiderio di rottura e di sperimentazione.

L'Accademia, tra disciplina e libertà

Se i *pensionnaires* dell'Accademia furono inizialmente inviati a Roma per realizzare delle copie per il re[6], in particolare da Raffaello, gli allievi della generazione del 1715 beneficiarono di una grande libertà artistica. Nicolas Vleughels, e Jean-François de Troy dal 1738, si preoccuparono di mettere a disposizione degli allievi la più ampia gamma di modelli. Grazie a Vleughels, Pierre ebbe così l'opportunità di copiare l'*Amor sacro e l'Amor profano* di Tiziano[7], conservato nella collezione Borghese. I suoi allievi, d'altra parte, venivano sollecitati a disegnare dal vero nella campagna romana, soprattutto a Tivoli, «où il y a de belles choses et extraordinaires; la bisarrerie de la nature, les sites merveilleux, l'arrangement des fabriques, tout cela leur ouvrira le génie et leur apprendra à composer d'une manière ingénieuse et nouvelle [...]»[8]. L'intenzione del direttore era di evitare agli allievi la routine, «affin que leur ouvrage ne ressente pas une répétion ennuieuse»[9]. A sostegno del suo insegnamento, Vleughels poteva contare sul cognato Giovanni Paolo Panini, specialista in capricci architettonici, che teneva regolarmente lezioni in Accademia. Nel «Livre de desseins fait à Rome par Jean-Baptiste Marie Pierre, 1739»[10] (fig. 1) si ritrova questo gusto per la natura e per il paesaggio, così come l'attrazione per i personaggi della vita romana, che segnerà tutta la sua carriera. Molti disegni eseguiti da Noël Hallé durante il soggiorno romano esprimono le stesse predilezioni[11].
Negli studi dei *pensionnaires* si manifesta un nuovo interesse per la



1. Jean-Baptiste Marie Pierre, *Due uomini fra rocce con tre personaggi di schiena sullo sfondo*, 1739, matita nera, sanguigna, lavis grigio e acquerello. Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, manoscritto Lanciani 82/2, n. 13, *folio* 8, inv. 109.215.

pittura bolognese d'inizio Seicento[12], come testimoniano anche le molteplici menzioni di copie dai bolognesi nelle vendite *post mortem* di Hallé, nel 1781, così come di Vien, nel 1809[13]. I due pittori realizzarono una copia ciascuno dell'*Incredulità di san Tommaso* dal Guercino (1621)[14]. Il museo di Langres conserva una copia della *Maddalena* da Guido Reni di Vien, dove il livello di assimilazione della maniera del maestro è notevole. Al Musée Fabre, un dipinto proveniente dalla vendita Vien riprende *Sant'Eligio e san Petronio in adorazione della Vergine* di Giacomo Cavedone (1614), a lungo considerato come un bozzetto originale[15]: si tratta forse di una copia dello stesso Vien, come ha proposto suggestivamente Benjamin Couilleaux[16]. Questa celebre pala attirò anche l'attenzione di Pierre, che eseguì sia una copia dipinta[17] che un disegno a inchiostro di china della testa della Vergine[18]. La lezione dei bolognesi fornì ai *pensionnaires* l'esempio di una pittura che univa la maestosità del formato, il classicismo della composizione e la veridicità delle fisionomie, rispondendo pienamente al loro gusto e alle loro ambizioni. Anche i dipinti di Pompeo Batoni, loro contemporaneo in piena ascesa, stimolarono questa fascinazione. I volti dei suoi personaggi, sia che si tratti di vecchi apostoli o di delicate Madonne, attingevano direttamente all'arte di Guido Reni[19], mentre le grandi pale d'altare, come quella della chiesa di San Gregorio al Celio a Roma (cat. 171), evocano l'organizzazione razionale per registri successivi delle pale d'altare dei Carracci.

Per incoraggiare gli slanci creativi dei giovani *pensionnaires*, Jean-François de Troy li autorizzava ad accettare commissioni private, ignorando il divieto del regolamento[20]: così quando nel 1746 i Cappuccini di Tarascona commissionarono a Vien sei tele dedicate alla *Storia di santa Marta*, lungi dal biasimarlo, De Troy lo sollevò dal compito di copiare la *Disputa del Sacramento* di Raffaello[21]. E quando, nel 1747, il direttore venne a conoscenza dell'esiguo pagamento ricevuto dal giovane pittore per *Lot e le sue figlie*, si offerse persino di ricomprargli il quadro[22]!

Lontano da Parigi e dai primi fuochi della pittura rocaille, esposti a un ampio ventaglio di modelli e confrontati precocemente a commissioni vere e proprie, gli allievi della generazione del 1715 si trovarono dunque in un'istituzione particolarmente favorevole allo sviluppo di un nuovo stile.

Un nuovo naturalismo

I *pensionnaires* della generazione del 1715 rivelano nei loro dipinti un approccio naturalistico alla figura umana, sostenuto da una pratica assidua dello studio dal modello vivente. Le sedute di disegno dal modello si svolgevano quotidianamente, con una breve interruzione tra agosto e novembre[23], e si traducevano anche nelle così dette "Accademie", dipinti che presentano corpi nudi in pose differenti e complesse. Si conoscono in particolare un *Bacco* (fig. 2) e un *Prometeo*, dipinti da Pierre intorno al 1735-1740[24], ma si conservano anche numerose accademie maschili di Vien, spogliate di qualsiasi intenzione narrativa (fig. 3). Tutti questi studi denotano un accentuato naturalismo, specialmente nelle fisionomie realistiche dei personaggi, o nella resa della polvere sui piedi; il tocco corposo e vigoroso contribuisce a rafforzare il dinamismo delle pose. Negli stessi anni questi artisti dipinsero numerose teste di vecchi, che erano ormai diventate quasi un genere a sé stante e che offrivano loro l'opportunità di studiare fisionomie potenti, con rughe marcate e barbe abbondanti. Il diffuso interesse per questo genere, che rende talvolta difficile un'attribuzione precisa ai diversi pittori della generazione, attesta delle loro pratiche condivise.

Nelle sue «Mémoires» non datate, ma senza dubbio redatte intorno al 1800[25], Joseph-Marie Vien fece di questo approccio naturalistico un vero e proprio manifesto, presentandosi come un pittore naïf, senza educazione, senza maestro né maniera, ma proprio per questa ragione in grado di osservare la realtà e di esprimere il naturale. L'*Eremita addormentato*, dipinto nel 1750, la prima opera che gli diede successo e notorietà al *Salon* del 1753, deriva da questa estetica naturalista. Nelle «Mémoires» l'artista racconta dell'invenzione fortuita del quadro, improvvisato di fronte al suo modello, un monaco musicista: «Un matin que je peignais un de ses pieds, n'entendant plus le violon, je lève la tête et je vois mon homme endormi. Son instrument et sa main reposaient à peine sur sa cuisse. Je quitte à l'instant ma palette, je prends un crayon et je fais un dessin de toute sa figure»[26]. Lo straordinario studio di vecchio del museo di Orléans, preparatorio per l'*Eremita addormentato*, rende conto dello studio scrupoloso e privo d'idealizzazione condotto da Vien. Il carattere pittoresco della fisionomia e la casualità della posa sono presentati come la vera ragione del primo grande successo dell'artista; questi, nelle sue «Mémoires», celebra tale spontaneità quale garanzia di un'arte libera dagli artifici della rocaille.

Il contemporaneo successo di Pierre Hubert Subleyras, ex *pensionnaire* dell'Accademia di Francia stabilitosi definitivamente a Roma, non poteva che incoraggiare i *pensionnaires* su quella via naturalistica. Quando Pierre arrivava all'Accademia, nel 1735, Subleyras concludeva il suo ultimo anno e all'arrivo di Vien, dieci anni dopo, era già famoso. In rottura con il "barocchetto" dei pittori italiani d'inizio Settecento, Subleyras dipinse composizioni religiose vaste e ambiziose, ma anche soggetti di genere di piccolo formato, alcuni di carattere libertino, ispirati ai racconti erotici di La Fontaine, come *Frère Luce*, *Les Oies de frère Philippe*, *Le Faucon*, *La Courtisane amoureuse*, eseguiti intorno al 1735. Pierre incise all'acquaforte queste composizioni e realizzò una copia del *Faucon*[27]. Le scene di Subleyras sono dipinte con un colore spento nei toni di bruno e di crema; il suo gusto naturalistico, agli antipodi della pittura rocaille, stimolò profondamente i *pensionnaires*.

Sin dai suoi anni romani, Pierre realizzò anche piccole scene d'interni dipinte su carta[28] in una gamma cromatica affine a quella di Subleyras. Al suo ritorno a Parigi, continuò a praticare questi soggetti, per raggiungere il vertice nelle due superbe tele, di notevole formato per tale genere (137 x 97 cm), eseguite nel 1741 circa: la *Maestra di scuola*[29] (cat. 154) e *Il focolare (Le Ménage)* (fig. 4). La visione empatica di una coppia di semplici contadini permise a Pierre di esibire una tavolozza di bruni di grande ricchezza e di affermare la sua sensibilità realistica. Anche se Jean-Siméon Chardin si era già distinto in questo genere dagli anni trenta del Settecento, mentre Jean-Baptiste Greuze ne avrebbe dato piena espressione a partire dal *Salon* del 1755, la generazione del 1715 ne fu comunque una pioniera. Lungo tutto il corso della sua attività Noël Hallé dipinse scene simili, tra cui un'*Allegoria dell'Inverno*[30], eseguita dopo il suo rientro a Parigi nel 1744 e presentata al *Salon* del 1747. Il suo compagno Charles François Hutin, residente in Accademia dal 1736 al 1743, si trasferì a Dresda alla Corte di Sassonia dal 1748, dove ritrasse regolarmente contadini, tra cui un monumentale *Contadino sassone*, esposto a Parigi al *Salon* del 1759. Quanto a Jean Barbault, giunto a Roma con mezzi propri nel 1747 e ammesso per speciale concessione all'Accademia nel 1749, fu uno specialista di queste scene di genere raffigu-



2. Jean-Baptiste Marie Pierre, *Accademia maschile detta il Riposo di Bacco*, 1735-1740 circa, olio su tela. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 481.



3. Joseph-Marie Vien, *Accademia maschile*, 1745-1750 circa, olio su tela. Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.1.93.

ranti la vita del popolo di Roma (cat. 182). Alcuni dipinti giocano sul confine tra pittura di storia e pittura di genere, reso deliberatamente permeabile dagli artisti: il *Ritorno dal mercato* di Pierre, conservato al Musée des Beaux-Arts di Digione, potrebbe benissimo essere una Fuga in Egitto. L'*Eremita addormentato* (fig. 5) e il *San Girolamo addormentato* di Vien (cat. 179), per la loro caratterizzazione anonima, sono come figure di fantasia accompagnate da nature morte. Il *Dolce riposo* di Noël Hallé, dipinto dopo il rientro a Parigi alla fine degli anni Quaranta[31], è una ripresa diretta della sua *Sacra Famiglia* all'Hermitage, priva del san Giuseppe[32]. Lo spiccato interesse per la scena di genere non entrava in contraddizione ma al contrario arricchiva le ricerche dei giovani *pensionnaires* nel campo della pittura di storia, orientandole verso una maggiore semplicità e naturalezza.

Un ritorno alla pittura di storia

Negli anni romani, così come al rientro a Parigi, i *pensionnaires* manifestarono una ferma volontà di distinguersi nella pittura di storia, ispirandosi a modelli classici del Seicento. Le loro prime opere, precedenti l'arrivo a Roma, raramente si sono conservate, ma una tela come la *Susanna e i vecchioni*[33] dipinta da Vien intorno al 1743-1744, prima della partenza per Roma, attesta l'influenza rocaille di Boucher e di Natoire sul giovane artista. L'*Antioco che cade dal carro* di Noël Hallé[34], dipinto nel 1738 all'inizio del soggiorno romano, rivela la forte influenza dell'*Ambizione di Tullia* di Michel François Dandré-Bardon (cat. 177). Lo sconvolgimento provocato nei giovani *pensionnaires* all'incontro con Roma non avrebbe potuto essere meglio espresso che dalle parole di Vien:



4. Jean-Baptiste Marie Pierre, *Il focolare (Le Ménage)*, 1741 circa, olio su tela. San Pietroburgo, Hermitage, inv. 7240.



5. Joseph-Marie Vien, *L'eremita addormentato*, 1750, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 8437.

«Dès ce moment je me regardai comme un homme qui ne savait encore rien»[35].

In quel periodo, dal 1738 al 1746, il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Jean-François de Troy, era impegnato in una commissione reale di vaste proporzioni per due serie di sette cartoni sulla *Storia di Ester* e la *Storia di Giasone*. Fu un esempio stimolante per l'ambizione dei *pensionnaires* e il gusto di De Troy per le fisionomie realistiche si ritrova direttamente nelle loro tele. La figura di Lot nel *Lot e le sue figlie* di De Troy, dipinto nel 1745[36] e successivamente inciso da Joseph-Marie Vien, evoca il quadro dal medesimo soggetto dipinto da quest'ultimo nel 1748 (fig. 6); mentre l'Agar in *Sara presenta Agar ad Abramo* dello stesso Vien (cat. 178) ha un aspetto simile alle figure dipinte dal direttore. Questo plastico scambio di modelli si ritrova nelle numerose *Madonne con il Bambino* di Noël Hallé, fin dai suoi anni romani e lungo tutta la sua carriera[37]. Intorno al 1742 De Troy dipinse sei quadri per il cardinale de Tencin[38], e altri due di sua iniziativa, con inquadrature serrate, figure monumentali, composizioni compresse e particolarmente dinamiche, che segnarono profondamente i *pensionnaires*, in particolare Louis-Joseph Le Lorrain, che incise all'acquaforte numerose di queste composizioni[39], o ancora Jean-Baptiste Marie Pierre. Quadri come *Il giudizio di Salomone* e *Cristo e la Samaritana*[40], la *Cena in casa di Simone* e *Gesù e la Cananea*[41], con i loro personaggi che saturano lo spazio, dipinti a corpo, richiamano, con inquietante affinità, *La morte di Armonia*[42] (fig. 7) o *Giulia* eseguiti da Pierre subito dopo il ritorno a Parigi nel 1740.

Senza dubbio, l'elemento di affinità che più contraddistingue queste realizzazioni, al di là delle fisionomie schiette o della tavolozza satura, è un certo rifiuto del sovrannaturale, una volontà degli allievi di orientare l'opera sull'azione dei personaggi, attraverso gesti ed



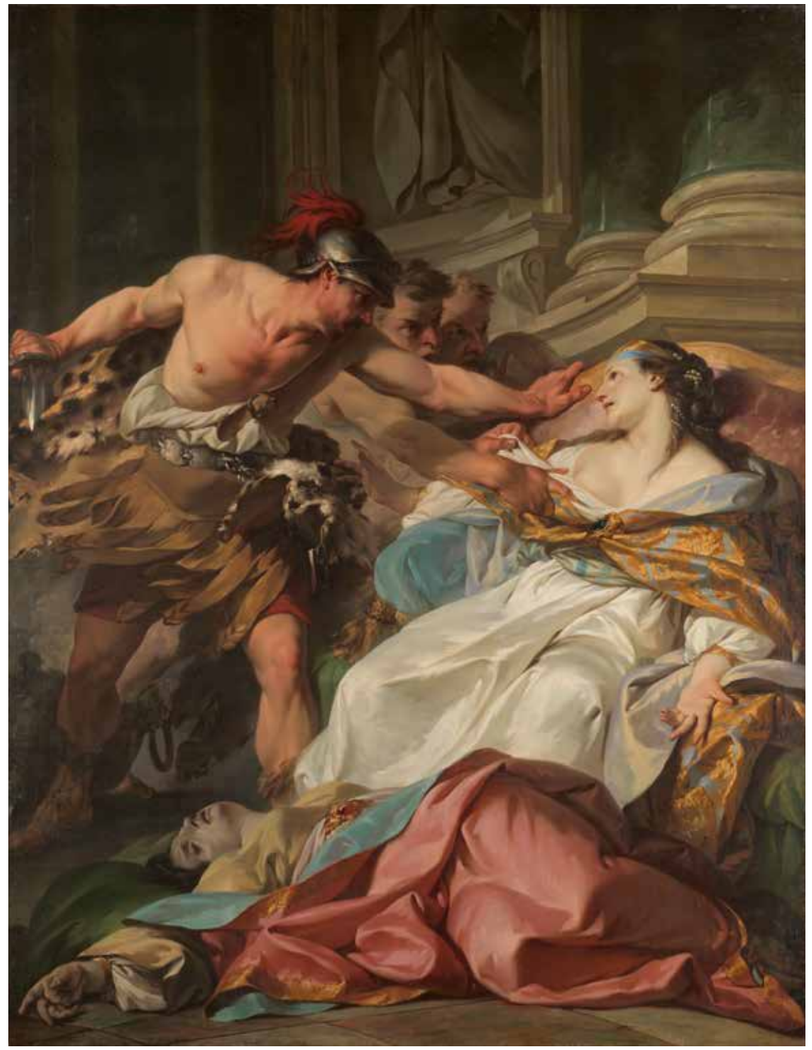
6. Joseph-Marie Vien, *Lot e le sue figlie*, 1747, olio su tela. Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux, inv. 241.

espressioni chiaramente definite. Evidente è il rigetto dello stile rocaille, che privilegiava vortici decorativi in cui le fronde degli alberi, le nubi e le nuvole, le onde e le fiamme si mescolano per il puro piacere degli occhi. Le mitologie erotiche dalle nudità preminenti furono sostituite da soggetti religiosi più gravi. Il *San Giovanni Battista battezza gli ebrei nel deserto* (fig. 8) di Pierre è un esempio notevole di semplicità della composizione, ridotta a soli cinque personaggi. La figura estatica del Battista, si presenta in tutta la sua maestà, a un tempo semplice e nobile, allo stesso modo del *San Giovanni Battista nel deserto* dipinto da Vien qualche anno dopo (cat. 180).

La commissione, eccezionale per un *pensionnaire,* delle sei grandi tele con la *Storia di santa Marta* richieste a Vien nel 1747 per la chiesa di Tarascona, rimanda alla stessa ricerca di grandezza e semplicità[43]. Nella *Santa Marta che predica il Vangelo a Tarascona*, dipinto nel 1748, i gesti dei personaggi sono schietti ed eloquenti, le loro fisionomie realistiche e chiaramente ispirate a modelli identificabili; la figura della santa si erge maestosa, sorretta da solide figure di invito. L'animazione di questi dipinti non va cercata negli effetti sovrannaturali, ma nella profusione dei pesanti panneggi dal carattere scultoreo e imponente. L'artista modula i bianchi e i bruni con una estrema finezza, che richiama le grandi pale dipinte da Subleyras in quegli anni per le chiese di Roma e d'Italia. A imitazione del maestro, Vien a volte evidenzia il passaggio da una tonalità all'altra attraverso tratteggi vigorosi, un procedimento che si ritrova anche nell'arte di Pierre e di Vien. Il *San Benedetto che resuscita un bambino*[44] di Subleyras (1744) presenta lo stesso canone di monumentalità delle figure, la stessa inquadratura che si stringe sull'essenziale della scena, la stessa forza silenziosa delle espressioni, secondo la grande tradizione classica secentesca[45].

Vien, tuttavia, non si limitò al classicismo di Subleyras, e vi integrò alcuni procedimenti più seducenti, riprendendoli da Batoni. Nel *San Giovanni Battista nel deserto* (cat. 180) come nell'*Eremita addormentato* (fig. 5), giocò sottilmente con la luce per dare ai suoi colori un aspetto brillante e lucente, nonostante la rustica semplicità della tavolozza. La pastosità cremosa della materia pittorica, come la brillantezza del giallo, del blu e del rosa di *Sara presenta Agar ad Abramo* (cat. 178) sono riferimenti diretti a Batoni. Il virtuosismo del disegno di Vien si manifesta in scorci talvolta spettacolari, soprattutto nell'*Eremita addormentato*, la cui figura è vista di sotto in su. Vien attinge questo gusto da Batoni, i cui volti estatici sono ugualmente molto spesso scorciati.

Sorprende così vedere, all'alba del Neoclassicismo, i *pensionnaires* dell'Accademia ritrovare «la nobile semplicità e la calma grandezza», invocate da Winckelmann di lì a poco, per via di uno studio assiduo



7. Jean-Baptiste Marie Pierre, *Morte di Armonia*, 1740-1741, olio su tela. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 69.129.

del modello vivente e della tradizione seicentesca, piuttosto che attraverso la lezione dell'antico. Paradossalmente, non fu a Roma ma a Parigi, nei circoli di intellettuali e di "anticomanes" e soprattutto presso il conte di Caylus, che Vien scoprì davvero l'antico e le sue potenzialità plastiche.

Il rientro a Parigi, comportò infatti il graduale venir meno, di quell'orientamento naturalistico che aveva dato omogeneità alla generazione del 1715. Dagli anni Cinquanta Vien, affiancato da Louis-Joseph Le Lorrain, si rivolse a ricerche archeologiche che li avrebbero condotti a elaborare il gusto "alla greca", prima avvisaglia del Neoclassicismo. Jean-Baptiste Marie Pierre come Noël Hallé si riconobbero in un eclettismo che li portò a definire una terza via tra

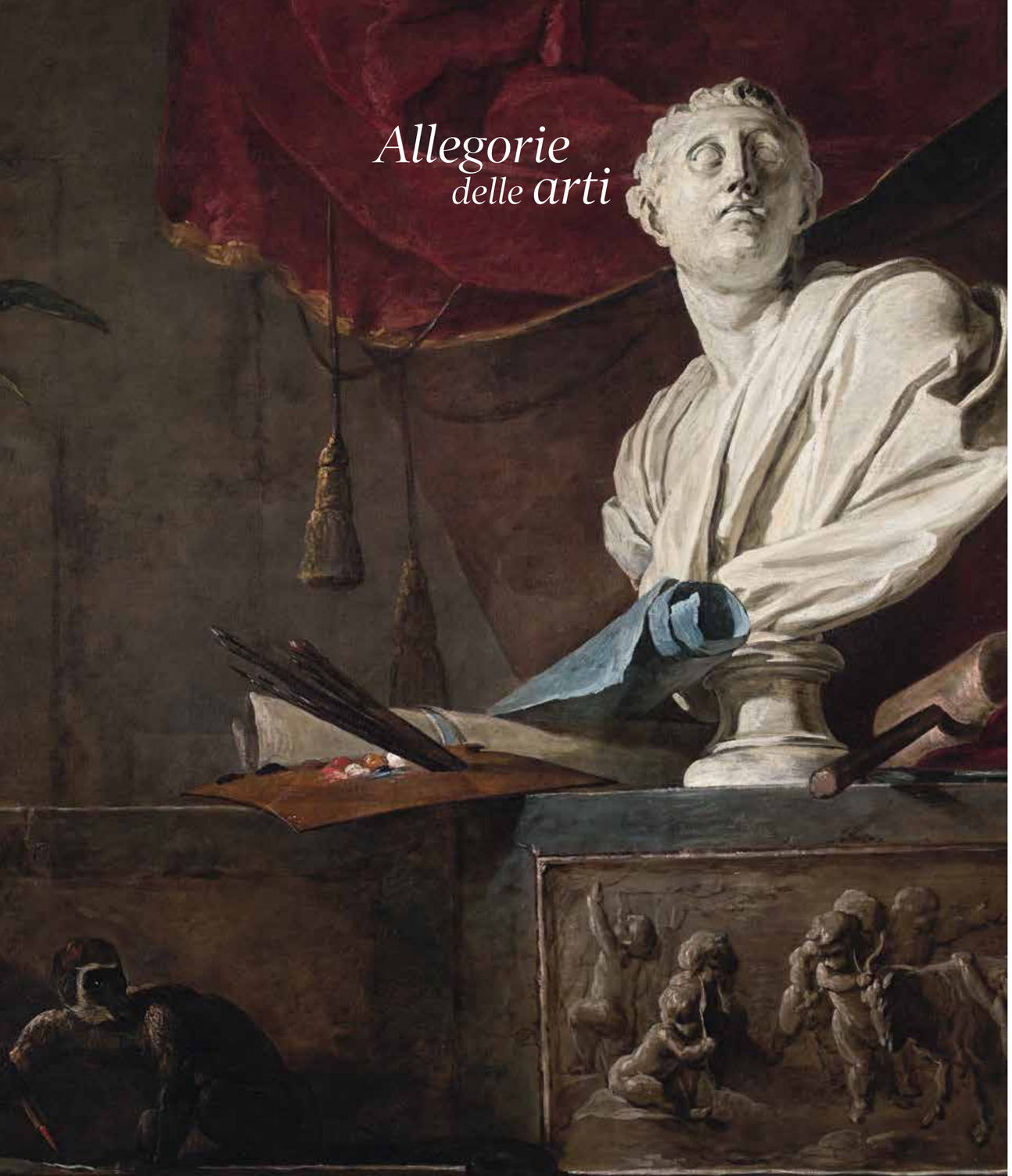


8. Jean-Baptiste Marie Pierre, *San Giovanni Battista battezza gli ebrei nel deserto*, 1743, olio su tela. Le Puy en Velay, Musée Crozatier, inv. 87.2.2.

il gusto rocaille e le loro sperimentazioni romane. Ma soprattutto, le numerose commissioni monumentali di Pierre, per il Palais Royal o per la chiesa di Saint-Roch, lo avviarono allo stile della grande decorazione, le cui regole sono ben diverse da quelle della pittura da cavalletto. La sensibilità sviluppata dai *pensionnaires* tra il 1735 e il 1750, per composizioni semplici ma eloquenti e dinamiche, dipinte con materie cromatiche pastose, in colori caldi caratterizzati dai bruni e crema, per le fisionomie rustiche dei loro personaggi, si affievolì gradualmente negli anni cinquanta del Settecento. Come Pierre notava nel 1772, «tous les élèves qui reviennent de l'Italie ont de la couleur, et de la vigueur, [et] la perdent peu à peu, entraînés par le besoin de plaire à une nation qui veut tout couleur de rose»[46]. Se è esistita una generazione dei pittori francesi del 1715, è stato a Roma e non a Parigi.

[1] Ringrazio Nicolas Lesur per i preziosi consigli e per la rilettura curata del presente saggio.
[2] Noël Hallé nacque nel 1711, Charles François Hutin e Louis-Joseph Le Lorrain nel 1715, Michel-Ange Challe nel 1718.
[3] Oechslin 1978.
[4] *La Festa a Roma* 1997.
[5] Rosenberg 1995, p. 13.
[6] «Instructions pour la régie de l'Académie de Rome», in *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 316.
[7] *Ibidem*; Lesur, Aaron 2009, n. *P.7, p. 213.
[8] Lettera di Nicolas Vleughels al duca d'Antin, 8 novembre 1724, in *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 86.
[9] *Ibidem*.
[10] Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Vedi Lesur, Aaron 2009, nn. D.26-D.83, pp. 325-341.
[11] Willk-Brocard 1995, pp. 471-477.
[12] Joseph-Marie Vien, «Mémoires», in Gaehtgens, Lugand 1988, p. 293.
[13] Si ritrovano in particolare, nella vendita *post mortem* di Hallé (*Catalogue des tableaux* 1781, n. 57): «Trois Etudes de Figures d'après L. Carrache, Le Dominiquain, dont l'Antinoüs, d'après l'antique»; nella vendita *post mortem* di Vien (*Catalogue des tableaux* 1809, n. 105): «Deux études de tête d'après Le Guide»; n. 103: «Copie de l'incrédulité de saint Thomas du Guerchin».
[14] Roma, Musei Vaticani, Pinacoteca.
[15] *Catalogue des tableaux* 1809, n. 1. L'originale (oggi a Bologna, Pinacoteca Nazionale) si trovava, intorno al 1740, nella sua originaria collocazione nella chiesa dei Mendicanti di Bologna.
[16] Comunicazione scritta.
[17] Collezione privata. Lesur, Aaron 2009, n. P.16, pp. 217-218.
[18] Parigi, vendita Natoire, 14 dicembre 1778 e giorni seguenti, n. 77. Vedi Lesur, Aaron 2009, n. D.99, p. 347.
[19] Bowron, Kerber 2007, pp. 7-8.
[20] «Le Directeur ne permettra et n'employera aucuns des pensionnaires qui montreront quelques talents à faire des tableaux de vierges et de saint pour des églises ou des particuliers, à dessein d'en retirer rétribution, ou d'orner les appartements du palais de l'Académie; toutes productions de ceux qui sont à la pension du Roy doivent appartenir à S.M.»: *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 316.
[21] Lugand 1988, pp. 16-17.
[22] Gaehtgens 1988, p. 60.
[23] Lesur, Aaron 2009, p. 26.
[24] *Accademia maschile detta Supplizio di Prometeo* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle): Lesur, Aaron 2009, n. P.9, pp. 213-214.
[25] Joseph-Marie Vien, «Mémoires», manoscritto conservato al Musée des Beaux-Arts di Béziers; trascritto in Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 287-319.
[26] *Ivi*, p. 295.
[27] Lesur, Aaron 2009, pp. 35-39. Secondo Olivier Aaron e Nicolas Lesur, la versione del *Faucon* conservata al Louvre sarebbe una copia di Jean-Baptiste Marie Pierre da Subleyras (Lesur, Aaron 2009, n. P.11, p. 215).
[28] *Ivi*, nn. P.12, P.13, P.14, P.14 bis, pp. 215-217.
[29] Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire. Lesur, Aaron 2009, n. P.35, pp. 224-225.
[30] Willk-Brocard 1995, n. N23, p. 368.
[31] Christie's 2018, lotto 104. Willk-Brocard 1995, n. N24, pp. 368-369.
[32] *Ivi*, n. N10, pp. 360-361.
[33] Nantes, Musée des Beaux-Arts. Vedi Stépanoff, in *Éloge du sentiment* 2019, n. 53, pp. 156-157.
[34] Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts. Willk-Brocard 1995, n. N3, p. 357.
[35] Joseph-Marie Vien, «Mémoires», in Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 292-293.
[36] Ponce (Puerto Rico), Fundación Luis A. Ferré, Museo de Arte de Ponce. Leribault 2002, n. P.313, pp. 396-397.
[37] Come nella *Sacra Famiglia* dell'Hermitage a San Pietroburgo, dipinta prima del suo rientro a Parigi nel 1744. Willk-Brocard 1995, n. N10, pp. 360-361.
[38] Leribault 2002, nn. P.282-P.287, pp. 374-378.
[39] *Salomone adora i falsi idoli* (*Ivi*, n. P.283, p. 375); *Morte di Cleopatra* (*Ivi*, n. P.286, pp. 376-377); *Morte di Lucrezia* (*Ivi*, n. P.287, pp. 377-378).
[40] Lione, Musée des Beaux-Arts. *Ivi*, nn. P.282, P.284, pp. 374-376.
[41] Norfolk, The Chrysler Museum. *Ivi*, nn. P.296-P.297, pp. 382-383.
[42] New York, Metropolitan Museum of Art. Lesur, Aaron 2009, n. P.24, p. 221.
[43] Gaehtgens, Lugand 1988, nn. 29-34, pp. 136-137; n. 60, pp. 142-143.
[44] Roma, chiesa di Santa Francesca Romana. Vedi Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 91, pp. 286-291.
[45] Sebbene non sia documentato alcun incontro tra Vien e Subleyras, il primo possedeva un bozzetto dell'*Apoteosi di san Camillo de Lellis* nella sua collezione privata. *Catalogue des tableaux* 1809, n. 16: «Précieuse Esquisse d'un ton de couleur fin et suave, offrant le sujet de l'Apothéose d'un Saint élevé au ciel par des Anges». Si tratta senza dubbio del bozzetto oggi conservato nel Musée de Picardie di Amiens. Pinette 2006, p. 109.
[46] Paris, AN, AP/39/2: «Mémoire de Jean-Baptiste Marie Pierre», 4 giugno 1772, c. 153. Ringrazio Nicolas Lesur per la segnalazione di questa preziosa citazione.

Catalogo delle opere



Allegorie delle arti

Si è data voce, per l'*ouverture*, a tre dipinti che offrono le giuste chiavi di lettura per entrare nelle dinamiche del periodo guardando alle opere che, nello sviluppo della cronologia e dei contesti, presentano in mostra i diversi modi di coinvolgere l'occhio e la mente, le passioni e la ragione, affidandosi alla mediazione dell'allegoria o rifiutandola, nel confronto con il vero e con il naturale.

I Cinque Sensi, detto anche *Gli Attributi delle Arti* o *Fantasia d'artista*, di Pierre Subleyras, *Gli attributi delle Arti* di Jean-Siméon Chardin, l'*Allegoria della Pittura, Scultura e Architettura* di Pompeo Batoni sono tre quadri che illustrano come Roma e Parigi maturano percorsi autonomi nella ricerca della modernità. Si vede infatti che, se pur diversamente elaborata, la cultura romana rimane seminale per Pierre Subleyras e per Pompeo Batoni, mentre Chardin mostra l'autonomia delle ricerche sviluppate a Parigi.

Tutti e tre questi artisti, tanto diversi tra loro e ognuno protagonista di prima grandezza, danno alle arti un ruolo indispensabile nella costruzione della moderna civiltà del sapere e del vedere.

Subleyras compone quasi una memoria privata degli oggetti che accompagnavano la sua ispirazione e la sua vita quotidiana (dai modelli antichi e moderni, alla musica, al fiasco di vino, impagliato, secondo la tradizione italiana) oppure raffigura una meditazione sulla sua arte e sulla funzione dei modelli? Chardin rappresenta il primato degli artisti moderni sugli antichi in modo talmente originale da segnare la distanza dai contemporanei e aprire le porte a future espressioni di modernità. Batoni, dando centralità alle Arti liberali, dipinge l'approdo di una nuova coscienza etica che lui stesso interpreta e affida alla sua pittura.

Il fatto che il quadro di Pierre Subleyras possa legittimamente avere tre identificazioni ne conferma la possibile destinazione privata che giustifica il suo significato misterioso e ancora molto discusso e il suo essere diventato leggendario. Certo, in questa personalissima *Allegoria* il grande artista francese, a lungo romanizzato, dipinge un capolavoro che, nella sua semplicità compositiva, trasforma un'iconografia banale, quale è la raffigurazione dei cinque sensi, in un manifesto singolare sul valore vitale dell'arte. Un valore che l'artista saprà confermare nei suoi dipinti, alcuni dei quali presenti in mostra, capaci di interagire con lo spettatore catturandone lo sguardo con la loro apparente ripresa spontanea del vero, la loro ineguagliabile gamma cromatica e la raffinatezza delle pennellate.

Le tele di Chardin e di Batoni, invece, si completano, ognuna, con un pendant e sono state dipinte su commissione: ma questo non condiziona l'apporto personale dato dai due artisti.

Il quadro di Chardin, in dittico con *Gli Attributi delle Scienze* (Parigi, Musée Jacquemart-André), era collocato nella biblioteca della dimora parigina dell'ambasciatore del re di Francia a Madrid, il conte Conrad Alexandre de Rothenbourg: destinazione di per sé già molto significativa, che chiarisce la volontà di una rappresentazione quasi enciclopedica del sapere che il pittore si guarda bene dal configurare con personificazioni allegoriche (del tutto estranee alle sue scelte culturali), disponendo invece opere e oggetti, eloquenti nella loro silenziosa presenza.

Come giustamente è stato osservato nella letteratura e nelle schede di questo catalogo, Chardin dichiara la sua predilezione per gli artisti moderni, confermandone il primato: una scelta di parte che aveva notato bene l'abate Louis Gougenot (1749, p. 109) scrivendo a proposito di un altro quadro di Chardin, *L'Étude du dessin* (esposto al *Salon* del 1748 e noto attraverso l'incisione di Le Bas). Nel dipinto, il giovane studente era intento a disegnare non una statua antica (come era nella prassi accademica francese) ma il *Mercurio che si allaccia i calzari alati* di Jean-Baptiste Pigalle e, per questo, Gougenot rilevava che, inserendo quell'opera, Chardin indicava che la moderna Scuola francese poteva ormai fornire i modelli.

Il dipinto di Batoni, in dittico con la tela raffigurante *Apollo, la Musica e la Geometria* (Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte) per il suo gran "concetto", corrisponde alle esigenze dei raffinati collezionisti toscani per i quali l'artista dipinge Allegorie e quadri mitologici che, prima di entrare nelle rispettive dimore, vengono esposti al pubblico per volontà di auto promozione dell'artista e di accreditamento del "buon gusto" dei committenti.

Fra queste, molto esemplificativa è l'*Allegoria delle Arti* del 1740 (Francoforte, Städel Museum) dove la bellezza del corpo turgido della Scultura rivela proprio competenze da scultore, dove la Poesia dolcemente temperata dalla grazia non perde tuttavia la monumentalità ereditata da Carlo Maratti e da Camillo Rusconi, dove la Pittura è vestita di panni posati da grande maestro di Accademia (titolo che Batoni riceverà nel 1741 entrando nell'Accademia di San Luca), dove l'Architettura e la Musica coinvolgono l'osservatore in quel consonante consesso che rappresenta l'armoniosa, arcadica equiparazione delle Arti liberali.

1. Jean-Siméon Chardin
Parigi 1699-1779
Gli Attributi delle Arti, 1731

Olio su tela, 140 x 220 cm
Firmato e datato in basso, a sinistra: «J.S. Chardin F / 1731»
Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP – P 584-1

Provenienza: commissionato dal conte Conrad Alexandre de Rothenbourg (1683-1735) per il suo palazzo in rue du Regard a Parigi e pagato 300 lire l'8 agosto 1731 insieme al suo pendant, *Gli Attributi delle Scienze*; Parigi, collezione Laurent Laperlier (1805-1878) dal 1848 circa; vendita, Parigi, 11-13 aprile 1867, n. 13, acquirente Édouard André (1835-1894); Parigi, collezione Édouard André e Nélie Jacquemart (1841-1912); lascito, insieme alla collezione, all'Institut de France nel 1912.

Bibliografia: Rosenberg, in *Chardin* 1979, n. 30, pp. 149-152, fig. p. 151; Rosenberg 1983a, p. 17; Rosenberg 1983b, n. 57, pp. 81-82, tav. IX (a colori); Rosenberg, Temperini 1999, n. 58, pp. 53-54, 143, 146, 213, figg. pp. 49 (a colori), 213; Boudon-Machuel 2005, pp. 207-208, fig. 201; Rosenberg, in *Chardin* 2010, n. 17, p. 106, fig. p. 107 (a colori); Gétreau 2011, n. 21, pp. 111-115, fig. p. 110 (a colori); Sainte Fare Garnot, in *Le Musée Jacquemart-André* 2012, p. 94, figg. pp. 95-97 (a colori).

Restauro eseguito in occasione della mostra da Arcanes - Cinzia Pasquali, Parigi.

Davanti a un sontuoso tendaggio di velluto rosso, un busto in marmo (o in gesso?) su di un piedistallo sta fissando lo spettatore. Poggia su un basamento decorato da un bassorilievo in terracotta su cui sono disposti fogli di carta arrotolati, una tavolozza con pennelli e un mazzuolo, attributi del pittore e dello scultore. Sulla sinistra, un vaso, forse di porfido, accoglie una pianta d'arancio, mentre una scimmietta sembra cercare l'ispirazione per disegnare. Destinato a ornare, insieme al suo pendant, *Gli Attributi delle Scienze*, la biblioteca della dimora parigina dell'ambasciatore del re di Francia a Madrid, il conte Conrad Alexandre de Rothenbourg, il dipinto seduce innanzitutto per le sue qualità decorative.
Si tratta nondimeno di un manifesto artistico del giovane Chardin, ricevuto tre anni prima all'Académie royale de peinture et de sculpture, non come pittore di storia nonostante i suoi studi presso Pierre Jacques Cazes, bensì come «peintre dans le talent des animaux et des fruits». Il busto, prudentemente identificato con il *Diomede* conservato presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi, è ad evidenza quello di un uomo greco, vestito del pallio con i capelli raccolti da una *taenia*. Simboleggia senza dubbio la scultura antica contrapposta alla scultura moderna del bassorilievo in terracotta raffigurante il *Baccanale di putti con capra* di François Duquesnoy. Questa composizione, nota attraverso numerosi esemplari, uno di questi in marmo incastonato nell'esedra del teatro d'acqua del giardino di Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj sul Gianicolo (oggi Roma, Galleria Doria Pamphilj; Boudon-Machuel 2005, n. Œ.64b, pp. 277-278), fu dipinta più volte da Chardin. La versione più notevole e precoce sembra essere stata quella esposta nel 1732, l'anno dopo la realizzazione de *Gli Attributi delle Arti*, alla detta *Exposition de la Jeunesse* in place Dauphine. Questa fu immediatamente acquistata da Jean-Baptiste Vanloo, con cui Chardin aveva collaborato, nel 1723, al restauro dei sette dipinti della *Storia di Ulisse* affrescati da Niccolò dell'Abbate sui disegni di Primaticcio nella Camera del re a Fontainebleau, per poi figurare nella vendita *post mortem* del figlio Louis-Michel nel 1772 (Rosenberg 1979, n. 33, pp. 154-156, fig. p. 155). Il modello ebbe un grande successo tra i pittori francesi del Settecento: compare ad esempio in un pannello decorativo di François Boucher intorno al 1760 (New York, The Frick Collection, inv. 1916.1.110) e fu più volte utilizzato da François Desportes, ad esempio nella *Natura morta con selvaggina, frutti e strumenti musicali* (Gien, Musée international de la Chasse).
A sinistra delle due sculture, una antica e una moderna, figurano un vaso e una scimmia. Come ha notato Marianne Roland Michel, il vaso si ispira al modello in bronzo di Claude Ballin (1615-1678) installato nel 1673 sul *parterre du Midi* del Castello di Versailles. Evoca certamente l'arte al servizio dei sovrani, ma anche, senza dubbio, il primato dei moderni sugli antichi, come il bassorilievo di Duquesnoy. La scimmia, un cercopiteco (*Chlorocebus aethiops*), simboleggia l'*ars simia naturæ* («l'arte, scimmia della natura»), o l'arte come imitazione, metafora del pittore imitatore della natura. Qualche anno dopo, Chardin esporrà al *Salon* del 1740 una *Scimmia pittrice*, probabilmente il dipinto inciso da Louis Suruge nel 1743 che fu accompagnato da questi versi di Charles-Etienne Pesselier: «Le singe, Imitateur exact ou peu fidèle, / Est un animal fort commun / Et tel homme icy bas est le peintre de l'un / Qui sert à l'autre de modèle». Al di là dell'intenzione decorativa, Chardin ha dunque concepito la sua composizione a partire da riferimenti espliciti che testimoniano una concezione ambiziosa dell'arte, con l'affermazione della ricerca dell'imitazione della natura e del primato dei moderni sull'antico. Più tardi nella sua carriera, Chardin professerà ancora la sua ammirazione per i moderni quando, dipingendo in diverse occasioni il medesimo soggetto degli attributi delle arti, sceglierà come modelli opere di suoi contemporanei, quali *La Città di Parigi* di Edme Bouchardon nel 1765 (Parigi, Musée du Louvre, inv. 3199) e *Mercurio che si allaccia i calzari alati* di Jean-Baptiste Pigalle nel 1766 (San Pietroburgo, Hermitage, inv. ГЭ–5627).

Nicolas Lesur



2. Pompeo Girolamo Batoni
Lucca 1708-Roma 1787
Pittura, Scultura e Architettura, 1740

Olio su tela, 122 x 92 cm
Firmato e datato a destra in basso sul frammento di fregio architettonico: «*POM:BATONUS LUCEN: PINX / ANNO 1740*»
Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, inv. A 29 b

Provenienza: commissionato prima del 1740 da Francesco Conti, Lucca; acquistato da Jean-Paul Meuron intorno al 1820; famiglia Poschi-Meuron villa Sesti (De Notter) Gattaiola (Lucca) fino a poco prima del 1942; Aleramo Spada di Laviny, Torino; dal 1961 collezione Cerruti, Rivoli; Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte. Deposito a lungo termine al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli.

Bibliografia: Clark 1985, n. 44, p. 221; Bowron, Kerber 2007, pp. 16-18; Barroero, in *Pompeo*



Batoni (1708-1787) 2008, nn. 4-5, pp. 200-203; Bowron 2016, I, n. 39, pp. 44-46, con bibliografia precedente.

L'opera in mostra e il suo pendant raffigurante *Apollo, la Musica e la Geometria*, esposto nella sede della collezione Cerruti presso il Castello di Rivoli, vennero commissionati dal conte Francesco Conti di Lucca e consegnati, il primo, nel 1740 e, il secondo, nel 1742.
Il dipinto apre la serie di Allegorie e quadri mitologici richiesti a Batoni per le quadrerie moderne allestite in Toscana dai nobili Francesco Conti, Lodovico Sardini e Francesco Buonvisi, a Lucca e dai marchesi Riccardi e Gerini, a Firenze (Bowron 2016, I, nn. 35, 39-40, 45, 51-52, 58-59, 82-84, 105-107, pp. 39-41, 44-48, 50-52, 64-67, 71-74, 97-102, 122-125).
Questo, come gli altri che si scalano nel corso del quarto decennio, è un quadro bellissimo, di straordinaria finitezza disegnativa, dipinto con stesure, variazioni e vibrazioni cromatiche perfette e con un'assoluta precisione nella determinazione luminosa delle forme; come gli altri, per la sapienza inventiva il quadro attesta il ruolo di rinnovamento intellettuale affidato da Batoni alla pittura negli anni Quaranta, in sintonia con la cultura dei raffinati collezionisti toscani, suoi conterranei e protettori (cat. 162).
Provviste dei rispettivi attributi, Pittura e Scultura, in un intenso dialogo di sguardi, sono raffigurate, una, appropriatamente abbigliata e ingioiellata con alle spalle, sul cavalletto, l'Accademia di un muscoloso uomo di schiena; l'altra poco coperta da un panno (a sottolineare l'impegno anatomico prevalente in quell'arte) con ai suoi piedi il trapano e la testa deposta dell'*Ercole Farnese* (a dimostrazione della competenza di Batoni nella pratica scultorea); alla loro sinistra, l'Architettura, unica figura in piedi, ha lo sguardo proiettato all'esterno, quasi a cercare il completamento nel pendant con la rappresentazione di un ispirato e magnifico nudo di Apollo che impersona la Poesia, alla cui sinistra sono la Musica e la Geometria intente ad ascoltare.
L'approfondita scheda di Liliana Barroero sul quadro e sul suo pendant (Barroero, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, nn. 4-5, pp. 200-203) dimostra anche quanto sia stato determinante per il progresso degli studi il ritrovamento dello scambio epistolare con il marchese Andrea Gerini e con altri committenti toscani (Ingendaay 2008; Ingendaay 2009). È lo stesso Batoni infatti a dichiarare che il dipinto raffigura le arti da lui praticate e predilette, di aver collocato al centro la pittura «che e [*sic*] la mia sposa» e a pregare di esporre l'opera «al suo lume», ovvero con la luce proveniente da sinistra rispettando l'illuminazione data nella pittura, come preciserà anche a proposito del pendant.
Nel 1740 quando invia il quadro al Gerini, il pittore chiede di presentare l'opera a Firenze, prima dell'inoltro a Lucca, per sottoporla al giudizio degli intendenti e degli artisti. I primi rappresentati in particolare dallo stesso Gerini (1691-1766) e probabilmente da Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), ovvero dai collezionisti più aggiornati sulle scuole pittoriche d'Italia, anche a vantaggio di quella toscana; i secondi, per i quali Batoni dichiara «ho sempre fatto stima della scola fiorentina», probabilmente rappresentati in particolare da Giovanni Domenico Ferretti che nel 1736, per la quadreria del marchese, aveva dipinto due tele di assoluta pienezza plastica, il *Mosè e il serpente di bronzo* e il *San Pietro liberato dal carcere*, come già ampiamente supposto e finalmente accertato per via documentaria (Gregori 2006, p. 27; Ingendaay 2013, I, p. 185).
Per il confronto, Batoni indica i criteri di valutazione: «prego però a volerlo ben considerare secondo le regole de larte [*sic*], in ogni sua parte, che questo e il vero modo di conoscere se l'opera e fatta con fondamento, o pure a caso» (Ingendaay 2008, p. 378, lettera n. 84). Rendendo equivalente l'azione educativa svolta dal poeta con la "poesia parlante" e dal pittore con la "poesia muta", Batoni rinnovava le regole del fare bene, con opere disciplinate in nome di un canone più rigoroso del bello ideale.
L'apprezzamento riscosso ebbe come riscontro l'ammissione di Batoni nella fiorentina Accademia del Disegno e la produzione di numerose repliche (Barroero, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, nn. 4-5, p. 202).
Per cronologia, stile e contenuti l'opera va considerata in stretto rapporto con l'*Allegoria delle Arti* (Francoforte, Städel Museum, inv. 731; Bowron 2016, I, n. 35, pp. 39-40), dipinta per il marchese Vincenzo Maria Riccardi e anch'essa firmata 1740; anzi, si potrebbe pensare che la successiva realizzazione del pendant per Francesco Conti si fosse resa necessaria per ribadire il concetto espresso nella tela di Francoforte dove si trovano riunite le tre Arti sorelle con la Poesia e con la Musica.
Nelle tre tele si notano infatti affinità di scelte che vanno oltre la rappresentazione dell'*Ut pictura poësis* e della *Æqua Potestas* tra le arti sorelle e oltre l'*Iconologia* di Ripa che comunque rimane fonte primaria.
Pur non essendo accademico dell'Arcadia (a differenza di sua figlia) l'artista offre una prova di adesione culturale a quel mondo di intellettuali nel rappresentare l'Architettura come Geometria in sintonia con quanto scrive Gravina in *Della ragion poetica* dove, affidando il risultato di «ogni bell'opera» al ruolo ordinatore svolto dalle regole dettate dalla ragione (ma anche affermando che le regole possono trovare aggiornamento nel tempo, mettendo così alla prova i contemporanei) riconosce un'equivalente funzione razionale sia della geometria sull'architettura, sia della poetica sulla poesia (Gravina 1708, pp. 4-5); ancora, accoppiando la Musica con la Geometria, Batoni ribadisce l'adesione all'estetica arcadica che, nel sottomettere alla misura l'invenzione e nel temperare e accordare gli stili, riconosceva la natura architettonica della musica strumentale (Piperno 2017).
Cittadino nella "Repubblica delle Lettere", Batoni in questi anni scrive molto sui significati e sulla qualità dei suoi dipinti. In una lettera del 4 novembre 1740 al Gerini, a proposito dell'*Allegoria* di Francoforte l'artista precisa di aver voluto correggere la strada «ammanierata» della pittura contemporanea «per riprendere i buoni precetti in cui camminavano i nostri maestri» indicati in Raffaello, Andrea del Sarto, Carracci, Domenichino (Barroero, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 3, p. 198; Kerber 2008b, p. 71): fonti di ispirazione, maturate tornando alla natura attraverso il modello degli antichi, per elaborare il suo personale canone artistico fondato sulla stupefacente qualità della pittura e sulla nuova elaborazione del soggetto.

Michela di Macco

3. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
I Cinque Sensi, detto anche *Gli Attributi delle Arti*, o *Fantasia d'artista*, 1740 circa



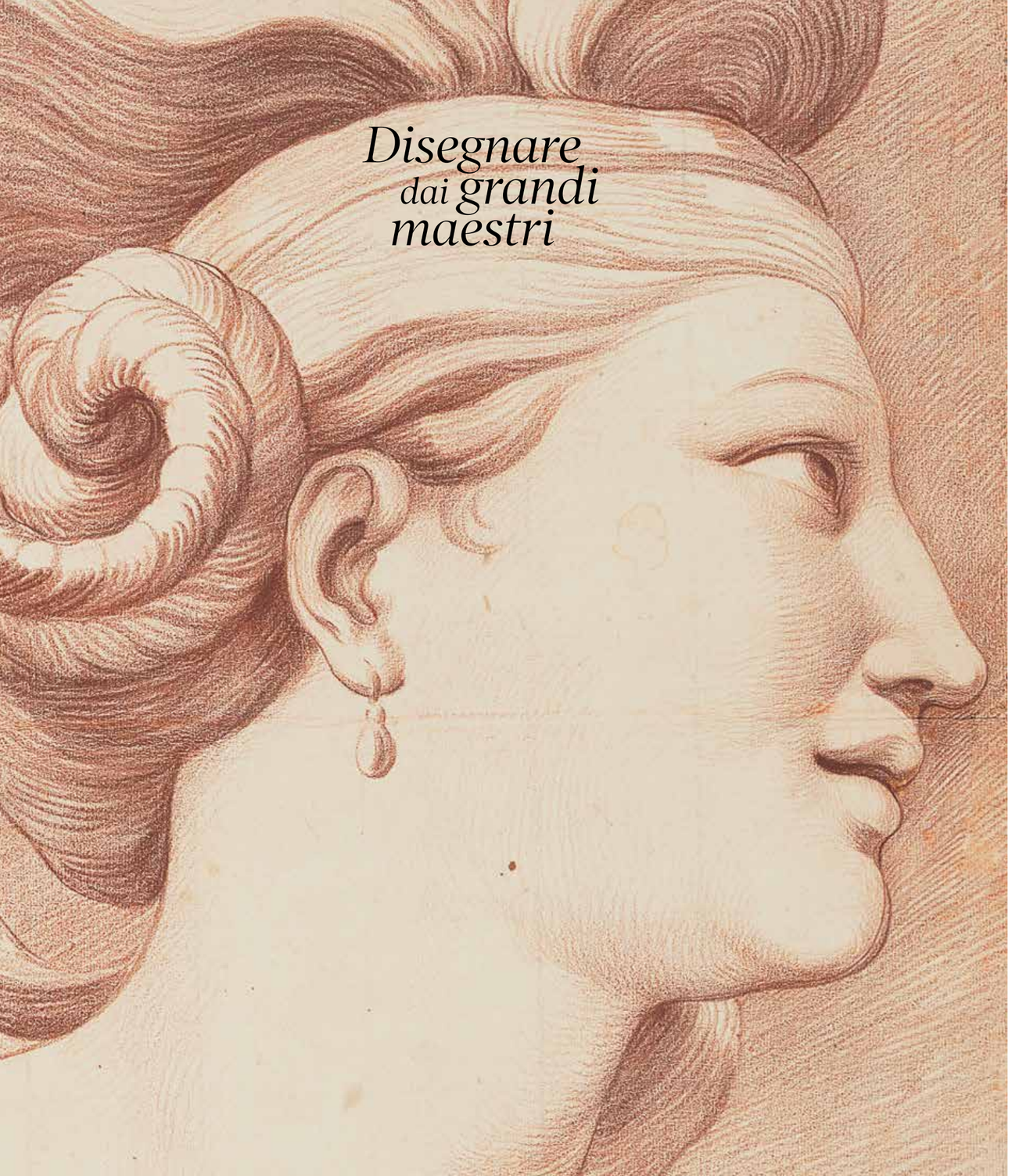
Olio su tela, 76 x 100 cm
Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004.1.283

Provenienza: forse collezione del cavaliere François de Lassalle; dopo la sua morte, forse proposta alla vendita all'esposizione dell'Académie royale di Tolosa nel 1773, n. 16: «Tableau de nature-morte»; Tolosa, collezione Jean de Cambolas; requisizione rivoluzionaria.

Bibliografia: Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 14, pp. 166-167, figg. pp. 34 (a colori), 166, tav. VI (con bibliografia precedente); Lossky 1996, pp. 116-117, fig. 6; Boudon-Machuel 2005, pp. 38, 176, 201, 205, fig. 173; Gétreau, in *Le Vin et la Musique* 2018, n. 72, p. 76.

I cataloghi del museo di Tolosa hanno contribuito a forgiare la leggenda di questa natura morta. Nel 1796 Jean-Paul Lucas, primo conservatore del museo e figlio dello scultore Pierre Lucas, di cui Subleyras aveva fatto il ritratto, la descriveva così: «Subleyras a traité ces objets avec le caractère qu'un homme savant développe dans tout ce qu'il fait. Il aimait avec passion la musique, & pour se délasser de la peinture, il prenait son violon & en jouait en contemplant l'ouvrage qu'il faisait, & puis il se remettait à peindre avec ardeur. Il aimait le travail au point qu'un jour ayant fini de bonne heure un tableau, il prit une toile & s'amusa à peindre tout ce qui était négligemment posé sur sa table, ce qui lui a fait produire cet ouvrage où la vérité règne sans sécheresse» (Lucas 1796, p. 34).
A prima vista, la composizione sembra in effetti cogliere un angolo d'atelier preso dal vero. Eppure non ha nulla di naturale. Un'illuminazione lunare, se non artificiale, sottolinea il candore dei gessi e di uno spartito, a contrasto con il fondo nero irreale e il grigio metallico del tavolo di pietra. Qualche tocco di colore spunta dalla tavolozza e dai fiori appena recisi – delle zinnie? Un violino, sul quale l'archetto poggia in un equilibrio tanto precario quanto i pennelli della tavolozza, fa da pendant a un fiasco di vino e a un bicchiere dai riflessi sottili. Si tratta degli attributi delle arti: ma per quale ragione sarebbero rappresentate soltanto la musica, la pittura e la scultura? Si tratta dei cinque sensi, il vino a simboleggiare il gusto, la scultura il tatto, la pittura la vista, il violino l'udito e i fiori l'olfatto? Si tratta della rappresentazione delle due passioni di Subleyras, la pittura e la musica, e delle loro fonti di ispirazione, quella intellettuale della scultura antica e moderna, e quella più prosaica del bere? In ogni caso, questo dipinto unico nella carriera di Subleyras rivela una meditazione profonda sulla sua arte. Al centro spicca, infatti, una riduzione in gesso della *Santa Susanna* di François Duquesnoy, scolpita tra il 1629 e il 1633 per Santa Maria di Loreto a Roma (Boudon-Machuel 2005, n. Œ.34, pp. 239-242 – *in situ*). Essa sovrasta il calco di una *Testa di Niobide* rovesciata dietro di lei, sulla destra, che appare già nel *Ritratto dello scultore Pierre Lucas* (Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 277). La statuetta indica con l'indice destro una riduzione del *Torso del Belvedere*. In basso a sinistra, un'altra testa rovesciata, senza dubbio antica, giace nell'ombra. Questa disposizione non è casuale: a partire dagli scritti di Bellori, la *Santa Susanna* di Duquesnoy simboleggia se non il primato degli scultori moderni sulla scultura antica, quantomeno la capacità dei primi di eguagliare i secondi (Bellori 1672, I, p. 273). L'opera del Fiammingo fu del resto oggetto di forte interesse da parte dell'Accademia di Francia negli anni trenta del Settecento, poiché nel marzo 1736, su richiesta di Nicolas Vleughels, fu trasferita nel vicino Palazzo Mancini. Qui non solo ne furono tratti dei calchi, ma fu anche copiata in marmo da uno dei *pensionnaires*, lo scultore Guillaume Coustou. La sua copia, completata nell'aprile 1739, fu spedita in Francia il primo agosto 1740 (*Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, pp. 237-238, 376, 431) ed è tuttora conservata nel Castello di Versailles (inv. MV 7976-MR 1815; Boudon-Machuel 2005, n. Œ.34 dér. 16, p. 241). Subleyras non era più *pensionnaire* da qualche mese quando l'opera fu trasportata in Accademia, ma il suo interesse per la scultura di Duquesnoy dovette indurlo ad andarvi per esaminarla. Lo stesso modello in gesso figura anche su di una mensola nell'*Atelier* del pittore, prova ulteriore che doveva possedere tale riduzione, anche se nessuno dei cinque esemplari inventariati è di gesso o di marmo (Boudon-Machuel 2005, n. Œ.34 dér. 9-dér. 14, pp. 240-241). Il suo interesse per l'opera di Duquesnoy è ulteriormente testimoniato nel *Ritratto di bambino in costume ungherese* (New York, The Ivor Foundation) dove figura un bassorilievo derivato dalla parte destra del *Sileno addormentato con l'asino disobbediente* (Boudon-Machuel 2005, n. In.65, pp. 280-287).

Nicolas Lesur



Disegnare dai grandi maestri

Le opere presentate in questa sezione danno conto del progetto scientifico che ha innervato l'esposizione: evidenziano la vitalità del confronto tra antico e moderno e mettono in campo le tre città capitali, Roma, Torino, Parigi.

Sculture, incisioni, disegni non sono stati selezionati in quanto documenti di accurati esercizi di copia, pur fondamentali per la formazione dei giovani artisti e, per questo, rigorosamente controllati per la corrispondenza con l'originale dai pedagoghi esigenti delle Accademie. La scelta è stata piuttosto orientata su copie che facessero emergere l'apporto autografo dato dagli artisti che si cimentavano al cospetto dei grandi maestri dell'antichità, del Rinascimento e del Seicento, maestri ammirati e confermati come fondativi nella cronologia affrontata dalla mostra.

Quello che interessa maggiormente in tali esercizi di copia è intercettare la reazione degli artisti di generazioni e provenienze diverse, osservare le differenti modalità di appropriazione nel guardare e quindi nel rappresentare i modelli, riconoscere le diverse scelte di impostazione e di interpretazione quali spie delle inclinazioni stilistiche dei singoli copisti, vedere come la lettura del modello antico riveli la variata sensibilità dei moderni, riscontrare nella cernita dagli antichi maestri la fortuna e l'accreditamento degli artisti del passato progressivamente considerati di riferimento per l'elaborazione moderna dell'arte.

Si vedono quindi in questa sezione copie dall'antico, da Raffaello, da Annibale Carracci, da Algardi, da Bernini, da Rembrandt; si vede cioè un'antologia di esercizi dai grandi maestri – da completare idealmente almeno con Correggio, con Tiziano, con Veronese, con Poussin – selezionata per rappresentare una pur rarefatta campionatura dello straordinario bagaglio di modelli a disposizione degli artisti.

I giovani *pensionnaires* dell'Accademia di Francia giungevano a Roma per lavorare per il re; copiando le *Nobilia Opera* dell'antico e disegnando da Raffaello dimostravano attitudini diverse che i direttori riferivano ai loro superiori parigini: «Ce qu'il en a fait est très propre, ayant réussi à conserver l'air des testes, qui est la parti la plus difficile dans les ouvrages de *Raphaël*» scriveva nel 1691 La Teulière a Villacerf a proposito di Nicolas Bocquet che stava disegnando gli affreschi della Farnesina da tradurre in incisione (*Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 208): un'attenzione orientata sull'aria di teste rimasta vigile nel tempo, come si vede in Edme Bouchardon che nei disegni dalla Loggia di Psiche privilegia la copia di dettagli ravvicinati rivelando tutta la sua abilità di ricerca.

Le prove dei *pensionnaires* qui selezionate sono rappresentative del diverso modo di raggiungere il risultato: molto fedele al marmo antico è la copia in terracotta in scala ridotta dal *Gladiatore Borghese* realizzata nel 1683 da Nicolas Coustou; più tardi, invece, quando l'Accademia francese concedeva maggiore libertà agli artisti, tra il 1727 e il 1730 Bouchardon isola *dall'Incendio di Borgo* di Raffaello, come fossero statue, il gruppo di Enea e Anchise e il giovane Ascanio.

Le diverse finalità del copiare dall'antico trovano un'efficace rappresentazione in due opere scelte: nel disegno che gli scultori torinesi Ignazio e Filippo Collino realizzano durante il lungo soggiorno a Roma si vede l'impegno formativo, nell'attenta stesura a tratteggio accompagnata da una sensibile interpretazione della statua di Hermes, rinomata come *Antinoo Albani*, entrata nel Museo Nuovo Capitolino nel 1742 e proveniente dalla collezione del cardinale Alessandro Albani, protettore a Roma degli artisti piemontesi; mentre Il disegno dall'*Amore e Psiche* (o *Cauno e Biblide*) del giovane Pompeo Batoni, che non è una prova di studio ma documento dell'attività come copista professionista, per la straordinaria meticolosità del segno grafico testimonia la prassi operativa del pittore e persino le sue attitudini di scultore.

Quanto agli antichi più prossimi, l'acquaforte di Pietro Aquila dalla Galleria Farnese si presta molto bene a testimoniare la volontà di diffondere come modello l'impianto architettonico della decorazione e il ruolo imprescindibile attribuito ad Annibale Carracci, celebrato autore del risorgimento della pittura da Giovan Pietro Bellori e dal suo sodale Carlo Maratti; del resto nel 1693 il direttore dell'Accademia di Francia inviava a Parigi un plico contente incisioni della Galleria (*Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 412).

Al disegno dai capostipiti della scultura moderna del Seicento, Algardi e Bernini, si dedicavano prove di concorso nell'Accademia di San Luca, qui rappresentate dalla copia della pala marmorea di Algardi in San Pietro; il meticoloso disegno di Bouchardon da Bernini, invece, attesta l'ammirazione dello scultore attento a carpirne l'ingegno.

Infine, l'esercizio d'interpretazione di François Boucher da un disegno allora creduto di Rembrandt rende palese lo spostamento dell'asse di attenzione sui modelli verso il mondo nordico, quando, in quegli anni del Settecento, Parigi sceglieva come nuovi riferimenti per il colore e per il pittoresco Venezia e i maestri fiamminghi e olandesi.

4. Nicolas Coustou
Lione 1658-Parigi 1733
Gladiatore Borghese, 1683

Terracotta, 55,5 x 40 x 45 cm
Iscrizione alla base del tronco dell'albero: «[in caratteri greci] [Fatto da Agasia, figlio di Dositeo di Efeso] / N. Coustou. f. / le moy octobre 1683»
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 198

Provenienza: acquisito mediante permuta dal visconte de Frédy, imparentato con la discendenza dei Coustou, nel 1874.

Bibliografia: Souchal 1977-1993, I, 1977, n. 3, pp. 152-153; Souchal 1980, n. 3, pp. 19-20, 247; Souchal 1977-1993, IV, 1993, n. 3, p. 47; *Musée du Louvre* 1998, I, p. 169.



Figlio di uno scultore in legno, Nicolas Coustou giunse a Parigi nel 1676 per vivere con lo zio Antoine Coysevox, presso il quale avvenne la sua formazione. Vincitore del primo premio di scultura nel 1682, si recò in Italia come *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma dal 1683 al 1686. È a Roma che realizzò una copia in scala ridotta del *Gladiatore Borghese*, magnifica scultura antica di epoca ellenistica rinvenuta all'inizio del Seicento e conservata nella collezione Borghese almeno dal 1613 (Haskell, Penny 1984, n. 47, p. 321). Il marmo, dotato di un'iscrizione in greco che Coustou ricopiò fedelmente, fu celebrato fin da allora come un capolavoro dell'antichità. Firmato da Agasia di Efeso, figlio di Dositeo, influenzato da Lisippo, il *Gladiatore* entrò ben presto nel pantheon dei grandi modelli dell'arte occidentale: François Perrier pubblicò nel 1638 quattro vedute dell'opera (più che per ogni altro soggetto) nella sua selezione delle migliori statue di Roma.
Nicolas Coustou eseguì una copia fedele del marmo antico, aggiungendo fieramente il suo nome accanto alla firma dello scultore greco, e precisando che la realizzazione della copia lo aveva impegnato non più di un mese. Il giovane artista venticinquenne ambiva a tradurre nel marmo il suo *Gladiatore*? Durante il suo soggiorno in Italia, egli eseguì in marmo un'altra copia dall'antico, l'*Ercole-Commodo* (oggi a Versailles), ma, curiosamente, non fu realizzata alcuna copia marmorea del *Gladiatore* per Luigi XIV.
In questa preziosa statuetta in terracotta, Coustou ha restituito scrupolosamente la complessa e ammiratissima muscolatura del cosiddetto *Gladiatore* antico (il vero soggetto fu discusso fin dall'inizio del XVIII secolo: Haskell, Penny 1984, n. 47, pp. 321-327). Nello studio anatomico, plasmato su un modello antico ma innervato delle esercitazioni accademiche sul modello dal vivo, il giovane Coustou dimostra brillantemente l'eccellenza della formazione accademica precedentemente ricevuta al Louvre, sede dell'Académie royale de peinture et de sculpture, dove fece il suo ingresso al rientro a Parigi, prima come «agréé» nel 1687, e poi in via definitiva nel 1693.

Guilhem Scherf

5. Pompeo Girolamo Batoni
Lucca 1708-Roma 1787
Cauno e Biblide (?) (dall'antico), 1730 circa

Matita rossa su carta beige, 482 x 368 mm
Iscrizioni: in basso al centro a penna «Bn/ 3 } n. 21»; nel verso, a penna: «In casa del con Fedi. F.» [Francesco Fernandi detto l'Imperiali (?)].
Nell'angolo in basso a sinistra: marchio da collezione di Richard Topham (Lugt 4809).
Windsor, Eton College Collections, inv. ECL-Bn.3:21-2013

Bibliografia: Macandrew 1978, n. 47, p. 150, tav. 23; Bowron, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 1982, n. 56, pp. 83-84; Avery 1983, pp. 314, 317-318, fig. 7; Haskell, Penny 1984, p. 174; Clark 1985, n. D281, p. 388; Roani Villani 1990, p. 132, tav. 90; Connor, in *La fascination* 1998, n. 34, pp. 58-59; Kurtz 2000, p. 74, tav. 44; Quieto 2007, pp. 111, 113, fig. 40; Bowron, Kerber 2007, p. 147, fig. 125; Bowron 2008b, p. 101, fig. 3; Bowron 2016, I, n. D240, p. 673.



Il foglio è parte di un gruppo di cinquantatré disegni dall'antico conservati all'Eton College di Windsor, tutti ascritti a Batoni e nove dei quali da lui firmati. La serie fu commissionata nel 1727-1730 da Richard Topham di Windsor al giovane pittore lucchese, precocemente inquadrato nell'attività di copista professionista, pratica destinata a proseguire anche dopo tale data. Realizzato interamente a matita rossa come tutti i fogli del medesimo nucleo, lo studio è esemplare degli interessi e dei modelli perseguiti da Batoni fin dalla sua prima attività nell'Urbe, dove giunse nel maggio del 1727: le antichità, insieme alle opere dei grandi maestri classicisti del Rinascimento e del Seicento, vennero da lui ammirate e studiate in numerose collezioni e nel cortile del Belvedere in Vaticano, il tutto affiancato all'esercizio sul modello vivente praticato nelle accademie. Partecipando al noto "museo cartaceo" messo insieme da Topham (Connor Bulman 2008; *Paper Palaces* 2013), Batoni contribuì insieme ad altri alla maturazione di quel gusto neoclassico che avrebbe dominato i decenni successivi.
L'artista ritrae una scultura oggi perduta, rinvenuta nel 1730 circa tra le rovine di Villa Adriana dal conte Fede, come precisa un'iscrizione anonima nel verso del foglio. Della statua, celebrata da varie fonti del tempo (Haskell, Penny 1984, pp. 174-175), sono note più copie scolpite in Roma in seguito al suo ritrovamento: dal 1730 circa ad opera del fiammingo Laurent Delvaux per il duca di Bedford (Avery 1983, pp. 317-319, fig. 5) fino agli anni Settanta per mano del fiorentino Francesco Carradori (Roani Villani 1990, pp. 131-133, tavv. 88-89).
Spinosa e di fatto irrisolta è la questione relativa al soggetto raffigurato in origine. La sensuale coppia di giovani amanti è stata variamente interpretata, all'epoca e fino alla critica odierna, come la raffigurazione di Amore e Psiche (*in primis* da Ficoroni, in *Roma Antica* 1741, p. 270) oppure con le oggi meno note storie di Cauno e Biblide (Ovidio, *Le Metamorfosi*, IX, 453-665; Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 284) e di Salmaci ed Ermafrodito (Ovidio, *Le Metamorfosi*, IV, 285-388). Più che a un amore corrisposto, la gestualità delle figure riproposta da Batoni nel suo disegno e nelle copie scolpite sembra corrispondere al rifiuto di Cauno per scongiurare una relazione incestuosa. La posizione potrebbe essere frutto di un restauro interpretativo oppure, «cosa assai più probabile, nell'antichità il gruppo era forse inteso in piccante contrasto col gruppo capitolino» (Haskell, Penny 1984, p.

175) di Amore e Psiche. Quest'ultimo fu scoperto nel 1749 e donato da Benedetto XIV al Museo Capitolino, ma un esemplare analogo era noto già dal 1666, quando fu trasferito dai Medici a Firenze. Stando alla rara testimonianza del francese Dominique Magnan (1776, p. XII, tav. 27) Pierre Legros avrebbe restaurato la statua in collezione Fede, mutila di teste e braccia ma identificata da Magnan stesso con Amore e Psiche, donandole l'aspetto oggi noto, al tempo inedito e non attestato nella statuaria antica, con un esito espressivo dolcemente arcadico (Roani Villani 1990, pp. 132-133; Bissell 1997, n. 39, pp. 114-117).
Al di là di ipotesi e (re)interpretazioni iconografiche, il foglio documenta il ruolo basilare assunto dall'antico, lo studio e la rielaborazione di esso nell'Urbe del primo Settecento, al tempo nota come Accademia d'Europa. Come Carlo Maratti un secolo prima di lui, furono questi giovanili e virtuosi esercizi grafici a suscitare in un primo momento l'interesse dei committenti britannici per Batoni (Benaglio [1750-1753 circa] 1894, pp. 41-42).
Le appariscenti proprietà pittoriche e financo scultoree di questo raffinato foglio sono conseguenza di un percorso formativo in comune con molti artisti coevi e nel caso di Batoni associato a un talento naturale raro e ad una insaziabile propensione al disegno, più volte ricordati dalle fonti. Egli considerava infatti il disegno un atto fondamentale sia per la pratica artistica sia in quanto momento cruciale di ispirazione e di rinnovamento (Macandrew 1978, p. 140; Bowron 2008b, p. 96). In questa copia, come in altre della serie, il pittore esibisce una qualità elevatissima del segno grafico, attento a rendere ogni più minuto dettaglio dell'originale, e un'estrema perizia nella resa del chiaroscuro tramite un tratteggio finissimo, al punto da far travalicare a questi studi il ruolo di mere copie, conferendo loro un valore autonomo e di alto livello.
Grazie a linee di contorno ferme, sicure e allo stesso tempo eleganti, Batoni ottiene un grado di definizione pienamente e ineluttabilmente settecentesco, carico di stupito desiderio di conoscenza e pur differente, nella chiarezza e nella luminosità del tratto come nella cultura figurativa che tali fogli emanano, dagli studi di tipologia affine realizzati da altrettanto grandi maestri e disegnatori dei secoli precedenti, eredi della tradizione classicista del disegno risalente a Raffaello. La tridimensionalità dell'originale, il senso volumetrico dello spazio che lo circonda, i toni di luce che lo avvolgono sono in tal modo restituiti e registrati, documento dell'antico e insieme strumento ispiratore su cui riflettere e tornare più e più volte.
Non vanno tralasciate le abilità maturate da Batoni grazie a questa prassi di studiare e riprodurre l'antico con i disegni: dovendo necessariamente restituire su una superficie a due dimensioni tutte le caratteristiche delle figure scolpite, l'artista affinò in tal senso le proprie capacità pittoriche. La scultura antica, e non solo essa, è recepita come oggetto e come mezzo di crescita artistica, con risultati che pochi pittori furono in grado di ottenere. La qualità scultorea dei dipinti di Batoni, unita a quella dei suoi colori, elementi tanto apprezzati dai contemporanei e ancor più considerevoli ai nostri occhi in una prospettiva storico-artistica, la modernità della sua opera e il percorso che la sottendono passano anche dagli studi dell'antico, tra cui quello, palpabile in tutta la sua vividezza, immortalato su carta nel disegno in esame.

Francesco Grisolia

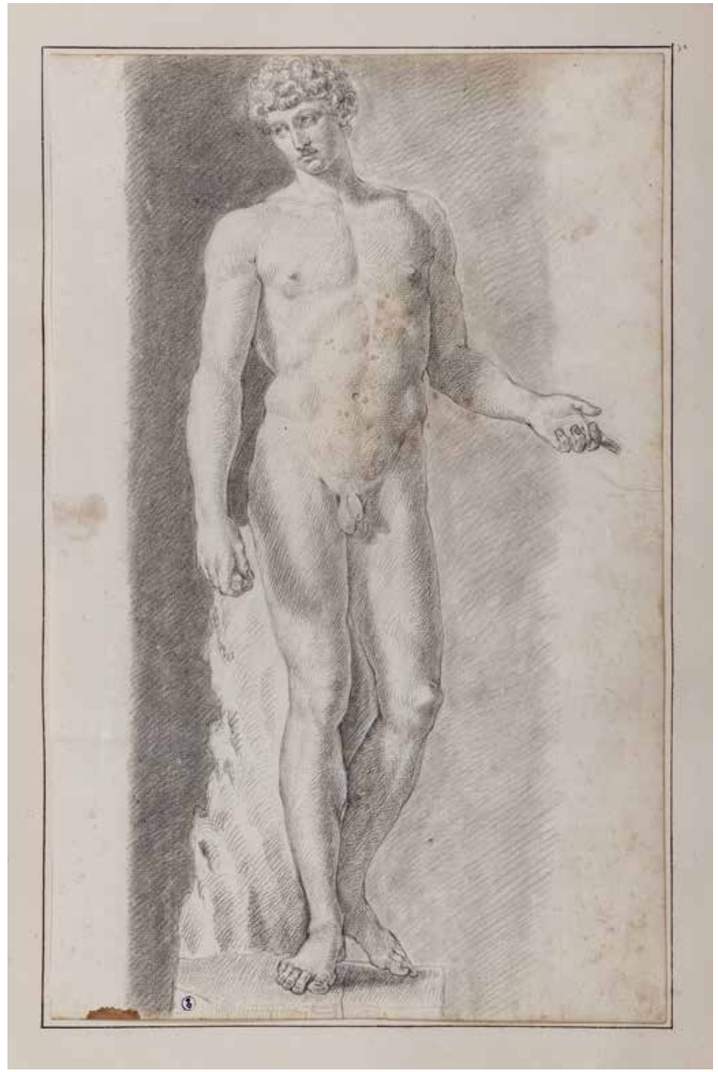
6. Ignazio Collino
Torino, 1724-1793
Filippo Collino
Torino 1733 (?)-1800
Album di antichi disegni dello scultore Ignazio Collino, 1748-1770 circa

Volume rilegato in pelle marrone contenente 75 disegni a gessetto nero o rosso, alcuni a penna acquarellati in bistro, su carta avorio o azzurra, incollati su 47 carte di supporto numerate; 650 x 510 mm
Sulla coperta anteriore con al centro lo stemma reale di Savoia impresso a oro: «ALBUM DI ANTICHI DISEGNI DELLO SCULTORE IGNAZIO COLLINO»
Torino, Musei Reali – Biblioteca Reale, Varia 197, n. 14

Provenienza: Paolo Collino, nipote di Ignazio, per via ereditaria; da questi offerti in dono al re Umberto I il 20 maggio 1883 e destinati alla Biblioteca Reale di Torino.

Bibliografia: Di Macco, in *Cultura figurativa* 1980, I, nn. 34-37, pp. 32-36; Di Macco 1982, p. 66; Dardanello, in *Il teatro di tutte le scienze* 2011, n. 508, p. 472; Dardanello 2012b; Bergamo 2012.

Dal 1743 allievo della Scuola del disegno, l'accademia fondata a Torino da Carlo Emanuele III nel 1737 e affidata alla direzione di Claudio Francesco Beaumont, nel 1748 Ignazio Collino fu inviato a Roma per proseguire la formazione nella scultura. Affidato alla cura di Giovanni Battista Maini, questi «lo consigliò a frequentare il Campidoglio, e quivi sugli originali studiar con qual arte i sommi scultori avessero eguagliata la natura, ed imitarli, e far da sé» (Vernazza 1793, p. 276). Non vincolati all'obbligo istituzionale dei colleghi francesi all'Accademia di Francia di realizzare copie di statue antiche per il re, il giovane scultore piemontese, e poi il fratello minore Filippo, furono messi nelle condizioni di affrontare un percorso esemplare tanto della funzione educativa del confronto con i modelli antichi e della tradizione moderna, quanto delle modalità didattiche di accostamento ai diversi materiali della scultura. Grazie alla corrispondenza tra gli emissari sabaudi è possibile seguire le prove di studio assegnate allo scultore e sistematicamente inviate a Torino per valutarne il progredire. L'obiettivo iniziale rimaneva il confronto con l'antico, fin dal primo compito della copia in cera del bassorilievo dell'*Endimione dormiente* (1749), e attraverso l'esercizio del disegno, caldeggiato dal cardinal Alessandro Albani in una lettera del 21 dicembre 1748: «e sopra tutto gli ho insinuato, che prima di mettersi a modellare, attenda per qualche tempo a disegnare le statue antiche, delle quali in questa città uguale è la copia, e l'abbondanza, che l'eccellenza e la maestria, con cui dalli greci artefici sono state fatte» (ASTo, *Lettere Ministri Roma*, mazzo 220).
Nel 1893 il nipote Paolo Collino donava al re d'Italia Umberto I la raccolta di 75 disegni montati nell'album della Biblioteca Reale, esito non di una repertoriazione sistematica di modelli figurativi ma di un approccio che sperimenta differenti tecniche grafiche nell'accostarsi alle sculture antiche, parallelamente misurandosi nello studio del modello vivente e nel disegno di invenzione. Caratterizzati da una accurata stesura a tratteggio, i fogli tratti dalle più celebri *nobilia opera* dell'antichità, l'*Antinoo Capitolino* (n. 74), la testa dell'*Apollo del Belvedere* (n. 12) e quella della *Niobe* (n. 47), il busto di *Faustina* (n. 51), fino all'acquisizione più recente (1737) del *Galata morente* (n. 3), dovevano infatti essere esercizi condotti in preparazione delle rispettive copie scultoree attestate nella corrispondenza. La testa della *Niobe* sarà il punto di partenza per il gruppo in terracotta di *Niobe con la figlia* (1755-1757), inviato a Torino come



un secondo gruppo, *Lucio Papirio con la madre* (1754-1755), dove nel giudizio del pittore Placido Costanzi, maestro subentrato al Maini, «il signor Collino [aveva] migliorato e superato lo stesso originale antico da cui l'ha copiato e che si conserva in questa Villa Ludovisi» (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 340). Recentemente ricomparse, le due terrecotte sono esempi di sensibile sottigliezza interpretativa di come l'apprezzata qualità moderna della morbidezza potesse permeare la copia dai modelli antichi (Dardanello 2012b, pp. 50-57; Carpentieri 2012, p. 65). Non sorprende così trovare nell'album un disegno dalla *Vetturia* (n. 75), non tratto però dalla statua antica, ma da quella copia realizzata dal francese Pierre Legros nel 1692 che aveva riacceso il dibattito antico-moderno tra i sostenitori dell'aderenza all'originale e coloro che, al contrario, sostenevano la funzione positiva della interpretazione in grado di competere con la bellezza dell'antico (Scherf e Dardanello in questo catalogo), come dimostrano gli esercizi di copia risolti in prove di scultura moderna dei fratelli Collino.
I disegni di studio dai moderni prendono in esame una figura da Raffaello (n. 40) e il volto di *Eraclito* che ritrae Michelangelo (n. 61) nella Stanza della Segnatura, la *Pietà* di Michelangelo e un *Angelo* di Bernini da Ponte Sant'Angelo (n. 15), entrambi indagati dal segno dello scultore nelle pieghe del panneggio. Per arrivare a soggetti affatto scontati, come la figura della *Vergine* isolata dal Gaulli nella cupola del Gesù (n. 34), la testa del cane dal *San Domenico* di Legros (n. 38) e le due riprese della testa del *Sant'Andrea* di Duquesnoy in San Pietro (nn. 48-49). L'investimento grafico più significativo è però riservato a due delicatissime sanguigne dalle poco frequentate allegorie nella Sala di Costantino nelle Stanze Vaticane, la *Religione* (n. 1) e l'*Eternità* (n. 2), quasi irriconoscibili nella restituzione di soffice trasparenza del chiaroscuro; e al putto del cenotafio Van den Eynde in Santa Maria dell'Anima, ancora Duquesnoy, dove l'aderenza disegnativa alla squisita tenerezza nel trattamento della materia del Fiammingo attesta di una sentita affinità stilistica.

Giuseppe Dardanello

7. Edme Bouchardon
Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762
da Raffaello Sanzio
Urbino 1483-Roma 1520
Testa di Venere (dal quarto pennacchio della Loggia di Psiche), 1727-1730 circa

Sanguigna, 583 x 435 mm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24225r

Provenienza: lascito di Edme Bouchardon nel 1762 a François Girard e a sua moglie Marie-Thérèse Bouchardon, sorella dello scultore; lascito nel 1785 a Louis-Bonaventure Girard, loro figlio; lascito nel 1808 a Edme Voillemier, figlio di Hugues Voillemier e di Nicole-Catherine Bouchardon, sorella dello scultore; dono di Edme Voillemier nel 1808 al Musée Napoléon, attuale Musée du Louvre.

Bibliografia: Trey 2016b, n. 167, p. 109.



Le copie di Edme Bouchardon alla Farnesina, dove lo scultore lavorò essenzialmente nella Loggia di Psiche, seguono di qualche anno quelle realizzate nelle Stanze Vaticane. È possibile datarle tra il 1727 e il 1730 sulla base della corrispondenza del direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Nicolas Vleughels (Trey 2016b, p. 100). Bouchardon adotta qui lo stesso principio stilistico delle copie dagli affreschi del Domenichino nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi, eseguite intorno al 1724-1725: privilegia dettagli ravvicinati, volti, mani, piedi, e qualche volta isola dei gruppi. Il particolare della *Testa di Venere* che sale in cielo sul suo carro (1518, Loggia di Psiche, quarto pennacchio) fa parte di una serie di copie su fogli di grande formato di teste maschili o femminili della Loggia di Psiche. Bouchardon ne conservava venticinque nel suo fondo di atelier, oltre a diverse altre copie di particolari (Trey 2016b, nn. 140-175, pp. 101-111).
Estrapolato dal suo contesto, il motivo è poco chiaro: il drappeggio, che fluttua dietro la spalla destra di Venere sul soffitto della Loggia di Psiche, è rappresentato da un volume bianco appena tratteggiato, che può essere interpretato erroneamente come una ripresa della spalla. Eppure Bouchardon è ormai un disegnatore più esperto, che padroneggia con grande scioltezza il tratteggio e gioca sullo spessore delle linee e sulle zone risparmiate dal disegno per marcare i toni di luce e di conseguenza i volumi. L'attenzione riservata al trattamento della capigliatura, in compenso, rivela tutta la sua abilità. Da terra l'acconciatura della dea appare più contrastata, con zone molto scure, mentre nel disegno Bouchardon le conferisce una certa leggerezza trattando ogni ciocca separatamente. Lo scultore reinterpreta anche, in maniera piuttosto insolita, una semplice ciocca di capelli che Raffaello dipinge dietro l'orecchio della dea come la perla di un orecchino. In effetti, il motivo è poco leggibile da lontano e Bouchardon ha potuto ispirarsi a un gioiello simile raffigurato da Raffaello all'orecchio di Venere in un altro pennacchio della Loggia.

Juliette Trey

8. Edme Bouchardon
Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762
da Raffaello Sanzio
Urbino 1483-Roma 1520
Enea, Anchise e Ascanio (dall'*Incendio di Borgo*), 1724-1726 circa

Sanguigna, 563 x 428 mm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24145r

Provenienza: lascito di Edme Bouchardon nel 1762 a François Girard e a sua moglie Marie-Thérèse Bouchardon, sorella dello scultore; lascito nel 1785 a Louis-Bonaventure Girard, loro figlio; lascito nel 1808 a Edme Voillemier, figlio di Hugues Voillemier e di Nicole-Catherine Bouchardon, sorella dello scultore; dono di Edme Voillemier nel 1808 al Musée Napoléon, attuale Musée du Louvre.

Bibliografia: Trey 2016b, n. 127, p. 97.



Durante il suo soggiorno in Italia tra il 1723 e il 1732, Edme Bouchardon copiò abbondantemente dall'antico e dai grandi maestri, convinto, come la maggior parte dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, dell'importanza della copia nella formazione artistica. Le Stanze Vaticane (Segnatura, Incendio di Borgo, Eliodoro e Costantino) sono uno dei due grandi cicli decorativi di Raffaello su cui il giovane artista si concentrò. La corrispondenza del direttore dell'Accademia di Francia, Charles-François Poerson, consente di datare questa serie di copie tra il 1724 e il 1726 (Trey 2016b, p. 96). I direttori insistevano infatti sulla necessità di copiare dagli originali, il che significava ottenere l'accesso alle opere e a volte la possibilità di installare dei ponteggi (Trey 2016b, p. 68).
Bouchardon non copiò gli affreschi del Vaticano per intero, ma selezionò gruppi di figure e talvolta teste isolate. Dall'affresco dell'*Incendio di Borgo* (1515-1517), che rievoca un miracolo di papa Leone IV nell'anno 847, lo scultore ha ripreso il gruppo di Enea che porta in spalle il padre Anchise accompagnato dal figlio Ascanio, che è un brano di Raffaello da un episodio dell'incendio di Troia (Virgilio, *Eneide*, II, 705-725). Bouchardon elimina del tutto la figura femminile di sinistra, dietro a Enea, lasciando al suo posto uno spazio vuoto. Analogamente, rimuove sulla destra il personaggio maschile che si cala dal muro di fianco ad Ascanio, sostituendolo con un goffo gioco di tratteggi, di difficile lettura. Disegnatore ancora giovane, Bouchardon utilizza infatti il tratteggio in una maniera molto coprente e non sempre necessariamente significativa. Alla ricerca della perfezione nel disegno, lo scultore aveva tracciato inizialmente un primo abbozzo del gruppo, per poi abbandonarlo verosimilmente a causa di una difficoltà nel ritrarre le gambe di Ascanio: la sanguigna non si può infatti cancellare facilmente (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 24346).

Juliette Trey

9. Pietro Aquila
Marsala o Palermo 1650 circa-Alcamo 1692
da Annibale Carracci
Bologna 1560-Roma 1609
Veduta del lato nord della volta della Galleria Farnese con Polifemo e Aci, 1677

Incisione ad acquaforte, 433 x 583 mm
Tavola 3 della *suite* intitolata: *GALERIAE FARNESIANAE / ICONES / ROMAE IN AEDIBUS / SERENISS. DUCIS PARMENSIS / AB ANNIBALE CARRACIO / AD VETERUM AEMULATIONEM POSTERORUMQUE. ADMIRATIONEM / COLORIBUS EXPRESSAE / CUM IPSARUM MONOCROMATIBUS ET ORNAMENTIS / A PETRO AQUILA DELINEATAE INCISAE / Io: Iacobi. de. Rubeis. cura. sumptibus. ac. typis. excusae. / Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis*
Iscrizioni in alto al centro: *GANYMEDES in coelum ab aquila raptus*; nel margine inferiore al centro: *Terga dedit GALATEA fugae, dedit impiger ACIS / Dum furit insano POLYPHEMUS percitus igne: / Insequitur saevus, partemque è monte revellens, / Intulit, et totum scopulo ferus obruit ACIN*; in basso a sinistra: *Annibal Carraccius pinx. in AEdibus farnesianis*; in basso a destra: *Io. Iacob. de Rubeis formis Romae ad. Templ. S. Mariae de Pace cū Priv. S. Pont.; Petrus Aquila delin. et sculp.*
Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 27M16, *Galeriae Farnesianae*, inv. FC10039

Bibliografia: *Indice delle stampe* 1677, p. 21; Malvasia 1678, I, p. 105; Baldinucci [1686] 2013, p. VI; *Indice delle stampe* 1689, p. 36; Mariette [1740 circa] 1969, p. 433; Heineken 1778-1790, I, 1778, p. 361; Nagler 1835-1852, I, 1835, p. 152; Le Blanc 1854-1889, I, 1854, p. 53; *Allgemeines Lexikon* 1907-1950, II, 1908, p. 51; Petrucci 1961, p. 657; Posner 1971, II, p. 49; *Annibale Carracci* 1986, pp. 169-183; Borea 2000, I, pp. 146-148; Ginzburg 2008, p. 10; *Rezension* 2008; Borea 2009, I, pp. 310-312; Borea 2015, pp. 244-247.

Il foglio è tratto dalla *suite* di ventuno acqueforti riproducenti le decorazioni dipinte e scultoree della Galleria Farnese, tra cui gli affreschi della volta realizzati da Annibale Carracci e aiuti tra il 1598 e il 1607 circa (Ginzburg 2008, pp. 19-20) e cinque vedute dell'assetto secentesco delle pareti dell'ambiente, nelle cui nicchie erano alloggiate statue antiche (oggi custodite presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Alla raccolta si aggiungono un frontespizio, una dedica e due antiporte allegoriche tratte da invenzioni di Carlo Maratti.
Incisa dal pittore e intagliatore siciliano Pietro Aquila, la *suite* fu pubblicata dallo stampatore romano Giovanni Giacomo de Rossi nel 1677, come si apprende dall'*Indice* della sua stamperia pubblicato nel medesimo anno, e fu dedicata al cardinale Francesco Maria Febei, arcivescovo di Tarso e maestro di cerimonie pontificie, effigiato nella grande allegoria dedicatoria che apre la raccolta. Di quest'ultima, la tavola 3, esposta in mostra, riproduce la sezione degli affreschi che decorano il lato nord della volta. Figure di termini marmorei, ignudi, satiri ed eroti fiancheggiano i due quadri riportati: quello superiore rappresenta il *Ratto di Ganimede*, mentre quello inferiore, di dimensioni maggiori e formato verticale, rappresenta *Polifemo e Aci*, "favola" che illustra l'esito tragico dell'amore di Polifemo per la ninfa Galatea, cantato nel quadro riportato del lato opposto. I versi in latino che descrivono l'iconografia delle scene, benché anonimi, sono stati riferiti a Giovan Pietro Bellori sulla scorta della non firmata recensione dell'opera uscita nel *Giornale de' letterati* nel giugno 1678 (*Rezension* 2008, p. 23) e dell'indicazione presente nell'*Indice de Rossi*, ma solo a partire dalla seconda edizione («cō iscrittioni in versi di Gio. Pietro Bellori», in *Indice delle stampe* 1689, p. 36).
Che l'opera si inserisca coerentemente nel solco dell'agenda culturale promossa da Bellori in quel torno d'anni è confermato dalle due antiporte incise da Aquila da disegni di Maratti, cui l'incisore era legato da un prolifico rapporto di amicizia e collaborazione: la prima, raffigurante *Annibale Carracci che risolleva le sorti della pittura*, riecheggia le prime pagine della biografia di Annibale pubblicata solo cinque anni prima da Bellori nelle sue *Vite*, in cui l'«elevatissimo ingegno» del bolognese era elogiato per aver risollevato «l'arte caduta e quasi estinta» (Bellori [1672-1695] 2009, I, p. 32). La seconda antiporta, raffigurante il *Monumento funebre di Annibale Carracci*, risulta una resa (del tutto fedele nell'epigrafe in latino, ma traslata in un contesto paesistico e idealizzato) del cenotafio del pittore bolognese eretto nel Pantheon nel 1674 – insieme a quello di Raffaello – per impulso dello stesso Maratti (Ważbiński 1988). Fu, dunque, questa serie di iniziative e pubblicazioni a rinnovare l'attualità del modello carraccesco e, di conseguenza, a sollecitare il progetto di una nuova campagna di "traduzione" in incisione della volta Farnese, di cui le versioni precedenti di Jacques Belly (1641) e Carlo Cesi (1657) apparivano ormai superate. Queste ultime si focalizzavano sui singoli riquadri ed elementi decorativi isolati dal contesto della Galleria, mentre le acqueforti di Aquila restituiscono con maggiore efficacia una veduta d'insieme della decorazione dell'ambiente nei suoi elementi pittorici e scultorei. Le ragioni dell'immediato successo della *suite* del 1677 risiedono, infatti, nell'abilità con cui Aquila rese la complessa partitura decorativa della volta, specie l'interazione tra l'architettura dipinta e le figure che la abitano, l'avvicendarsi delle figurazioni monocrome e policrome, l'illusiva plasticità dei finti stucchi e delle muscolature risaltate degli ignudi, con una forte impressione di rilievo che il largo uso di punti d'impasto nella trama segnica, restituendo gli effetti di puntinato dell'affresco originale di Annibale, riesce a modulare vigorosamente.

Maria Gabriella Matarazzo



10. Anonimo
da Alessandro Algardi
Bologna 1595-Roma 1654
Incontro fra Attila e Leone Magno, 1692

Matita rossa su carta, 900 x 580 mm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A94

Bibliografia: *I disegni di figura* 1988-1991, I, 1988, pp. 121, 129; Pestilli 2011, p. 128; Ventra 2019b, tav. XLVII.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Flavia Serena di Lapigio, Roma.

In occasione del concorso per i giovani indetto dall'Accademia di San Luca nel 1692, agli aspiranti pittori che gareggiavano nella terza classe, giudicati da Luigi Garzi e da Agostino Scilla, fu prescritto di eseguire una «Copia dal bassorilievo dell'Attila in San Pietro» (*I disegni di figura* 1988-1991, I, 1988, p. 121). Di questa sezione della competizione, in cui risultano tre prove premiate, è giunta fino a noi solo quella qui esposta. L'anonimo autore del disegno va individuato in Carlo Giuseppe Boudard oppure in Giovanni Maria Mari, artisti poco noti le cui prove sono le uniche relative a questo concorso ancora conservate in Accademia nel 1712 (AASL, *Miscellanea inventari*, II).
La pala marmorea di Alessandro Algardi aveva goduto di grande fortuna fin dalla sua messa in opera nel 1653 ed era stata celebrata da voci autorevoli della trattatistica del tempo (Perini Folesani 1999; Desmas 2019, pp. 231-233), a partire da Giovan Pietro Bellori, che esaltò «l'industria di questo scultore nello studio de gli ignudi, delli panni e disposizione dell'invenzione, accomodata all'espressione e vivezza di bellissimi moti ed attitudini» (Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 411). In queste parole possiamo reperire le ragioni per cui l'opera si prestava a essere un modello per la formazione artistica, in quanto consentiva l'esercizio nelle diverse competenze che gli aspiranti erano tenuti a dimostrare di avere acquisito: la resa delle anatomie e dei panneggi, il conferimento della giusta espressione dei moti dell'anima nei volti dei personaggi, i corretti rapporti spaziali e chiaroscurali tra le figure disposte su vari piani e con l'ambientazione. Il tutto fortemente ispirato all'antico, magistralmente rivitalizzato da Algardi per incontrare il gusto dei moderni.
Il foglio rivela gli espedienti disegnativi attraverso i quali il concorrente articolò la traduzione: i volti sullo sfondo, meno rilevati nell'opera marmorea, sono restituiti attraverso un tratto più leggero, che non rinuncia ai contrasti tra luci e ombre, benché molto meno netti che nelle figure in primo piano – realizzate quasi a tutto tondo dallo scultore bolognese – grazie all'uso di un fitto tratteggio e di bianchi ottenuti a risparmio. La tridimensionalità del marmo è resa nella traduzione grafica anche attraverso la figura inginocchiata in basso all'estrema sinistra del riguardante che fuoriesce dalla cornice riportata sul foglio, dalla quale deborda anche il piano di calpestio dell'angolo opposto. In più, la copia restituisce con grande capacità mimetica quello che fu un tratto distintivo di Algardi e della sua funzione come modello riconosciuto lungo tutto il secolo a seguire: l'armonioso equilibrio tra espressività e idealizzazione nelle teste dei personaggi rappresentati. Tra le molte invenzioni algardiane di cui l'Accademia disponeva come modello ad uso dei giovani, grazie soprattutto al legato testamentario di Ercole Ferrata (AASL, vol. 45, f. 129*v*), che aveva destinato all'istituzione numerosi modelli e bozzetti del maestro conservati nel proprio studio fino alla morte nel



dazione dell'Accademia, il segretario avrebbe definito il rilievo di Algardi «la più eccellente opera di Scalpello, che giamai contornasse l'Ingegno» (*Il centesimo* 1696, p. 27), ma la tanto lodata opera non sarebbe più comparsa, dopo il 1692, tra i soggetti di concorso. Se è vero che i bassorilievi furono prediletti per la copia nell'Accademia di tardo Seicento, interessata a fornire ai giovani gli strumenti per la composizione di grandi scene animate, mentre con il progredire del Settecento le statue avrebbero preso il sopravvento, per un diverso e più analitico sguardo rivolto all'antico e ai modelli ormai canonici della modernità (Ventra 2019a), è pur vero che Algardi sarebbe stato scelto come oggetto di copia solo un'altra volta, nel 1706, quando, durante il principato di Carlo Maratti, agli scultori fu indicato di copiare le statue del deposito di Leone XI, mentre ai pittori quello di Urbano VIII di Bernini (*I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, p. 72). All'interno di una distribuzione tra soggetti antichi e moderni di poco sbilanciata in favore dell'antico, nei concorsi, accanto a Raffaello (1681), a Guglielmo della Porta (1708), a Michelangelo (1725), e ad Annibale Carracci (1732), non mancano le opere dei protagonisti della scultura del Seicento, oltre ad Algardi. Nel 1702 viene indicato di copiare il rilievo di Antonio Raggi in Sant'Agnese in Agone e nel 1713 la *Santa Martina* di Niccolò Menghini conservata nella chiesa accademica. Spetta però a Bernini il primato assoluto, con sette consegne a lui dedicate nei concorsi celebrati tra il 1680 e il 1750 (Pestilli 2011): diverse generazioni di professori continuavano a riconoscere nella qualità apicale della sua opera la potenzialità di modello, forse perché costituiva un'alternativa più netta, dunque complementare, allo studio dell'antico su cui assiduamente si esercitavano i giovani.

Stefania Ventra

1686, spiccavano appunto diverse teste «del bassorilievo del Attila», ricordate nell'inventario dei modelli del 1756 (AASL, *Miscellanea Inventari*, X). Non è un caso che proprio la testa di Attila compaia, in lavorazione sotto i ferri dello scultore, nel ritratto a matita nera celebrativo di Algardi – che, ricordiamo, fu Principe dell'Accademia nel biennio 1639-1640 – realizzato da Giulio Solimena nel 1654 (Stoccolma, Nationalmuseum).
Nel volume pubblicato da Giuseppe Ghezzi nel 1696 per celebrare il centenario della fon-

11. Edme Bouchardon
Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762
da Gian Lorenzo Bernini
Napoli 1598-Roma 1680
La Giustizia (dal *Monumento funebre a Urbano VIII*), 1725 circa

Sanguigna, 419 x 269 mm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 23915r

Provenienza: dall'atelier dell'artista, dono di suo nipote, Louis Bonaventure Girard, al Louvre, 1808.

Bibliografia: Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 33-34, pp. 102-103; Trey 2016b, n. 219, p. 126.

Esempio tipico del modo accurato in cui Bouchardon studiava le opere dei grandi maestri durante il suo soggiorno romano (dal 1723 al 1732), questo disegno fa parte di un gruppo di tre fogli sui quali lo scultore copiò separatamente le parti più importanti del *Monumento funebre a Urbano VIII* nel coro di San Pietro, eseguito da Gian Lorenzo Bernini tra il 1627 e il 1647. Il foglio in esame rappresenta la *Giustizia*, la virtù in marmo bianco posizionata in basso a destra del sarcofago; un secondo raffigura quella simmetrica della *Carità*, anch'essa in marmo bianco, e un terzo la statua in bronzo del pontefice, seduto e in atto di benedire, con ai suoi piedi lo scheletro alato della *Morte* (Parigi, Musée du Louvre; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 33-34, pp. 102-103; Trey 2016b, nn. 220-221, pp. 126-127).
La copia della *Giustizia* è estremamente fedele all'originale, nella scrupolosa rappresentazione delle numerose pieghe della sua tunica e della posizione delle dita delle mani come anche nel dettaglio della testa del putto a destra, che in effetti sparisce dietro il fascio littorio se osservato da quest'angolazione, e nell'atteggiamento dell'altro putto seduto che gioca con la bilancia. Appena delineate sono le api sul piedistallo della statua del papa, alle spalle della donna e sull'impugnatura della spada. L'artista disegnò con cura il profilo e tutti gli elementi decorativi dell'urna su cui la figura si appoggia, prova dell'interesse di Bouchardon per i sarcofaghi, attestato dalle pagine di uno dei suoi taccuini dove sono riportate parti e dimensioni di quello antico allora collocato al Pantheon e poi usato per la *Tomba di Clemente XII* al Laterano (New York, Morgan Library and Museum; Desmas 2018, pp. 66-68).
Il disegno è a sanguigna, la tecnica preferita da



Bouchardon, da lui ampiamente utilizzata durante tutta la sua carriera, non solo per le copie dall'antico, dai maestri e dalla natura, ma anche per le sue composizioni d'invenzione (Trey 2016a). È qui evidente la maestria dell'artista nella resa veloce ma efficace degli effetti di luce e ombra, attraverso aree lasciate completamente immacolate ed altre ricoperte sia da sistematici tratteggi diagonali paralleli che da tratti brevi, più o meno accentuati. I contorni delle figure e degli oggetti sono messi in evidenza da lunghi tratti delineati con molta sicurezza ed estremo nitore, in particolare per il braccio destro e per la guancia sinistra, il collo e la spalla

scoperta della *Giustizia* e le gambe e la bilancia del putto a terra, mentre delle piccole virgole bastano all'artista per rappresentare le bocche, i nasi e le dita delle mani e dei piedi.
Se questo disegno attesta l'ammirazione di Bouchardon per la statua di Bernini, con l'intensità espressiva della virtù, l'incredibile complessità del panneggio e la disposizione ingegnosa dei due putti, lo scultore francese adottò una composizione ben diversa quando concepì nell'estate del 1732 una figura della *Giustizia* per la cappella Corsini. Richiamato in Francia, Bouchardon non realizzò mai la statua; il modello in terracotta, oggi conservato a Providence (Museum of Art, Rhode Island School of Design), mostra una donna con la testa inchinata verso il basso e il corpo ripiegato su sé stesso, avvolto in una lenta spirale, coperto da una tunica che ricade in larghe pieghe verticali (Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 36, pp. 136-137). Solo la presenza del putto seduto con la bilancia ai piedi richiama lontanamente la *Giustizia* del *Monumento funebre a Urbano VIII*.
Il gran numero di disegni di Bouchardon ancora conservati mostrano che nel copiare le sculture a Roma, il giovane artista si focalizzò soprattutto sull'arte antica e sui grandi maestri del Barocco, in particolare Bernini, dimostrando un interesse decisamente più ridotto per la scultura rinascimentale (Desmas, Trey 2016; Desmas 2018, p. 37).

Anne-Lise Desmas

12. François Boucher
Parigi 1703-1770
Presentazione al Tempio, 1760 circa

Penna, inchiostro e acquarello su di una traccia di sanguigna, 270 x 200 mm
Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 978-10160

Provenienza: collezione Pol-Neveux, donato al museo di Reims nel 1977.

Bibliografia: Joulie, in *Boucher et les peintres du Nord* 2004, pp. 108-110, n. 70, p. 127.

Questo disegno di François Boucher è un vero e proprio esercizio di interpretazione e, caso piuttosto raro, si può mettere a confronto diretto con il suo modello, una *Presentazione al Tempio* attribuita in antico a Rembrandt e oggi oscillante tra questi e Jan Lievens (Parigi, Musée du Louvre, inv. 22961, *Recto*) appartenuto alla collezione di Bourgevin Vialart de Saint-Morys (1743-1795) costituita da disegni provenienti dalle raccolte di Dezallier d'Argenville, del marchese di Gouvernet e di Mariette, tutte assemblate in un momento di gusto diffuso per la grafica rembrandtiana. Non sappiamo esattamente dove e quando Boucher ebbe modo di vedere il foglio, con tutta probabilità in qualche collezione parigina, di certo dovette averlo sotto gli occhi per qualche tempo. Si può seguire nel dettaglio la traduzione grafica del modello, improntata a una stilizzazione di grande eleganza nervosa. Il disegno creduto di Rembrandt è costruito per masse e tratti larghi e morbidi, a privilegiare soprattutto la resa della luce, che sembra illuminare il gruppo dall'interno. Quello di Boucher rivela una diversa distribuzione dei volumi, una precisazione delle fisionomie e delle espressioni delle figure, una definizione più articolata delle relazioni tra i personaggi, un'attenuazione dell'effetto della luce, in favore di un chiarore più diffuso. La tecnica di esecuzione dei due fogli è la stessa, una combinazione di sanguigna, penna e acquarello, Boucher accentua tuttavia il ruolo della penna e riduce quello della sanguigna a traccia preparatoria. Tutte queste variazioni rendono il suo disegno meno intimo e drammatico del modello rembrandtiano e danno conto di una vera e propria interpretazione stilistica.
È negli anni Cinquanta che Boucher rinnova e intensifica il suo interesse per Rembrandt, specie nei dipinti religiosi che rivelano un'attenzione nuova per l'illuminazione multipla, le ombre e i giochi di luce, quando anche la sua produzione grafica si articola in una nuova complessità (Schreiber-Jacoby 2004). Il catalogo di vendita della raccolta dell'artista – che era un sofisticato collezionista di dipinti, bronzi e terrecotte ma anche di cineserie, porcellane e conchiglie – rivela la grande quantità di disegni nordici in suo possesso, circa 1.282 su di un totale di 4.200. Quelli di Rembrandt sono circa 178, insieme a un altro centinaio di suoi allievi, forse in parte comprati durante il viaggio nei Paesi Bassi compiuto intorno alla metà degli anni Sessanta con il «receveur des Finances» Randon de Boisset; a questi si accompagnavano anche 789 stampe de l'«école des Pays-Bas», molte di Rembrandt segnalate come di alta qualità (*Catalogue raisonné* 1771; Joulie 2004a, pp. 25-26). Boucher si formò nel momento della prima affermazione delle grandi collezioni di gusto nordico, si pensi a quelle del duca d'Orléans, di Richelieu o della contessa di Verrua, quando si iniziava a pensare, in aperta polemica con il gusto per gli italiani, che «les vrais Peintres sont les Flamans» (Dezallier d'Argenville 1727, p. 1298), ma anche a quelle di Pierre Crozat e di Pierre-Jean Mariette, dove i fiamminghi e gli olandesi erano importanti. Nella *préface* manoscritta del catalogo della collezione di Amadé de Burgy, «l'incomparable et la seule complète collection des estampes de Rembrandt», si legge una bella attestazione della passione rembrandtiana di Boucher, «qui trouve dans ce maître un ragoût et une intelligence si belle du clair-obscur qu'il se fait un vrai plaisir de le regarder souvent» (*Catalogue de l'incomparable et la seule complète collection des estampes de Rembrandt* 1755, citato da Joulie 2004b, pp. 105-106). Dezallier d'Argenville avvertiva che nei disegni originali del grande olandese «on doit trouver une touche franche, qui bien que heurtée, fasse son effet de loin, de l'expression dans les têtes, & un ensemble, qui quoique peu correct & sans aucune forme particuliere, annonce le sujet», le copie invece correvano spesso il rischio della «contrainte» e della «servitude» (Dezallier d'Argenville 1762, III, p. 118). Quei disegni andavano invece interpretati: questa dovette essere l'intenzione di Boucher, non solo nel foglio qui presentato, ma anche in altre belle prove, che rivelano una riflessione attenta su quello stile grafico, ad esempio nello *Studio di orientale seduto*, anche questo databile intorno al 1755-1760, che sul verso conserva la preziosa annotazione «Boucher dans le goût de Rembrandt» (Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. 1974-21; Joulie 2004b, n. 68, pp. 107, 127).

Chiara Gauna





12.1 Harmensz van Rijn Rembrandt, *Presentazione al Tempio*, sanguigna, penna e inchiostro. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 22961 recto.



Il primato della Istoria

(Parigi 1680-1720)

È un paradosso affascinante che la pittura accademica francese, codificata dalla critica più ufficiale e sostanziata in un preciso programma formativo, trovi inizialmente il suo ancoraggio privilegiato in Nicolas Poussin, un pittore che visse prevalentemente a Roma, che a Parigi tornò in maniera sporadica e infelice, che a un italiano, Giovan Pietro Bellori, rivelò i suoi pensieri più profondi sulla pittura. La necessità di adesione e scarto rispetto a quell'autorevolissimo modello, specie per l'appassionato e profondo confronto con l'antico, innerva la pittura di Charles Le Brun, che funziona qui da prologo della storia che, da parte francese, si snoda nelle sezioni della mostra. Se il confronto con l'illustre predecessore è esibito nel *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro*, Le Brun arrivò però dove il primo si era fermato, ovvero alla pittura celebrativa delle glorie della monarchia francese, come dimostra la vasta e ambiziosa impresa della Galerie des Glaces di Versailles, qui evocata dal modello di una delle scene principali, raffigurata significativamente anche nel ritratto ufficiale del pittore dipinto da Nicolas Largillière.

Potenzialità e limiti di quella macchina narrativa sono evidenti a confronto delle evoluzioni del linguaggio celebrativo della decorazione *plafonnante*, uno dei banchi di prova per i pittori delle generazioni successive, in una direzione apertamente italianizzante, in mostra testimoniata dal modello dell'affresco dell'*Apoteosi di San Luigi* di Charles de La Fosse, che rivela l'interferenza della sua esperienza italiana e in particolar modo la sua riflessione sulle cupole di Correggio, da lui studiate a Parma. La scoperta emozionata e diretta di una tradizione italiana tutta da interpretare è sintetizzata dal *morceau de réception* del pittore presentato nel 1673 all'Académie royale de peinture et de sculpture, che mescola una originale e impegnata rilettura della pittura di Francesco Albani alla potente iniezione delle nuove seduzioni figurative individuate nella pittura nordica.

La persistenza del modello di Le Brun, legata soprattutto alla sua teoria di rappresentazione delle passioni umane che garantiva alla pittura una fondamentale capacità narrativa ed espressiva, è rievocata da una prova esemplare di Antoine Coypel, *Susanna accusata di adulterio dai vecchioni*. Le affinità con il *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro*, dipinto circa dieci anni prima non sono casuali: Le Brun continuava ad essere per i pittori della generazione successiva un modello di allestimento di personaggi animati da passioni contrastanti all'interno di scenografie misurate. I colori più caldi rivelano però un deciso ampliamento di riferimenti che arrivavano a comprendere anche Correggio, Tiziano, Veronese, Rubens e Van Dyck.

La pittura sacra fu meno vincolata da una tradizione codificata, grazie anche a Jean Jouvenet, uno dei più grandi artisti francesi tra Le Brun e Watteau, pittore dalla tastiera molto larga, in grado di dipingere enormi macchine d'altare caratterizzate da una meditata concatenazione delle azioni e una raffinata gamma cromatica. Se la *gravitas* della sua pittura appartiene ancora al Seicento di Poussin e Le Brun, il realismo con cui è raffigurata la commovente *Morte di san Francesco* e la declinazione quasi da scena di genere dell'*Educazione della Vergine* sembrano anticipare invece la modernità settecentesca di Subleyras e Chardin. Lo scarto rispetto a Jean-Baptiste Corneille, un pittore destinato a essere irrimediabilmente superato, è permesso soprattutto dallo studio dal vero, «sans jamais perdre la nature de vûë», garanzia di quella «manière sûre & hardie, fondée sur des principes certains, qu'il s'étoit rendüe propre à lui-même», fondata su «une action si vive, si naturelle, si-bien entenduë, la vraie intelligence du clair-oscur & l'accord plus parfait des Ombres & des Lumières, un Dessein sçavant & correct, le plus beau choix des attitudes & de tout ce qui rend ses Personnages nobles, vivans, animez, les Draperies les mieux jettées & d'un meilleur goût». Il confronto tra la magniloquenza della *Resurrezione di Lazzaro* di Corneille, un ambizioso e un poco artificioso esercizio derivato da Raffaello e da Rembrandt, e la sobria limpidezza narrativa della *Morte di san Francesco* di Jouvenet dimostra bene quanto anche il più spericolato esercizio sui modelli della tradizione andasse poi verificato sulla natura e sul vero per superare il cambiamento del gusto e della sensibilità.

Nello stesso periodo gli scultori francesi, inviati a Roma a completare la loro formazione, guardano con nuovo interesse a modelli pittorici italiani per potenziare le loro capacità interpretative di soggetti mitologici. Corneille Van Clève si ispira ad Annibale Carracci per il suo *morceau de réception* del 1681 raffigurante Polifemo disperato per il rifiuto della ninfa Galatea, guardando esplicitamente agli affreschi della Galleria Farnese ben documentati dalle stampe. La pittura di storia seicentesca era ancora in grado di fornire suggestioni narrative, insieme a un formidabile campionario di figure maschili e femminili, come dimostra anche la *Galatea* di Robert Le Lorrain, eseguita a pendant del *Polifemo* pochi anni più tardi.

13. Charles Le Brun
Parigi 1619-1690
La Franca Contea conquistata per la seconda volta (1674), 1680 circa

Olio su tela, 91,5 x 145 cm
Versailles, Musée National du Château de Versailles, inv. MV 6360

Provenienza: atelier di Le Brun; entrò nelle collezioni reali dopo la morte del pittore, nel 1690; requisito durante la Rivoluzione; collocato in deposito al Castello di Versailles nel 1884.

Bibliografia: Nivelon [1690-1700] 2004, pp. 505-507; Thuillier, in *Charles Le Brun* 1963, n. 40, p. 119; Constans 1995, II, n. 3142; Milanovic, in *Les grands décors* 2002, n. 7, pp. 46-47; Milanovic, in *La galerie des Glaces* 2007, n. 37, pp. 116-117.

La Franca Contea conquistata per la seconda volta (1674) è uno degli episodi scelti da Charles Le Brun per la volta della Galerie des Glaces di Versailles, insieme ad altre scene dei successi militari di Luigi XIV. La decorazione della galleria, strutturata da Jules Hardouin-Mansart in diciassette arcate ornate di specchi e fiancheggiata da due saloni, su modello di quella di Palazzo Colonna di Bernini già sperimentata nel Castello di Clagny, è considerata il capolavoro di Charles Le Brun. I lavori ebbero inizio nel 1678, l'anno successivo fu avviato il cantiere pittorico, entro il 1680 i disegni furono trasferiti sulla volta tramite grandi cartoni e si diede mano alla pittura. L'invenzione di questa imponente celebrazione della storia militare contemporanea di Luigi XIV in chiave allegorica non fu immediata: a un primo progetto incentrato sulle storie di Apollo e di Diana, ne seguì un secondo dedicato alle vicende di Ercole, solo il terzo e definitivo riguardò «les exploits de Louis», con il re raffigurato con le sue fattezze in dialogo diretto con le figure allegoriche e le divinità dell'Olimpo (Nivelon [1690-1700] 2004, pp. 484-528; Sabatier 1999, pp. 192-397; Bar 2003, pp. 184-245; Milanovic 2005, pp. 279-306; *La galerie des Glaces* 2007; *Dibujar Versailles* 2015; www.galeriedesglace.fr).
La Franca Contea, conquistata una prima volta nel 1668, fu restituita alla Spagna con il trattato di Aquisgrana, per essere poi riconquistata tra il febbraio e il maggio del 1674. Il pittore rappresenta Luigi XIV come un imperatore romano, vestito di un'armatura, un mantello dorato e un elmo, con il bastone del comando appoggiato sull'omero dell'allegoria del fiume Doubs e le gambe collocate a destra e sinistra del suo braccio, a suggerirne la traversata e la conquista. Con il braccio sinistro sollevato il re accenna un gesto di clemenza nei confronti della Franca Contea, la giovane distesa di schiena, che gli offre le chiavi delle città conquistate, rappresentate dalle donne sconsolate dominate dal Terrore, armato di un pugnale. Sulla sinistra Marte brandisce contro i soldati nemici uno scudo decorato con i gigli della monarchia francese. In secondo piano Ercole, simbolo del valore eroico, prende d'assalto, aiutato da Minerva, la fortezza di Besançon difesa da un soldato, dall'Inverno, raffigurato come un vecchio canuto, accompagnato dai Venti e dai segni dei Pesci, dell'Ariete e del Toro, a simboleggiare le condizioni climatiche eccezionali di quell'anno e il tempo della conquista. Accompagnano il re, sulla sinistra, la Vittoria, la Gloria, la Fama e la Pace; sulla destra l'aquila imperiale tedesca assiste, impotente e minacciosa, alla scena (Nivelon [1690-1700] 2004, pp. 505-507).
A questa elaboratissima allegoria Le Brun arrivò progressivamente: mentre i primi disegni rivelano un'idea del re in movimento nel tumulto della battaglia, la soluzione finale fu invece una solenne celebrazione della vittoria. Questo modello dipinto non è un ricordo a posteriori della scena dipinta sulla volta, ma attesta uno stadio intermedio tra le prime idee e la soluzione definitiva, da cui differisce in qualche dettaglio; da questo, e non dall'opera finita, fu tratto il disegno per la traduzione a stampa del ciclo che avrebbe dovuto essere realizzata sotto la supervisione di Le Brun, ma che fu poi compiuta solo decenni più tardi da Jean-Baptiste Massé (Castex 2013).
Le Brun dimostrò una predilezione particolare per questo modello, che conservò nel suo atelier fino alla morte e che fu rappresentato, un poco variato, nel suo sontuoso ritratto celebrativo dipinto da Nicolas de Largilière e presentato all'Académie nel 1686 (Parigi, Musée du Louvre, inv. 5661), come sintesi eloquente della sua identità di pittore *savant*, in grado di dominare il disegno «intellectuel ou théorique» e quello «pratique». Le Brun continuò a essere un riferimento importante per i pittori francesi delle generazioni successive, tuttavia a essere oggetto di nuove riflessioni fu soprattutto la sua teoria della rappresentazione delle passioni, le allegorie iper concettuali passarono di moda, se già nel 1699 Roger de Piles avvertiva a proposito dei suoi elaboratissimi «sujets allégoriques», non senza una punta di malizia, che «ces sortes de Tableaux, deviennent par là de Enigmes, que le Spéctateur ne veut pas se donner la peine l'éclaircir» (De Piles 1699, p. 517).

Chiara Gauna



14. Charles Le Brun
Parigi 1619-1690
Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro, 1687

Olio su tela, 113 x 122 cm
Firmato in basso a sinistra «C. LE BRUN 1687»
Modena, Galleria Estense, inv. GE 62

Provenienza: collezioni di Luigi XIV; Petit Appartement di Versailles, cabinet du Billard; cabinet des Tableaux del palazzo della Surintendance a Versailles; inviato al museo speciale dell'École française nel Castello di Versailles, 1797; entrato al Louvre prima del 1810; inviato al duca di Modena nel 1815 in cambio de «quelques tableaux provenant de Modène qui se trouvent placés dans le palais du roi de France»; Palazzo dei Musei dal 1894.

Bibliografia: Nivelon [1690-1700] 2004, pp. 558-560; Guérin 1854, pp. 69-72; Thuillier, in *Charles Le Brun* 1963, n. 45, pp. 127-128; Montagu 1994, p. 46; Milanovic, in *Charles Le Brun* 2016, n. 219, pp. 390-392.

Il quadro fu presentato al re il 26 marzo 1687, come pendant del *Mosé che difende le figlie di Ietro*, eseguito nell'anno precedente. Nel 1685 Pierre Mignard e Charles Le Brun si trovarono a confronto diretto nel cabinet du Billard, una delle stanze del Petit Appartement di Luigi XIV a Versailles: il primo con il *Trasporto della croce*, il secondo con l'*Elevazione della croce*. Luigi XIV commissionò poi a Le Brun altri due dipinti per completare la decorazione del cabinet, dove erano presenti due opere di Nicolas Poussin, *Eliezer e Rebecca* e *Mosé salvato dalle acque*. Si trattava dunque per Le Brun di confrontarsi direttamente con Poussin, in competizione con Mignard: anche da un punto di vista iconografico il soggetto dei due pendants oggi a Modena si richiama esplicitamente alle storie di Mosè del suo illustre predecessore. Alla presentazione del *Mosé che difende le figlie di Ietro*, l'autorevolissimo Paul Fréart de Chantelou, il principale conoscitore e ammiratore di Poussin in Francia a quelle date, sentenziò pubblicamente che «M. Le Brun a surpassé les plus habiles peintres de l'Europe; mais en celui-là, il s'est surpassé lui-même» (Milanovic,



in *Charles Le Brun* 2016, n. 219, pp. 390-392). Una delle scommesse giocate dal pittore attraverso questo confronto esemplare doveva essere anche quella di sollecitare un giudizio positivo del re, in un momento in cui Mignard e Louvois complottavano contro di lui per ottenerne il favore, cosa che sembrò riuscirgli, se «[l]e roi reçut le tableau avec beaucoup de joie» (Guérin 1854, p. 71). Per questa opera Le Brun prese come modello diretto un dipinto di analogo soggetto di Poussin, oggi perduto ma documentato da un'incisione di Antoine Trouvain e da un disegno preparatorio appartenuto a Jabach e acquisito da Luigi XIV nel 1671 (Parigi, Musée du Louvre, inv. 32432). La vicinanza tra le due opere è evidentissima, specie nell'organizzazione dei gruppi intorno al volume architettonico cilindrico del pozzo, nella caratterizzazione del paesaggio e nell'interpretazione delle figure.
Alla concitazione movimentata del primo dipinto si accompagnò l'anno seguente, in perfetto pendant anche formale, il ritmo più statico della scena solenne del matrimonio tra Mosé e Sefora, perfetta per una composizione quasi a fregio, giocata su grandi verticali e parallelismi ripetuti, e per un'ambientazione colta e archeologica, attenta alla resa del rito antico delle nozze con la spartizione del pane e del vino, ispirato, secondo Nivelon, da quelle di Alessandro e Roxane, raccontate nelle *Storie di Alessandro Magno* di Quinto Curzio e raffigurate da René-Antoine Houasse nel plafond del Salon de Venus del Castello di Versailles, forse su disegno dello stesso Le Brun (Nivelon [1690-1700] 2004, pp. 558-560). Le forme eleganti e la raffinata e luminosa selezione cromatica del dipinto ricordano le prove degli anni Cinquanta dell'artista, ad esempio la *Cena in casa di Simone* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), da cui sono derivate diverse idee e citazioni. Lo sforzo di invenzione e composizione è d'altronde dimostrato da alcuni disegni, oggi conservati al Louvre, e la fortuna dei due pendants è attestata anche delle incisioni che ne fece Benoît Audran prima del 1701.
Il confronto, consapevole ed esibito, tra Poussin e Le Brun si gioca su molteplici piani: la composizione, l'impaginazione prospettica, la scenografia architettonica, l'erudizione, il costume, l'interpretazione colta e sofisticata dell'iconografia, l'attenzione ai dettagli antiquari e lo stile solenne. Ancora nel 1721, Antoine Coypel ricordava nei suoi *Discours* che Poussin doveva essere tenuto in grande considerazione dai pittori «par l'élegance & la justesse de son dessein, par cette sage & noble convenance qu'il a jettée dans les sujets qu'il a traitez, par la justesse, la noblesse & la finesse de ses expressions, par le moeurs & les coutûmes des Anciens, par ce caractere enfin de Cantique qui éleve l'ame, charme le coeur & l'esprit des Sçavans» (Coypel 1721, p. 28). Del tutto originale e moderna, alla data 1687, è invece la resa meditata delle passioni sperimentata da Le Brun (Montagu 1994), nel caso di questo dipinto in particolare di quelle dolci e trattenute, espresse dai personaggi concentrati nel rito; a questa solennità sfugge solo il cane sulla destra, frenato nel suo entusiasmo dalla donna inginocchiata in primo piano.

Chiara Gauna

15. Charles de La Fosse
Parigi 1636-1716
Ratto di Proserpina, ante 1673
(1665-1670 circa)

Olio su tela, 145 x 180 cm
Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA 95 (deposito Musée du Louvre, 1872, inv. 4536)

Provenienza: forse eseguito per il duca Richelieu (Dubois de Saint-Gelais 1885, I, p. 55); presentato come *morceau de réception* all'Académie royale nel giugno del 1673; requisizione rivoluzionaria nel 1793; trasferito in deposito a Nesle; esposto al Muséum central des arts nel 1796; in deposito all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts dal 1872.

Bibliografia: Dubois de Saint-Gelais 1885, I, p. 55; Stuffmann 1964, pp. 13-15, 35-39, n. 7, p. 98; Bajou, Martin 1997; Bajou, in *Les peintres du roi* 2000, n. 7, pp. 94-95; Gustin-Gomez 2006, II, n. P.23, pp. 19-21; Collange-Perugi, in *Charles de La Fosse* 2015, n. 4, pp. 94-95.

Il *Ratto di Proserpina* è il *morceau de réception* di Charles de La Fosse, presentato all'Académie royale il 23 giugno del 1673. Il soggetto cambiò tre volte prima di essere eseguito: il 7 marzo 1671 fu chiesto all'artista di rappresentare «le Roy donnant odiansse aux Embassadeurs des nations éloignées», l'udienza dell'ambasciatore di Solimano Aga che ebbe luogo a Saint-Germain il 15 dicembre del 1669; il 7 dicembre dello stesso anno gli fu accordato il tema «qui luy a esté ordonné de faire pour Versailles», ovvero l'Apollo sul carro circondato dalle quattro Stagioni del tondo centrale del Salon d'Apollon; nel 1673 fu infine presentato il *Ratto di Proserpina*. Con tutta probabilità il pittore rimaneggiò un dipinto già eseguito per il duca di Richelieu, come attestato da un'unica ma autorevole fonte, il segretario e storiografo dell'Académie Dubois de Saint-Gelais: aumentò, in particolare, le dimensioni, per renderle compatibili con il formato richiesto, e aggiunse il paesaggio (Dubois de Saint-Gelais 1885, I, p. 55; Bajou-Martin 1997; Gustin-Gomez 2006, II, n. P.23, pp. 19-21).
De La Fosse si concesse più di una libertà iconografica nell'interpretazione del mito, divulgato soprattutto da *Le Metamorfosi* di Ovidio (V, 341-571), accentuando il ruolo della ninfa Ciane, che è il vero fulcro visivo dell'opera, rappresentata di schiena nell'atto d'impedire il rapimento di Proserpina, figlia di Cerere e di Giove, da parte di Plutone, mentre sulla destra irrompe disperata la madre Cerere.
La datazione dell'opera si colloca a ridosso del viaggio italiano del pittore (1659-1664), come dimostrano i freschi e intensi riferimenti al Seicento che aveva potuto studiare a Roma, Bologna e Venezia. Per la scena di rapimento si possono agevolmente mettere in fila una serie di precedenti illustri: il *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, l'*Apollo e Dafne* e il *Ratto di Proserpina* di Bernini, l'*Apollo e Dafne* di Poussin (Parigi, Musée du Louvre, inv. M.I. 776), infine un dipinto perduto di analogo soggetto di Charles Le Brun eseguito per il cardinal Richelieu intorno al 1640 e documentato da due disegni molto simili nella composizione (Parigi, Musée du Louvre, inv. 27682; Montpellier, Musée Fabre, inv. 870-1-10). Tuttavia il riferimento più diretto e preciso sembra essere la *Danza degli Amorini* di Francesco Albani all'epoca nella collezione Sampieri di Bologna (oggi alla Pinacoteca di Brera, inv. 301) per l'invenzione inconsueta di Ciane che tenta di fermare l'azione violenta abbarbicandosi alle ruote del carro (Puglisi 2000, p. 26). Anche la superficie pittorica, liscia e compatta, e la raffinata gamma cromatica vanno avvicinate alla pittura di Albani, che era ben rappresentato nelle collezioni francesi e che La Fosse studiò e probabilmente incontrò anche (Stuffman 1964, pp. 38-39). Dal pittore italiano deriva il cromatismo chiaro e



smaltato delle carni, le macchie di colore isolate, i raffinati panneggi ocra, violetto pallido e blu intenso dei personaggi principali, e anche la luce diretta e quasi artificiale che li illumina, a diretto contrasto con i toni bruni e grigi di quelli secondari.
Il paesaggio morbido e bruno, assai poco classico, rimaneggiato insieme alle dimensioni in occasione della presentazione, rivela invece un'attenzione precoce per la pittura nordica, destinata a crescere esponenzialmente nei decenni successivi a Parigi. Il contrasto tra l'adesione a un modello classico come Albani e la fascinazione per il paesaggio nordico fissa un cambiamento cruciale nel percorso di Charles de La Fosse, che negli anni a seguire sceglierà una direzione più esplicitamente cromatica, individuando i suoi modelli di elezione in Correggio, nei veneziani e nei fiamminghi.
Il dipinto è, alla data 1673, una novità nel contesto della pittura francese coeva dominata da Le Brun, una raffinata esercitazione accademica su modelli diversi, declinati in maniera originale e armonica, tanto da essere ancora considerato un «chef-d'oeuvre» dall'*Encyclopédie* (1751-1772, V, 1755, *ad vocem École*, p. 321). «Peu d'artistes ont mieux connu que lui la magie des tons, la pâte du pinceau; la valeur des couleurs locales; le ragoût; et l'harmonie d'une machine pittoresque», scriveva Dandré-Bardon ancora nel 1765, a segnalare il ruolo chiave rivestito dalla pittura di Charles de La Fosse per le generazioni successive (Dandré-Bardon 1765b, II, p. 143).

Chiara Gauna

16. Jean-Baptiste Corneille
Parigi 1649-1695
Resurrezione di Lazzaro,
1680-1685 circa

Olio su tela, 356,5 x 255,5 cm
Firmato in basso a destra «J.B. Corneille»
Rouen, Musée des Beaux-Arts – Métropole Rouen Normandie, inv. D. 1803-8

Provenienza: dipinto per la chiesa conventuale dei Chartreux di Parigi; requisito durante la Rivoluzione, collocato in deposito ai Petits Augustins, con un'attribuzione a Audran, e poi spostato in rue de Beaune; inviato dallo Stato a Rouen nel 1803.

Bibliografia: Montgolfier 1964; Schnapper 1974, pp. 90-93; Picart 1987, pp. 70-71; Malgouyres 2000, n. 62, pp. 36-37.



Un Cristo ieratico richiama in vita Lazzaro, sotto i riflettori di una luce potente che sembra irradiare dal corpo diafano che si leva dal sepolcro liberandosi dalle bende bianchissime, mentre una folla di personaggi animati da una marcata gestualità assiste alla scena, sullo sfondo di un cielo cangiante attraversato da due putti avvolti in un panneggio accartocciato.
Questa imponente *Resurrezione di Lazzaro* di Jean-Baptiste Corneille fu dipinta per la chiesa del convento dei Chartreux di Parigi, insieme ad altre tre grandi tele oggi perdute e a diverse scene eseguite da Claude Audran, Noël e Antoine Coypel, Louis e Bon de Boullogne, Charles de La Fosse e Jean Jouvenet. Prima di questa serie strepitosa, inferiore per importanza in quel momento solo a quella dei Mays di Notre-Dame, la chiesa contava su pochissime opere; intorno al 1675-1680 Claude Audran eseguì due quadri, cui seguirono negli anni immediatamente successivi dodici dipinti di grandi dimensioni, dedicati a diversi episodi della vita di Cristo, commissionati ai più importanti pittori del momento. Le requisizioni rivoluzionarie provocarono una dispersione dell'insieme: dopo essere stati inviati in deposito ai Petits Augustins, solo alcuni quadri furono poi ricollocati in chiese e musei di provincia, diversi risultano oggi perduti (Montgolfier 1964; Schnapper 1974, pp. 90-93; Picart 1987, pp. 70-71; Malgouyres 2000, n. 62, pp. 36-37).
Jean-Baptiste Corneille è uno dei pittori francesi meno conosciuti della fine del Seicento: tutta da definire rimane, infatti, la sua opera profana, e la sua produzione religiosa, che fu abbondante, sopravvisse solo parzialmente all'epoca rivoluzionaria. Pittore e incisore, spese diversi anni in Italia, da cui tornò nel 1673 marcato da un «goût lourd et matériel», che il nipote Pierre Jean Mariette imputava all'influenza di Charles Errard e che lo rendeva, a suo giudizio, «un peintre extraordinairement pesant» (Mariette 1853-1860, II, 1854, pp. 6-7).
Un inventario della requisizione, datato 1790, loda la «composition pleine de génie» e soprattutto sottolinea la «manière avec laquelle l'artiste a éclairé son tableau» (Montgolfier 1964, p. 211). Il soggetto della Resurrezione di Lazzaro costituiva a quelle date una sfida per i pittori sui piani interrelati dell'orchestrazione del gioco di luci e della rappresentazione delle passioni. Il dipinto è, infatti, un vero e proprio catalogo delle passioni, interpretato dai tredici personaggi protagonisti della scena, ma è anche un esercizio di uso della luce e dell'ombra che rivela una riflessione intensa sulle stampe di Rembrandt, in particolare su quella della *Resurrezione di Lazzaro* da cui il pittore ricava l'idea del resuscitato esposto in una luce riverberante. Altre suggestioni nordiche sono rivelate dai tre personaggi dalle fisionomie marcate sulla sinistra, che sembrano derivate da una celebre incisione di Boezio Bolswert da Rubens. Anche il Cristo, in posizione frontale e un poco attonito, e la figura inginocchiata di schiena in forte controluce possono essere riportate a una fonte grafica, un'incisione di Claude Vignon dedicata allo stesso soggetto, pubblicata da Pierre Mariette (Robert-Dumesnil 1835-1871, VII, 1850, n. 13, p. 153). L'adesione ai modelli incisi è ancora più evidente nel bellissimo disegno preparatorio, che presenta alcune varianti rispetto al dipinto (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Art, inv. PM 932). Pittore ma anche incisore, Corneille aveva lavorato per Pierre Mariette e ne aveva sposato la figlia Marie-Madeleine nel 1679, poteva dunque disporre di una ricca collezione di stampe per le sue invenzioni. Il gioco dei prestiti coinvolge in misura ancora maggiore i modelli italiani che il pittore aveva studiato a Roma, in particolare è qui evidente la citazione della *Trasfigurazione* di Raffaello, da cui sono derivate la concitazione studiata dei personaggi, espressa da gesti eloquenti, e l'illuminazione dinamica della scena.
Questa composizione di modelli è funzionale a un'interpretazione molto teatrale del soggetto, mentre la palette cromatica di colori tendenzialmente caldi, intervallati dal bianco puro e da un blu brillante, è caratteristica di tutta la produzione del pittore. Sono proprio la peculiare declinazione del colore e l'uso dinamico della luce a segnare la cifra stilistica di Corneille in una direzione meno classica, più esagerata e inquieta di quella dei pittori contemporanei con cui si confrontava sulle pareti della chiesa del convento dei Chartreux.

Chiara Gauna

17. Antoine Coypel
Parigi 1661-1722
Susanna accusata di adulterio dai vecchioni, 1695-1696

Olio su tela, 147 x 215 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P02247

Provenienza: dipinto nel 1695 per l'abate di Villacerf, figlio di Colbert de Villacerf, Surintendant des Bâtiments; esposto ai *Salons* del 1699 e del 1704; collezione Florencio Kelly; collezioni reali spagnole dal 1722; Museo Nacional del Prado.

Bibliografia: Coypel 1721; Boyer d'Argens 1752; *Museo del Prado* 1952, p. 160; *Les relations artistiques* 1964; Garnier 1989, n. 53, pp. 121-122.



La *Susanna accusata di adulterio dai vecchioni* è senza dubbio uno dei dipinti più celebri di Antoine Coypel, la prima descrizione si data in con-

temporanea alla sua esecuzione, nel 1695, e nel 1752 è ancora considerato dal marchese d'Argens un perfetto catalogo delle passioni umane: «Il y a dans ce seul ouvrage une vive image de toutes les différentes passions de l'âme; la douceur, le désespoir, la perfidie, le mépris, l'indignation et la pitié y paroissent dans la plus grande vérité» (Boyer d'Argens 1752, pp. 195-196; Garnier 1989, n. 53, pp. 121-122).
Il soggetto, tratto dal libro di Daniele (XIII), racconta le vicende della bella e casta Susanna accusata di adulterio per vendetta da due vecchioni, giudici della comunità ebraica di Babilonia, che avevano invece tentato di sedurla senza successo. Nel dipinto sono rappresentate la condanna a morte per lapidazione di Susanna, poco prima dell'intervento di Daniele, il futuro profeta, che smaschererà l'inganno e ne impedirà la fine tragica, e le diverse reazioni emotive dei personaggi che assistono alla scena all'interno di una sontuosa scenografia architettonica.
L'espressione delle passioni era, a quell'altezza cronologica, l'eredità più vitale tra quelle lasciate da Charles Le Brun ai giovani artisti. Il confronto inevitabile tra Coypel e il grande protagonista della pittura francese della generazione precedente è registrato quasi in presa diretta dal carteggio tra Daniel Cronström e Nicodème Tessin il giovane. Nel luglio del 1695 Cronström informa Tessin dell'esecuzione da parte del pittore di una *Famiglia di Dario*, «encore miex traitté que le Brun», per il duca d'Orléans; alla fine dell'anno segnala che «Mr. Coepel le fils vient d'achever le Jugement de Suzanne, qui est plus admiré qu'aucun tableau fait depuis Mr. Le Brun». L'immediato successo dell'opera è documentato anche dal suo valore economico: «Mr. Coepel est sur un pied si recherché et si fort en augmentant tous les jours que ses tableaux ne sont pas à bon marché. La Suzanne qu'il a fait en dernier lieu quoy que pour le fils de Mr. De Villacerf, son supérieur, luy a valu 500 escus». Il prezzo elevato sembra pienamente giustificato, «il y a plus de 25 figures toutes marquantes des expressions quasy différentes et admirables dans le dit tableau de Suzanne» (*Les relations artistiques* 1964, n. 29, pp. 86-87; n. 14, pp. 98-99; n. 25, p. 120).
Antoine Coypel tornò a riflettere sull'importanza della rappresentazione delle passioni, codificata da Charles Le Brun nel 1688 in una celebre lettura all'Académie, nei *Discours* pubblicati nel 1721. Se «la perfection de la Peinture est de représenter les conceptions de l'ame, & de fraper les sens par les gestes & les mouvemens du corps», dunque «[le] Peintre par les attitudes & par les gestes, doit non-seulement suppléer à la parole, mais il doit tâcher d'en imiter la force, & d'exprimer les sentimens & les mouvements de l'ame». Le diverse passioni – il piacere, il dolore, l'amore, l'odio, il desiderio, la gioia, la speranza, la disperazione, la paura, e così via – devono essere rappresentate attraverso i gesti e i movimenti del corpo, studiate dal vero ed esagerate con giudizio, perché «pour animer ce qui n'a point de vie, & pour donner de l'action & du mouvement à des personnages qui n'en ont que l'apparence & qui sont immobiles, tels que sont les figures d'un Tableau, on doit quelquefois exagerer», usando anche il teatro come fonte d'ispirazione (Coypel 1721, pp. 154, 157-160).
È tuttavia anche la deliberata combinazione di modelli stilistici italiani, francesi e fiamminghi – Raffaello per l'antico e il disegno, Guido Reni per le teste femminili, Correggio per la morbidezza e la grazia, Tiziano per i contrasti cromatici, Veronese per le scenografie, Rubens e Van Dyck per il chiaroscuro, Poussin per la composizione, Le Brun per i moti dell'animo – dispiegata magistralmente in questo dipinto a segnarne la novità esemplare. Ancora nel 1721, quasi alla fine della sua vita, Coypel esortava i giovani artisti a considerare i pittori antichi con grande vicinanza e confidenza, «comme d'anciens amis qui nous ont fait part de leurs biens, & qui nous ont conduit dans nos études», solo attraverso questo dialogo intenso e meditato considerava possibile «se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux» (Coypel 1721, pp. 100, 146).

Chiara Gauna

18. Jean Jouvenet
Rouen 1644-Parigi 1717
Educazione di Maria Vergine,
1700-1710 circa

Olio su tela, 102 x 71 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 998

Provenienza: probabile vendita a Parigi, 11 novembre 1784; acquistato in Francia da Francesco Favi per il granduca Ferdinando III nel 1793; entra nelle Gallerie degli Uffizi il 4 dicembre 1793.

Bibliografia: Schnapper 1974, n. 81, p. 202; Rosenberg, in *Pittura francese* 1977, n. 63, p. 112; Schnapper, Gouzi 2010, n. P.113, p. 301.

In una stanza disadorna sant'Anna seduta su di una grande poltrona aiuta la giovane Maria inginocchiata a decifrare le parole di una pergamena, mentre un poco in ombra Zaccaria controlla la lezione, intorno alcune donne sono intente a lavori domestici e in alto si affacciano due putti. Una serie di dettagli realistici puntella questa studiata scena domestica: il cesto con i panni, le babbucce vezzose di sant'Anna e la sua cangiante veste viola, bianca e verde, a pendant con quella blu di Maria.
Il dipinto degli Uffizi è una versione leggermente ridotta, ma con più figure, dell'*Educazione della Vergine* oggi nella chiesa d'Haramont (Aisne), firmata e datata 1699, di cui si conoscono diverse repliche e copie, a dimostrare il successo di quell'invenzione (Schnapper 1974, p. 144; n. 81, p. 202; Rosenberg, in *Pittura francese* 1977, n. 63, p. 112; Gouzi, Schnapper 2010, n. P.113, p. 301). La traduzione a stampa di Pierre Drevet permise una notevole circolazione dell'opera, tanto da trovarne traccia anche in Piemonte nell'*Educazione della Vergine* di Vittorio Amedeo Rapous, dipinta negli anni Settanta del secolo per la chiesa di Santa Teresa a Torino, che deriva dal prototipo francese (Graffione 2011a, p. 115, tav. XXI).
Il dipinto è con tutta probabilità identificabile con quello segnalato in un catalogo di vendita del 1784 come una «Sainte Anne faisant l'éducation de la Sainte Vierge» e considerato «du plus précieux de ce Maître» (*Catalogue de tableaux* 1784, n. 27, p. 15). Fu acquistato, insieme ad una ventina di dipinti della scuola francese, a Parigi nel 1793 da Francesco Favi su incarico del granduca Ferdinando III al prezzo di 2.000 livres e il 4 dicembre 1793 entrò a far parte delle collezioni delle Gallerie degli Uffizi.
A Firenze l'opera fu sottoposta a due *expertises* d'eccezione firmate da Jean-Baptiste Wicar e da Luigi Lanzi. Il primo si dimostra sicuro dell'importanza di Jouvenet: «un suo quadro deve essere prezioso poiché questo Pittore tiene un rango distinto nella scuola francese dopo Le Sueur, Le Brun e il Pussino, nelle parti che ha posseduto, cioè la forza del colore, la solidità nelle masse e la fierezza del suo pennello». Mentre il giudizio di Lanzi è più perplesso e meno a fuoco: «Pare che l'autore fosse più occupato a dipingere una graziosa figura sul gusto Parmigianinesco che a darle l'espressione che le conveniva. Ecco la



caratteristica principale delle arti nella loro decadenza. Mentre tutto è eloquente, il soggetto tace. Anche il colorito è molto florido e sugoso, ma poco vero. Non ostante, il quadro si presenta all'occhio piacevolmente e può dirsi che risenta più la maniera del Batoni che quella esagerata che d'ordinario si osserva nelle altre opere di Jouvenet autore di questo quadro» (Rosenberg, in *Pittura francese* 1977, pp. 95-98, n. 63, p. 112).
Il colore «florido e sugoso» e l'interpretazione «graziosa», ma anche domestica e realistica del soggetto, declinato quasi come una scena di genere, sembrano oggi le due caratteristiche più spiccatamente moderne di questa *Educazione della Vergine*, che può essere messa a confronto con la *Morte di san Francesco*, l'altra bella prova del pittore presente in mostra (cat. 19). La semplicità compositiva, il tono narrativo, il colore intenso e i gustosi dettagli realistici aprono alla pittura francese dei decenni successivi, come dimostra bene la variegata fortuna di questo dipinto. Nella bella vita del pittore pubblicata sul *Mercure de France* nel 1730 vengono sottolineate la sua «pratique facile, exactement soumise à sa féconde imagination», la facilità e precisione nel disegno ottenute grazie a un esercizio costante, ma anche la peculiare «imitation naïve qu'on admire dans ses Tableaux» (*Mémoire pour servir à l'Histoire de la peinture* 1730, ripubblicata in Schnapper 1974, pp. 242-244).

Chiara Gauna

19. Jean Jouvenet
Rouen 1644-Parigi 1717
Morte di san Francesco,
1714-1716 circa

Olio su tela, 207 x 150 cm
Rouen, Musée des Beaux-Arts – Métropole Rouen Normandie, inv. S.R.4

Provenienza: convento dei Cappuccini di Rouen; requisizione rivoluzionaria.

Bibliografia: Guillet de Saint-Georges 1854; Rosenberg 1966b, n. 47, pp. 62-63; Schnapper 1974, pp. 146-147, n. 144, pp. 221-222; Malgouyres 2000, n. 62, pp. 70-71; Schnapper, Gouzi 2010, pp. 146-147, n. P.211, p. 299.

«Ce tableau tient un rang distingué parmi les ouvrages de notre célèbre compatriote. La composition en est grande et fière, l'ordonnance des plus riches, la touche large et vigoureuse, le coloris naturel et transparent; le choix des têtes y est admirable; son dessin est plus savant que correct»: così il museo di Rouen nel 1811 presentava orgogliosamente la *Morte di san Francesco* come una delle opere più importanti di Jean Jouvenet (*Catalogue raisonné* 1811, p. 77).
L'azione si svolge in una cella spoglia, dove il santo giace su di un semplice pagliericcio circondato dai confratelli che lo assistono nel momento estremo, chi porgendogli il crocefisso, chi aspergendolo di acqua benedetta e leggendogli le sacre scritture, chi disperandosi di nascosto, mentre sulla sinistra irrompe un angelone drappeggiato di verde. Il grande formato, la meditata concatenazione delle azioni avvitata intorno al gruppo principale, la raffinata gamma cromatica e il marcato reali-



smo della scena sono le caratteristiche essenziali della pittura di Jouvenet, forse il più grande pittore francese tra Le Brun, nato nel 1619, e Watteau, nato nel 1684 (Rosenberg 1966a, p. 443; Schnapper 1974; Schnapper, Gouzi 2010).
L'artista iniziò il dipinto, commissionato per il convento dei Cappuccini di Rouen, nel 1714, di ritorno da Bourbon, dove andava a curare le crisi che gli avrebbero poi provocato la paralisi della mano destra. Guillet de Saint-Georges racconta che fu eseguito, insieme ad altri, dal nipote e allievo Jean Restout, sulla base delle indicazioni del pittore ormai impossibilitato a dipingere «de manière que son disciple n'étoit que le secours mécanique et lui l'esprit» (Guillet de Saint-Georges 1854, p. 28). L'opera non rivela tuttavia tracce dello stile di Restout, mostra invece tutte le componenti della maniera di Jouvenet, i toni caldi dei bruni a contrasto con lo splendore dei bianchi, il realismo dell'ambientazione e degli oggetti, la pacata concatenazione dei gesti dei personaggi, oltre alle citazioni di figure di dipinti precedenti, come l'angelo del *Martirio di sant'Ovidio*, 1690 (Grenoble, Musée de Grenoble, inv. MG 166) o i monaci del *San Bruno* (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 1326). Le analisi diagnostiche eseguite nel 1998 in occasione di un restauro hanno rivelato numerosi pentimenti, la posizione dell'angelo ad esempio e di altri personaggi, ma una esecuzione omogenea e compatta con una tecnica molto pittorica a macchie, che sembra escludere la collaborazione di Restout, cui forse si dovette solo una prima versione sulla tela poi completamente ridipinta dal maestro (Malgouyres 2000, n. 62, pp. 70-71; Schnapper 1974, n. 144, pp. 221-222; Schnapper, Gouzi 2010, n. P.211, p. 299).
La datazione tra il 1714 e il 1716, proposta recentemente da Gouzi, colloca il dipinto a ridosso dell'incontro tra Jouvenet e Sebastiano Ricci, che si fermò a rendergli visita di ritorno dall'Inghilterra: il colore del dipinto può essere accostato alla tavolozza del pittore veneziano, così come l'esecuzione sintetica costruita per larghe macchie, rimane difficile tuttavia circoscrivere un'influenza più precisa e diretta (Guillet de Saint-Georges 1854, p. 31).
Una bella memoria della vita del pittore pubblicata sul *Mercure de France* nel luglio del 1730 mette bene a fuoco la sua «manière sûre & hardie, fondée sur des principes certains, qu'il s'étoit rendüe propre à lui-même, d'après la seule & belle nature, qu'il étudia toujours avec le discerniment le plus exquis & l'application la plus suivie». È lo studio dal vero, «sans jamais perdre la nature de vûë», a permettere «une action si vive, si naturelle, si-bien entenduë, la vraie intelligence du clair-oscur & l'accord plus parfait des Ombres & des Lumières, un Dessein sçavant & correct, le plus beau choix des attitudes & de tout ce qui rend ses Personnages nobles, vivans, animez, les Drapperies les mieux jettées & d'un meilleur goût» (*Mémoire pour servir à l'Histoire de la peinture* 1730, ripubblicata in Schnapper 1974, pp. 242-244). Se la *gravitas* di Jouvenet appartiene ancora al Seicento di Poussin e Le Brun, ma anche a quello dei Carracci, il realismo con cui è raffigurata questa commovente *Morte di san Francesco* anticipa invece la modernità settecentesca di Subleyras e Chardin.

Chiara Gauna

20. Charles de La Fosse
Parigi 1636-1716
Apoteosi di san Luigi re di Francia, 1702 circa

Olio su tela, diametro 102 cm
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 2015

Provenienza: è probabilmente identificabile con un dipinto menzionato nell'inventario *post mortem* (1716) tra i beni rimasti nello studio del pittore; vendita Soret, 11-12 maggio 1863; vendita Jules Burat, 28-29 aprile 1885; dono di Monsieur Féral al museo, 10 settembre 1885.

Bibliografia: Stuffmann 1964; Faroult, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 2, p. 82; Gustin-Gomez 2006; Le Ray-Burimi, in *Charles de La Fosse* 2015, n. 45a, p. 204.



Nel corso della sua lunga carriera, Charles de La Fosse si distinse nella pittura *plafonnante*, ambito in cui iniziò a specializzarsi negli anni di apprendistato presso Charles Le Brun. Il tondo del Musée des Arts Décoratifs è da mettere in relazione con l'affresco della cupola della chiesa parigina degli Invalides, da sempre considerato una delle prove più alte dell'artista. Le restanti decorazioni della chiesa sono opera di Jean Jouvenet, Noël Coypel, Michel II Corneille, Bon e Louis de Boullogne, i principali protagonisti, insieme ad Antoine Coypel, della pittura francese contemporanea.
L'idea iniziale per la decorazione della cupola, nota solo attraverso la descrizione allegata dall'artista al progetto del 1677, rendeva omaggio alla gloria militare della Francia, sintetizzata nelle figure dei santi Luigi, Carlo Magno, Sebastiano, Giorgio e Giovanna d'Arco, in un'affollata composizione a cielo aperto. Alla seconda fase progettuale, nel 1692, seguì una grave crisi finanziaria connessa alla guerra della Lega d'Asburgo, che comportò l'arresto dei lavori fino al 1699, anno di elezione di Mansart a Sovrintendente alle Fabbriche Reali. Il nuovo programma iconografico, imperniato sulla figura di san Luigi e sulla legittimità del potere monarchico concesso per volontà divina, è documentato da diversi studi, come quelli per il *Santo* (Parigi, collezione privata), per la *Testa di Cristo* (Parigi, collezione Louis-Antoine e Véronique Prat) e per l'*Angelo con la croce* (Grenoble, Musée de Grenoble).
Il dipinto raffigura l'*Apoteosi di san Luigi re di Francia* trasposta nella cupola, evocata anche dalla cornice dorata, simile alla fascia cilindrica del tamburo, ed è con tutta probabilità identificabile con il «tableau en plafond peint sur toile représentant le paradis de st Louis dans une gloire dans sa bordure de bois doré» descritto nell'inventario *post mortem* del pittore (Gustin-Gomez 2006, I, p. 253). Nel 1736 fu inciso in controparte da Charles-Nicolas Cochin per la ventinovesima tavola dell'*Histoire de l'Hôtel Royal des Invalides* di Jean-Joseph Granet. Nel catalogo di vendita di Jules Burat (1885) il tondo è qualificato come «esquisse terminée», alla pari di quello perduto appartenuto alla collezione di La Live de Jully (Gustin-Gomez 2006, II, n. 141, p. 145): entrambi precedono probabilmente il grande modello del Musée de l'Armée (Le Ray-Burimi, in *Charles de La Fosse* 2015, n. 45a, p. 204), di una fattura più rifinita rispetto al modelletto in mostra, presentato ai committenti e da allora rimasto agli Invalides (Faroult, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 2, p. 82).
L'opera raffigura Cristo nel gesto di benedire le armi di san Luigi, la figura mediatrice della Vergine, un cerchio di angeli con gli strumenti musicali e i simboli della Passione. Lo schema concentrico sembra derivato da un disegno di Pierre Mignard, eseguito come progetto alternativo per la cupola della chiesa degli Invalides, che ritrae al centro Cristo su di una nuvola con una posa simile (Parigi, Musée du Louvre, inv. 31034). Al precedente parigino si sommano le suggestioni dai modelli assorbiti durante il viaggio in Italia, compiuto tra il 1659 e il 1665 circa, in particolare la cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, con l'*Ascensione di Cristo* dipinta da Correggio. A differenza dell'affresco correggesco, basato su di un effetto centrifugo creato dal cerchio di apostoli, che sembra aprirsi al passaggio di Cristo, l'apoteosi di san Luigi è concepita come un affaccio di figure, dipinte contro un fondo di cielo azzurro. Lo scorcio ridotto e i quattro gruppi disposti attorno a un asse centrale, che unisce la figura di Cristo con quella dell'angelo che suona l'arpa, interrompe il ritmo circolare e attenua l'illusione della profondità dello

spazio. L'idea del cielo aperto all'italiana, invece del tradizionale quadro riportato, e la nuova attenzione per la luce e il colore, potenziata da una rilettura della pittura veneta del Cinquecento e di Rubens, esercitò una forte influenza sulla decorazione *plafonnante* francese fino a Lemoyne.

Margherita Argentero

21. Corneille Van Clève
Parigi 1645-1732
Polifemo, 1681

Marmo, 79,5 x 50 x 59 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 2106

Provenienza: *Morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et de sculpture, presentato il 26 aprile 1681; nelle collezioni dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; inventariato fra le opere nelle sale dell'Académie il 9 dicembre 1793 (19 frimaio, anno II), n. 581; selezionato per il Musée central des Arts il 19 giugno 1798; inviato nel 1802 al Castello di Versailles, dove fu presto dimenticato in un deposito e inventariato nel 1824; ingresso al Louvre probabilmente nel 1849.

Bibliografia: *Procès-verbaux* 1875-1892, II, 1878, p. 187; Guérin 1715, p. 55; Dezallier d'Argenville 1781, p. 131; Fontaine 1930, n. 581, p. 205; Souchal 1977-1993, III, 1987, n. 2, p. 369; Cantarel-Besson 1992, p. 306; *Musée du Louvre* 1998, II, p. 602.

Questa statuetta in marmo è il *morceau de réception* di Corneille Van Clève per l'Académie royale de peinture et de sculpture. Nato a Parigi, l'artista proveniva da una famiglia di orafi originaria delle Fiandre. Secondo i suoi primi biografi, compì il suo apprendistato presso uno dei fratelli Anguier, prima di partire per l'Italia nel 1671. Soggiornò a Roma, poi per tre anni a Venezia. Ritornò a Parigi nell'autunno del 1678 e fu impiegato a Versailles dal 1679. Il 30 marzo 1680 un suo modello raffigurante *Polifemo* fu accettato dall'Académie royale de peinture et de sculpture come *morceau d'agrément* (è la terracotta conservata oggi al Musée Fabre di Montpellier). Il 26 aprile 1681 il marmo realizzato dal modello fu accettato come *morceau de réception*. Si tratta del primo *morceau* realizzato a tutto tondo, e non in bassorilievo. Il 2 agosto 1687 lo storiografo dell'Académie, Guillet de Saint-Georges, pronunciò «un discours qu'il a fait sur la figure de ronde bosse, représentant Polyphème, que Monsieur Van Clève a fait pour son sujet de réception en l'Académie», discorso purtroppo perduto (*Conférences* 2008, p. 167). Nel 1701 l'Académie chiese a Robert Le Lorrain di scolpire, come *morceau de réception*, un pendant dell'opera di Van Clève, la *Galatea* (cat. 22).
La storia di Polifemo è narrata negli *Idilli* di Teocrito e nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Il ciclope, figlio di Nettuno, particolarmente sgraziato perché dotato di un solo occhio al centro della fronte, siede su di una roccia. Il suo aspetto selvaggio è sottolineato dalla folta chioma e dalla barba irsuta. La sua attività di pastore è suggerita dal lungo bastone ricurvo, intagliato in un ramo di albero. Polifemo, che vanta l'abbondanza e la qualità delle sue greggi, è seduto su un fagotto di lana e tiene nella mano destra un flauto di Pan, destinato a incantare la ninfa Galatea di cui è innamorato. Il suo atteggiamento esprime la disperazione di essere ignorato dalla sua bella. Sulla superficie non levigata del blocco di marmo si notano dei solchi regolari, eseguiti di punta, che potrebbero evocare «les flots de la mer qui battent aux pieds du rocher où ce Cyclope se repose, [et] semblent réveiller l'idée de ses amours, si mal reçus de la nymphe Galatée» (Guérin 1715, p. 55). Se nel 1715 i due marmi erano esposti insieme nella sala delle adunanze dell'Académie al Louvre, qualche tempo dopo furono separati, come documentato dal disegno del 1747 che mostra *Galatea* a far da pendant alla *Leda* di Jean Thierry (cat. 23).
Per realizzare la sua composizione Van Clève si ispira esplicitamente all'affresco di Annibale Carracci nella galleria di Palazzo Farnese, conosciuto attraverso le stampe (l'artista, infatti, possedeva le incisioni del ciclo, come risulta dal suo inventario *post mortem*: Souchal 1977-1993, III, 1987, p. 369). La sua traduzione a tutto tondo è particolarmente potente: l'artista rende magnificamente la forza brutale del gigante. Il corpo atletico di Polifemo, seduto in equilibrio precario sullo scoglio, è proteso nella contemplazione disperata della ninfa indifferente: il pubblico, nutrito di cultura mitologica, sapeva che nell'episodio seguente (anch'esso trattato da Carracci) il ciclope avrebbe compiuto la sua vendetta lanciando un masso sul bellissimo Aci, amato da Galatea.



Guilhem Scherf

22. Robert Le Lorrain
Parigi 1666-1743
Galatea, 1701

Marmo, 75,1 x 37,7 x 45,1 cm
Firmato alla base, sul retro: «Robert Le Lorrain sculp.t 1701»
Washington, National Gallery of Art, inv. A-1629

Provenienza: *Morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et de sculpture, ricevuto il 29 ottobre 1701; nelle collezioni dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; inventariato tra le opere presenti nelle sale dell'Académie il 9 dicembre 1793 (19 frimaio, anno II), n. 190; selezionato per il Musée central des Arts il 19 giugno 1798, poi inviato al castello di Versailles, dove fu presto dimenticato in un deposito; reclamato prima del 25 giugno 1819 da un certo signor Maréchal, nipote dello scultore e capoufficio presso il ministero della Maison du Roi, al quale fu riconosciuto il 5 ottobre 1819 e restituito il 25 ottobre seguente; acquistato da Georges Wildenstein presso i discendenti di Maréchal; acquisito da Samuel H. Kress nel 1949; dono di quest'ultimo alla National Gallery of Art di Washington nel 1952.

Bibliografia: Guérin 1715, p. 56; Dezallier d'Argenville 1781, p. 135; Courajod 1894, p. 92; Fontaine 1930, n. 190, pp. 126, 162; Avery, in *National Gallery of Art* 1976, pp. 99-100; Beaulieu 1982, pp. 50-52, 115-118, figg. 51-54; Souchal 1977-1993, II, 1981, p. 336; Cantarel-Besson 1992, p. 306; *Sculpture, an illustrated catalogue* 1994, p. 132; Scherf 2008b, p. 360, fig. 12.

* Opera non esposta in mostra

Allievo di François Girardon, Robert Le Lorrain vinse il primo premio di scultura nel 1689 prima di partire per l'Accademia di Francia a Roma, dove rimase dal 1692 al 1694. Secondo la vita scritta dal figlio e letta all'Académie il 5 ottobre 1748, lo scultore è noto per avervi introdotto dei modelli femminili (*Conférences* 2012, p. 207). Al



suo ritorno a Parigi, essendo precluso l'ingresso di nuovi membri all'Académie royale de peinture et sculpture, entrò nell'accademia rivale di San Luca, per poi presentarsi qualche anno dopo, il 27 marzo 1700: «Le sieur Robert Le Lorrain [...] s'est présenté pour être reçu académicien, et y a fait voir de ses ouvrages. La compagnie [...] a agréé sa présentation et, pour ouvrage de réception, elle lui a ordonné de faire en marbre de ronde bosse une Galatée, de proportion telle qu'elle puisse accompagner le Polyphème que M. Van Clève a donné pour sa réception» (*Procès-verbaux* 1875-1892, III, 1880, p. 291). Il bozzetto in cera fu approvato l'8 maggio 1700; l'Académie gli concesse un anno per eseguirlo in marmo, e tre mesi per farne il modello. Il modello in creta a grandezza naturale fu approvato il 4 settembre 1700. Un anno dopo, il 29 ottobre 1701, la scultura in marmo, scolpita in tempi eccezionalmente rapidi, fu accettata. Descritta nel 1715 da Guérin nella sala delle adunanze dell'Académie, nel 1781 è segnalata da Dezallier d'Argenville nella grande sala per le assemblee pubbliche nell'allestimento documentato da un disegno del 1747 (Scherf 2008b, p. 359, fig. 2): a fianco della *Leda* di Thierry (cat. 23) a comporre una graziosa coppia femminile che inquadra il grande calco del *Laocoonte*.
Riconosciuta e ammirata nel Settecento, la *Galatea* scivolò nell'oblio dopo la caduta della monarchia e la requisizione delle collezioni dell'Académie. Approfittando della sua condizione di scultura relegata in un magazzino a Versailles, un nipote dello scultore, di nome Maréchal, capoufficio presso il ministero della Maison du Roi e a quanto sembra ben introdotto nelle dinamiche del potere, fece di tutto per recuperarla. Sapendo che molti artisti erano riusciti a riavere i propri *morceaux de réception* durante la Rivoluzione, nel 1819, sotto il regno di Luigi XVIII, inviò una nota ai responsabili dell'amministrazione per reclamare l'opera, ottenendola (Beaulieu 1982, p. 117). Non contento, chiese in più il *Polifemo* di Van Clève come pendant della sua *Galatea*: il rifiuto dell'amministrazione gli fece comunque ottenere un altro *morceau de réception*, il *Fauno* di Saly (oggi al Musée Cognacq-Jay di Parigi), in cambio di un modesto medaglione rappresentante Luigi XIV.
La storia di Galatea è tra le più celebri della mitologia greca e romana, illustrata dal capolavoro di Raffaello alla Farnesina. Narrata da Teocrito negli *Idilli*, è soprattutto Ovidio ne *Le Metamorfosi* a conferirle la sua aura mitica. La bella nereide Galatea è amata alla follia da Polifemo, brutto e senza un occhio, ma lei gli preferisce il giovane pastore Aci, che il ciclope uccide per gelosia. Fin dal giorno della sua approvazione, il 27 marzo 1700, l'Académie aveva chiesto a Le Lorrain di realizzare il suo *morceau de réception* rifacendosi al *Polifemo* di Van Clève (cat. 21). I due marmi hanno le stesse dimensioni e si corrispondono l'un l'altro a formare una coppia; nel 1715 furono esposti insieme, mentre nel disegno del 1741 e nella descrizione del 1781 figurano separati.
Lo scultore ha rappresentato Galatea seduta su uno scoglio, accompagnata da delfini che sottolineano il suo status di divinità marina. Nuda, stringe nella mano sinistra un drappo che le copre i fianchi. Una sottile treccia cade dalla spalla sfiorando il suo seno destro, raffinatezza che consente all'artista notevoli effetti di superficie. L'acconciatura è molto elaborata: i gioielli fra le ciocche dei capelli esaltano l'abilità dello scultore nel differenziare i materiali. Il volto dai tratti lineari e regolari indica la filiazione da Girardon. Il tipo fisico femminile di Le Lorrain evolverà in seguito in ovali più appuntiti e tratti più affilati. Nella descrizione di una Galatea dalla bellezza altera e distante, opposta all'agitazione di Polifemo pieno di passione nel contemplarla, Le Lorrain ricorda senz'altro il contrasto inscenato da Annibale Carracci nel trattare il medesimo soggetto nel suo affresco di Palazzo Farnese a Roma.

Guilhem Scherf

23. Jean Thierry
Lione 1669-1739
Leda e il cigno, 1717

Marmo, 81 x 40 x 44 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 2100

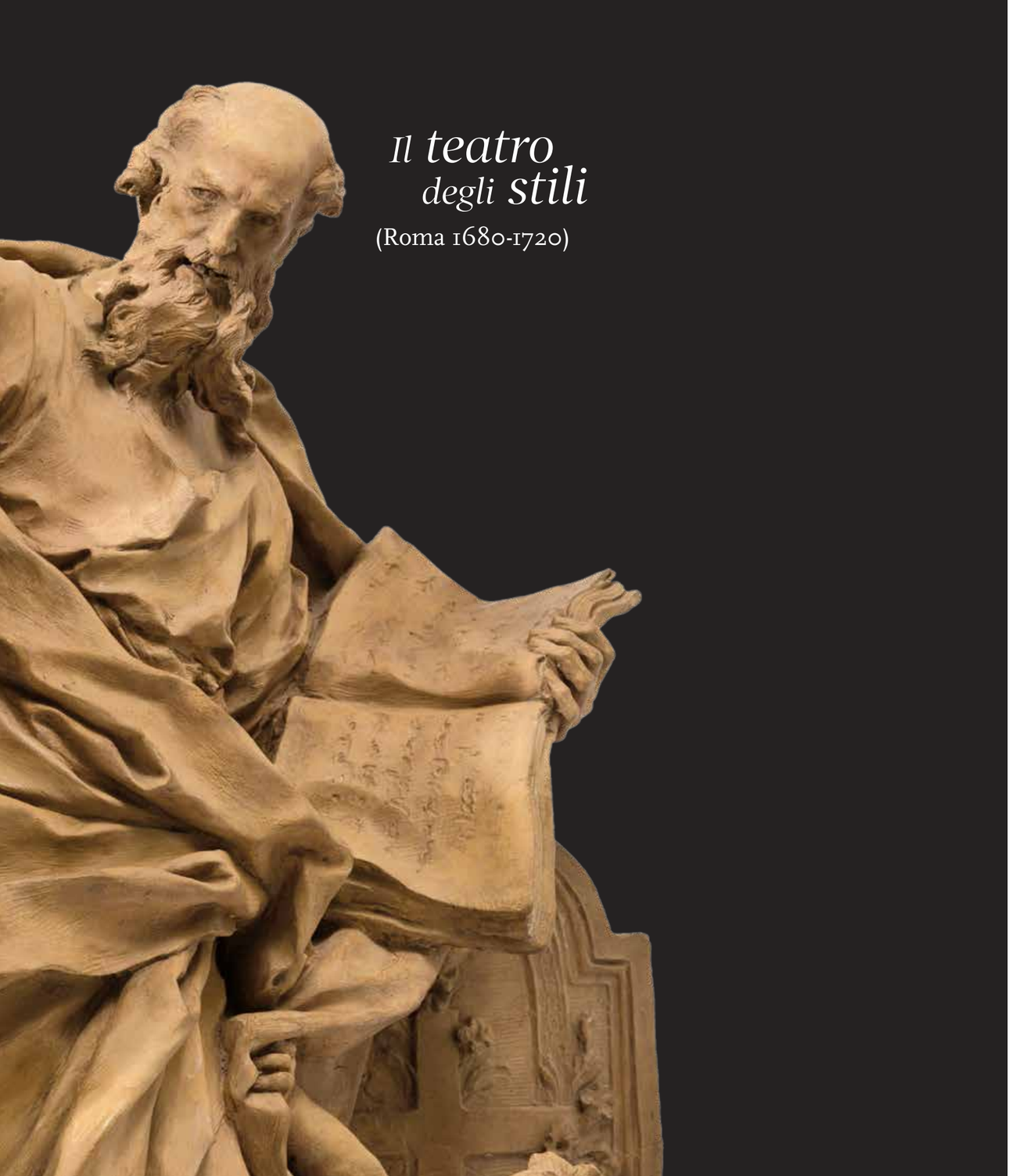
Provenienza: *morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et sculpture, accettato il 31 dicembre 1717; nelle collezioni dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; inventariato tra le opere nelle sale dell'Académie il 9 dicembre 1793 (19 frimaio, anno II), n. 189; selezionato per il museo speciale dell'École française nel Castello di Versailles il 19 giugno 1798; inviato a Versailles nel 1802; inventariato nei depositi di Versailles nel 1824; ingresso al Louvre nel 1849.

Bibliografia: *Procès-verbaux* 1875-1892, IV, 1881, p. 257; Dezallier d'Argenville 1781, p. 136; Fontaine 1930, n. 189, p. 162; Souchal 1977-1993, III, 1987, n. 21, p. 309; Cantarel-Besson 1992, p. 308; *Musée du Louvre* 1998, II, p. 599.

Nato a Lione da un padre scultore, Jean Thierry si trasferì a Parigi dove, secondo i suoi antichi biografi, poté contare sull'appoggio dei suoi compatrioti Antoine Coysevox e Nicolas Coustou. Lavorò alla decorazione dei giardini del Castello reale di Marly. A inizio Settecento lo si ritrova nei cantieri della Chapelle royale di Versailles e del coro della cattedrale di Notre-Dame a Parigi. Forte di queste esperienze, si presentò all'Académie royale de peinture et sculpture il 28 settembre 1714 mostrando diversi suoi modelli. Fu accolto dalla istituzione e il direttore gli assegnò un soggetto perché realizzasse un nuovo modello per la sua ricezione. Il 31 dicembre 1717 presentò con successo la sua prova in marmo e fu così ricevuto definitivamente tra i membri dell'Académie. Qualche anno dopo, nel 1721, raggiunse René Frémin in Spagna nel cantiere delle sculture per il parco reale de La Granja a San Ildefonso, vicino Segovia.
Il soggetto, brillantemente trattato dall'arte greco-romana e rinascimentale (Bober, Rubinstein 1986, nn. 3-5, pp. 57-58), è evocato in particolare da Euripide (*Ifigenia in Aulide*, 790-800) e da Ovidio (*Le Metamorfosi*, VI, 109): Leda, sposa di Tindaro re di Sparta, viene sedotta da Giove che per avvicinarla si trasforma in cigno. La *Leda* di Thierry è uno dei capolavori della galleria dei *morceaux de réception*. Celebre da sempre, fu copiata in diversi materiali (bronzo, marmo, terracotta) a partire dal XIX secolo. Lo scultore si è qui superato, creando un'immagine emblematica della raffinatezza, dell'eleganza e della sensualità dell'arte francese dell'epoca della Reggenza. Descrive l'incontro tra una giovane donna già sedotta e un cigno innamorato e assillante. Lei guarda l'uccello con tenerezza e le sue braccia ne stringono e accarezzano il collo e il piumaggio. Thierry ha saputo tradurre nel marmo la flessuosità del corpo femminile che si protende verso l'animale. La composizione è davvero ingegnosa: mentre le gambe di Leda sono ritratte frontalmente, il suo busto ruota per avvicinarsi al cigno, rivelando il volto di profilo. I due protagonisti si fissano reciprocamente, anticipando la loro unione imminente.
Per riuscire nel *morceau de réception*, lo scultore doveva dimostrare ai suoi futuri colleghi accademici di essere in grado di creare una composizione interessante a partire da un soggetto prestabilito, avendone compreso appieno il significato. Al fine di sviluppare al meglio il suo talento, era necessario che la composizione potesse dimostrare l'estensione delle sue abilità nel rappresentare il nudo (la precisione anatomica, la resa delle carni e dei capelli), il panneggio (la complessa organizzazione delle pieghe e il loro modo di cadere), il regno animale (un uccello, in questo caso, con la delicata resa delle piume) e gli accessori (gioielli, ciuffi di erba e giunchi, piccole rocce, rigoli d'acqua). L'artista doveva infine rappresentare l'espressione, l'emozione, rendere sensibile il marmo. Non solo Thierry padroneggiò queste difficoltà con disinvoltura, ma riuscì anche a individualizzare la sua eroina infondendole il suo tipo femminile: la sua *Leda* ha il volto triangolare, il naso diritto, le labbra sottili, e soprattutto gli occhi socchiusi delle tante ninfe che egli scolpì per il re di Spagna.

Guilhem Scherf





Il teatro degli stili

(Roma 1680-1720)

Giuseppe Ghezzi, segretario dell'Accademia di San Luca dal 1674 al 1719, considerava vanto dell'istituzione e garanzia della sua rinomanza la presenza di artisti molto diversi tra loro, individuando in quel gran teatro degli stili una ragione di forza e dimostrandosi lontano dalle impostazioni programmatiche di Giovan Pietro Bellori che identificava la scuola romana nella nobile filiera classicista e poneva Carlo Maratti a capofila dei contemporanei.

Tra i pittori allora al vertice della classifica, Maratti in effetti non aveva l'esclusiva, ma certo giocava provvisto di molte carte vincenti: eccelso disegnatore; maggior conoscitore e restauratore della Galleria Farnese, della Loggia di Psiche, delle Stanze di Raffaello, definito da Bellori la reincarnazione dell'Urbinate; dal 1693 custode della Cappella Sistina e delle Stanze di Raffaello, testo sacro e imprescindibile nella formazione dei giovani e protocollare in quella dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma che, per ragioni anche diplomatiche, per voce dei suoi direttori riconosceva in Maratti il più, e a volte il solo, qualificato rappresentante della pittura a Roma.

La pala di Maratti, dal 1679 sull'altare della cappella Spada in Santa Maria in Vallicella, è un capolavoro maturato nell'intenso studio di Raffaello e dei maestri del classicismo bolognese, di Reni per la grazia espressiva e di Domenichino per la composizione; ma è anche una magnifica manifestazione del passaggio dall'antico al moderno per come tutto si fa più naturale e per come vengono riletti i modelli, quasi traducendo in pittura l'assunto teorico di Bellori quando ricorre all'autorità di Poussin per dire che la novità «non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere comune e vecchio diviene singolare e nuovo» ([1672-1695] 2009, II, p. 481). La portata innovatrice di quella pala verrà colta dal giovane Batoni impegnato in San Gregorio al Celio in una rilettura che rinnova luce ed espressioni con lo sguardo a Correggio.

Incompatibile con quel manifesto del canone classico è, nella sua deflagrante luminosità e nella sua traccia cortonesca, la pala di Luca Giordano, prima e, allora, molto avversata presenza di un maestro napoletano sul teatro sacro di Roma dove saranno attori di prima grandezza Conca e Giaquinto, presenti in mostra con importanti tele esportate a Torino.

Fino al 1689, Ciro Ferri è riconosciuto come alternativo a Maratti per la qualità della sua pittura e delle sue ideazioni in scultura, attestanti la versatilità dell'insegnamento di Pietro da Cortona di cui era il diretto erede artistico: ne è una testimonianza il *San Francesco Saverio*, scelto per il suo più evidente cortonismo tra le statue realizzate per ornare l'altare di Sant'Ignazio. Sarà il Cortona romano a improntare nell'Accademia di San Luca le prove di soggetto storico dei concorrenti ai premi clementini, ma sarà anche merito di Ciro Ferri aver confermato la vitalità della declinazione aggraziata del Cortona fiorentino che era stata seminale nelle imprese torinesi di Seyter e si rinnoverà negli artisti di provenienza toscana, come Luti e Della Valle.

Interprete in pittura del magistero artistico di Bernini, il Baciccio aveva tutte le qualità per gareggiare alla pari, ma su fronti opposti: tanto Maratti collocava al centro soffitto di Palazzo Altieri una pala marmorea colorata in pittura, quanto Baciccio sconvolgeva l'aspetto di uno spazio tradizionale, mobilitando nella volta del Gesù la cattedra berniniana di San Pietro.

Se queste opere costituivano un punto fermo da cui ripartire, le direzioni del nuovo maturavano in sintonia con la riforma promossa dall'Accademia dell'Arcadia dove grazia, sentimenti, valori educativi trovavano un piano comune di narrazione e di rappresentazione nelle arti liberali. Quelle esigenze erano anche concordate con collezionisti di gran rango che promuovevano un nuovo disciplinamento artistico, a cui aderisce anche Baciccio con esiti singolari nella espressività teatrale delle passioni. In alternativa, nel quadro di storia Luti proponeva un accesso più autentico e vero alle immagini sacre, uscendo dalle convenzioni e dalla corrispondenza affettiva troppo armoniosamente composta.

La sequenza di prove in scultura esposta in mostra favorisce il richiamo al teatro monumentale allestito a Roma e il confronto fra generazioni e declinazioni stilistiche diverse. Ad evidenziare gli apporti moderni, significativa è la presenza degli scultori francesi, con più opere rappresentati da Legros che, da accademico, offre il suo contributo di auspicio dell'Æqua potestas fra le arti e che, con la qualità pittorica del modellato, orienta la scultura verso un racconto di condivisa partecipazione umana. Concluso il dialogo con Guidi in tema di composizione e di panneggiamento, Maratti trova in Rusconi un interlocutore forte ed energico la cui vitalità viene esibita nella navata di San Giovanni in Laterano, l'impresa che vede compresenti scultori francesi e italiani e che appare paradigmatica di come si rappresentava a Roma in convivenza armonica la varietà di stile.

24. Carlo Maratti

Camerano 1625-Roma 1713

Madonna con il Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Ignazio di Loyola, 1672-1679 circa

Olio su tela, 380 x 200 cm
Roma, Santa Maria in Vallicella – Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, cappella Spada

Bibliografia: Bellori [1672-1695] 2009, I, pp. 613-614; Mezzetti 1955, n. 114, p. 338; Pampalone 1993, pp. 79-82; Pampalone 2017, pp. 40-49.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Sandra Pesso Conservazione e restauro di opere d'arte, Roma.



Il dipinto, che inaugura la serie di grandi pale realizzate da Maratti dall'ottavo al nono decennio del secolo nelle chiese romane al Gesù, in Sant'Andrea al Quirinale e in San Carlo ai Catinari, quest'ultima poi passata a Genova, fu commissionata all'artista dal marchese Orazio Spada alla fine del 1672 ma fu portata a termine soltanto nel 1679, come ha ricostruito Antonella Pampalone (1993, pp. 50-55, 79-82) che ha ripercorso le tappe della lunga gestazione grazie ai documenti dell'Archivio Spada. In quegli anni il pittore era ormai così celebre, da ignorare le continue lamentele del committente per i lunghi tempi di esecuzione del dipinto, e pur avendo ricevuto già nel 1672 una caparra di 200 scudi a titolo di impegno, consegnò l'opera solo il 25 maggio del 1679, in tempo per l'inaugurazione della cappella Spada alla presenza di autorevoli prelati e notevole pubblico (Pampalone 1993, p. 82). L'opera venne comunque accolta con grandi lodi di tutti coloro che accorsero a vederla: Bellori riporta il commento più che positivo espresso dal Bernini davanti alla pala «Così si dipinge» (Bellori [1672-1695] 2009, II, p. 614).
Seguendo la sua prassi più consueta, mantenuta dall'artista dalla prima fase giovanile sino alla più avanzata maturità, per quest'opera Maratti realizzò molti studi, a cominciare da due primi progetti oggi al Louvre (invv. 3351-3352), sino al grande modello quasi definitivo, già nella collezione Richardson, di recente acquisito dal museo (inv. RF 43393; Loisel, in *Rome à l'apogée* 2006, n. 58, pp. 140-141), splendidi documenti della sua abilità grafica e della serietà con cui si applicava al disegno. I primi due fogli, probabilmente da sottoporre al vaglio del committente, il marchese Spada, forniscono due prime versioni poco differenti di come avrebbe dovuto svilupparsi la scena da dipingere, con la Vergine in alto e i due santi ai suoi piedi, mentre il terzo, realizzato a penna e molto macchiato all'acquerello bruno, di grande vivacità compositiva e pienamente barocco, è più vicino alla realizzazione finale. Salvo lievi differenze, quest'ultimo presenta i tre protagonisti come appariranno nel dipinto, ma legati da empatia che si coglie nel gesto affettuoso del Bambino verso il santo e nello sguardo della Vergine rivolto verso san Carlo, componenti psicologiche che verranno poi annullate nella dimensione più solenne del dipinto.
La pala infatti presenta uno svolgimento ieratico piramidale, tipico di composizioni analoghe realizzate nel Rinascimento e da artisti classicisti di primo Seicento, a conferma della lettura data dal Bellori di Maratti quale massimo esponente di tale cultura alla fine del XVII secolo a Roma. Senza ricorrere a Raffaello, appare subito chiaro che in questa composizione calma e pausata l'artista si rifà alla pala dipinta dal Domenichino per la chiesa dei Santi Giovanni e Petronio (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini), in cui la Vergine con il Bambino appaiono seduti su un trono sovrastante i due santi in basso, con un'articolazione monumentale e solenne che è già stata letta in chiave di recupero classico (Vodret 1996, pp. 303-305).
Lodato, come si è visto, nel suo tempo, questo dipinto ebbe un'enorme fortuna in quanto divenne ben presto un modello non solo per i numerosi allievi di Maratti, attivi ben oltre la morte del maestro – alludo soprattutto ad Agostino Masucci – ma anche per molti altri artisti almeno sino a metà del Settecento: un caso esemplare è fornito dalla grande pala di Batoni in San Gregorio al Celio esposta in mostra (cat. 171), fortemente debitrice del prototipo alla Chiesa Nuova nell'impostazione sopraelevata della Vergine con il Bambino, negli angeli in alto e in basso, e persino negli atteggiamenti dei santi adoranti in primo piano.

Simonetta Prosperi Valenti

25. Luca Giordano

Napoli 1634-1705

La Destinazione della Vergine (Sant'Anna), 1685

Olio su tela, 535 x 265 cm
Roma, Santa Maria in Portico in Campitelli, cappella di Sant'Anna

Bibliografia: Titi [1686, p. 162] 1987, I, p. 106, II, p. 111; De Dominici 1728, p. 374; De Dominici 1729, p. 84; Pascoli [1730-1744] 1981, p. 63; De Dominici [1742-1745, III, 1745, p. 434] 2003-2014, II, p. 825; Vasi 1763, p. 203; Gualandi 1844-1856, III, 1856, pp. 239-240; Maracci, Corrado 1871, pp. 151-152; Ferrari, Scavizzi 1966, I, pp. 110, 115-116, 118, 125, 237, II, pp. 144-145; Ferrari 1970, p. 1278; Pedroli Bertoni 1987, pp. 60-66; Ferrari 1992, I, p. 83; Scavizzi, in Ferrari, Scavizzi 1992, I, n. A384, p. 314; Scavizzi 2001, pp. 40-41; Scavizzi, in Ferrari, Scavizzi 2003, n. A0161, p. 73; Scavizzi 2017, pp. 159-160.



Sant'Anna è raffigurata all'interno di una iconografia non consueta, descritta come il "Destino" della Vergine, che sviluppa una variazione sul tema della Presentazione al Tempio, alludendo probabilmente anche al mistero dell'Immacolata Concezione, a favore del quale particolarmente si era esposto, negli anni precedenti all'esecuzione dell'opera, Ippolito Marracci, già parroco della chiesa, teologo e personalità di punta dell'ordine dei Chierici Regolari di Maria, di cui la chiesa è la casa madre.

Giordano fu legato tutta la vita ai cosiddetti "padri lucchesi": aveva colto la sua prima affermazione con il *San Nicola* per il transetto della loro chiesa napoletana di Santa Brigida (1655), per poi dipingere lì stesso, negli anni Settanta, gli affreschi per la cupola, e avviare più tardi, al ritorno dalla Spagna, gli affreschi della sacrestia (1704), sua ultima opera, lasciata incompiuta alla morte, prima di trovare sepoltura nello stesso edificio.

La decisione di impiegare il pittore nella chiesa romana si deve al padre Lorenzo Parenzi che aveva già promosso la decorazione della chiesa di Santa Brigida e che, divenuto Generale dell'ordine, incaricò l'artista di eseguire il dipinto per l'altare della monumentale cappella da lui commissionata e disegnata dal Rainaldi (Erra 1750, p. 64; Erra 1759-1760, II, 1760, p. 72). Giordano dovette convincersi a superare la ritrosia fino ad allora mostrata nel misurarsi con il contesto romano, che reputava – non senza ragioni – ostile, al punto che in una relazione del 1681, si legge che le sue opere erano già allora diffuse ovunque, «fuorché a Roma, che ha avuto qualche repugnanza a mandarcele per qualche emulazione critica in quella città» (pubblicata in Ceci 1899, pp. 166-167; cfr. Scavizzi 2017), parere coincidente con quello del corrispondente mediceo Angelo Doni che nel 1684 scriveva che le opere di Giordano «sono dai napoletani tenute in gran pregio, ma poco o nulla stimate dalle persone di miglior gusto che si trovano in Roma» (Gualandi 1844-1856, III, 1856, p. 216).

Per affrontare il giudizio dei "professori" romani, l'artista rielaborò qui una invenzione già messa a punto in un giovanile dipinto eseguito per la chiesa dell'Ascensione a Chiaia (1657). Se nel dipinto giovanile Giordano aveva trattato il tema in modo più intimo, concentrandosi sulle sole figure principali, qui elaborò una invenzione molto complessa, concependo il dipinto come uno squarcio luminoso che si apre sul fondo della grandiosa cappella, con l'ingresso del Padre Eterno circondato di luce, al centro di un turbine di movimenti e di violenti contrasti luministici che si placano solo nel gesto di serena accettazione del destino da parte della Vergine. Una composizione che è da interpretare come una rielaborazione teatrale dei testi capitali del barocco romano, l'*Estasi di santa Margherita* del Lanfranco e l'*Estasi di santa Teresa* di Bernini, riletti attraverso una declinazione alleggerita e tutta pittorica del cortonismo.

All'indomani dello scoprimento dell'opera il Doni disse che la pala era stata apprezzata: «Egli ha lasciato qui un bel quadro da altare nella chiesa della Madonna di Campitelli con undici figure principali, e gli è stato pagato cento doppie da quei PP. della Congregazione di Lucca ai quali ha dipinta tutta la chiesa in Napoli» aggiungendo «è stato più regalo che pagamento» (Gualandi 1844-1856, III, 1856, pp. 239-240).

Il quadro appare però eseguito con una vivacità e una foga che non fu vista con favore dai colleghi romani dell'artista che – dando ragione alle remore di Giordano – dovettero criticarlo duramente, al punto che esso diventò la pietra di paragone su cui misurare l'estro dei maestri del colore napoletani al confronto con il più corretto comporre dei maestri romani. È quanto ci rivela Pascoli più tardi, quando – scrivendo in un tempo in cui la fama di Solimena eguagliava quella passata del Giordano – testimonia come i pittori dell'Urbe rievocassero la vicenda della *Sant'Anna* per sminuire il valore dei colleghi napoletani: mentre a Solimena «a gara da Roma [...] si spedivan le ordinazioni, e di pari premura gli si reiteravano le chiamate», «allora fu che gli invidiosi di sua fortuna e gli emuli del suo merito cominciarono a criticarlo» e a dire che i ripetuti rifiuti di recarsi a Roma derivassero «da soggezione e timore per non esporsi al cimento, ed al confronto de' romani professori. I quali pur dicevano che altri di non inferior rinomanza v'erano restati assai al disotto essendo venuti in Roma ad operare. E fra questi nominavano Luca Giordano, che dopo aver mutato e rimutato il quadro da lui fatto a S. Maria in Campitelli, non poté mai giungere al pregio ed applauso, che ebbe, ed ha avuto sempre dopo l'altro nell'altare dirimpetto di Giambattista Gaulli inteso più comunemente per Baciccio [la *Nascita del Battista*]. Or pensate, soggiungevano, che stata sarebbe, se [Solimena] avesse dovuto stare al petto di quelli di Carlo Maratti, e d'altri professori che allor vivevano a Baciccio superiori» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 63).

Andrea Zezza

26. Benedetto Luti

Firenze 1666-Roma 1724

San Carlo Borromeo amministra l'estrema unzione agli appestati, 1713

Olio su tela, 105 x 155 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: «Roma 1713 / Benedetto Luti fece»
Oberschleißheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim, inv. 973/WLG 161

Provenienza: Düsseldorf, collezione di Giovanni Guglielmo del Palatinato-Neuburg; Monaco, Königliche Pinakothek, dal 1805-1806; a Schleißheim *post* 1870, almeno dal 1885.

Bibliografia: Bowron 1979, pp. 165-171, n. 68, p. 282, fig. 95, p. 372; Bowron 2000, n. 241, pp. 393-394; Maffeis 2012, n. I.24, pp. 165-167, fig. 75, pp. 254-256.

Il dipinto è stato realizzato per l'Elettore Palatino Giovanni Guglielmo e collocato nel suo palazzo di Düsseldorf, come documentato anche da un'incisione di Christian von Mechel (De Piggage 1778, p. 25, n. 134, tav. XII); l'acquisizione alle collezioni pubbliche bavaresi avviene in seguito alle guerre napoleoniche del 1805-1806, durante le quali la tela è ricoverata a Monaco.

Stranamente i diversi biografi di Luti non parlano di quest'importante commissione. Una sua menzione si ritrova in una lettera inviata dal pittore a Lothar Franz von Schönborn il 30 settembre 1713 (*Quellen zur Geschichte* 1931-1955, I, 1931, p. 285), nella quale Luti aggiorna l'arcivescovo di Magonza sui miglioramenti raggiunti dal pittore Johann Jacob Kaul e, soprattutto, fa riferimento alla sua nomina a Cavaliere del Sacro Romano Impero, conferitagli poi nel 1715 (Maffeis 2012, p. 173).

La scena raffigurata è un episodio della vita del santo milanese legato alla pestilenza del 1575. È stata rilevata (Bowron 1979, p. 166) la relazione dell'opera di Luti col dipinto di Pierre Mignard (1657) per la chiesa romana di San Carlo ai Catinari rappresentante il santo mentre comunica gli appestati; opera che ebbe una grande diffusione per via di numerose copie e per le incisioni di François de Poilly e di Jean Audran. Dal *Romain* Luti riprende il giovane chierico con la candela, la donna e il bambino morenti e il nastro, l'ampolla e la tazza in primo piano. Rapporti ancor più stringenti si riscontrano con un'altra versione dell'invenzione di Mignard, incisa da Abraham Bosse (Cureau de La Chambre 1670, p. 1), in cui formato e sviluppo



narrativo consentono a Luti di recuperare una disposizione paratattica su più piani di derivazione classicista. La presenza di tale cultura si manifesta nel dipinto per la chiarezza della composizione, per il disegno che conferisce solidità e definizione alle forme e per i riferimenti a Raffaello (il gruppo sul fondo richiama la *Deposizione Borghese*), Domenichino e Poussin (Bowron 1979, p. 167; Bowron 2000, p. 394; Maffeis 2012, p. 254).

Luti nel *San Carlo Borromeo* si affranca dalla messa in scena barocca tagliando i legami con la rappresentazione celebrativa ancora seicentesca, che invece permane nella *Vestizione di san Ranieri* di Pisa (1712). Decisivo è l'utilizzo del formato fortemente orizzontale che consente di incentrare la scena sul dato storico, eliminando le apparizioni angeliche atte a conferire una dimensione divina all'evento, ancora presenti nella tela pisana e nel dipinto di Mignard, ma non nell'incisione di Bosse.

Nell'opera di Luti il dato che emerge con preminenza è una forte attenzione al naturale, per cui il racconto dell'episodio trova una straordinaria efficacia per la ricercata mozione degli affetti, espressi con un sapore fortemente correggesco. Gestualità e stati d'animo sono chiari ed evidenti ma allo stesso tempo pacati ed intimisti: il volto rigato da una lacrima della giovane che sostiene la donna morente rappresenta la vetta qualitativa.

Le ricerche sul vero e sul naturale, intraprese da Luti fin dall'inizio del secolo, risultano agevolate dall'uso del pastello: si veda in mostra il *Mezzo busto di giovane donna di spalle reggente un quadro o uno specchio* del 1704 circa (cat. 148). In tal senso, la tavolozza adoperata nel *San Carlo* è pienamente settecentesca: Luti abbandona definitivamente il chiaroscuro di derivazione furiniana della fase giovanile in favore di una cromia più delicata, strutturata su sfumature tonali e sul digradare del colore nei diversi piani di profondità.

In rapporto alla tela tedesca è tradizionalmente segnalato un disegno (*San Carlo Borromeo che prega per gli appestati*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. KA [FP] 3314) la cui autografia lutiana è giustamente rifiutata da Rodolfo Maffeis (2012, p. 255). Maria Barbara Guerrieri Borsoi ipotizza per questo foglio una possibile relazione con un dipinto non finito presente nell'inventario della collezione dell'artista (2009, p. 70).

Il dipinto di Oberschleißheim è strettamente collegato ad un'altra tela di Luti, non terminata, delle Gallerie Nazionali a Palazzo Barberini. Il soggetto è diverso (non totalmente decifrato, indicato sia come *David punito da Dio con la pestilenza* che come *David suona l'arpa per calmare la pazzia di Saul*), tuttavia interi brani pittorici risultano perfettamente coincidenti.

Vincenzo Stanziola

27. Luigi Garzi
Roma 1638-1721
Mosè salvato dalle acque,
1690-1695 circa

Olio su tela, 102 x 123 cm
Iscrizioni sul retro della tela: «LUIGI GARZI num° 10» e «D.C. 435»
Torino, Basilica di Superga, Appartamenti Reali

Provenienza: Torino, Villa della Regina, Appartamento della regina, Camera da Letto verso Ponente.

Bibliografia: Facchin 2011, p. 94; Medico 2011, p. 86; Di Macco 2018, pp. 201-202; Epifani 2018, pp. 92-99.



Luigi Garzi, di origini toscane ma nato a Roma (Serafinelli 2018, p. 13), si formò nella bottega di Andrea Sacchi e fu ammesso all'Accademia di San Luca nel 1670. Il suo rapporto con Carlo Maratti, indiscusso caposcuola della pittura romana, per quanto ineludibile non fu mai di sudditanza: al vibrante chiaroscuro marattesco egli oppose una predilezione per le campiture schiarite e nettamente giustapposte; le sue fisionomie, di matrice sacchiana, si distinguono per i volti leziosi, quasi di porcellana. Fin dalle prime opere Garzi dimostrò un'istintiva sintonia con l'impeto barocco di Lanfranco e dei pittori berniniani, da Ludovico Gimignani a Guillaume Courtois. Questi tratti stilistici si ritrovano nelle quattro *Storie dell'Antico Testamento* oggi conservate a Superga, dove giunsero nel 1898 dal Palazzo Reale di Torino; l'inventario del 1879 le descriveva, senza una collocazione di rilievo, al terzo piano della reggia torinese (Epifani 2018, pp. 92-99). La loro ubicazione originaria è stata individuata da Cecilia Veronese, che le ha identificate con quattro delle sei sovrapporte della Camera da Letto della regina, descritte (senza l'indicazione dell'autore) nell'inventario della Villa della Regina compilato nel 1755 (Ang. Griseri 1988, p. 37). La volta di quell'ambiente era stata dipinta nel 1733 da Corrado Giaquinto (Di Macco 2008, pp. 74-76): i più antichi dipinti di Garzi furono dunque conservati o reimpiegati nella "rimodernazione" juvarriana dell'edificio. Già nel 1687 Garzi figurava tra i pittori romani segnalati al duca Vittorio Amedeo II di Savoia (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 976); nel 1707, benché ormai anziano, egli era citato nuovamente tra i pittori idonei a ricevere commissioni dal duca (Griseri 1989, p. 17). L'iscrizione presente sul retro di un'altra tela della serie fa riferimento a un «signor Brunengo», nome di una famiglia di origine ligure legata ai duchi di Savoia fin dai primi decenni del Seicento: si tratta probabilmente di Vittorio Amedeo, aiutante di camera di Anna Maria d'Orléans, moglie di Vittorio Amedeo II dal 1684 (Manno 1906, p. 429), e probabilmente da identificare con l'Amedeo Brunengo che nel 1690 tenne a battesimo la figlia del pittore Daniel Seiter (Cifani, Monetti 1999, p. 373). Il ruolo del Brunengo può giustificare un suo coinvolgimento come intermediario nella commissione delle sovrapporte a Garzi, dopo che la «vigna» del cardinal Maurizio era divenuta residenza di Anna Maria d'Orléans.
Il *Ritrovamento di Mosè* è una delle diverse versioni di questo episodio dipinte da Garzi: la più celebre è quella della Galleria Corsini di Roma, che tuttavia presenta una composizione alquanto diversa; più simili la tela degli Uffizi e i disegni della collezione Ratjen a Vaduz e del Metropolitan Museum, databili intorno al 1690 (Grisolia 2018, p. 224); un'apparente replica autografa, molto fedele sebbene di formato rettangolare, è transitata sul mercato antiquario in tempi recenti (Finarte 2008, n. 158). Colpisce, nell'equilibrata e luminosa composizione, l'inserimento della monumentale personificazione del Nilo, plasticamente seduto sulle rocce: la studiata posa del nudo maschile, avvolto da un drappo bianco che scende dal capo, da un lato rimanda alla pratica accademica che Garzi aveva appreso nella bottega di Sacchi, dall'altro ricorda prepotentemente la figura del Nilo ideata da Bernini per la *Fontana dei Quattro Fiumi* in piazza Navona. Le tele oggi a Superga furono verosimilmente eseguite entro il 1695, in concomitanza con le pale d'altare per la chiesa romana di San Silvestro in Capite: in particolare nei laterali della cappella di San Francesco si ritrovano analoghe fisionomie, pose accademiche e aperture di paesaggio con edifici classici. I rimandi a Poussin, ricorrenti nell'opera di Garzi (Albl 2018), furono probabilmente incoraggiati da contatti con i pittori dell'Accademia di Francia a Roma tra il settimo e l'ottavo decennio, come Noël Coypel e Charles de La Fosse, appartenenti alla sua stessa generazione. La *gravitas* poussiniana appare qui filtrata, alleggerita, traducendosi in un linguaggio che già anticipa il Settecento e che è in linea con il gusto di Luigi XIV nelle commissioni per il Castello di Versailles e per il Grand Trianon (cfr. Loire, in *Il Seicento e Settecento romano* 1998, n. 54, p. 143; Di Macco 2018, p. 198).

Mario Epifani

28. Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio
Genova 1639-Roma 1709
Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli, 1695-1700 circa

Olio su tela, 195 x 250 cm
Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, inv. MFA 852.1.9

Provenienza: eredi dell'autore fino al 1814 quando viene acquistato da Bartolomeo Spina di Avezzano; collezione del cardinale Joseph Fesch presso Palazzo Falconieri a Roma (*post* 1815); dal 1839 nel Musée Fesch di Ajaccio.

Bibliografia: Graf 1971; Bréjon de Lavergnée, in *Seicento* 1988, pp. 114-116; Roche 1993, pp. 130-132; Fagiolo dell'Arco, Pantanella 1996, nn. 6-7, pp. 102-103, 113, 123; Petrucci 1999, pp. 68-69, 92-93; Petrucci 2009, p. 626.

Nonostante la grande attenzione che ha avuto di recente questo splendido dipinto con il suo pendant con *Giuseppe che spiega i sogni* entrambi nel Musée Fesch di Ajaccio (Roche 1993, pp. 130-132) resta insoluto ed intrigante per quale committente le due opere siano state eseguite, prima della loro entrata nelle collezioni del cardinal Fesch, zio materno di Napoleone, che morendo nel 1839 le donò con tutte le sue strepitose opere d'arte italiane al museo di Ajaccio, in Corsica. Sembra impossibile che una commissione così importante (date anche le considerevoli dimensioni delle due tele), eseguita nell'avanzata maturità del Baciccio, non avesse una committenza mirata per qualche preciso mecenate. Ma il Baciccio era molto esigente nelle retribuzioni e può essere che questi dipinti gli siano rimasti in casa perché non si raggiunse un accordo finanziario per il loro acquisto.
In effetti restarono nel palazzetto presso san Tommaso in Parione e Giulio Gaulli, figlio del pittore, li registra nel suo testamento «in morte» del 3 gennaio 1761 (Fagiolo dell'Arco, Pantanella 1996, p. 113). I quadri ricompaiono nell'inventario redatto da Anton Von Maron



dell'11 gennaio 1803 (*Ivi*, nn. 6-7, p. 123). Dopo varie vicende (*Ivi*, pp. 102-103), un tale Bartolomeo Spina di Avezzano, che aveva avuto l'incarico di provvedere al mantenimento dei beni immobili di origine Gaulli, nel 1814 acquistò i quadri residui del Baciccio, più una statua di *Ercole*, per la somma irrisoria di 350 scudi e poi evidentemente li mise sul mercato.
Il cardinal Fesch, che di nome si chiamava Giuseppe, si stabilì a Roma in Palazzo Falconieri a via Giulia nel 1815 e li poté evidentemente comprare per la sua collezione privata, grazie ai suoi agenti francesi, e destinare alla raccolta che ancora, in sua memoria, si conserva al Musée Fesch di Ajaccio. Sono infatti descritti nel catalogo del museo del 1892 (Peraldi Novellini 1892, nn. 230-231, p. 59) come «scuola di Pietro da Cortona», e furono riconosciuti come opera del Gaulli da Michel Laclotte (parere orale). Graf (1971) data il primo dipinto con *Giuseppe che spiega i sogni* nella seconda metà degli anni Ottanta e il secondo con *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* negli anni 1695-1705, anche in base allo stile dei dodici disegni preparatori per le singole figure del nostro, da lui ritrovati nelle collezioni del Museum Kunst Palast di Dusseldorf; diversamente Brejon de Lavergnée colloca i due dipinti verosimilmente a breve distanza l'uno dall'altro, verso il 1686-1687 (Brejon de Lavergnée, in *Seicento* 1988, nn. 6-7, pp. 114-116), mentre Francesco Petrucci li data intorno al 1695-1700 (2009, p. 626).
Il dipinto ha come precedente compositivo l'affresco realizzato da Pier Francesco Mola nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale (1656-1657) anche se il Baciccio, forse ispirandosi ad un'incisione dello stesso Mola, interpreta la scena in controparte, spostando il protagonista della "agnitio" sul lato destro e rendendo molto più dinamica la gestualità dei personaggi, rispetto a quella pacata e composta del Mola, e molto più variegate e squillanti le scelte cromatiche.
Se è da accettarsi la datazione di Brèjon al 1686-1687 per i due quadri, o quella di Petrucci al 1695-1700, il che pare molto probabile, siamo nella fase più avanzata della produzione del Baciccio, quando viene a mancare il suo mentore Bernini, nel 1680, e con il diffondersi del classicismo belloriano, soprattutto attraverso la crescente importanza acquisita dal Maratti e dalla sua scuola, viene meno nelle sue composizioni la foga barocca, scompaiono la pennellata densa e succosa e gli sbattimenti di luce. Si accentua il *ductus* disegnativo delle figure mentre i toni cercano sfumature più chiare e levigate così come nei fondi di paese. Una svolta che viene vista come involutiva dai biografi Pascoli e Ratti (Petrucci 1999, pp. 92-93), ma che al contrario va considerata come un intelligente adeguarsi del Baciccio al mutare del gusto sul finire del secolo: è la scelta di un ordine ben composto, con il prevalere di una veste arcadico pastorale (*Ivi*, pp. 68-69), evidentissima nel pendant del nostro quadro con *Giuseppe che spiega i sogni*, e rappresenta in questa rinnovata veste stilistica l'emergere a Roma del così detto primo Rococò, meglio definibile come Classicismo d'Arcadia.

Angela Negro

29. Carlo Maratti
Camerano 1625-Roma 1713
Allegoria della Clemenza,
1673-1674 circa

Olio su tela, 175 x 85 cm
Roma, Associazione Bancaria Italiana, inv. 18

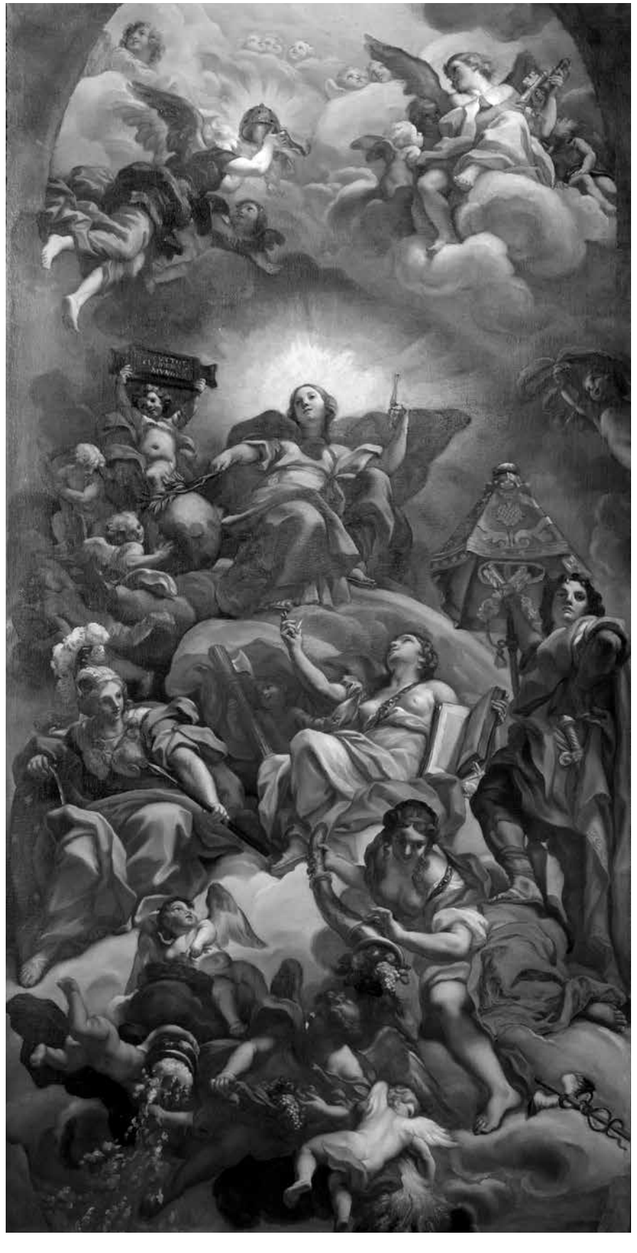
Provenienza: commissionato dal cardinale Paluzzo Paluzzi Altieri degli Albertoni intorno al 1673; rimasto per discendenza di proprietà della famiglia e conservato in Palazzo Altieri; acquistato dalla Associazione Bancaria Italiana insieme all'edificio.

Bibliografia: Mezzetti 1955, n. 119, p. 339; Laureati, in *Le Banche* 1985, n. 29, p. 33; Cipriani, in *Palazzo Altieri* 1991, pp. 180-184; Rudolph, in *L'idea del Bello* 2000, I, n. 11, pp. 466-468.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Ikonos Restauri s.n.c. di A. Martinotta e A. Pontabry, Roma.

Durante il pontificato di Clemente X, e precisamente entro il 1675 come attestano i pagamenti (Schiavo 1962, pp. 92-93), Carlo Maratti realizzò la sua prima e unica prova a fresco. Si tratta dell'*Allegoria della Clemenza* collocata al centro del soffitto della Sala Grande di Palazzo Altieri, opera commissionata dal cardinal nipote Paluzzo Paluzzi degli Albertoni, cui il pittore presentò tre modelli a olio tra cui quello qui esposto. Il significato allegorico dell'opera mira a celebrare il pontefice attraverso dei rimandi alla Clemenza e ad altre virtù riconosciutegli e si fonda su una solida conoscenza dell'iconologia classica (Leps 2015). Non solo per questo l'affresco attesta il momento culminante del sodalizio artistico-intellettuale tra Maratti e Giovan Pietro Bellori, autore del programma iconografico delle decorazioni realizzate in occasione dell'ampliamento del palazzo, nonché estensore di una lunga descrizione celebrativa dell'opera nella *Vita* dedicata al pittore (Bellori [1672-1695] 2009, II, pp. 596-600).
Se inevitabilmente Maratti aveva come precedente l'intervento di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini in omaggio a Urbano VIII, dal punto di vista compositivo e stilistico con quest'opera il pittore segna una tappa importante nel processo del rinnovamento del gusto in senso classicista e fortemente disegnativo nella Roma tardo-barocca. Nello stile emergono tanto l'assiduo e profondo studio della statuaria antica, quanto quello della sodezza delle forme e della naturalezza delle espressioni di Domenichino, del quale Maratti aveva incamerato nel 1664 un vasto *corpus* di disegni (Prosperi Valenti Rodinò 2014). Un connubio tra l'antico e quel moderno che aveva ormai assunto dignità pari all'antico che, espresso con un nuovo linguaggio, dà vita in questo affresco a una sorta di rilievo dipinto dove la solidità dei corpi esprime la poetica matura di un artista molto attento anche alla scultura del proprio tempo (Montagu 2015).
La composizione, ricca ma non straripante di personaggi, è divisa in tre registri distinti non solo dalla disposizione delle figure, ma anche dalla luce. Proveniente dall'alto, questa irradia le nuvole, abitate da cherubini e da angeli che elevano le insegne papali, e ricade poi sulla maestosa figura della Clemenza, coadiuvata da angeli dalle morbide forme appoggiati a soffici nuvole nell'esibire gli attributi delle virtù del pontefice. Affiancano la figura centrale da un lato la Giustizia e dall'altro la Fortitudo, nei cui tratti si rivela il ritratto di Don Gaspare Altieri, nipote di Clemente X rappresentato come Gonfaloniere della Santa Chiesa e restituito con la monumentalità di una vera e propria scultura antica. La parte inferiore, più vicina alla sfera terrena nella narrazione allegorica del dipinto, ospita la Felicità Pubblica, dotata di cornucopia, il cui volto è un aperto omaggio ai tratti vivaci e naturali delle figure carraccesche. Questa figura e gli angeli che distribuiscono simboli di prosperità sotto di lei sono prevalentemente in ombra e presentano contrasti chiaroscurali più netti, benché mai eccessivi. L'andamento ordinatamente verticale della composizione sottolinea lo statuto di quadro riportato dell'invenzione di Maratti, il quale, condizionato anche dalla cornice preesistente, sancisce una distanza incolmabile dai grandi cieli barocchi di cui Gaulli offrirà pochi anni dopo un magistrale esempio nella chiesa del Gesù (cat. 30). Il quadro riportato è una soluzione già adottata dieci anni prima da Pietro da Cortona nella *Visione di san Filippo Neri* per Santa Maria in Vallicella, dove pure la composizione prevede un unico punto di osservazione e un andamento verticale, ma dove le gradazioni dell'intensità della luce non intervengono ad amplificare le modalità di lettura del dipinto. In questo la consonanza del processo pittorico di Maratti con la scrittura ekfrastica di Bellori è totale: anche perciò l'opera va considerata come manifesto di una poetica comune, sebbene tale effetto, molto efficace nel modello a olio, sia mitigato nella versione a fresco forse anche per un'imperfetta padronanza della tecnica (Cipriani, in *Palazzo Altieri* 1991, pp. 180-184; Pierguidi 2015).
L'autonomia dell'ormai affermato Maratti nella restituzione significativamente rielaborata dei propri modelli emerge soprattutto nella raffinata, abbondante e studiatissima distribuzione dei panni. Specie se confrontata con l'affresco della *Divina Sapienza* del suo maestro Sacchi, altro fondamentale precedente, l'opera attesta l'avvenuto passaggio attraverso una stagione che aveva fatto del panneggio e dei suoi svolazzi un tratto distintivo della libertà della cultura figurativa moderna romana. Anche qui i panneggi mantengono un'assoluta centralità, ma la loro artificiosa naturalezza è frutto del metodico studio del panno messo in posa che proprio il maestro marchigiano aveva incentivato nel programma didattico dell'Accademia di San Luca: un'eredità carraccesca resa sistema che diverrà seme fecondo per il Settecento.

Stefania Ventra



30. Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio

Genova 1639-Roma 1709

Trionfo del Nome di Gesù, 1676 circa

Olio su tela, 179,5 x 125 cm
Roma, Galleria Spada – Polo Museale del Lazio, inv. 137

Provenienza: Roma, collezione cardinale Fabrizio Spada, 1717; collezione Spada Veralli; Stato Italiano, acquisto 1927.

Bibliografia: Enggass 1964, pp. 43, 153, fig. 71; Vicini, in *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio* 1999, n. 20, pp. 144-146; Petrucci 2009, pp. 217, 222, fig. 278, n. B15c, pp. 478-479; Curzietti 2011, pp. 82-83, fig. 15.



Il dipinto, che nel 1717 si trova compiutamente descritto nell'inventario del cardinale Fabrizio Spada (Vicini 2006, n. 20, pp. 144-146), costituisce un "modello di presentazione" per la decorazione della volta del Gesù, la chiesa madre dei Gesuiti in Roma, eseguita tra il 1676 e il 1679 su commissione di padre Giovan Paolo Oliva, Generale della Compagnia di Gesù.
Il prestigioso incarico comprendeva l'intera decorazione delle volte della chiesa, a partire dalla cupola con i pennacchi, proseguendo con la volta della navata, la volta del transetto sinistro e il catino absidale, tanto da costituire una delle più grandiose imprese decorative del barocco romano (1672-1685 circa; Enggass 1964, pp. 31-74; Petrucci 2009, pp. 192-256, 458-490; Curzietti 2011, pp. 81-88). Il cantiere comprendeva anche gli stucchi decorativi e le figure allegoriche in stucco, eseguite da vari scultori sempre su disegni e modelli del Gaulli. Un ruolo non secondario ebbe il Bernini, che intervenne con aiuti e suggerimenti, ma anche schizzi e disegni, a guidare la mano del talentuoso seguace, fornendo soprattutto spunti compositivi [non condivido il riferimento a Bernini e la connessione con la volta del disegno pubblicato da Ursula Verena Fischer Pace (2013/2014; Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14755), riferendosi a mio avviso ad altra composizione, probabilmente una cupola per l'impianto circolare attorno all'ostia consacrata e lo Spirito Santo].
La composizione è incentrata sul monogramma gesuitico "IHS", al centro della metà superiore dell'affresco, da cui si propaga in ogni direzione la radiazione divina da un circolo centrale, come una gigantesca ostia consacrata. La luce, accompagnata illusionisticamente da un vento potentissimo, squarcia l'empireo aprendosi un varco fra un tumulto di serafini, cherubini e varie cerchie angeliche, penetrando all'interno attraverso un grande lucernario, inquadrato da un cornicione in stucco dorato decorato con festoni floreali e foglie di palma. La tematica svolta è ispirata alla *Lettera di san Paolo ai Filippesi*, come indica l'iscrizione sul cartiglio tenuto dai due angeli in stucco all'estremità superiore della cornice. Il concetto che Gaulli espresse, consulenti padre Oliva e Bernini, è quello dell'irrompere all'interno della chiesa della moltitudine che popola i cieli, entrata attraverso l'apertura della volta e sospesa appena al di sotto di essa: il cielo è sceso sulla terra e il paradiso è molto più vicino di quanto si possa immaginare, grazie alla speranza di salvezza offerta dal Cristo.
L'illusionismo della rovinosa caduta nell'abisso di vizi e dannati, viene rafforzato dall'ombra delle nubi dipinta sulla decorazione, sopra i rilievi, sulle sculture degli angeli, secondo un'idea ad impatto teatrale suggerita dal Bernini, mentre l'effetto della luce introdotta dai finestroni della navata viene simulato dalla trasparenza delle nubi che schiariscono nella parte inferiore.
I personaggi raffigurati non sono semplicemente tipi sociali (sovrani, regine, condottieri) e molte figure allegoriche hanno un significato specifico nella concezione iconografica generale, a partire dalla donna di spalle, nel gruppo centrale, immediatamente sotto il nome di Cristo e sulla sua verticale, che individua la Chiesa Militante. Tutti i personaggi presenti in circolo sulle nubi concorrono a costituire il corpo operativo della Chiesa.
Come ho dimostrato, la tela, che reca numerose varianti rispetto alla realizzazione, era originariamente montata su un telaio ligneo sagomato con la curvatura della volta, come altri modelli tridimensionali dell'artista, tipo quello per la calotta absidale conservato presso la Galleria dei Marmi del Gesù.
Paradossalmente per l'affresco, l'opera più importante dell'intero ciclo decorativo, conosciamo solo pochissime elaborazioni grafiche (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques; Museum Kunst Palast di Düsseldorf), mentre sono noti quattro studi pittorici preparatori, rispettivamente, oltre a quello in esame, già presso la Galleria Tarantino a Parigi, il museo della Princeton University e in collezione Maria Felice Bernetti Mercatili a Fermo.
Sui rapporti della composizione con gli apparati effimeri delle Quarantore e le grandi imprese berniniane, prima fra tutte la *Cathedra Petri*, è stato scritto molto. La decorazione della volta del Gesù costituisce indubbiamente uno degli esiti più alti dell'illusionismo barocco ed una delle più compiute applicazioni dei principi berniniani sul dialogo tra le arti, in cui le capacità progettuali e tecniche del Baciccio raggiunsero livelli insuperati, modello per generazioni di decoratori sino alla fine del Settecento. Una geniale creazione artistica, suprema sintesi della cultura figurativa e teologica del tempo, che ha fornito un riferimento per oltre un secolo ad artisti di ogni nazione.
La Roma del secolo XVII era un coacervo di linguaggi e indirizzi stilistici diversificati, che vedeva convivere ed intrecciarsi, accanto alla linea classicista della corrente marattesca o a quella più naturalista dei "tenebristi" (Petrucci 2011, pp. 5-6; Petrucci 2012), la tendenza propriamente barocca esemplificata da Cortona, Bernini, Gaulli e dai loro numerosi seguaci. Anche nella grande decorazione francese, il riferimento, più che la rivisitazione marattesca del "quadro riportato", è proprio la pittura illusionistica barocca, come dimostra l'*Apoteosi di san Luigi re di Francia* di Charles de La Fosse (1702), il cui bozzetto è in mostra (cat. 20), o l'*Apoteosi di Ercole* di François Lemoyne a Versailles (1736). Non a caso la volta del Gaulli, oltre ad essere riprodotta in numerose incisioni, fu oggetto di studio da parte di pittori di tutt'Europa, anche francesi durante il soggiorno formativo presso l'Accademia di Francia, come ricorda Tessin in merito ad un artista inviato a tale scopo dalla citata istituzione sin dal 1687 (Sirén 1914, pp. 192-193; Canestro Chiovenda 1966, p. 181, nota 35; *Nicodemus Tessin* 2002, p. 342).

Francesco Petrucci

31. Ciro Ferri

Roma 1633-1689

San Francesco Saverio, 1688-1689

Bronzo dorato, 90 cm
Iscrizione sul retro della base: «ex legato / p. caesaris massei cong: ora / in honorem s. ignaty» e «cyrvs ferrvs invenit et operi praefvit»
Roma, Museo del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina

Provenienza: Roma, Santissimo Nome di Gesù all'Argentina – Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Bibliografia: Galassi Paluzzi 1922, pp. 119-123; Galassi Paluzzi 1926, p. 5; Pecchiai 1952, p. 200; Lankheit 1962, pp. 39-40; Montagu 1973, p. 122; Di Macco, in *Tesori d'arte sacra* 1975, n. 288, p. 118; D'Orazio, in *Saint, Site and Sacred Strategy* 1990, n. 91, p. 158; Montagu, in *Pietro da Cortona* 1997, n. 101, pp. 447-448; Montagu 1998, pp. 82-90; Settimi, in *Restituzioni* 2018, n. 64, pp. 596-601; Guido, in *Restituzioni* 2018, n. 64, pp. 601-606.

San Francesco Saverio volge lo sguardo al cielo portando le mani al petto, oppresso dal cuore ardente d'amore per Dio. Il corpo presenta una composizione a S appena accennata, che determina un movimento oscillante nelle ampie maniche e nell'orlo della cotta, impreziosita da pizzi intagliati a bulino. La doratura è stata eseguita con la tecnica dell'amalgama al mercurio (Guido, in *Restituzioni* 2018, n. 64, p. 602).
L'opera venne commissionata a Ciro Ferri insieme ad altre sette sculture di santi, per esaudire le volontà testamentarie del padre oratoriano Cesare Massei (1615 circa-1687). Nel testamento (1685) Massei incaricava il fratello Giuseppe di utilizzare 200 scudi per fare «qualche ornamento» all'altare di Sant'Ignazio e altrettanti per quello di San Francesco Saverio (Montagu, in *Pietro da Cortona* 1997, n. 101, p. 447). L'oratoriano doveva avere familiarità con la chiesa del Gesù giacché il fratello apparteneva all'ordine di sant'Ignazio. Conosceva quindi la discussione riguardante il rifacimento dell'altare del fondatore, considerato troppo modesto per il suo scopo (Pecchiai 1952, pp. 131, 139). Probabilmente intendeva porvi un rimedio momentaneo – di lì a dieci anni sarebbe iniziato il grandioso progetto di rifacimento affidato ad Andrea Pozzo e auspicato fin dagli anni Quaranta – mentre la scelta di ornare l'altare di San Francesco Saverio, costruito per volontà del cardinal Negroni (1672-1678), potrebbe risiedere in ragioni di devozione o di simmetria, o costituire un omaggio al fratello, autore di una vita del santo (Massei 1681).
Giuseppe esaudì le volontà di Cesare, aggiungendo di tasca propria 200 scudi e scegliendo di commissionare due gruppi di statue, realizzati tra il 1688 e il 1689 e posti sugli altari l'anno seguente. È anche possibile che sia stato Cesare, prima di morire, a suggerire il tipo di ornamento e il nome dell'artista, già autore del tabernacolo in bronzo per l'altare maggiore di Santa Maria in Vallicella (1672-1684; Galassi Paluzzi 1922, p. 122). Va inoltre segnalato che prima del 1676 presso il Collegio gesuita di Saragozza (oggi Real Seminario de San Carlos Borromeo) erano giunte due statue in argento rappresentanti *Sant'Ignazio* e *San Francesco Saverio*, eseguite a Roma e modernamente attribuite a Ciro Ferri (Fernández Gracia, in *San Francisco Javier en las artes* 2006, pp. 288-289).
Per l'altare di Sant'Ignazio vennero realizzate le immagini dei quattro santi con lui canonizzati nel 1622 (*San Francesco Saverio* appunto, *Santa Teresa d'Avila*, *San Filippo Neri* e *Sant'Isidoro Agricola*), mentre per quello di San Francesco Saverio furono eseguite le effigi di quattro santi omonimi (*D'Assisi*, *Di Sales*, *Borgia* e *Di Paola*). Fin dalla loro riscoperta (Galassi Paluzzi 1922), le otto statue sono state considerate un gruppo unitario. Solo in occasione del recente restauro, si è compreso che i quattro esemplari dell'altare



cuzione, ma che possa aver realizzato anche i modelli in terracotta, come già era avvenuto per il tabernacolo della Vallicella (Galassi Paluzzi 1922, pp. 122-123). Ferri potrebbe aver fornito i bozzetti, tradotti in modelli finiti e a grandezza naturale da un altro scultore o addirittura da lui stesso (Montagu 1998, p. 82). Recentemente invece è stato proposto che fu Francesco Nuvolone a eseguire direttamente dai disegni del pittore i modelli delle fusioni in bronzo (Guido, in *Restituzioni* 2018, n. 64, p. 601).
Le otto statue, tra le ultime opere di Ferri, sono un esempio del portato cortonesco che l'artista, autentico erede dello stile del maestro, seppe consegnare, anche in virtù della sua versatilità nel campo delle arti figurative, ai pittori e agli scultori delle generazioni successive. Queste videro nella lezione di Pietro da Cortona un'opzione stilistica vitale, in grado di dialogare, per esempio, con lo stile innovativo introdotto a Roma dallo scultore Pierre Legros, come si vede dal confronto tra il nostro *San Francesco Saverio* e il bozzetto dello stesso soggetto dell'artista francese, realizzato poco meno di dieci anni dopo.

Vittoria Brunetti

di San Francesco Saverio erano originariamente bicromi, per uniformarsi alle due statue algardiane – *San Giacomo Maggiore* e *San Tommaso* – che già ornavano quell'altare (Guido, in *Restituzioni* 2018, n. 64, p. 606).
Il punto centrale del dibattito riguarda però la qualità dell'intervento di Ciro Ferri. L'iscrizione sul retro dei piedistalli del primo gruppo – variata all'uopo negli altri – oltre a menzionare il committente, intende esplicitare il ruolo del pittore. I termini «invenit» et «praefuit» hanno permesso di ipotizzare che Ferri non solo abbia ideato le statue e sovrinteso alla loro esecuzione, ma che possa aver realizzato anche i modelli in terracotta, come già era avvenuto per il tabernacolo della Vallicella (Galassi Paluzzi 1922, pp. 122-123). Ferri potrebbe aver fornito i bozzetti, tradotti in modelli finiti e a grandezza naturale da un altro scultore o addirittura da lui stesso (Montagu 1998, p. 82). Recentemente invece è stato proposto che fu Francesco Nuvolone a eseguire direttamente dai disegni del pittore i modelli delle fusioni in bronzo (Guido, in *Restituzioni* 2018, n. 64, p. 601).
Le otto statue, tra le ultime opere di Ferri, sono un esempio del portato cortonesco che l'artista, autentico erede dello stile del maestro, seppe consegnare, anche in virtù della sua versatilità nel campo delle arti figurative, ai pittori e agli scultori delle generazioni successive. Queste videro nella lezione di Pietro da Cortona un'opzione stilistica vitale, in grado di dialogare, per esempio, con lo stile innovativo introdotto a Roma dallo scultore Pierre Legros, come si vede dal confronto tra il nostro *San Francesco Saverio* e il bozzetto dello stesso soggetto dell'artista francese, realizzato poco meno di dieci anni dopo.

Vittoria Brunetti

32. Pierre II Legros
Parigi 1666-Roma 1719
Il beato Stanislao Kostka sul letto di morte, 1702-1703 circa

Terracotta, 29 x 56 x 29 cm
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Dep. 93 / già Scult. 1914 n. 1320

Provenienza: collezione Pierre Crozat a Parigi, registrata nell'inventario *post mortem* (30 maggio 1740, p. 60 V°); vendita Crozat de Thiers, Parigi, febbraio 1773, n. 1053; consegnata al Museo Nazionale del Bargello a seguito di un dono alle Gallerie Fiorentine di Edward A. Maser nel 1956.

Bibliografia: Pascoli 1730, p. 272; Enggass 1976, I, pp. 138-139; Souchal 1977-1993, II, 1981, n. 20, pp. 285-286; Bacchi 1996, p. 814; Bissell 1997, n. 20, p. 73 e nota 1; González-Palacios 2007b, p. 52.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Daniele Angellotto Restauratore di opere d'arte, Rignano sull'Arno, Firenze.

Nell'agosto 1702 il Padre Generale Tirso Gonzales decise di far adornare alcuni ambienti del Noviziato dei Gesuiti a Sant'Andrea al Quirinale per onorare la memoria di Stanislao Kostka, il giovane polacco spinto da alcune visioni mistiche a fuggire da Vienna per recarsi a Roma, dove fu accolto da Francesco Borgia e lì morì diciassettenne il 15 agosto 1568: «L'adornamento non consiste in altro che con servirsi delle due altre stanze contigue dare a quella del Beato più magnifico l'ingresso [...] e nella stanza vi si è posta una statua di marmo, che co' suoi colori rappresenta al vivo il Beato moribondo in un letto, che riguarda un crocifisso che tiene nella mano, tenendo nell'altra una piccola immagine della Madonna, opra del famoso scultore monsu Pietro Legros» (Haskell 1955, p. 287, nota 1, dall'Archivio dei Gesuiti).
Nella stanza dove aveva vissuto, Stanislao giace su un materasso in marmo giallo antico disteso su un drappo di alabastro fiorito; indossa l'abito dei Gesuiti in marmo nero del Belgio, mentre le mani, i piedi e il capo sono in candido statuario, levigato al punto da lasciar affiorare il pallore del viso che affonda leggermente sui cuscini. «Qui il rapporto tra il marmo bianco usato nella figura, il nero dell'abito gesuitico e quelli variamente colorati della coltre, della coperta a frange di bronzo dorato, della doppia predella su cui il letto è posato e che funge da base alla scultura, è un rapporto di effetto così discreto e nel tempo stesso così impressionante, che chi guarda è preso da stupore e quasi afferrato, per l'inganno visivo, da quel senso di compunzione, che i Gesuiti committenti volevano soprattutto che fosse conseguito. Il Legros ha vinto però ogni pietismo con l'altezza e il rigore dello stile. Si tratta di una delle rappresentazioni di morti sante, di cui si compiaceva la religiosità barocca, ma che restano per noi assai ostiche da comprendere e da apprezzare: una tradizione che [...] tocca una espressione nuova di intimismo nella immagine del Santo giovanissimo che, col volto chino verso il Crocefisso, ora peraltro mancante insieme con i gigli, esala il suo ultimo fievole respiro dalla bocca appena dischiusa» (Nava Cellini 1982b, p. 12). Meglio non è stato finora rilevato il valore nuovo della discrezione, raggiunta nel sorprendente accostamento tra l'ostentata preziosità dei materiali e l'espressione verosimile di una condizione emotiva naturale. Sono le attitudini riconosciute in termini di "verità" e di "grazia" dal pittore francese Dandré-Bardon (1765a, II, p. 94): «Le Gros a aussi sculpté à Rome la Statue du B.H. Stanislas, dont le vêtement est de marbre noir, & les chairs de marbre blanc. La vérité & les graces de son attitude concourent, avec la décoration pittoresque du lieu où la figure est placée, à l'illusion la plus pathétique».
È evidente che dietro *Il beato Stanislao Kostka sul letto di morte* vi è una profonda riflessione sui modelli berniniani, sulla *Beata Ludovica Albertoni* (1671-1675) in San Francesco a Ripa, addirittura sullo stupefacente effetto soffice del materasso dell'*Ermafrodito Borghese* (Parigi, Musée du Louvre), senza che si possa escludere la conoscenza mediata della *Santa Rosa da Lima* di Melchiorre Cafà (1663-1666). Ma la scelta espressiva di una condizione emotiva naturale della statua del giovane Stanislao si pone su un altro piano: non si tratta più di sedurre l'osservatore nella contemplazione stupefatta e spettacolare di un istante di infiammato fervore delle sculture berniniane, ma sollecitare l'immedesimazione nella condizione d'animo del soggetto, nella condivisione di un dialogo intimo con gli ultimi istanti di una vita esemplare. È la partecipazione alla "buona morte", un tema caro alla predicazione dei Gesuiti e ricorrente in altre figure dell'ordine, come *San Francesco Saverio*, figurato sul registro del conforto degli angeli nella pala dipinta da Andrea Pozzo per Camerano Casasco, destinata proprio a un altare della Compagnia della buona morte (cat. 42).
Per la corrispondenza delle lacune nelle dita della mano e del piede, la terracotta del Bargello è stata identificata da González-Palacios (2007b, p. 52) in quella descritta nell'inventario *post mortem* (30 maggio 1740) del banchiere Pierre Crozat – «La figure d'un religieux couché sur un lit de repos qui tient à sa main le portrait de la Vierge et de son enfant le tout de terre cuite dont il y a un doigt cassé à la main gauche et les deux pouces de chaque pied cassé» – già ricordata dal Pascoli (1730, p. 272) nella vita dello scultore: «Fece poi la statua del S. Stanislao in Sant'Andrea del noviziato, il cui modello si conserva tra le sue cose più rare da M. Croisat a Parigi». Il grande collezionista e amico di Watteau, che ospitò anche per un certo periodo a casa sua, aveva infatti accolto lo scultore a Parigi nel 1715 incaricandolo della decorazione in stucco dei *Genii delle Arti* nel Gabinetto ottagono della sua residenza e dell'altare della cappella nella sua casa di campagna a Montmorency (entrambe perdute: Mariette 1853-1860, III, 1856, pp. 118-120; Souchal 1977-1993, II, 1981, nn. 34-35, pp. 295-296).
Nel palpitante modellato della terracotta, la condizione esangue del fisico indebolito, rivelata dalle ricadute al naturale delle pieghe dell'abito e dalla fievole dolcezza del volto, e lo stato d'animo del ragazzo sono forse ancora più delicatamente risentiti che nel marmo e inducono a ritenerla un modelletto allo stadio ultimo della preparazione dell'opera, compiuta nel 1703. Entrare in una comunicazione di sentimenti profondi: è in questo cambio di passo orientato verso la condizione umana che, circa il 1700, si afferma la novità moderna della scultura di Pierre Legros.

Giuseppe Dardanello



33. Camillo Rusconi
Milano 1658-Roma 1728
San Matteo, 1715 circa

Terracotta, 71 x 40 x 29 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 1779

Provenienza: dono René Haase 1923.

Bibliografia: *Musée national du Louvre* 1933, n. 1884 (come Rusconi); Brinckmann 1923-1925, II, 1924, p. 11 (come copia da Rusconi); Enggass 1976, I, p. 94 (copia da Rusconi); Conforti 1977, n. 33, p. 243 (copia da Rusconi?); Martin 2000, p. 76 (forse copia da Rusconi); *Musée du Louvre* 2006, p. 194 (copia da Rusconi); Martin 2019, n. 110, pp. 117, 302, fig. 104 (fotografia prima del restauro; copia da Rusconi).

Il museo del Louvre conserva due statuette in terracotta raffiguranti *San Matteo* e *San Giacomo Maggiore*, riduzioni dei marmi di Camillo Rusconi in San Giovanni in Laterano. La prima fu donata nel 1923 dal mercante René Haase come opera di Puget, la seconda nel 1936 da un altro mercante, Paul Gouvert, come modello in piccolo della statua di marmo. Considerate delle copie dagli esperti di Rusconi, nel 2006 sono state catalogate rispettivamente come «d'après» e «atelier de (?)» Camillo Rusconi, ma il loro recente restauro (2007 e 2008) induce a riaprire la questione e a considerarle meglio.
Camillo Rusconi fu uno degli scultori italiani più celebri tra fine Seicento e inizio Settecento. Giunto a Roma intorno al 1684-1685, fu per breve tempo allievo di Ercole Ferrata, prolifico discepolo di Bernini, morto nel 1686, prima di intraprendere una brillante carriera. Tra le sue opere più importanti figurano quattro colossali statue marmoree di *Apostoli* realizzate per decorare le nicchie della navata della basilica di San Giovanni in Laterano: *Sant'Andrea* (1708-1709), *San Giovanni* (1709-1712 circa), *San Matteo* (1715) e *San Giacomo Maggiore* (1715-1718). A fornire i disegni per le statue fu il pittore Carlo Maratti, particolarmente apprezzato e stimato da papa Clemente XI. Gli scultori vi si attennero in maniera diversa, ma Rusconi, amico del pittore, si distinse per la fedeltà alle composizioni di quest'ultimo (Enggass 1976). Gli *Apostoli* del Laterano furono presto considerati dei capolavori, le loro composizioni si diffusero attraverso le incisioni e ne furono realizzate delle riduzioni ad opera degli stessi scultori o di altri artisti come Edme Bouchardon e alcuni spagnoli (Martin 2000).



L'esistenza di modelli preparatori di Rusconi è attestata da alcune fonti antiche. Una lettera di Charles Poerson, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, datata 23 luglio 1715, segnala che «le Pape ayant donné au S[r] Camille Ruscone la figure de S[t] Jacques [...] il en a fait deux modèles, sur lesquels l'on dit merveilles» (*Correspondance* 1887-1912, IV, 1893, p. 413). Si è tentati di identificare quei modelli autografi, noti attraverso le fonti, con sculture in terracotta oggi conservate. Il *corpus* è piuttosto importante. Le statuette più notevoli sono un *San Giovanni* al museo dell'Hermitage (Androsov 1999, pp. 243-244, fig. 10), due *Sant'Andrea* al Musée des Beaux-Arts di Nîmes (*Musée des Beaux-Arts* 2000, p. 52, repr.) e al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia a Roma (Giometti 2011, n. 154, pp. 125-126), un *San Giacomo* al Louvre, quattro *San Matteo* al Louvre, a Nîmes, nel museo di Toledo (Ohio, Stati Uniti) e nella collezione Etro a Milano. La bibliografia è discordante: Michael Conforti (1977) riconosce come terrecotte autografe quelle di Nîmes, provenienti dalla collezione di Robert Gower per lascito nel 1869; Sergej Androsov (1999) sarebbe tentato di aggiungere quella di San Pietroburgo, proveniente dalla collezione Farsetti riunita a Roma a metà Settecento; Andrea Bacchi individua il *San Giacomo* del Louvre (Bacchi 1996, p. 842); Robert Enggass (1976) e Frank Martin (2000, 2019) sono invece più severi e considerano le terrecotte come delle copie, con un punto interrogativo per il solo *San Giovanni* di San Pietroburgo secondo Martin (2019). Va detto peraltro che il catalogo ragionato dell'opera di Rusconi di Frank Martin, pubblicato nel 2019, è postumo (l'autore è scomparso nel 2014) e che le fotografie delle due terrecotte del Louvre nel libro sono vecchi scatti, anteriori al restauro (è probabile che Frank Martin non abbia visto le statuette restaurate).
Prima della sua conversione da parte di Cristo, San Matteo era un esattore delle tasse. Come evangelista è sovente accompagnato da un angelo. Rusconi esclude questa figura complementare ed evoca l'attività del santo mostrandolo mentre legge il grande libro delle Scritture e calpesta con i piedi nudi una borsa piena di monete, segno della sua vita passata. La statuetta in terracotta del Louvre, fedele al marmo nella composizione, è stata eseguita con argilla grigia. Dopo la cottura, il colore della terra è diventato un beige rosato molto pallido. La scultura è piena, ma svuotata sul verso per i due terzi superiori della sua altezza. Lo stato di conservazione è disomogeneo: ottimo su viso, spalle, pieghe laterali e mani, meno buono nelle zone molto restaurate delle pieghe attorno a una grande frattura, all'interno del libro e in tutta la parte inferiore, inclusa la cornucopia e le dita dei piedi. Sulla terracotta si trova prima di tutto una patina fine, bionda e satinata, stesa sulla superficie come strato di finitura. Questa patina sottile è intatta, anche se con qualche lacuna, sulle spalle e sulle maniche, e ben conservata su viso, capelli, mani e bordo del libro; è invece molto consumata sui piedi e sulle pieghe. C'è poi uno strato bruno-rossastro, simile a una gommalacca, applicato sulle zone più compromesse in occasione di un restauro. In un successivo intervento è stato aggiunto infine uno strato bianco-grigio, probabilmente per evocare il marmo. Steso sulla superficie, dalla testa ai piedi, quest'ultimo strato bianco nascondeva importanti riparazioni antiche e alterava l'aspetto dell'opera. Come hanno dimostrato chiaramente le indagini, non si trattava di uno strato di policromia applicato con cura, ma del deposito di successivi strati di latte di calce stesi per nascondere le parti danneggiate. Si è perciò deciso di rimuoverlo per ritrovare il vigore del modellato in terra.
La statuetta è stata lavorata in più parti distinte. Il libro, le mani, i polsi e un lembo di drappeggio sotto il libro sono stati modellati insieme, poi asciugati prima di essere raccordati al resto della scultura prima della cottura, il che potrebbe spiegare un sollevamento sotto il libro. L'analisi della terra ha dimostrato che non c'è differenza di composizione tra questa parte e il resto della scultura ed è probabile che questo pezzo sia stato modellato separatamente per motivi estetici e tecnici: fu forse oggetto di studio sulla posizione del libro e delle mani ed era necessario che l'insieme della forma rimanesse compatto e solido durante la cottura. D'altra parte, l'esame delle tracce di tagli sul corpo, differenti dalle rotture provocate da incidenti durante la vita dell'opera, suggerisce che la scultura sia stata tagliata in più pezzi, probabilmente con l'ausilio di un filo metallico, prima della cottura, per consentire di poterne trarre dei calchi:



33.1 Camillo Rusconi, *San Giacomo Maggiore*, terracotta. Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 2448.

è una tecnica che si osserva in Francia, ad esempio sui modelli della Manifattura di Sèvres. Questa considerazione tende a confermare il carattere di modello autografo della terracotta del Louvre, accuratamente modellata in bottega allo scopo di preservarne traccia prima del passaggio, sempre rischioso, della cottura.
Il restauro dell'opera consente una nuova lettura della statuetta: mentre le mani di bianco inspessivano la terracotta e nascondevano il nervosismo del modellato – tanto da indurre gli specialisti a considerare l'opera una copia priva di forza – la rimozione di questi strati permette di rileggere la scultura e, a nostro avviso, di rivalutarla. Infatti, la finezza dei dettagli e il carattere fermo e preciso delle tracce degli strumenti di lavorazione attestano la qualità e la freschezza del modellato. L'artista ha lavorato con brio, dettagliato minuziosamente il tracciato nervoso delle vene delle mani e dei piedi, e caratterizzato la superficie dei tessuti (ad esempio le frange del mantello). Mentre ha accuratamente levigato con una spazzola la pelle del viso e i volumi esterni dei drappeggi, non ha voluto rimuovere sistematicamente le tracce degli strumenti: per ottenere un effetto grafico ha anche conservato alcuni segni delle mirette a gradina (chioma, barba, maniche, incavi tra le pieghe del drappeggio, ecc.) o di punta (orlo della tunica). Il verso, destinato a non essere visto, essendo il marmo collocato in una nicchia, contrasta con la parte frontale: si caratterizza per la rapidità di esecuzione e il gesto dello scultore è qui ben presente, quasi brutale.
Anche il restauro del *San Giacomo Maggiore* in terracotta del Louvre ha permesso di rivalutarlo nel *corpus* delle opere autografe di Rusconi (fig. 33.1). Sebbene abbia sofferto maggiormente rispetto al *San Matteo* – un restauro antico lo trasformò in un *Cristo che cammina* per nascondere le lacune causate da un incidente –, la sua lavorazione richiama quella del *San Matteo*: dopo la modellazione e prima dell'asciugatura, le componenti della statuetta sono state ritagliate con un filo o con un coltello, per trarne da subito impronte per farne dei calchi. La perfetta levigatura delle superfici del volto, del busto, delle gambe va di pari passo con una finitura molto accentuata nell'espressione del viso, la raffinatezza dei particolari della chioma, la ricerca di eleganza nel movimento dei drappeggi, in contrasto con la scelta deliberata di conservare il lavoro di costruzione per sbozzatura sul verso.

Guilhem Scherf

34. Pierre II Legros
Parigi 1666-Roma 1719
San Tommaso, 1703-1704

Terracotta, 69,5 x 47 x 27,3 cm
Los Angeles, County Museum of Art, inv. 84.1

Provenienza: acquistato con fondi provenienti da The Ahmanson Foundation, Chandis Securities Company, Camilla Chandler Frost, e, per scambio, William Randolph Hearst, Gerald Cantor, Anna Bing Arnold, un donatore anonimo, Duveen Brothers, Inc., Mr. & Mrs. William Preston Harrison, Mr. & Mrs. Pierre Sicard, Col. e Mrs. George J. Dennis, Julia Off.

Bibliografia: Levkoff, in *The Ahmanson Gifts* 1991, n. 32, pp. 125-127; Montagu, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 46, pp. 162-163; Desmas, in *Gifts of European Art* 2019, n. 28, pp. 88-89.

Nella grande impresa scultorea degli *Apostoli* del Laterano, avviata da Clemente XI Albani nel 1702 (Conforti 1977), fu il re di Portogallo Pietro II a farsi carico nel 1703 della commissione della statua di *San Tommaso* (fig. 9, p. 115), che aveva assolto la missione di evangelizzatore delle Indie, terra di insediamento di importanti colonie portoghesi. La lastra lapidea a fianco del santo incornicia una croce intrecciata di gigli al cui vertice siede una colomba: vuole ricordare la predicazione dell'apostolo ai nativi nel luogo dove avrebbe innalzato una grande croce sopra una pietra, predicendo che quando il mare sarebbe arrivato a lambirla altri uomini bianchi avrebbero raggiunto quelle terre, come avvenne con l'avvento dei portoghesi nell'area di Goa. Pagamenti per la statua sono segnalati sin dal gennaio 1704 e si presume, date le notevoli differenze dal marmo, che questa terracotta presenti in forma finita la prima idea elaborata autonomamente dallo scultore. Legros ha modellato una figura vigorosa, impetuosamente coinvolta nella sua predicazione, suggerita dal libro aperto che trattiene con la mano: il gesto ampio del braccio destro sollevato sul corpo lievemente inarcato ne apre l'intera figura allo spettacolare dispiegamento del manto, che dal nodo in vita si libera in un fluttuante drappeggio aereo. Partecipa alla scena un angioletto che solleva lo sguardo verso il volto del santo e ne risvolta un lembo del mantello per svelare la lastra con la croce.
È noto che Legros, nel momento di accettare l'incarico per il secondo apostolo, *San Bartolomeo* (fig. 7, p. 124), dal cardinale fiorentino Lorenzo Corsini nel settembre 1704, quando gli venne mostrato il disegno di Carlo Maratti che secondo le intenzioni del papa avrebbe dovuto far da modello per la sua scultura, dichiarò apertamente «la repugnanza che il medemo haveva di operare con questa dipendenza», trovando in quel disegno «diverse difficultà le quali, senza mutar in qualche parte il disegno, non stimava che l'opra doveva venire applaudita». La diplomatica risposta del cardinal Benedetto Pamphilj, arciprete del Laterano e coordinatore della impresa – «che detto Le Gros pigliasse dal disegno del Sig.r Carlo qualche idea, per altro operasse secondo il suo gusto» – lasciava allo scultore ampia libertà di intervento (Desmas 2004b, p. 805). Del *San Bartolomeo* non si conosce il disegno di Maratti per poterne misurare la distanza dalla statua di Legros, ma il rifiuto del modello marattesco non poteva essere meglio esplicitato nella terracotta del *San Tommaso*: nessuna concessione a un canone classico ideale, ma una figura pervasa da una dinamica fluidità di movimento, senza un attimo di sosta nello svolgimento mai ripetuto delle pieghe, nell'impeto del volto concentrato nell'azione e percorso da un fremito nervoso.
Mai prima di allora Legros si era misurato così apertamente con Gian Lorenzo Bernini, nell'intenzionale riferimento all'eloquenza dei gesti e alla tumultuosa dinamica di manti dei *Padri della Chiesa* nella Cattedra, come nell'impianto compositivo, derivato dal *Longino* nella crociera di San Pietro, di cui rielabora l'impostazione aperta e l'invenzione del nodo stretto al fianco, per di lì dispiegarlo nell'autorevole naturalezza dello sventagliamento delle pieghe ampie e profonde del panneggio.
La nuova sensibilità che anima l'intensa figura di Tommaso emerge nello scivolare mobile e vibrante dei piani di sfaccettatura dei manti e nella testa di carattere, elegantemente intagliata nel dettaglio incisivo del volto accigliato e volitivo, a marcare la distanza dalle maschere declamatorie delle teste berniniane. Il putto ai piedi del predicatore, con il suo intervento di disturbo gentile sposta l'equilibrio dell'opera sul piano narrativo, un cambio di passo che investe la concezione stessa della scultura e la orienta nelle dimensioni di un racconto di più condivisa partecipazione umana. Dietro quell'idea si intravede uno spunto che viene dalla Francia, nel colto omaggio al grande maestro barocco e pittorico della scultura francese, Pierre Puget, che un simile putto aveva fatto scherzare con il pastorale e l'avvolgente piviale



del beato Alessandro Sauli nell'*Assunta* di Carignano a Genova (1664-1668).
L'irruenta invenzione proiettata nello spazio della terracotta di Legros non poteva non entrare in stridente contrasto stilistico con le figure solenni e ispirate degli altri apostoli del ciclo. Lo scultore si vide costretto a ritornare sui suoi passi, per arrivare a un sostanziale ripensamento narrativo dell'intera composizione: la rinuncia più penalizzante fu senza dubbio la collaborazione dialogante del putto, che equilibrava partecipando all'azione del predicatore; la naturalezza aerea del fluttuare del manto venne sacrificata e l'intera figura riassorbita entro limiti più contenuti. Nella statua in marmo, completata nel 1711 (Enggass 1976, I, pp. 142-143) (fig. 9, p. 115), ne fu addirittura riformulata la raffigurazione iconografica: al libro fu sostituita la squadra, trasformandolo da volitivo predicatore in accorto architetto, per evocare la costruzione del palazzo divino che si era rivelata in sogno al re delle Indie Gundaphous. Il riassetto compositivo e lo slittamento iconografico si risentirono anche nel panneggio, che dalla movimentata dinamica berniniana nella terracotta trascolora in una modalità trattenuta e ripianata.

Giuseppe Dardanello

35. Pierre II Legros
Parigi 1666-Roma 1719
Santa Cristina, 1717 circa

Terracotta, 60 x 30 x 17 cm
Venaria Reale, Consorzio delle Residenze Reali Sabaude-Reggia di Venaria (in affidamento dalla Regione Piemonte), inv. 165554

Provenienza: Collezione Cav. Vincenzo Catello, Napoli (come Francesco Sammartino), 1932; acquistato dalla Regione Piemonte nel 2003.

Bibliografia: *Il Settecento italiano* 1932, II, fig. 651; Baker 1985, p. 702, nota 4; Souchal 1977-1993, IV, 1993, n. 38, pp. 147-148; Bacchi 1996, p. 815; Bissell 1997, n. 45, p. 121, nota 7.

Per lo scenario prospettico che Juvarra aveva progettato per la facciata della chiesa delle Carmelitane voluta dalla Madama Reale Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, l'architetto aveva immaginato un teatro di scultura, con le virtù della *Carità* e della *Giustizia* e cinque statue di santi cari alle devozioni sabaude affidate allo scalpello di tre diversi scultori: a Giovanni Baratta le *Virtù*, a Carlo Tantardini *San Francesco di Sales*, *San Maurizio*, e *Sant'Agostino*, a Pierre Legros *Santa Teresa* e *Santa Cristina*, la patrona dell'ordine e la seconda evocata in memoria della prima Madama Reale Maria Cristina di Francia, molto legata anch'essa al convento delle "Carmelite" (Dardanello 2005a, pp. 43, 82-86; Freddolini 2013, pp. 96-99, n. 54, pp. 228-231).
Alla data del 6 settembre 1715, il diarista torinese Francesco Ludovico Soleri annotava che si era «cominciata la facciata di S.ta Christina fatta fare da M.R. di pietra» e il 6 ottobre 1718 ne registrava il completamento: «Nel cor.e anno è stata terminata la faciata di pietra di S. Christina à riserva che vi mancava ancora due statue di pietra» (Rebaudengo 1969, pp. 274, 378). È possibile che si trattasse delle due statue affidate a Legros, il quale aveva lasciato Roma il 15 aprile 1715, salpando da Civitavecchia alla volta di Marsiglia per raggiungere Parigi (*Correspondance* 1887-1912, IV, 1893, p. 386), dove si intrattenne circa diciotto mesi, tra l'altro impegnato per la decorazione in stucco di un *cabinet* nella residenza cittadina e di una cappella nella casa di campagna del collezionista Pierre Crozat. Questi, in una lettera al finanziere e amico Michel-Ange de la Chausse, il 2 novembre 1716, si compiaceva della notizia del rientro a Roma di Legros, «que j'ayme véritablement tant pour sa personne que pour ses grandes valeurs en sculpture» (pubblicata in Julien 2000, p. 212,



nota 36). Il 16 marzo 1717, il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Charles François Poerson, nel riportarne l'attività in qualità di agente di Crozat nelle trattative per l'acquisto delle collezioni di Don Livio Odescalchi, segnalava che lo scultore aveva quasi completato il lavoro che aveva a Roma ad eccezione di due figure, per cui gli sarebbe servito un blocco di marmo irreperibile in città e chiedeva di poterne acquistare uno di proprietà del re (*Correspondance* 1887-1912, V, 1895, pp. 65-66). Non sappiamo se nel rientro da Parigi Legros sia passato per Torino, ma Bissell ritiene che quel marmo potesse essere in relazione alle due statue ancora mancanti nella facciata di Santa Cristina, che sarebbero state lavorate tra il 1717 e prima della morte dello scultore il 3 maggio 1719; nell'inventario dei suoi beni nel dicembre 1719 è infatti registrato ancora un credito di «Scudi Cento cinquanta per un compimento di due statue per Torino» (Bissell 1997, p. 121, nota 1).

La terracotta, con attribuzione a Francesco Sammartino nella collezione di Vincenzo Catello a Napoli nel 1932 e restituita a Legros da Jennifer Montagu (Baker 1985, p. 702, nota 4), è un modelletto preparatorio allo stadio finito per la statua di *Santa Cristina*. Pur mancante delle dita della mano destra, dei boccoli che ricadono sulla spalla sinistra, di un lembo del manto e della punta del naso, il modelletto presenta minime differenze nelle pieghe che scavano le conche del manto, più incisive e marcate nel marmo ma che si attengono alla sciolta qualità del modellato della terracotta. La collocazione a cui era destinata la statua, in alto nella facciata della chiesa, ha guidato l'impostazione monumentale ampia ed eloquente della figura, dalla gestualità semplificata riconoscibile a distanza, il panneggiamento abbondante e chiaroscurato, non per questo meno indagato nel suo generoso svolgersi. La giovane vergine, di straordinaria bellezza, evocata nella delicatezza giovanile del volto, martirizzata per aver rifiutato di abiurare la fede cristiana, è fissata nella fermezza del gesto di diniego del braccio levato, ammantata nell'abbondante e solenne ricadere dei panni. Nella statua in marmo, come nella terracotta, la mano sinistra trattiene ancora tra le dita l'estremità del ramo di palma del martirio, che verosimilmente proseguiva in metallo scorrendo sopra il braccio (presente nella copia ora nella facciata della chiesa) suggerendo una postura del corpo e delle braccia che può richiamare la *Santa Bibiana* di Bernini. In entrambe si rileva il doppio registro tipico nel trattamento dei panneggi di Legros: la consistenza della stoffa nelle ampie pieghe del manto liscio, la veste al di sotto nervosamente increspata di leggerezza frusciante.

La prima guida di Torino raccomandava nel 1753, di «non mancare di osservare le due Statue di S. Teresa, e di S. Cristina, ne' due lati della Chiesa, le quali erano prima poste in alto sulla facciata, ma per essere giudicate da' Periti due Capi d'opera, furono tolte di là, e collocate nella Chiesa, acciocchè meglio si potessero da' curiosi osservare, ed in luogo di queste ne furono poste due altre nella facciata simili» (Craveri 1753, pp. 72-73). Nel 1736-1737 lo scultore Nicola Casana era stato incaricato di farne una copia e all'interno della chiesa furono allestite due nicchie per accogliere gli originali di Legros (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 280). Qui potè ammirarli nel 1765 de Lalande: «Celle de S.te Thérése est un chef-d'oeuvre. Le Sculpteur a pris un instant d'extase où la Sainte ouvre ses vêtements pour découvrir son cœur à Dieu [...] quoique cette figure ait été faite pour être vue de loin, elle n'en est pas moins belle de prés; on peut la comparer par la manière tendre dont elle exprime l'amour divin, à celle du Bernin qui est à Rome dans l'Eglise de la Victoire» (1769, I, pp. 145-146). Se il confronto con Bernini era ineludibile, e il volto rapito della *Teresa* di Legros è un aperto omaggio al capolavoro di Gian Lorenzo – il capo riverso, gli occhi socchiusi, la bocca gemente –, l'abbandono estatico del corpo è risolto nella cedevole *souplesse* di un aggraziato venir meno, la mano destra che solleva l'orlo del mantello, la sinistra che scosta la veste per scoprire il cuore trafitto dal dardo della transverberazione (presente in origine in bronzo).

La possibilità di ammirare le due statue da vicino all'interno della chiesa ne favorì il successo dei modelli per la scultura devozionale in Piemonte: Giovanni Battista Bernero replicò in cartapesta la *Santa Teresa* per l'omonima chiesa dei Carmelitani a Cavallermaggiore (1760 circa; Dardanello 2012a, pp. 116-117) e si appoggiò alla *Santa Cristina* per la *Carità* nella facciata di Santa Teresa a Torino (Aprile 2012, pp. 119-120). Il Convento delle Carmelitane fu soppresso durante l'occupazione francese e nell'aprile del 1804 le due statue furono collocate ai lati della cappella del Crocifisso nel Duomo di Torino (Rondolino 1898, pp. 159-160).

Giuseppe Dardanello

36. Domenico Guidi
Torano 1625-Roma 1701
San Giuseppe, 1676 circa

Terracotta, 55 x 47 x 26 cm
Parigi, Courtesy Galerie Perrin

Bibliografia: Bacchi 1995b, pp. 842-845; Giometti 2007, p. 44; Giometti 2009, pp. 115-121; Giometti 2010, n. 5M, pp. 291-292.

La terracotta in esame ha una storia critica piuttosto recente poiché è ricomparsa sul mercato antiquario soltanto nel 2006 con un'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini; tuttavia è stata in breve ricondotta alla mano di Domenico Guidi e identificata come uno studio preparatorio per la figura di *San Giuseppe* del grande rilievo marmoreo per l'altare maggiore di Sant'Agnese in Agone raffigurante la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta, Zaccaria e san Giovannino* (Giometti 2007). L'opera si presenta in ottimo stato di conservazione e si evidenziano soltanto piccole fratture sulla manica e sul pollice sinistro e sul segmento di roccia su cui poggia il libro; il retro è scavato e mostra tracce del materiale refrattario utilizzato per prevenire eventuali rotture in fase di cottura.

La prestigiosa commissione per la chiesa agonale fu assegnata allo scultore dal principe Giovanni Battista Pamphilj nel 1671 ma i lavori ebbero inizio soltanto nel 1676 quando, il 27 novembre, venne stipulato il contratto che prevedeva la consegna dell'opera finita entro cinque anni e la redazione di un modello in piccolo e uno in grande, che sarebbero poi rimasti di proprietà del committente. Il blocco di marmo era già stato acquistato sin dal 1654, quando Alessandro Algardi avrebbe dovuto scolpirvi il *Miracolo di sant'Agnese*, poi mai realizzato a causa della sua morte occorsa quello stesso anno; per questo motivo, si richiese a Guidi di eseguire la sua opera direttamente *in situ*, previa la costruzione di adeguati ponteggi sempre a spese del principe Pamphilj. In realtà, il maestro di Carrara avrebbe impiegato ben più dei cinque anni richiesti per portare a termine l'impresa e, se ancora nel 1683 il rilievo veniva definito quasi «in fine», si sarebbe dovuto attendere il 1685 per vederne l'effettivo completamento.

Guidi eseguì un modello in terracotta dell'intera composizione (92 x 65 cm), reso noto agli studi da Bacchi nel 1995 e oggi conservato in collezione privata. Caratterizzata da una modellazione



estremamente raffinata che accentua l'eleganza dei panneggi e degli elementi naturali, l'opera presenta una sostanziale coincidenza compositiva con la versione marmorea. Tuttavia, tra la prima idea e la redazione finale si nota una certa compressione dello spazio della rappresentazione: laddove nella terracotta le figure, fortemente aggettanti, sono sistemate sul proscenio senza accavallarsi così come avviene per il coro angelico che si dispone tra le fronde di un palmizio, nel marmo si assiste ad un considerevole ingrandimento di tutti i personaggi che vanno ad occupare l'intera superficie del rilievo, obliterando quasi completamente la visione dello sfondo per creare un flusso figurativo continuo tra terra e cielo. Nella fase intermedia di questo processo di trasformazione si inserisce il modello del *San Giuseppe* qui analizzato che attesta come Guidi, dopo aver definito le linee generali delle sue composizioni, studiasse poi alcune delle figure singolarmente, declinandole con toni più classici e quasi severi che caratterizzano la sua produzione matura. Il santo, infatti, abbandona quell'aria delicata e leggera della prima redazione per assumere un aspetto più vetusto e austero non solo nel volto, in cui gli occhi si infossano e le ciocche della barba si arrovellano, ma pure nel costato ossuto che si intravede dallo scollo aperto della veste e nelle mani secche dalle dita nodose. Se non mancano tangenze con altre sculture della vasta produzione di Guidi – si veda ad esempio l'espressione rapita del *Tempo* nel monumento al cardinale Lorenzo Imperiali in Sant'Agostino a Roma (1674-1677) –, il confronto forse più diretto deve essere istituito con la pittura di Carlo Maratti, intimo amico dello scultore, che proprio negli stessi anni andava condividendo con lui una analoga sperimentazione in pittura nelle sue grandi pale d'altare. Basterà osservare il bel *San Pietro penitente*, eseguito dal pittore marchigiano nel 1670 circa (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q533), che richiama la nostra terracotta nell'impostazione generale della figura e nella testa rivolta verso l'alto, o ancora il *San Pietro che presenta alla Vergine i cinque santi canonizzati da Clemente X* della cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva (1671-1672), in cui il vecchio apostolo è colto di profilo e con la veste similmente aperta sul costato. Un gioco di rimandi e di trame intessute tra pittura e scultura ad opera dei due campioni della cultura classicista nella Roma dell'ultimo quarto del Seicento.

Cristiano Giometti

37. Jean-Baptiste Théodon

Vendrest (Seine-et-Marne) 1645-Parigi 1713

Giuseppe vende il grano agli egiziani, 1703 circa

Gesso, 120 x 77 cm
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia – Polo Museale del Lazio, inv. 10390

Provenienza: Roma, già collezione Gorga, acquisito nel 1948.

Bibliografia: Santangelo, in *Il Settecento a Roma* 1959, n. 596, p. 212; Enggass 1976, I, p. 71, II, fig. 14; Souchal 1977-1993, III, 1987, p. 300; Barberini, in *Sculture in terracotta* 1991, p. 65; Ferrari, Papaldo 1999, pp. 426, 510; Montanari 2004, pp. 47-48; Scherner 2009, pp. 85, 172, 274, fig. 27.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Ilir Shaholli, Roma.

La cappella del Monte di Pietà fu uno dei cantieri più importanti per la decorazione scultorea nella Roma dell'inizio del Settecento, nonché una delle imprese allora dominate dagli artisti francesi. Quando nella primavera del 1702 il Monte di Pietà – una delle principali banche pontificie – organizzò un concorso per le due pale marmoree destinate ad affiancare quella della *Pietà* di Domenico Guidi (1676) sull'altare maggiore della sua cappella, preferì Pierre Legros e Jean-Baptiste Théodon ad altri partecipanti come Camillo Rusconi e Angelo de Rossi (Carta 1996; Scherner 2009, pp. 84-85, doc. II.29, pp. 212-213). La scelta di pale marmoree per la cappella, con il chiaro scopo di ostentare la ricchezza della banca, era in linea con la fortuna del rilievo in marmo di grandi dimensioni a Roma tra il Seicento e l'inizio del Settecento (Pierguidi 2017a; Desmas 2019).
Lo scultore firmò il contratto con il Monte di Pietà nel luglio del 1702, portando a termine la pala marmorea nel settembre del 1704 (Carta 1996, pp. 9-10; Scherner 2009, p. 85, doc. II.31, pp. 213-214; Adamczak 2011, p. 112). Questo modello in gesso precede probabilmente di poco il lavoro in marmo, a giudicare dalle minime differenze con l'opera finale (l'assenza di una figura di giovane nel gruppo centrale, la posizione della testa della donna sul bordo sinistro e la diversa resa del grano). Purtroppo molti personaggi (tre a destra e due a sinistra, incluso un bambino sul bordo) sono oggi acefali e privi delle mani.
L'episodio biblico, scelto in correlazione con le attività del Monte di Pietà, mostra Giuseppe, nominato dal faraone amministratore delle riserve di grano per avergli predetto sette anni di abbondanza seguiti da sette anni di carestia per l'Egitto, che vende al popolo affamato quello che egli aveva messo da parte durante le stagioni prosperose. In una rara *ekphrasis* settecentesca, una *Dichiarazione morale* anonima sul rilievo di Théodon scritta all'inizio dell'elaborazione della scultura, è indicata la fonte del soggetto – il libro della Genesi nel Vecchio Testamento (41, 56-57) – e vengono spiegati il significato e la pertinenza degli elementi inseriti nella scena (Montanari 2004). Se la presenza di una piramide e del Nilo, tradizionalmente impersonato da un uomo con il viso coperto, consente allo spettatore di capire che l'episodio si svolge in Egitto, meno ovvi sono i «simboli alquanto più misteriosi, accomodandosi con ciò (non mai più a proposito) al costume de' medemi egittiani, soliti sotto figure gieroglifiche nascondere i loro misteriosi e teologici sentimenti». Dopo un lungo passaggio sulle interpretazioni della fenice, che «dinota un'eroica singolarità», si legge che «la fenice posta sopra una palma (simbolo di constanza), ricevendo i raggi d'un sole (gieroglifico di purità), quali percuotono lo specchio (segnale di prudenza), encomia Gioseffo in ciascheduno de' suoi stati». Inoltre il caduceo, accanto alla fenice – poco leggibile sul gesso ma più evidente nel marmo – significava per gli egiziani «la terra, l'eloquenza, e la felicità». Infine, il gruppo di «persone straniere con cameli» veniva rappresentato «poiché la fame havea sorprese più genti lontane» (Montanari 2004, pp. 51-53).
Lo scultore non riuscì a integrare armoniosamente una tale abbondanza di elementi nel rilievo, il cui fondo appare quindi assai debole, soprattutto paragonandolo alla pala con *Tobia che presta denaro a Gabael* di Legros (fig. 9, p. 125). Nella metà inferiore della sua scena, invece, Théodon concepì una soluzione assai ingegnosa per le molte figure incluse, scolpite dal basso all'altorilievo con un effetto di prospettiva pienamente riuscito e rappresentate in azioni diverse ma coerenti che rendono la lettura della scena estremamente chiara. Modellato con una grande finezza, il rilievo in gesso si distingue per l'eleganza delle attitudini, la varietà delle fisionomie, la morbidezza dei panneggi e la resa naturalistica di alcuni elementi come la palma e i sacchi di grano. Mancano però gli effetti pittorici che lo scultore riuscì a conferire al marmo, con un lavoro eccezionale di foratura e cesellatura delle superfici, né l'impatto impressionante della messa in scena quasi tridimensionale per chi si pone di fronte alla pala, che può essere annoverata fra i capolavori nell'arte della scultura monumentale in rilievo a Roma.

Anne-Lise Desmas



38. Pierre II Legros

Parigi 1666-Roma 1719

Le Arti rendono omaggio a Clemente XI Albani, 1702

Terracotta, 91 x 63 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. S 44

Bibliografia: Missirini 1823, pp. 196-198; Brinckmann 1923-1925, II, 1924, pp. 104-105; Golzio 1933, pp. 10-11; Espezel 1934, p. 154; Enggass 1976, I, pp. 20, 136-137; Souchal 1977-1993, II, 1981, p. 285; Bissell 1997, n. 17, p. 66; Barberini, in *Æqua potestas* 2000, n. III.1, pp. 87-88; Desmas 2004b, p. 801; Imbellone, in *Roma-Parigi* 2016, p. 177.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Artificia Consorzio, Conservazione e restauro opere d'arte, Roma.

Eletto all'unanimità accademico di merito il 10 ottobre 1700, Pierre Legros presentò in dono all'Accademia di San Luca il bassorilievo in terracotta *Le Arti rendono omaggio a Clemente XI Albani* l'8 ottobre 1702, anno di apertura dei concorsi clementini voluti dal nuovo pontefice. Assiso sul suo seggio e disinvoltamente affiancato dalla figura stante di Minerva, il papa con il braccio disteso in atto di benevola accoglienza si rivolge al gruppo degli offerenti che portano in dono le prove di studio delle tre arti, rappresentate ciascuna da due figure. Le allegorie della Pittura, della Scultura e dell'Architettura si riconoscono nelle personificazioni femminili in secondo piano con i tradizionali attributi che le identificano: la tavolozza del pittore, lo scalpello e il martello dello scultore, la squadra e il compasso dell'architetto. Accompagnano tre giovinetti, due inginocchiati e uno in piedi, che presentano al papa gli esiti dell'esercizio accademico: per l'architettura un modello degli ordini e per la pittura un disegno srotolato, offerti dai due ragazzi inginocchiati, per la scultura la tavoletta con un bassorilievo istoriato nelle mani del terzo giovane, rimasto timidamente in piedi poco più indietro e che la Scultura si affretta a sospingere perché si faccia avanti. Una scelta significativa, come ha sottolineato Anne-Lise Desmas (2004b, p. 801), quella di rappresentare la Scultura non con un busto o una statua antica, ma con un bassorilievo, il genere più prossimo al disegno e alle altre due arti, mentre nella sua posizione di maggiore distanza rispetto al papa, quasi si trattasse di una sorella minore, si potrebbe leggere la sottile



allusione a una equiparazione non ancora pienamente riconosciuta tra le tre Arti.
Sopra le teste degli astanti, in arrivo con le nubi che si insinuano tra le falde del baldacchino, compaiono tre figure nell'irruenza della lotta: un angelo di giovanile scoperta bellezza, che proteggendosi con uno scudo ornato dalle armi Albani si appresta a scagliare la fiamma della Collera divina contro la Discordia, in armatura con una torcia infiammata, e il nudo riverso di un personaggio ormai sconfitto interpretabile come l'Ingiustizia, con vistose orecchie d'asino a personificare l'Ignoranza (Barberini, in *Æqua potestas* 2000, n. III.1, p. 87). Il soggetto celebra così il nuovo papa, che sotto l'occhio vigile di Minerva promuove il concetto di *Æqua potestas* fra le Arti superando ogni discordia che poteva averle messe in competizione per il primato.
Perdute le prove di rilievo che gli erano valse il primo premio all'Académie royale de peinture et de sculpture a Parigi nel 1686, «in cui rappresentò Noè entrante colla famiglia nell'arca» (Pascoli 1730, p. 271), il dono accademico del 1702 resta la prima testimonianza pubblica delle sorprendenti qualità narrative dello scultore francese nel bassorilievo. Per l'impianto compositivo, potendosi avvalere degli esempi dei rilievi eseguiti da Bernardino Cametti e Angelo de Rossi per quella stessa impresa che lo aveva visto protagonista nell'altare di Sant'Ignazio al Gesù (1695-1699), Legros prese in considerazione soprattutto quello dello scultore genovese, *Paolo III approva l'ordine dei Gesuiti* (Enggass 1976, I, pp. 162-164): nella disposizione di scorcio della figura del papa su di una gradinata in ascesa, sotto il baldacchino che porta verso l'architettura sullo fondo e crea lo spazio per la movimentata azione del gruppo aereo.
La memoria recente del capolavoro che gli aveva garantito il successo in Roma, il gruppo della *Religione che si scaglia contro l'Eresia e l'Odio* per l'altare di Sant'Ignazio, è vistosamente evocata nell'assetto del gruppo e nella gestualità delle figure che si dibattono in alto tra le nubi. La postura drammatica del nudo maschile in torsione di schiena è raffrontabile tanto alla figura dell'*Odio* quanto a quella di uno dei guerrieri atterrato nel rilievo Bouillon (Bissell 1997, n. 17, p. 66), dove anche l'angelo che sovrastava il monumento, ora nell'Ospedale di Cluny, trova riscontro nella bellezza del nudo giovanile del dono accademico.
La vivacità nello svolgersi dinamicamente articolato in continuità delle pieghe conferisce alla scena un'aria di sciolta *bienséance*, sostenuta dalla freschezza svelta del modellato, che si spinge fino alla efficace descrizione dei minuti dettagli delle prove d'opera presentate dai tre ragazzi. La felice qualità pittorica del rilievo – non credo che nella collezione dell'Accademia di San Luca vi siano prove a un livello comparabile – e la disinvoltura nel farla propria nella gradualità tonale che asseconda le relazioni narrative tra i personaggi in un'ambientazione scenica ariosa e verosimile, sono fortemente in debito con i modelli figurativi della cultura visiva francese dello scultore.

Giuseppe Dardanello

39. Filippo della Valle
Firenze 1698-Roma 1768
Giosia, re di Giuda, consegna il denaro per il Tempio, 1725

Terracotta, 57 x 80 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. S 7

40. Pietro Bracci
Roma 1700-1773
Giosia, re di Giuda, consegna il denaro per il Tempio, 1725
Terracotta, 57 x 79 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. S 8

Bibliografia: Domarus 1915, pp. 9-10; Moschini 1925, p. 178; Golzio 1933, p. 178; Honour 1959, p. 177; *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 1-5, 170-171; Hyde Minor 1997, pp. 20, 95-97; *Æqua potestas* 2000, pp. 95-96; Desmas 2012, p. 58.

Nel 1725, Pietro Bracci e Filippo della Valle, due tra i più importanti allievi dello scultore lombardo di origini ticinesi Camillo Rusconi (Milano 1658-Roma 1728), parteciparono al concorso clementino dell'Accademia di San Luca per la prima classe di scultura, ottenendo *ex equo* la valutazione più alta proprio grazie ai due rilievi in terracotta presenti in mostra. Quell'anno il tema scelto dalla commissione – composta tra gli altri anche da Rusconi – era stato tratto dal capitolo ventidue del secondo libro dei Re dell'Antico Testamento: «rappresentare in bassorilievo di creta cotta Giosia re di Giuda che consegna il denaro raccolto ad Amasia governatore della città, a Safano cancelliere, a Jota segretario ed al pontefice Elchia per fare la spesa di ridurre il Tempio a suo perfetto termine e compimento. Lib. II de' Re Cap. 22» (*Æqua potestas* 2000, pp. 95-96; lo stesso passo è ricordato anche nel capitolo trentaquattro del secondo libro delle *Cronache*, con alcune varianti relative alle figure coinvolte). Nell'ideare il rilievo, i due giovani scultori scelsero approcci molto differenti. Mentre Bracci inquadrò la scena da un punto di vista ravvicinato sia relativamente all'ampiezza cronologica della narrazione che proprio in merito alla disposizione e proporzione delle figure, rispettando esattamente quanto scritto nella traccia di concorso, Della Valle decise di mostrare le proprie competenze, oltre che artistiche, anche culturali, dando spazio a personaggi, momenti e dettagli del fatto da raccontare, presenti nei passi biblici ma non indicati nella traccia assegnata, tra i quali risaltano le due scenette incorniciate nel basamento del trono reale: il riquadro sulla destra è difficilmente leggibile, anche se vi si potrebbe vedere Giosia che si straccia le vesti dopo la lettura del Libro della Legge; quello sulla sinistra è molto probabilmente relativo alla consultazione della profetessa Hulda da parte di Shafan che, accompagnato dal figlio Ahikam, le mostra il Libro in attesa di un responso divino. L'approccio erudito dello scultore fiorentino strizza l'occhio al clima culturale che aleggiava certamente nella San Luca, ma anche in quel contesto sociale e artistico che orbitava attorno all'Arcadia e al cardinale Pietro Ottoboni. L'evidente distanza stilistica e compositiva tra i due rilievi, che rende difficile comprendere le ragioni della vittoria *ex equo*, diventa significativa se si mette a fuoco la molteplicità di tendenze artistiche, non solo diffuse a Roma, ma anche compresenti all'interno della stessa Accademia. La questione è stata già messa in risalto da Kurt von Domarus nella monografia su Bracci del 1915, il quale definisce l'arte di Filippo «più vicina al Rinascimento» e «più elegante», in contrasto con quella di Pietro «più compatta e potente»: «Seine Kunst steht der Renaissance näher [...] Valles Stil ist eleganter, der Braccis kompakter und kräftiger» (Domarus 1915, p. 10). Infatti, la differenza tra i due non è data solo dal diverso approccio al soggetto, quanto ancor più dal modo di trattare la materia e dalla selezione e rielaborazione dei modelli. Mentre Filippo della Valle presentò un rilievo finito nelle forme, nei dettagli e nelle superfici, morbido alla vista e pronto a essere trasformato, senza importanti variazioni, in marmo; lo scultore romano realizzò un bozzetto, la cui materia stracciata non si sofferma sulla resa dei dettagli e sull'esattezza delle proporzioni: crea



un'impressione e, in questo, è molto più vivacemente seicentesca. Della Valle cattura per la cura e la minuzia, Bracci per la rapidità e l'intelligenza emotiva. È possibile, quindi, che individualmente non sarebbero stati adeguati per rappresentare la prima classe di scultura dell'Accademia di San Luca: furono le loro estreme divergenze nel fare arte e forse proprio il fatto che toccassero due interessi artistici coesistenti a permettere a entrambi di aggiudicarsi la vittoria.

Riguardo ai modelli, non è propriamente l'individuazione, da parte dei due scultori, dell'artista o dell'opera cui fare riferimento – tra l'altro a volte coincidenti – a segnarne la distanza, quanto il diverso modo di leggerla e rielaborarla per comporre un proprio linguaggio. Ovviamente l'impaginato orizzontale della narrazione storica vede i maggiori esempi nell'ambito pittorico: entrambe le terrecotte si inseriscono nel filone della rielaborazione dei grandi prototipi di Le Brun (*Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro*, 1687; cat. 14) messa in atto a Roma, così come a Parigi, dagli artisti francesi e italiani – che proprio a queste date stava iniziando a prendere forma di canone, poi perpetrato in ambito accademico fino al pieno Ottocento. Si vedano tra le opere presenti in mostra, quali esempi di questa tipologia, *Susanna accusata di adulterio dai vecchioni* di Antoine Coypel (1695-1696; cat. 17), *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* di Giovanni Battista Gaulli (1695-1700 circa; cat. 28), *Mosè salvato dalle acque* di Luigi Garzi (1690-1700; cat. 27), ma anche i successivi sviluppi in opere come il *Sacrificio di Ifigenia* di Pompeo Batoni (1740-1742; cat. 165) o *Clelia davanti a Porsenna* di Placido Costanzi (1749, cat. 164). È grazie ai modelli pittorici che i rilievi di Bracci e Della Valle riescono a restituire una composizione ordinata, in cui le figure sullo sfondo non disturbano la lettura individuale dei gruppi in primo piano. Al contempo, nessuno dei due artisti poté esimersi dall'osservare la produzione algardiana. Pietro Bracci attinse senza remore dalla pala dell'*Incontro tra Attila e il papa Leone Magno* della basilica di San Pietro (1646-1653), forse anche tramite la visione del bozzetto in terracotta (attualmente al Museo del Bargello di Firenze; Montagu 1985, n. 61.B.1., p. 360), che, più affine per ragione materica, forse ne ispirò le forme allungate e l'irregolarità plastica. Ciò non toglie che alcune figure, tra cui i due giovani al centro che portano il vassoio carico di monete e la pianta del Tempio, così come puntuali invenzioni compositive (per esempio, la gestione delle pieghe dei panneggi) abbiano origine dalla familiarità con i lavori del maestro, Camillo Rusconi, dalla cui bottega Bracci era uscito l'anno precedente per aprire il proprio studio in piazza Trinità dei Monti. Allo stesso tempo, Della Valle guardò Algardi, direttamente o indirettamente,



per la costruzione spaziale condotta su tre livelli di profondità, ma, alla pala di *Attila*, dovette preferire il precedente rilievo per il sarcofago della *Tomba di Leone XI* (1634-1644), sempre nella Basilica vaticana, probabilmente anche, di nuovo, per la vicinanza del modello narrativo a svolgimento orizzontale.

Il contrasto tra i due torna a mostrarsi di fronte a un'analisi più ampia del clima culturale e del contesto artistico di riferimento. Pietro Bracci propone un generico riferimento ad alcune scuole, come quella berniniana e quella marattesca, che resteranno una presenza di fondo significativa e saltuariamente esplicita per tutto il resto della sua vita. L'influenza di Maratti certamente non stupisce considerando il possibile discepolato presso Giuseppe Bartolomeo Chiari (Kieven, Pinto 2001, pp. 10, 283). Filippo della Valle, da fiorentino, dovette, d'altra parte, riconoscere in Benedetto Luti e Pietro da Cortona – in particolare nei suoi affreschi di Palazzo Pitti – due modelli imprescindibili di rappresentazione della grazia e dei moti degli animi. Deliziosamente cortonesco è il quadretto arcadico delle due figurine ritagliate nello sfondo all'estrema destra, incorniciate tra il Tempio e quel che sembra essere un frammento architettonico avvolto nei rami di un albero; così come lutiani sono i volti dal profilo greco, che ritraggono compostamente il mento verso la base del collo. Nel rilievo del fiorentino, non mancano neanche prestiti dalla dolcezza di Maratti individuabile nel viso dei più giovani, né la memoria dell'angelo di *San Filippo Neri* di Algardi nella testa della figura chinata a sostenere le vesti di Amasia, o le diverse citazioni dal rilievo, già menzionato, dello stesso per la *Tomba di Leone XI*, tra cui il ragazzo inginocchiato che sostiene la veste e il soldato con l'elmo e la lancia – riproposto specchiato.

La lettura della selezione dei modelli, condotta in questa scheda in maniera forse esageratamente puntuale, diventa, nel caso specifico di due opere realizzate per il concorso clementino, testimonianza, oltre che ovviamente del linguaggio del singolo artista, delle scelte grammaticali che uno scultore, che avesse l'ambizione di aggiudicarsi il primo premio, dovesse mostrare di avere appreso per rientrare nei canoni e negli interessi interni all'Accademia.

Camilla Parisi



Alla ricerca di una identità moderna

(Torino circa 1680)

Questa sezione è il prologo della storia torinese, in parallelo a quella francese e a quella romana raccontate nel *Primato della Istoria* e nel *Teatro degli stili*. Sullo scorcio del Seicento, Torino è una "città nuova": a farne un luogo per opportunità uniche e impensabili altrove, sono le condizioni storico-culturali di un giovane stato di confine, che nel corso del secolo aveva assorbito un contesto disomogeneo di piccole città con una storia di autonomie comunali. Intorno al 1680 la corte sabauda tenta di ridisegnare un'identità culturale, architettonica e figurativa all'altezza delle sue ambizioni politiche in uno scenario europeo. Nonostante il passato medievale, rinascimentale e manierista, Torino non poteva contare in quel momento su di una tradizione locale forte: veniva dunque a essere un luogo d'importazione artistica, una piazza in grado di offrire grandi possibilità di lavoro a pittori, scultori e architetti. La presenza in Piemonte di Guarino Guarini, Andrea Pozzo, Daniel Seiter e Bartolomeo Guidobono offre la misura della ricerca di artisti sui quali investire energie di nuove imprese figurative.

La straordinaria impresa tecnica e visiva della cappella della Sindone di Guarini è qui presentata dall'unico disegno che la attesta, di densissima pregnanza concettuale, in grado di coagulare la «forza della immaginativa» del suo pensiero in forma potentemente sintetica. L'artista si provò a chiarire a parole le sue idee: «l'Architettura, sebbene dipenda dalla matematica, nulla di meno ella è un'Arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso»; il fine ultimo era costruire una esperienza religiosa sostanziata in quella visiva, anche infrangendo le «molte regole», rivendicando così il primato dell'occhio dell'artista e della sua sovrana libertà di sperimentazione.

Il percorso di Andrea Pozzo fu caratterizzato da una grande curiosità intellettuale che gli permise originali scelte linguistiche e un rapporto non succube con la committenza. Nel corso della sua variegata esperienza, il pittore assorbì stimoli culturali diversi, dalle suggestioni romane, seppure indirette, alle influenze genovesi e lombarde, che ricompose in una maniera profondamente originale e libera da canoni figurativi di riferimento: la bella pala della *Morte di san Francesco Saverio*, incendiata di colori e sentimenti, ne è una testimonianza commovente e affascinante. Negli anni Ottanta, Vittorio Amedeo II iniziò a vagheggiare l'ambizioso progetto per una nuova galleria decorata, Pozzo sembrò il candidato ideale, dopo i portentosi affreschi della chiesa della Missione di Mondovì, ma l'artista declinò l'offerta, forse per la esplicita richiesta di dipingere cose «lascive ed oscene» contrarie alla sua appartenenza all'ordine dei Gesuiti, forse anche per una scelta di genere e di gusto consapevolmente avversa agli «abbellimenti di Palazzi» e alle «sontuosità di gallerie». Il compito fu poi affidato a Daniel Seiter, chiamato nel 1688 a Torino da Roma e qui rievocato con il dipinto di *Diana e Orione*, che garantirà alla corte l'agognata Galleria di Palazzo Reale. Quell'articolato e spettacolare palinsesto figurativo fu costruito su di una operazione di sintesi della tradizione barocca che il pittore viennese portava per la prima volta a Torino facendo il punto sui modelli della grande decorazione seicentesca, dalla Galleria Farnese alle Stanze dei Pianeti di Cortona in Palazzo Pitti, per rilanciarne una immagine aggiornata nella regìa dell'impianto e nel virtuosismo dell'esecuzione pittorica.

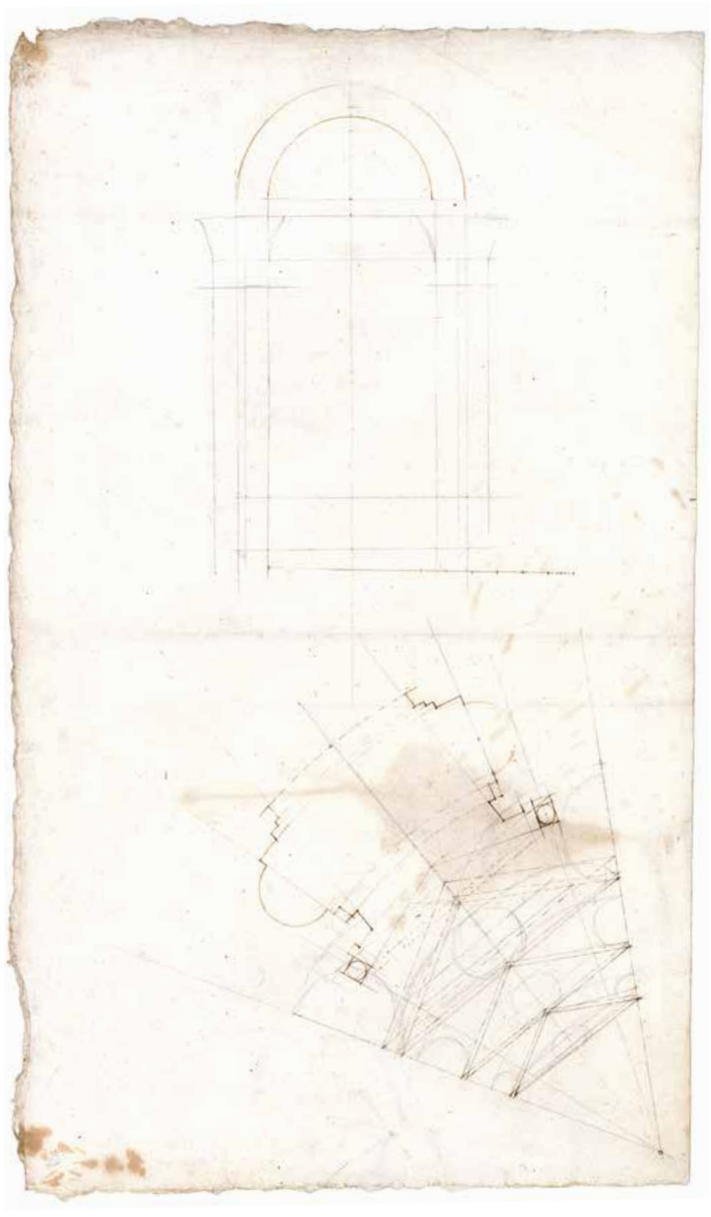
Negli stessi anni Ottanta il pittore genovese Bartolomeo Guidobono veniva impegnato da Maria Giovanna Battista per Palazzo Madama, dando prova di una pittura festosa e luminosa mai vista a Torino. Eccentrico ed eclettico, il pittore genovese aveva maturato, sulla base della tradizione ligure, una cultura figurativa raffinata e personalissima, miscelando i modelli di Correggio con le incisioni di Rembrandt e Castiglione, la pittura veneziana con quella di Rubens e di Van Dyck, perfettamente dimostrata dalla tela di *Abramo bandisce Agar*, eseguita per il palazzo Brignole-Sale negli anni della sua piena maturità, quando pendolava tra Genova e Torino alla ricerca di occasioni di lavoro.

Le spettacolari architetture di Guarini e le fascinose prove di Andrea Pozzo, Bartolomeo Guidobono e di Daniel Seiter non riuscirono a costruire un tessuto artistico di lunga durata: all'avvio del Settecento la capitale del ducato sabaudo era ancora un laboratorio aperto alla ricerca di un regista in grado di coordinare un ambizioso e immaginifico programma unitario. Sembrava davvero tutto pronto per l'arrivo di Filippo Juvarra: giunto a Torino nel 1714, nei vent'anni successivi l'architetto messinese guidò un grandioso progetto culturale di rinnovamento dello Stato e dell'immagine del sovrano, plasmando l'identità urbanistica, architettonica e figurativa della Torino moderna.

41. Guarino Guarini

Modena 1624-Milano 1683

Studio di un settore del tamburo e della cupola per la Cappella della Sindone, 1675 circa



Stilo, penna e inchiostro bruno su preparazione a matita, su carta avorio; 467 x 277 mm
Torino, Archivio di Stato, Corte, Archivio Savoia-Carignano, *Materie politiche per rapporto all'interno, Principi di Savoia-Carignano*, cat. 95, m. 2, fasc. 124, n. 31 (Disegni, cart. 10, n. 1)

Bibliografia: Lange 1970, n. 3, p. 233; Beldon Scott 2003, pp. 137-153; Dardanello 2006a, pp. 65-72, tav. 37; Dardanello 2008a, pp. 12-15; Dardanello 2008b, pp. 22-23.

L'unico disegno rimasto del progetto di Guarino Guarini per la Cappella della Sindone è questo foglio preservato dal principe Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia Carignano assieme ai progetti per il suo palazzo a Torino e per il Castello di Racconigi (*Guarino Guarini* 2006). In alto si vede il profilo a matita della grande finestra centinata del tamburo; in basso, è tracciata a penna la pianta dei piloni della galleria anulare del medesimo tamburo, con all'interno le colonne di imposta della prima arcata del canestro di archi che costituisce la struttura voltata della cappella, il cosiddetto "cestello". Il tutto è disposto a partire dall'angolo di 60 gradi che definisce il settore significativo dell'esagono, la figura geometrica generatrice dell'architettura guariniana.
Su quell'unico settore isolato, Guarini inizia e completa l'intero progetto della cupola tanto nelle sue implicazioni strutturali di pianta e alzato, quanto nell'allestimento delle sue fonti di luce. È un disegno geometrico relativamente semplice – la proiezione bidimensionale di sei esagoni ruotati – ma che sprigiona la "forza della immaginativa" del pensiero di Guarini in una forma di sintesi estremamente significativa.
Con un sottile tratteggio, sono indicati i lati dei sei esagoni iscritti e ruotati l'uno entro l'altro, che corrispondono alle proiezioni dei sei giri di archi del cestello; semplicemente replicando il settore generatore per sei volte si ottiene la proiezione in pianta dell'intera struttura voltata. Il dato più sorprendente è però quanto Guarini, con una debole traccia a matita, è andato a delineare su questa proiezione geometrica: dalle estremità di ciascuno dei lati dell'esagono ha inscritto a mano libera il profilo in alzato dei sei giri di archi in sovrapposizione che vengono a costituire l'alzato della cupola e tra il piano di imposta del lato dell'esagono e la chiave dell'arco ha disegnato delle finestre di forma ovalizzata. A questo punto, immaginando di sollevare su di un piano verticale le linee del disegno aggiunte a matita, è possibile letteralmente vedere generarsi sulla carta la forma della struttura voltata dalla pianta all'alzato, per emanazione diretta dalla figura geometrica dell'esagono: come un esercizio dimostrativo della definizione che nell'*Architettura Civile* Guarini aveva dato della «ortografia elevata», che «presuppone il piano, e da essa solleva il suo disegno» (Guarini 1737, p. 73).
Nel tracciato del disegno sono associati i due parametri che hanno guidato la costruzione della visione della cappella: la proiezione della geometria e l'intervento della luce, essenziale per trasporre la visione di quella stessa geometria nello spazio nelle tre dimensioni.
Come ha riconosciuto Wittkower ([1958] 1972, p. 361) la sfida era sostituire la sfera compatta e chiusa della calotta della cupola con una esperienza di infinito coinvolgente, in una dimensione fisica di proiezione accelerata nello spazio di una iperbolica geometria stellare costruita di un'architettura di pietra e luce in precipizio verso l'alto. Tutto incomincia a prendere senso, infatti, se si considera la forma della cappella non in rapporto a una coerenza interna al sistema architettonico, ma in quanto totalmente asservita al compito di rendere convincente l'immagine della cupola. Un'immagine che «si stampa nella memoria con la forza di certi fenomeni naturali» e dove «il senso di sospensione e di ascesa, di slancio verso l'altezza e la luce è realizzato con una forza nuova» (Portoghesi 1956, p. 8).
La sconcertante semplicità della proiezione di quella immagine sulla carta ha comportato una elaborazione costruttiva di una complessità inaudita; un investimento nelle risorse della immaginazione e della cultura di un intellettuale moderno che andava al di là delle conoscenze e delle aspirazioni della tradizione architettonica per attingere ai saperi dell'uomo: la geometria certo, quanto la filosofia, la stereometria, una conoscenza profonda delle reazioni sensoriali e della fisiologia dell'occhio, anche la consuetudine con gli artifici scenici del teatro.
Per tradurre il suo disegno nella spettacolare struttura completata nel 1682 (Passanti 1963, pp. 163-194; Pommer [1967] 2003, pp. 10-18; Millon 1982, pp. 268-270; Dardanello 1999; Beldon Scott 2003; Dardanello 2006a; Rosso 2006), Guarini ha operato un trasferimento di conoscenze, di tecniche, di immagini acquisite da svariate discipline al fine di condizionare deliberatamente la visione di un'architettura proiettata vertiginosamente verso il cielo come una meraviglia del creato. Perché «l'Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un'Arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso: onde sebbene molte regole sue sieguano i suoi dettami, quando però si tratta, che le sue dimostrazioni osservate siano per offendere la vista, le cangia, le lascia, ed infine contradice alle medesime» (Guarini 1737, p. 3). Questa e altre affermazioni degli scritti dell'architetto teatino convergono nell'affermare la relatività dei precetti della tradizione in favore delle ragioni dell'esperienza sensibile e di una tensione sperimentale a progettare e costruire con la "forza della immaginativa" senza adeguarsi a modelli dati. Il coraggio sperimentale della dimostrazione in opera del suo pensiero nella Cappella della Sindone fu infatti tale che ancora oggi si fatica a decifrarne modelli architettonici e visivi di riferimento, come del resto già ammetteva John Spence, di passaggio a Torino negli anni trenta del Settecento: «that celebrated dome is a collection of angles (something like a pineapple on the outside and like nothing in the world on the inside)» (Spence 1975, p. 277).

Giuseppe Dardanello

42. Andrea Pozzo

Trento 1642-Vienna 1709

Morte di san Francesco Saverio, 1675-1676 circa

Olio su tela, 218 x 152 cm
Grazzano Badoglio (AT), Santi Vittore e Corona

Bibliografia: Bertolotto 1979, p. 31; Romano 1989, pp. 309-310; Romano 1989/1990; Dardanello 1996, p. 36; Romano, in *Da Musso a Guala* 1999, n. 11, pp. 148-149; Dardanello, in *Andrea Pozzo* 2009, n. 20, pp. 194-196; Dardanello 2010, pp. 195-200; Dardanello, in *Asti nel Seicento* 2014, n. 14, p. 108.

Ormai consapevole che le forze lo abbandonavano ma desideroso di compiere fino in fondo la sua opera missionaria arrivando fino alla Cina, Francesco Saverio si fece trasportare su di un'isola presso la costa nella speranza di poter almeno mettere piede su quella terra. Colto dalla malattia, riparato in un ricovero aperto da ogni lato «con mura di paglia e di frasche [...] godeva senza dubbio di vedersi in una capannuccia moribondo, compagno di Gesù nato in una spelonca» (Spinola [1741] 1853, p. 352). La tela di Andrea Pozzo coglie il momento della condizione estrema del trapasso: Francesco accasciato sul panno disteso a coprire le asperità del terreno, le mani strette al crocifisso, lo sguardo prossimo all'abbandono rivolto all'intensa sorgente di luce dorata sopraggiunta ad accoglierlo assieme alle tre appassionate figure di angeli che gli si stringono intorno.
L'arrivo del dipinto nelle colline dell'Astigiano si spiega con l'attività di proselitismo dei Gesuiti condotta dal conte Mario Callori di Montemagno, abate di Grazzano dal 1652 al 1696 e animatore nella diocesi casalese della *Opera pia per li esercizi spirituali*, di cui è ricordato il particolare successo proprio nella piccola comunità nel 1677 e 1679 (Gilardi 2008, pp. 40-43). In quel contesto, l'atto di costituzione della Compagnia della Buona Morte insediata presso la cappella di San Francesco Saverio per volere del Callori il 3 dicembre 1676 orienterebbe verso la metà degli anni Settanta la datazione del dipinto proposta all'intervallo 1670-1675 da Giovanni Romano (in *Da Musso a Guala* 1999, n. 11, pp. 148-149; Dardanello, in *Andrea Pozzo* 2009, n. 20, p. 194).
La spettacolare regìa delle luci orchestrata nella pala del *San Francesco Borgia che accoglie Stanislao Kostka* (1673-1675 circa) per la chiesa dei Gesuiti di Cuneo è riproposta qui in una versione cupa e fiammante nei suoi accenti morazzoniani: un abbagliante chiarore va a squarciare l'oscurità dell'ambientazione notturna sui tre angeli in affettuoso conforto del santo, figure che già emergono nelle esperienze coloristiche assorbite nelle prove nel soggiorno genovese nella pala dell'*Immacolata Concezione che porge il Bambino a san Stanislao Kostka* (1671-1672) nella chiesa dei Gesuiti dei Santi Ambrogio e Andrea (Dardanello, in *Andrea Pozzo* 2009, n. 11, pp. 162-164; n. 7, pp. 152-155).
Alla vigilia della spettacolare sperimentazione pittorica del cantiere del San Francesco Saverio a Mondovì (1676-1677), la pala di Grazzano conferma la maturazione di uno stile di singolare autonomia acquisito da Pozzo in un



itinerario condizionato dalla sua adesione di fratello laico alla Compagnia di Gesù, che lo condusse da un capo all'altro dell'Italia settentrionale assicurandogli un osservatorio privilegiato per operare la sua originale scelta di linguaggio e di orientamento culturale: dalla conoscenza precoce, durante il noviziato in Piemonte, a Chieri, delle esperienze del classicismo romano mediate attraverso Jan Miel e di quelle vouettiane introdotte da Charles Dauphin; alla libertà coloristica e alle estrose abilità compositive incontrate a Genova assieme alle preziosità materiche di Van Dyck, ai luminismi profondamente chiaroscurati innestati sulla gloriosa tradizione del primo Seicento milanese del Morazzone e del Cerano. Ne scaturì uno stile nuovo, in un linguaggio immediato e schietto, irriducibile a una unica fonte di suggestione o all'autorità di canoni figurativi di riferimento (Frangi 2009).
Il medesimo soggetto della pala di Grazzano trova un parallelo nella contemporanea *Morte di san Francesco Saverio* commessa a Giovanni Battista Gaulli per uno degli altari di Sant'Andrea al Quirinale, la chiesa romana del Noviziato dei Gesuiti, e collocata sul suo altare entro il 20 luglio 1676 (Petrucci 2009, n. C27, p. 523). La posizione dell'Apostolo delle Indie, scorciato e disteso sulla diagonale, è così prossima nei due dipinti da far pensare a una dipendenza tra le due composizioni, ma lo stile e le espressioni degli affetti sono quantomai lontane: l'abbandono estatico del Francesco Saverio di Baciccio, la cui natura fisica del corpo svanisce sotto le pieghe del saio, come nella *Santa Teresa in estasi* del suo maestro Bernini, tradisce una sensibilità plateale e melodrammatica estranea al coinvolgimento emotivo, intimo e discreto, cui invita la pala di fratel Pozzo. In tutti e due i dipinti la morte del santo è accompagnata dalla presenza angelica, nella pala del Gaulli per una visione di gloria celeste di incuriosita e manierata grazia correggesca, in quella di Pozzo per un'apparizione su tutt'altro registro, di accostante partecipazione a un fatto umano.

Giuseppe Dardanello

43. Daniel Seiter
Vienna 1647-Torino 1705
Diana e Orione, 1685 circa

Olio su tela, 174,5 x 155,5 cm
Torino, Galleria Giamblanco

Bibliografia: Levi 1900, II, p. 254; Kunze 1997, pp. 57-59, fig. 30; Schleier, in *La collection Lemme* 1998, n. 120, p. 282; Kunze 2000, n. G67, p. 112, n. G99b, pp. 142-144; Mattiello 2016b; Mattiello, in *Galleria Giamblanco* 2019, pp. 56-57.

Il dipinto è opera dell'artista di origine viennese Daniel Seiter e raffigura il tragico epilogo del mito di Diana e Orione. La leggenda, verosimilmente tratta dalla *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, narra dell'uccisione del bellissimo gigante cacciatore da parte della dea che, subito pentitasi di aver scagliato la freccia fatale contro il giovane, invoca il soccorso di Esculapio per richiamarlo in vita; il repentino intervento di Giove impedirà tuttavia al vecchio medico di infrangere le leggi di natura e trasformerà la vittima nella nuova omonima costellazione.
L'opera proviene – secondo la tradizione riferita dagli ultimi proprietari – dalle collezioni che la nobile famiglia di editori veneziani Baglioni conservava nel proprio palazzo lagunare in San Cassiano. La tela può forse essere identificata con il dipinto descritto come «Diana, Endimione e Fiume» attribuito a Johann Carl Loth, primo maestro di Seiter, citato nell'inventario redatto alla morte di Giovanni Paolo Baglioni il 28 febbraio 1787 (Levi 1900, II, p. 254;



Mattiello, in *Galleria Giamblanco* 2019, pp. 56-57). Le due imprecisioni compiute dagli estensori del catalogo sono facilmente spiegabili con la vicinanza stilistica tra i due artisti e con la rarità del mito, che il viennese ha invece trattato più volte. Si possono ad esempio citare la *Diana presso il cadavere di Orione*, già in collezione Lemme poi donata al Louvre (Schleier, in *La collection Lemme* 1998, n. 120, p. 282; Kunze 2000, n. G67, p. 112), o il tondo monocromo della volta della Camera da Dormire del duca Vittorio Amedeo II di Savoia (ora Camera della regina) nel Palazzo Reale di Torino (Kunze 2000, n. G99b, pp. 142-144; Mattiello 2016b, pp. 34-35). Si ricorda inoltre il disegno riferito dubitativamente a Seiter da Matthias Kunze conservato al Kupferstichkabinett di Dresda, con firma «Daniel Seuder a Roma f[ecit]» e la nota «pagato un talero», che ripropone in controparte le stesse figure di Orione ed Esculapio del dipinto Baglioni (Kunze 1997, pp. 57-59, fig. 30). Va evidenziato che la riscoperta di quest'ultimo aiuta a chiarire il tema delle opere citate, poiché finora non tutti i critici sono stati concordi nell'identificazione dei personaggi raffigurati (Schleier, in *La collection Lemme* 1998, n. 120, p. 282).

La tela è riconducibile alla prima maturità del pittore, intorno alla metà degli anni ottanta del Seicento, in un momento in cui l'artista inizia a mitigare gli impeti coloristici derivati dalla sua formazione veneziana alla bottega di Loth, attraverso la lezione del disegno appresa a Roma presso Carlo Maratti. Il risultato della felice sintesi di queste due tradizioni pittoriche permette a Seiter di produrre opere che assommano le profonde espressività dei cromatismi veneziani alle attenzioni per gli equilibri formali dell'accademia capitolina. Questa soluzione permetterà all'autore di affermarsi rapidamente sul mercato artistico romano e gli aprirà le porte di importanti cantieri, come quello per la decorazione della cappella del cardinal Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo e della cappella della famiglia Montioni in Santa Maria di Montesanto. L'eco dei suoi successi giungerà presto anche a Torino, dove verrà chiamato nel 1688 per allestire gli appartamenti del duca Vittorio Amedeo II e della duchessa Anna d'Orléans. La sfida imposta dalla complessa progettazione degli apparati decorativi delle volte del Palazzo Reale porterà Seiter a compiere ulteriori approfondite riflessioni sulla cultura decorativa secentesca, per reperire esempi autorevoli da assimilare con intelligenza sia nell'elaborazione dei temi da rappresentare, sia nell'armonico accordo tra i dipinti dei soffitti e le loro cornici in stucco. Daniel troverà allora in particolare nei capolavori lasciati da Pietro da Cortona in Palazzo Pitti a Firenze e in Palazzo Pamphilj a Roma i prototipi più adatti da cui partire per risolvere, soprattutto nella nuova galleria della reggia subalpina, la complessa celebrazione del potere del sovrano sabaudo attraverso miti e allegorie. Le premesse essenziali di quell'opera si possono già ritrovare nella tela con *Diana e Orione*, in cui si colgono tutti gli sforzi compiuti dal pittore per innescare vivide reazioni tra luce e colore, alla ricerca di effetti tonali vigorosi che lasceranno un segno deciso anche sulle successive generazioni di artisti attivi alla Corte torinese.

Simone Mattiello

44. Bartolomeo Guidobono
Genova 1654-Torino 1709
Abramo bandisce Agar, 1694-1696

Olio su tela, 225,5 x 164 cm
Genova, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, inv. PR 28

Bibliografia: Ratti 1780, I, p. 252; Alizeri 1846-1847, II, 1847, pp. 382-383; Lamera 1990, p. 451; Tagliaferro 1995, p. 143; Newcome-Schleier 2002, n. M21, pp. 79-80; Spione 2002, pp. 53-54; Boccardo, in *Favole e Magie* 2012, nn. 6-7, pp. 48-51.

La tela fa parte di una serie di quattro sovrapporte, dedicate alle storie di Abramo e di Lot, eseguite a Genova da Bartolomeo Guidobono per il salone di Palazzo Brignole-Sale (dal Settecento noto come Palazzo Rosso). Nel dipinto qui schedato è raffigurato il momento in cui Abramo, assecondando il volere di Sara, ripudia Agar ed Ismaele. In una atmosfera rarefatta ed elegante sono raccolti tutti i protagonisti dell'episodio narrato nel libro della Genesi (21, 9-14): al centro, un fascio di luce disegna la sinuosa figura di Agar affiancata dal figlio Ismaele, mentre dalla penombra emergono sulla sinistra l'anziana Sara, che stringe a sé Isacco, e Abramo il cui sguardo incrocia quello della schiava in un dialogo tradotto attraverso una eloquente gestualità. La documentazione d'archivio registra gli acconti di 250 e 400 lire che tra il marzo e l'aprile 1694 Gio. Francesco I Brignole-Sale versa al Guidobono per l'esecuzione delle quattro sovrapporte, a cui seguiranno il 31 dicembre 1695 e 1696 due ulteriori pagamenti, di 250 e 243 lire, a saldo del prezzo pattuito (Boccardo, in *Favole e Magie* 2012, nn. 6-7, pp. 48-51).

La commissione per il palazzo genovese dei Brignole-Sale si colloca nella piena maturità del pittore, la cui attività si divide tra Torino e Genova, alla continua ricerca di spazi di mercato. Bartolomeo è documentato per un primo soggiorno torinese, forse non continuativo, tra il 1685 e il 1689. Qui potrebbe aver guardato con attenzione e intelligenza alle libertà tecniche, decorative e cromatiche sperimentate da Andrea Pozzo sulla volta dei Santi Martiri (1678-1680), così come alle novità portate da Roma da Daniel Seiter, scelto nel 1688 da Vittorio Amedeo II come pittore di corte. Tuttavia, nella sua maturazione pesa il bagaglio di immagini raccolto durante i successivi soggiorni a Parma e Venezia e la accresciuta sicurezza di mestiere si misura all'altezza degli anni Novanta, quando il pittore arriva ad elaborare un linguaggio raffinato e personale, tradotto su tela come ad affresco, dove la ricchezza della stesura e del registro cromatico è variamente declinata da un uso raffinato della luce. La delicatezza sentimentale di Correggio è tradotta attraverso lo studio di Rembrandt e Castiglione, le esperienze dirette sulla cultura figurativa veneziana si sommano all'opulenza barocca di Van Dyck e Rubens, non senza un'impressione di vago caravaggismo appreso dalla riflessione sui maestri del primo Seicento genovese. È un groviglio di rimandi culturali che sembra esplicitarsi in modo perfetto nelle sovrapporte di Palazzo Rosso e trova piena espressione nelle opere che Bartolomeo realizzerà durante il suo secondo soggiorno torinese, tra il 1702 e il 1709, anno della sua morte. All'avvio del Settecento la capitale del Ducato sabaudo si configura come un laboratorio aperto e favorevole alla commistione tra differenti opzioni figurative, con arrivi da Roma, Milano e Genova, senza una unitaria direzione artistica. È in questo contesto che la disinvolta ed eccentrica cultura di Bartolomeo riesce a ritagliarsi uno spazio, sia pure defilato, nei cantieri e nei luoghi cari alla corte e al suo *entourage* (Palazzo Ducale, la chiesa di San Francesco da Paola, il santuario della Madonna del Pilone: Spione 2012, pp. 19-24).

Gelsomina Spione





Alle radici del colore e del pittoresco

Venezia e i maestri del Nord (Parigi 1700-1730)

Uno dei punti di svolta dei destini della pittura francese della prima metà del Settecento fu l'incontro fatale, intorno all'anno 1700, con una certa tradizione italiana – quella veneziana ma anche quella bolognese più intensamente cromatica di Guercino – e con quella nordica, fiamminga e olandese. A voler individuare una data simbolica di inizio delle nuove esperienze coloristiche che dopo l'età di Le Brun rivitalizzarono la pittura e la critica francese, si può prendere il 1699, quando Roger de Piles, reduce da intense esperienze italiane e fiamminghe, ripubblicò con grande successo il *Dialogue sur le coloris*, che tracciava, in aperta polemica con il gusto accademico del momento, nuove e fascinosissime strade da percorrere con una inedita libertà alla riscoperta del colore e anche di una pennellata più seducente, all'insegna di un rapporto con la tradizione, o le tradizioni, tutto da ridisegnare. Di certo intorno a quel crocevia cronologico si addensa tutta una serie di esperienze che innoveranno, a diverse riprese e con diverso tasso di intensità da misurarsi sui singoli artisti e talvolta anche su singoli dipinti, la pittura di almeno due generazioni di artisti francesi. Antoine Coypel nei *Discours* pubblicati nel 1721 racconterà della «guerre pittoresque» vissuta in prima persona da giovane: si trattò anche della possibilità di vivere in modo più libero la pittura. Lo dimostrano bene i due paesaggi di Nicolas Largillière e di François Desportes, datati entrambi intorno al 1700: se il primo, più composto e leggibile attraverso il filtro della tradizione nordica, è frutto di un esercizio quasi privato del genere da parte del maggiore ritrattista francese del momento, l'altro è una testimonianza flagrante, ben oltre le convenzioni, di una nuova ricerca di verità nello studio della natura.

Il cortocircuito con la pittura nordica permea anche il rinnovamento della natura morta, che si era imposta all'attenzione del pubblico parigino che affollava ormai le esposizioni alla ricerca di novità. La messa in scena di Desportes rappresenta bene la via pittoresca all'interpretazione del genere, con il vistoso effetto *trompe-l'*œil derivato da modelli nordici e rivestito di colori eclatanti; l'*Anatra dal collo verde* di Chardin testimonia invece una nuova ricerca di verità, una verità nuda e stupefacente, che rivela pacatamente le cose e sospende il tempo, giocando su una rarefazione di elementi e su una selezionatissima gamma cromatica.

La congiuntura Parigi-Venezia intorno al 1720, che fu sia diretta che indiretta, è evocata dal confronto tra i due modelli per il *plafond* della Banque Royale: il primo commissionato a Giovanni Antonio Pellegrini, il secondo eseguito per protesta da François Lemoyne, di lì a poco uno dei protagonisti della nuova decorazione francese apertamente italianizzante. La pittura veneziana godeva d'altronde anche di una sicura fortuna collezionistica internazionale, come testimonia il modelletto della *Cena in casa di Simone Fariseo* di Sebastiano Ricci, dove è evidente la scintillante e innovativa interpretazione dell'esempio veronesiano, cui il gusto di corte era particolarmente sensibile in quegli anni, sul filo di una luminosità diffusa e di una tavolozza di colori cangianti.

La ricerca del pittoresco ottenuto mediante sprezzature cromatiche rinnova anche la pittura mitologica, specie quella di radice più decorativa e destinata ad ambienti privati di dimore aristocratiche. Il *Sileno* di Coypel e la *Mietitrice* di De Troy ne sono un esempio divertito e seducente: i soggetti diventano pretesto di un gioco con modelli anche autorevoli, Correggio nel primo caso e l'antico nel secondo, che vengono rivestiti di una pelle cromatica più libera e naturale.

È però Antoine Watteau a segnare uno scarto di passo decisivo in questa riflessione allargata che vedeva partecipi in dialogo complice artisti e collezionisti, spostandola da un piano quasi ludico ed epidermico a un ripensamento radicale del fare pittorico. Il modello rubensiano, molto diretto e riconoscibile, sotteso alla *Surprise* è solo il punto di avvio per la costruzione un mondo figurativo e sentimentale nuovo e del tutto moderno. L'*Insegna di Gersaint*, una delle ultime opere dipinte dall'artista, può essere considerata anche il suo testamento spirituale: è nella bottega di un mercante di dipinti, affollata di giovani eleganti, e non nelle austere sale di studio dell'Académie de Peinture o nei sontuosi saloni decorati dei palazzi reali che si ridisegna la tradizione più vitale per la pittura moderna francese, quella della tradizione veneziana e nordica più disinvolta e felice. Il colore, inteso come nuova libertà di visione, innerva e rivitalizza dunque i generi – soprattutto il paesaggio, la natura morta, la pittura profana e quella decorativa – permettendo una rilettura sostanziale e a tratti radicale delle ragioni della pittura.

45. Nicolas Largillière
Parigi 1656-1746
Paesaggio, 1700-1710 circa

Olio su tela (contrecollé sur carton), 36 x 64 cm
Firmato sul retro: «N. de Largillierre pixit»
Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 1971-2

Provenienza: Svizzera, collezione William Girod; acquistato dal Louvre nel 1971.

Bibliografia: Dezallier d'Argenville 1762, IV, pp. 294-304; Mariette 1853-1860, III, 1856, pp. 60-61; Grate 1961; Maison, Rosenberg 1973; Brême, in *Nicolas de Largillierre* 2003, n. 6, p. 74.

In un fitto bosco popolato di tronchi ritorti e quasi animati, illuminato da intensi colpi di luce e dominato dai colori caldi del fogliame dorato e rossastro, s'intravvedono appena le figurine di una coppia seduta a conversare sulla destra e di un uomo con un cane sulla sinistra.
È questo l'unico paesaggio di Nicolas Largillière oggi conosciuto. Nonostante il pittore fosse noto soprattutto per i suoi sontuosi ritratti, le fonti antiche ricordano la sua abilità anche nei generi della pittura di storia, della natura morta e del paesaggio. Pierre Jean Mariette ne celebrava così il talento eclettico: «Jamais peintre n'a été plus universel que M. de Largillière. Il a donné des preuves de son habileté dans tous les genres de peinture, histoire, portrait, paysage, animaux, fruits, fleurs, architecture. Il composoit avec la plus grande facilité, et jamais il n'y eut de plus grand praticien» (Mariette 1853-1860, III, 1856, p. 61). L'inventario *post mortem* dei beni del pittore, stilato nel 1746, segnala «trois tableaux peints sur toille de différents grandeurs représentant paysages, fleurs, animaux» e «plusieurs paysages» sono descritti da Dezallier d'Argenville nella sua bella casa parigina (Grate 1961, p. 30; Dezallier d'Argenville 1762, IV, pp. 301-302). È questo forse, insieme alla rarità di opere di questo genere oggi sopravvissute, un indizio di una pratica soprattutto privata e libera del paesaggio da parte di Largillière.
Una lunga formazione prima ad Anversa con il pittore Antoine Goubeau e poi a Londra nella bottega del fiammingo Peter Lely garantì all'artista una conoscenza diretta della pittura fiamminga, tanto da essere considerato un «Vandyck de la France» (Brême 2003). L'ammissione all'Académie royale con lo splendido *Ritratto di Charles Le Brun* nel 1686 segnò l'inizio della sua feconda attività ritrattistica a Parigi, «sans abandonner cependant l'histoire, le paysage, le animaux, les fruits, les fleurs, qui l'occupoient de tems en tems, & à qui l'habileté de son pinceau procuroit une nouvelle vie» (Dezallier d'Argenville 1762, IV, p. 297).
L'interesse per il paesaggio emerge, seppure con minore evidenza, anche in altre opere di Largillière, ad esempio nel *Mosè salvato dalle acque* e nel *Ritratto di famiglia* (Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 3790-M.I. 1085), rimane tuttavia difficile precisare nel dettaglio una catena di modelli e di relazioni stilistiche. Certo sono molti i riferimenti alla pittura nordica, evidenti anche nelle sue nature morte, specie nell'inquadratura della scena e nella nettezza realistica della definizione degli animali, della frutta e delle stoffe, ma anche nell'illuminazione diretta usata nei dipinti di storia e nell'esecuzione sciolta e poco finita (Maison, Rosenberg 1973, pp. 91-93).
La naturalezza e la modernità di questo paesaggio, interpretato con una pennellata libera e sfrangiata, rivelano una riflessione personale sul colorismo che stava prendendo piede all'inizio del primo decennio del secolo, a considerare come data simbolo il 1700, a ridosso della riedizione del *Dialogue sur le coloris* di Roger de Piles (1699) e in contemporanea con i primi esercizi filo-veneziani di Charles de La Fosse (cat. 15) e con quelli filo-fiamminghi di Antoine Coypel (cat. 53). I legami famigliari di Largillière disegnano d'altronde un'interessante costellazione di rapporti artistici in questa direzione: nel 1699 aveva sposato Marguerite-Élisabeth Forest, figlia del paesaggista Jean-Baptiste e di Élisabeth de La Fosse, sorella del pittore Charles.
L'opera può essere collocata, con qualche larghezza, nell'arco del primo decennio del Settecento: sembra infatti un *trait d'union* ideale, in consapevole contrasto con una visione classicheggiante del paesaggio, tra la pittura di Joseph Parrocel, cui è accostabile per la visione esuberante della natura, la successione dei piani e il contrasto tra gamme calde e acide di colore, e quella successiva di Antoine Watteau (Brême, in *Nicolas de Largillierre* 2003, n. 6, p. 74). La vitalità animata e misteriosa di questo paesaggio sembra anticipare in qualche misura i boschi che ospitano le avventure galanti dei personaggi di Watteau, che ebbe poi modo di frequentare Largillière probabilmente durante il soggiorno a casa di Pierre Crozat (Rosenfeld 1992, pp. 48-49).

Chiara Gauna



46. François Desportes
Champigneulle 1661-Parigi 1743
Stagno, 1692-1700 circa

Olio su carta incollata su cartone, 315 x 522 mm
Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature (in deposito da Sèvres, Cité de la Céramique – Sèvres & Limoges), inv. P V 25

Provenienza: nello studio del pittore fino al 1743; per via ereditaria al figlio Claude François, poi al nipote Nicolas Desportes; venduto da questi nel 1784 con l'intero fondo d'atelier dal conte d'Angiviller, direttore generale dei Bâtiments et Manufactures du roi, perché fosse destinato a servire da modello per la Manifattura Reale si Sèvres, dal 1785 (P§2, 1814, n. 99); in deposito al Musée de la Chasse et de la Nature, Parigi, dal giugno 2006.

Bibliografia: *Paysages de François Desportes* 1961, n. 24; *The Age of Louis XV* 1975, n. 28, pp. 34-35; Préaud 1982; Duclaux, Préaud, in *L'atelier de Desportes* 1982, n. 50, p. 60; Levey 1993, p. 48; Roland Michel 1994, p. 220; Lastic, Jacky 2010, I, p. 156; II, n. P.85, p. 29.



A cavallo del 1700, dipingere dal naturale sembra essere stata una predilezione degli artisti francesi che avevano intrattenuto rapporti con le Fiandre, dove la formazione non era vincolata a canoni accademici. Desportes aveva frequentato la bottega del fiammingo Nicasius Bernaerts e, come lui, Nicolas Largillière, Nicolas Vleughels, e Jean-Baptiste Oudry ripresero quella tradizione di vitale attaccamento alle cose viste a cui appartiene anche Chardin (Conisbee 1986, pp. 65-67). Nella natura morta il successo di Desportes aveva presto superato i confini francesi e anche Vittorio Amedeo II, non mancò di procurarsene una coppia per il Castello di Rivoli nel 1727 (cat. 47). Lo studio dal vero era un dato irrinunciabile in quel contesto di genere, in quanto funzionale a predisporre un repertorio di figure di animali da utilizzare per le grandi commissioni decorative degli arazzi a soggetto venatorio, per i ritratti di cani che gli erano molto richiesti, o da trasporre nelle composizioni di arabeschi, ritornati alla moda nella decorazione di interni entro gli agili partiti ornamentali progettati da Claude III Audran, che ne richiese ripetutamente la collaborazione nell'ultimo decennio del Seicento (Lastic, Jacky 2010). I sontuosi assemblaggi di caccie reali fecero di Desportes e di Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) i più affermati specialisti in composizioni che traendo spunto dalla produzione degli ateliers dei Gobelins ritraevano opulenti allestimenti di trofei apprezzati per l'esplosione di colori e il sorprendente effetto di *trompe-l'œil*, talora destinati a celebrare capolavori dell'oreficeria francese contemporanea, come nello scintillante gioco di rispecchiamenti degli argenti di Thomas Germain della natura morta esposta in mostra (cat. 129).
Allo studio *d'après nature*, Desportes mostrò però un attaccamento che andava al di là dell'appoggio strumentale alla pratica professionale, perché conservò centinaia dei suoi studi nell'atelier fino alla sua morte. Fu soltanto in una conferenza tenuta all'Académie royale nel 1748 che il figlio Claude-François rivelò l'appassionata dedizione del pittore alla ripresa del paesaggio nei suoi studi ad olio: ne descrisse la strumentazione portatile che aveva approntato per andare a dipingere all'aperto e misurare la risposta della sua mano fissando con i colori sulla carta la verità che la natura offriva ai suoi occhi (Conisbee 1981, pp. 176-177). In effetti, soltanto in una o due occasioni i suoi studi di paesaggio sono stati trascritti negli sfondi delle sue composizioni e non hanno nulla a che fare con quel genere di artificiosa verosimiglianza messa in posa che ne aveva fatto la fortuna. Sono dipinti in libertà, per la soddisfazione della pura imitazione delle cose viste, lasciandosi sorprendere dalla natura «sur le vif», «tout simple, sans fard et sans artifice; mais avec tous les ornements ont elle se bien mieux se parer lorsqu'on la laisse dans la liberté que quand l'art lui fait violence». Le parole di Roger de Piles nella prefazione al *Cours de peinture par principes* ([1708] 1989, p. 100) paiono andare a ridosso della imprevedibile verità delle cose conquistata nella silenziosa discrezione di questo paesaggio senza nome. Uno stagno tra giunchi e piante acquatiche, la vegetazione incolta che si riflette

su uno specchio d'acqua immobile, come il cielo ingrigito di nuvole che gli scorre al di sopra fissando la tonalità ingloriosa della ristretta gamma dei grigio-verdi che trattengono la realtà di quel luogo anonimo, conquistata nell'ostinato impegno di osservazione, per tocchi leggeri di piccole macchie di colore, una sull'altra.
Un passaggio della biografia del figlio ricorda: «réfléchissant depuis sur l'importance de joindre à l'exactitude de la forme la justesse de la couleur locale, il s'était fait une habitude de les peindre sur papier fort qui n'était point huilé. Ce qu'il pegnait était d'abord embu, et lui donnait ainsi la facilité de le retoucher et finir tout de suite avec la célérité requise en ces occasions» (Desportes 1854, p. 109). La correlazione tra l'adesione alla natura e lo studio del colore entra nel vivo della riflessione avviata da De Piles nel *Dialogue sur le coloris* (1673), che Desportes verosimilmente conosceva, e messa a fuoco nella prefazione del *Cours de peinture* (1708), dove l'autore pare riferirsi proprio alle attitudini di Desportes, e a paesaggi come questo così libero dalle convenzioni di genere, quando parla di alcuni artisti che vanno in piena campagna a dipingere con «des couleurs à l'huile sur du papier fort et de demi-teinte, et ont trouvé cette manière commode en ce que les couleurs venant à s'emboire donnent la facilité de mettre couleur sur couleur, quoique différente l'un de l'autre. Ils portent à cet effet une boîte plat qui contient commodément leur palette, leurs pinceaux, de l'huile et des couleurs» (De Piles [1708] 1989, p. 121).

Giuseppe Dardanello

47. François Desportes
Champigneulle 1661-Parigi 1743
Natura morta con selvaggina, 1727

Olio su tela, 100 x 75 cm
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 495, V. 354

Provenienza: acquisito con il suo pendant dal re Vittorio Amedeo II per il Castello di Rivoli nel 1727; trasferito nel Palazzo Reale di Torino dopo il 1730; registrati entrambi nella «Camera quarta» dell'Appartamento degli Archivi Particolari del re (*Descrizione* [1754] 1994); registrati nel primo inventario della Galleria di Torino nel 1851 (f. 13*v*, nn. 364-365) nella «Sala n. 12 nella Torre detta dei fiori, che guarda a mezzo di e levante» di Palazzo Madama.

Bibliografia: *Descrizione* [1754] 1994, p. 5; Baudi di Vesme 1899, n. 354, p. 104; Baudi di Vesme 1909, n. 354, p. 108; Mossetti 1989, p. 260; *Guide Brevi* 1991-1993, II, 1991, p. 67; Lastic, Jacky 2010, I, p. 156; II, n. P725, p. 199.

Sul davanzale di una finestra di pietra, due pernici grigie e dei fichi sono posati accanto a una ciotola di porcellana cinese piena di albicocche; al di sopra è sospeso un fagiano appeso per la zampa destra. La destinazione di questa natura morta con selvaggina, e del suo pendant di uguale soggetto e identiche dimensioni (inv. 495, V. 350), per il Castello di Rivoli è attestata dal pagamento «Allo scultore Stroppiana il 4 agosto 1728 per l'intaglio da esso fatto à due cornici per due quadri d'uccellami, e frutti uenuti da Pariggi» (ASTo, *Conti della Tesoreria generale*, art. 217, mazzo 177, cap. 8-2), l'anno successivo alla data 1727 che figura sul secondo quadro di Desportes. Si tratta dunque di una commissione del re Vittorio Amedeo II destinata al Palazzo Reale di Rivoli, come fu inteso dal sovrano sabaudo che vi allestì le sue più importanti collezioni nel corso degli anni Venti (Dardanello 2016b). Entrambi i dipinti furono trasferiti dal re Carlo Emanuele III nel Palazzo Reale di Torino dopo il 1730, dove sono registrati nella *Descrizione* (1754) nella «Camera quarta» dell'Appartamento degli Archivi Particolari del re: «Due quadri di cacciagioni – di De Porte»; un ulteriore «Quadro di frutti e di uccelli – di De Porte» è segnalato nella «Camera per la tavola».



La loro commissione testimonia come il gusto per i grandi e spettacolari allestimenti di nature morte, di cui Desportes era diventato uno specialista, avesse ampiamente varcato i confini del Regno di Francia durante la vita dell'artista, come nel caso dei quadri che lo stesso pittore portò e vendette a Londra durante il suo viaggio di qualche mese all'inizio del 1713. Va notato, inoltre, che il conte Carl Gustaf Tessin acquistò da lui due nature morte per la somma di 800 lire nel gennaio del 1729, quindi dieci anni prima di essere inviato dal re di Svezia a Parigi, tra il 1739 e il 1742.
Inizialmente apprezzato, in primo luogo dallo stesso Luigi XIV, per i suoi ritratti dei cani reali e per i suoi soggetti di caccia, Desportes si rivelò, soprattutto a partire dalla Reggenza, un eccezionale pittore di nature morte, capace di mettere in scena animali, frutta, fiori, arazzi e sculture, sfruttando i materiali e i colori per creare potenti effetti decorativi. Come hanno giustamente rilevato Georges de Lastic e Pierre Jacky, «la qualification de nature morte [est] souvent peu appropriée car outre quelques pièces de gibier mort, il s'agit bien plus d'une exaltation des richesses de la nature» (Lastic, Jacky 2010, I, p. 147). Nell'opera di Desportes, infatti, nessuna *vanitas*, marmo scheggiato o mosca di malaugurio adombra, come invece nei suoi predecessori olandesi, la composizione, che è interamente rivolta all'opulenza e alla brillantezza luminosa, all'appagamento dei sensi e alla ricerca decorativa. Non sorprende quindi che ai favori di Luigi XIV siano seguiti quelli del Reggente e del duca d'Antin, Sovrintendente dei bâtiments du roi, che commissionarono all'artista, così come Vittorio Amedeo II di Savoia, grandi composizioni decorative per le loro *maisons de plaisance*. Nei primi tre decenni del Settecento, Desportes non ebbe praticamente rivali nel suo campo. Le prime prove di Chardin in questo genere, come *Il Barboncino* datato al 1730 (Rosenberg, Temperini 1999, n. 50, p. 209), non furono affatto convincenti. Solo Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), più giovane di un quarto di secolo, verso la fine della sua carriera fu davvero in grado di competere con il suo talento.

Nicolas Lesur

48. Jean-Siméon Chardin
Parigi 1699-1779
Anatra dal collo verde appesa al muro e una melangola, 1730 circa

Olio su tela, 80,5 x 64,5 cm
Firmato in basso a destra: «Chardin»
Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature, inv. 63.16.1

Provenienza: forse Parigi, collezione Jacques André Joseph Aved (1702-1766); forse vendita Rémy, Parigi, 24 novembre 1766, n. 135 («Un canard attaché à la muraille, & un citron sur une table»), acquistato da Jacques Lenglier; forse vendita Lebrun, Parigi, 2 dicembre 1768, n. 61; forse vendita Lebrun, Parigi, 18 novembre 1771, n. 42, venduto per 20 lire e 1 soldo; forse vendita Rémy, Parigi, 22 settembre 1774, n. 42 («Un tableau sçavant, peint sur toile de 2 pieds 5 pouces de haut, sur 1 pied 10 pouces 6 lignes de large. Il représente un canard sauvage attaché par une pate à la muraille, & un citron sur une table»), venduto per 106 lire; vendita senza catalogo a Parigi, Hôtel Drouot, nel 1957; Parigi, galleria Heim; acquisto da parte di François Sommer per il museo nel 1963.

Bibliografia: Lastic Saint-Jal, in *Hommage à Chardin* 1959, n. 1, tav. 1; Rosenberg, in *Chardin* 1979, n. 17, pp. 131-132; Rosenberg 1983b, n. 47,



p. 79, fig. p. 78; Rosenberg, in *Chardin* 1999, n. 23, p. 164, fig. p. 165 (a colori); Rosenberg, Temperini 1999, n. 48, pp. 30, 208, figg. pp. 32 (a colori), 208; Rosenberg, in *Chardin* 2010, n. 13, p. 96, fig. p. 97 (a colori).

Il 25 settembre 1728, Chardin fu approvato e ricevuto lo stesso giorno all'Académie royale de peinture et de sculpture come pittore «dans le talent des animaux et des fruits» presentando *La Razza* e *Il Buffet* (Rosenberg, Temperini 1999, n. 13, p. 195, n. 34, pp. 202-203; fig. 1, p. 190). Vista l'ammirazione suscitata tra i suoi colleghi con questi due dipinti monumentali, Chardin poté legittimamente pensare di dedicarsi a grandi composizioni che mescolassero natura morta, selvaggina morta e animali vivi. *Il Barboncino* (Rosenberg, Temperini 1999, n. 50, p. 209), dipinto nel 1730, è tra queste nuove prove realizzate subito dopo i suoi *morceaux de réception*. Nella raffigurazione di un cane fermo davanti a un'anatra e a un coniglio morti ai piedi di un grande vaso e del fucile che li ha uccisi, il pittore reimpiegò direttamente i due brani di selvaggina dipinti nella sua *Anatra dal collo verde appesa al muro e una melangola* e nella *Lepre morta con sacca per polvere da sparo e carniere* (Rosenberg, Temperini 1999, n. 49, pp. 208-209). Bisogna dedurne che questi due dipinti avessero un valore di studio? Niente di meno certo. La presenza di una melangola, arancia amara che abbonda nella regione di Siviglia, nel primo, e di un carniere e di una sacca per la polvere da sparo nel secondo, conferisce infatti a queste composizioni un equilibrio che le svincola da un semplice carattere preparatorio. Ad ogni modo, il confronto tra questi due dipinti, incentrati su un brano di selvaggina morta, e *Il Barboncino*, dall'ambizione decorativa più elaborata, è eloquente e basterebbe da solo a giustificare la scelta di Chardin di rinunciare a misurarsi con i grandi formati dalle composizioni sovraccariche, che fecero invece il successo di François Desportes. Non fu per mancanza di ammirazione per quest'ultimo, dal momento che «deux copies d'après Desportes peintes sur toile représentant des animaux» figurano nell'inventario *post mortem* della sua prima moglie, Marguerite Saintard, redatto dal 18 novembre al 2 dicembre 1737 (Paris, AN, Minutier central des notaires parisiens, étude CXVII, liasse 417; pubblicato integralmente in Pascal, Gaucheron 1931, pp. 62-70). Ma Chardin era più a suo agio nell'osservazione attenta e sensibile degli oggetti e degli esseri inanimati che nella resa del movimento degli animali.

Molto presto, però, superò questa manchevolezza in maniera geniale, inventando un modo incomparabile e assolutamente riconoscibile di sospendere il tempo degli esseri viventi, grazie agli amichevoli consigli del pittore Aved, che Chardin rappresentò come filosofo nel 1734 e al quale, peraltro, appartenevano l'*Anatra dal collo verde appesa al muro e una melangola* e la *Lepre morta con sacca per polvere da sparo e carniere*. Questo percorso di Chardin, dai primi tentativi nella natura morta alla rinuncia al genere di Desportes, poi l'incursione nelle scene di genere, è raccontato con finezza da Mariette: «Il craignit, et peut-être avec raison, que, ne peignant que des objets inanimés et peu intéressants, on ne se lassât bientôt de ses productions, et que, voulant essayer de peindre des animaux vivants, il ne demeurât trop au-dessous de MM. Desportes et Oudry, deux concurrents redoutables, qui avaient déjà pris les devants et dont la réputation était établie. Dès ce moment il prend la résolution de renoncer à son premier talent; il en fallait choisir un autre» (Mariette 1853-1860, I, 1853, pp. 357-358). A trentacinque anni, Chardin aveva trovato la strada che lo avrebbe contraddistinto.

Nicolas Lesur

49. Giovanni Antonio Pellegrini

Venezia 1675-1741

Sbarco sulla sponda della Senna delle merci provenienti dalla Louisiana, 1719-1720

Olio su tela, 35,5 x 65 cm
Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPP4986

Provenienza: collezione di Federico III di Prussia, poi della figlia Vittoria; asta Sotheby's, Londra, 23 gennaio 2014, n. 194, p. 119; Parigi, mercato antiquario; entrato in museo nel 2015.

Bibliografia: Brice 1752, I, p. 363; Caylus 1752, II, pp. 89-92, 122-137; Mariette 1853-1860, IV, 1857-1858, pp. 95-98; Garas 1962; Ivanoff 1971; Knox 1995, pp. 150-156, 252; Bettagno 1998, pp. 18-19; Mariuz 2001, p. 66; Rosenberg 2002/2003; Rosenberg 2005, pp. 115-128; Toutain-Quittelier 2007, pp. 86-92, 98; Toutain-Quittelier 2016; Toutain-Quittelier 2017a, pp. 47-50, 193-221; Toutain-Quittelier 2017b; Toutain-Quittelier 2018, p. 142.

Il bozzetto è una delle poche testimonianze figurative oggi note dell'affresco eseguito nel 1720 da Pellegrini per la Sala del Consiglio della Banque Royale, nell'Hôtel de Nevers, distrutto nel 1722 per ordine della Corona francese in seguito al crollo del sistema finanziario del committente John Law, in segno di sprezzo nei confronti di quest'ultimo (Toutain-Quittelier 2017b, per un'analisi del soggetto sulla base di una dettagliata descrizione del programma iconografico conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi). Viene qui illustrato uno dei punti forti del sistema di Law, il monopolio della cosiddetta Compagnia del Mississippi sulle risorse minerarie e agricole della colonia della Louisiana, che doveva rinvigorire l'economia francese.

Il fascino esercitato dalla pittura nordica, soprattutto olandese, e veneziana, su quella francese, raggiunge il culmine nel periodo della Reggenza (1715-1723): Watteau ne è sedotto e Sebastiano Ricci viene ricevuto all'Académie royale nel 1718. Pellegrini arriva a Parigi nel novembre 1719, forte di un successo, anche come frescante, che lo aveva portato a viaggiare in Europa, e sostenuto dalla parentela con Rosalba Carriera, che lo seguirà, con Anton Maria Zanetti, poco dopo nella città francese (Sani 1985, I, pp. 360-365; Sani 2007, pp. 22-23). L'assegnazione, favorita da Pierre Crozat e dal Reggente, allo straniero Pellegrini dell'affresco che celebra la fortuna del sistema finanziario di Law, suscitò molte critiche a Parigi e François Lemoyne, per protesta, eseguì spontaneamente un progetto alternativo, senza ottenere successo (Caylus 1752, II, pp. 89-92).

«C'etoit un praticien qui entreprenoit de peindre un vaste plafond comme un autre auroit fait un petit tableau de chevalet. Il ne sçavoit pas ce que c'etoit que de consulter la nature, tant pour les formes que pour les couleurs»: così Mariette rimproverava a Pellegrini una certa meccanicità artificiosa, perché non studiata sulla natura, delle forme e del colore. Ma nello stesso tempo metteva a fuoco i caratteri compositivi dell'affresco (in realtà una pittura ad olio su tele *marouflées*, su una superficie di 41,60 x 8,60 m): «il y avait du fracas et des groupes agréables, mais il n'aurait pas fallu examiner de trop près les ensembles des figures, on n'y aurait pas trouvé son compte» (Mariette 1853-1860, IV, 1857-1858, pp. 91-93). Nell'opera di Pellegrini emerge il «fracas» insieme al colore ardito e al tratto abbozzato, notato da Caylus



(1752, II, pp. 89-92), «des effets de couleur hardis, un pinceau assez moelleux; enfin des grandes masses, dont notre école ne me paroît point assez touchée [...] une composition trop nue, un défaut de correction dans le dessin». Il pittore non aveva nulla da invidiare agli artisti francesi e la scelta di uno straniero può essere letta come un riconoscimento di bravura. Il suo nome era stato suggerito a Law, lui stesso collezionista di pittura veneziana (Borean 2011, pp. 441-462) dai due italianofili Crozat e Filippo II, ed era il suo stile, diverso da quello dei contemporanei d'oltralpe, a dover emergere.

In un impianto scenico costruito su personaggi affollati lungo il cornicione, che lasciano libera la porzione centrale della volta, mutuato dagli affreschi di Sebastiano Ricci in Palazzo Marucelli Fenzi a Firenze (1702-1703) e poco prima nel Palazzo di Schönbrunn (1701-1702), Pellegrini dà corpo a una materia fatta di luce diffusa; uno schema compositivo che, poco dopo gli esordi di Tiepolo, un altro veneziano, Giambattista Crosato, riprenderà nel 1733 nella Palazzina di Caccia di Stupinigi. Una quinta teatrale perfetta per un'iconografia che alla celebrazione delle Virtù del sovrano sostituisce quella del Buon Governo guidato dal Commercio (Scott 1995, p. 227; Toutain-Quittelier 2017a, pp. 199-207; Toutain-Quittelier 2017b, p. 42) e che si pone come alternativa, seppure di breve durata, alle proposte dei frescanti francesi all'inizio del secolo.

Alessia Rizzo

50. François Lemoyne

Parigi 1688-1737

Allegoria del Commercio e del Buon Governo, 1719-1720

Olio su tela, 41 x 76 cm
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 18096

Provenienza: alla morte di Lemoyne (1737) entra nella collezione di Nicolas Bertin; donato al museo nel 1911 da Maurice Fenaille.

Bibliografia: Caylus 1752, II, pp. 92-94; Garas 1962; Thuillier 1964, p. 144; Bordeaux 1984, pp. 79-81; Salmon 2001, p. 122; Faroult, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 9, p. 92; Rosenberg 2002/2003; Rosenberg 2005, pp. 115-128; Toutain-Quittelier 2017a, p. 50; Mazel 2018; Toutain-Quittelier 2018, p. 142.

Secondo Caylus (1752) Lemoyne si propose come sostituto di Giovanni Antonio Pellegrini per protesta alla nomina del veneziano, molto criticata, come esecutore del grande affresco per la Sala del Consiglio della Banque Royale, nell'Hôtel de Nevers a Parigi, nel 1719. L'opera, che celebrava il sistema finanziario del banchiere John Law, fu portata a termine dal pittore veneziano l'anno dopo e distrutta nel 1722 (cat. 49). Il bozzetto del Musée des Arts Décoratifs è una rara testimonianza del progetto di Lemoyne (Bordeaux 1984; Toutain-Quittelier 2017a). Giunto a Parigi nel novembre 1719, Pellegrini fu raccomandato a Law da Pierre Crozat e dal Reggente, che lo accolsero con tutti gli onori insieme alla cognata Rosalba Carriera e ad Anton Maria Zanetti. Lemoyne, in quel torno di tempo maestro dell'esordiente François Boucher, era stato ricevuto all'Académie royale l'anno precedente, nel 1718, con un dipinto raffigurante *Ettore e Caco* (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). Benché sedotto dalla pittura italiana, soprattutto da quella bolognese e veneziana, egli non era ancora andato in Italia, partirà poi nel 1723, e il suo stile prediligeva forme sinuose, che informavano di uno spirito "galante" anche dipinti di soggetto storico.



Il bozzetto è animato da figure eleganti, protagoniste frequenti delle tele sacre e profane del pittore, irradiate da una luce calda direzionata verso il centro della composizione, visibile soprattutto nel disegno preparatorio conservato al Louvre, inciso da Nicolas-Charles Silvestre nel 1728 (Bordeaux 1984; Prat 2017, p. 84). La composizione non sembra riportabile a modelli italiani, ad esempio l'*Allegoria delle Virtù del principe* nel Palazzo di Schönbrunn di Sebastiano Ricci databile fra il 1701 e il 1702, evocata a confronto con il bozzetto (Toutain-Quittelier 2017a, p. 50). La specificità dell'opera di Lemoyne rispetto a quella di Pellegrini si misura in un'armoniosità che coniuga precisione del disegno e un colore intenso e al tempo stesso leggero e luminoso. L'autonomia del modello di Lemoyne è colta da Caylus, che vi scorge «plus d'ordre, plus de poesie, plus d'elegance» rispetto al risultato del veneziano. Una sapiente disposizione dei gruppi nello spazio, che al contrario del «fracas» individuato da Mariette nell'opera di Pellegrini, dove luce, colore e masse creano una scenografia di volumi separati, rende l'insieme ordinato ed elegante.
Se la soluzione iconografica scelta, che mette in rilievo le Virtù del Commercio e del Buon Governo ed esemplifica il patronato del re attraverso il suo ritratto in ovale, si mostra dunque vicina a quella di Pellegrini, sul piano stilistico Lemoyne esibisce il suo peculiare decorativismo fatto di corpi esili e fluttuanti. Pur tenendo a mente le proposte avanzate qualche decennio prima da Antoine Coypel e soprattutto da Charles de La Fosse, anche nella decorazione di soffitti affrescati, il pittore dimostra qui soprattutto la sua particolare declinazione dello stile rococò, come emerge in numerosi lavori alla fine degli anni Dieci. Solo dopo il viaggio in Italia e il passaggio nella città lagunare, dove frequenterà Sebastiano Ricci, Lemoyne si aprirà davvero alla pittura veneziana (Rosenberg 2005, p. 120), orientandosi verso la ricerca di un colore più chiaro e morbido, di cui sono prova le tonalità vibranti del *Perseo e Andromeda* della Wallace Collection, presentata in place Dauphine nel 1723, dell'*Ercole e Onfale* del Louvre (1724 circa) e del *Rapimento di Europa* del Museo Puškin, esposta al *Salon* del 1725.

Alessia Rizzo

51. Sebastiano Ricci
Belluno 1659-Venezia 1734
Cena in casa di Simone Fariseo, 1725 circa

Olio su tela, 68 x 106 cm
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 468.V.591

Provenienza: Torino, Palazzo Reale.

Bibliografia: *Notizia* 1820, n. 172, pp. 50-51; Baudi di Vesme 1899, n. 591, p. 157; Derschau 1922, p. 109; Goering 1934a, p. 254; Gabrielli 1950, p. 206; Blunt, Croft-Murray 1957, p. 52; Gabrielli 1957, p. 27; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 110, p. 73; Gabrielli 1971, p. 216; Vivian 1971, p. 174; Daniels 1976b, n. 436, p. 124; Rizzi 1989, n. 58, p. 174; Pallucchini 1995, I, pp. 53-54; Scarpa Sonino 2006, n. 477, pp. 310-311; Scarpa Sonino, in *Sebastiano Ricci* 2010, n. 20, p. 84; Moratti, in *Os Saboias* 2014, n. 48, p. 140.

L'opera rappresenta un celebre episodio evangelico narrato da Luca (7, 37-40), avvenuto presso la casa di Simone il Fariseo durante un banchetto. Una peccatrice, tradizionalmente identificata con Maria Maddalena, in quell'occasione lavò i piedi di Gesù, asciugandoli poi con i suoi capelli. Il dipinto è da sempre stato identificato come preparatorio per la tela, di medesimo soggetto, delle collezioni reali inglesi (322 x 632 cm), attualmente conservata presso Hampton Court e proveniente dalla raccolta del console Joseph Smith. A sua volta, l'episodio è parte di un più ampio ciclo di soggetti evangelici, che si è soliti collocare (per la presenza di una data nell'*Adorazione dei Magi*) al 1726, termine generalmente assunto quale *ante quem*.
La presenza del dipinto in esame nelle collezioni sabaude ha suggerito che il ciclo non fosse stato inizialmente pensato per il console Smith (per una sintesi della questione vedi Scarpa Sonino, in *Sebastiano Ricci* 2010, n. 20, p. 84), ma invece per la casa regnante di Savoia. Solo successivamente, dopo il rifiuto di questa, sarebbe subentrato il collezionista inglese. Questa ipotesi non può essere scartata del tutto, considerando anche il fatto che il dipinto – certamente tra quelli di destinazione privata più grandi mai realizzati per Venezia – va situato cronologicamente al principio della serie, intorno al 1724, tuttavia non appare la più verosimile. Non può essere sostenuta con qualche fondamento nemmeno l'idea di un acquisto diretto del dipinto rimasto nella bottega dell'artista dopo la sua morte da parte di Vittorio Amedeo II tramite il suo ambasciatore presso la Serenissima, come suggerito a suo tempo da Daniels (1976b, n. 436, p. 124). Non ci sono dunque certezze riguardo alla provenienza del dipinto, che, secondo Gabrielli (1957, p. 27), è comunque antica, e di come esso sia giunto nelle collezioni reali torinesi. Risulta tuttavia credibile, al momento attuale delle ricerche, che l'intero ciclo sia stato effettivamente commissionato dal console Smith per la sua residenza veneziana, al fine di decorare un ambiente ben preciso della sua abitazione, come variante e alternativa rispetto alla serie, ben più moderna, delle vedute di Canaletto (per un'analisi riguardo alla collocazione dell'opera finita e delle altre del ciclo presso l'abitazione di Smith, vedi Knox 1994). Risulterebbe sorprendente infatti che Ricci, così apprezzato dalla Corte sabauda, fosse andato incontro a un rifiuto e, peraltro, tutte le opere che egli inviò a Torino erano state fatte oggetto di un'esplicita richiesta (con indicazioni precise anche per quanto riguarda i soggetti da rappresentare) da parte della committenza. In questa direzione conduce anche la presenza di alcuni studi grafici preparatori per il ciclo, tutti ora presenti nelle collezioni reali inglesi e, al pari dei dipinti, lì giunti con la cessione della raccolta di Smith a Giorgio III nel 1762. Uno di questi studi, peraltro, quello per la *Betsabea*, reca oltre alla data 1726 anche una indicazione manoscritta che rimanda chiaramente alla commissione di Smith (su questa base anche Levey, si dimostra scettico riguardo a una originaria commissione torinese per il ciclo; cfr. Levey 1964a).
Non v'è dubbio ad ogni modo, stante anche la registrazione dell'opera nei cataloghi di primo Ottocento, che essa sia giunta a Torino nel Settecento, nell'ambito del generale apprezzamento di cui godette la pittura del bellunese durante gli anni del regno di Vittorio Amedeo II e di Carlo Emanuele III, in particolare. A questa stima, si accompagnava un notevole interesse anche per l'arte veneta del Cinquecento, e di Paolo Veronese in particolare, maestro cui guardarono molti



protagonisti della svolta della pittura a Venezia tra fine Seicento e inizio del secolo successivo. Il difensore della pittura piemontese del Settecento, Ignazio Nepote, che fu a Venezia nel 1734, nel suo *Pregiudizio mascherato*, riconobbe Sebastiano Ricci «nell'inventar a Giacomo / il Tintoretto simile / e nel color seguita / di Paolo le vestigia / questi due grandi mostrano / la fantasia fertile / nel ritrovar un numero / sì grande d'attitudini» (Nepote 1770, p. 46). Secondo la biografia scritta dal conte Durando di Villa, Claudio Francesco Beaumont, ancora giovanissimo, nel 1710, tra le sue prime prove avrebbe realizzato una copia da un quadro di Veronese (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 99). Rispetto alle varie ipotesi di Daniels, merita una certa considerazione l'idea che il dipinto vada identificato con «il convito in casa del fariseo, copia da Paolo Veronese» descritto negli antichi inventari di Palazzo Reale (Rovere 1858, p. 78), circostanza che avvalora anche l'apprezzamento antico della cifra veronesiana del dipinto.
Ancor più dell'opera finita, il modelletto conservato nelle raccolte sabaude presenta la scintillante e innovativa interpretazione che della lezione veronesiana dà, al principio del Settecento, Sebastiano Ricci: una luminosità diffusa, appena animata da ombre trasparenti, è creata dall'interazione reciproca delle figure nello spazio e dal tendaggio verde che incornicia dall'alto la scena. La tavolozza è cangiante, con colori sul punto di mutare di stato, come nella veste rosa arancio dell'ospite Simone in primo piano, trovando nel bianco loggiato dello sfondo la quinta architettonica prospettica ideale.

Denis Ton

52. François Boucher
Parigi 1703-1770
Betuel accoglie il servo di Abramo, 1723-1725 circa

Olio su tela, 100 x 83 cm
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.1985.2.1

Provenienza: vendita della collezione di Augustin Blondel de Gagny (1695-1776) a Parigi, dal 10 dicembre 1776, n. 240; vendita della collezione Haudry a Orléans nel 1800 (data non indicata in catalogo, ma stabilita da Laing nel 1986), n. 26; acquisto del museo di Strasburgo alla vendita tenutasi a Parigi il 14 giugno 1985, n. 73.

Bibliografia: Laing, in *François Boucher* 1986, n. 4, pp. 103-106; Jacquot, in *L'apothéose du geste* 2003, n. 15B, p. 99.

La tela è tra i primi dipinti sacri di una certa levatura usciti dal pennello di François Boucher. Negli anni venti del Settecento, e prima di intraprendere un viaggio decisivo in Italia, Boucher incrementò le sue esperienze creative negli ambiti dell'incisione, del disegno e della pittura. Anche se lavorava al servizio di alcuni distinti amatori, come Jean de Jullienne, il giovane e ambizioso pittore non poteva certo aspirare a incarichi di prestigio, vista la notorietà ancora limitata. Inoltre, anche se non si sa molto di suoi progetti per grandi pale d'altare destinate ad alcune chiese parigine, Boucher eseguì comunque in questo periodo dipinti di soggetto religioso nel formato dei quadri da collezione, indubbiamente destinati ad attirare l'attenzione di una clientela di amatori. Queste composizioni servirono anche da modello per gli incisori con cui Boucher strinse una collaborazione fruttuosa che sarebbe durata per tutta la sua carriera, e il dipinto in esame fu anch'esso tradotto in incisione (Laing, in *François Boucher* 1986, n. 4, pp. 103-104).
Il soggetto scelto è tratto da una delle storie della Bibbia più frequentemente illustrate dai pittori: la storia del matrimonio di Rebecca con Isacco, figlio del patriarca Abramo, raccontata nel libro della Genesi (4, 1-67). Un anziano servitore fu inviato in Mesopotamia da Abramo per cercare una moglie per Isacco. L'uomo, fermatosi nei pressi di un pozzo, fu dissetato dalla giovane Rebecca, cugina di Isacco. Poiché la ragazza soddisfava i criteri richiesti del vecchio Abramo, l'incaricato fu condotto al cospetto della sua famiglia per presentare la proposta di matrimonio. È questo l'episodio fissato sulla tela da Boucher. Mentre le due figure di vegliardi inchinati, Betuel e l'anziano servo di Abramo, si corrispondono, la graziosa silhouette di Rebecca, vestita di bianco, attira lo sguardo al centro della composizione. I suoi gesti disegnano eleganti ellissi per mettere in evidenza i ricchi ornamenti che le sono stati appena offerti come promessa della caldeggiata unione.
Se la stabilità della composizione a fregio è un retaggio di una certa tradizione classica derivata da Charles Le Brun e da Nicolas Poussin, sono i colori più sottili e un senso dell'arabesco a infondere uno spirito più moderno all'ispirazione del giovane artista. Un'anonima nota manoscritta registrata su di un esemplare del catalogo di vendita della collezione Blondel de Gagny, dove l'opera figura nel 1776, afferma che il dipinto «avait été fait sous les yeux de Lemoyne avant que Boucher alla à Rome, il tient beaucoup de ce maître» (Laing, in *François Boucher* 1986, n. 4, p. 104). Il confronto con *La Continenza di Scipione* (cat. 172), dipinta da Lemoyne nel 1727, si rivela in effetti stimolante. La composizione del giovane Boucher risulta più sobria e riservata, ma tende senza alcun dubbio alla medesima *souplesse*, una scioltezza piena di grazia e di eleganza che Lemoyne padroneggiava allora così bene tanto da attrarre numerosi giovani emulatori.

Guillaume Faroult



53. Antoine Coypel
Parigi 1661-1722
Sileno imbrattato di more dalla ninfa Egle, 1700-1701

Olio su tela, 148,7 x 115,2 cm
Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 2019 1.15
(deposito Musée du Louvre, inv. 3509)

Provenienza: commissionato nell'anno 1700 dal Gran Delfino, figlio di Luigi XIV, per la sala da pranzo del Castello di Meudon; selezionato per il Musée Napoléon nel 1792; inviato in deposito a Reims nel 1872.

Bibliografia: Scottez, in *Au temps de Watteau* 1985, n. 18, pp. 71-72; Garnier 1989, n. 77, pp. 141-142.

Il dipinto fu commissionato nell'anno 1700 dal figlio di Luigi XIV, il «Gran Delfino», per decorare le sovrapporte della sala da pranzo dei nuovi appartamenti del Castello di Meudon, insieme ad altre scene di soggetto bacchico, la *Nascita di Bacco* di Jean Jouvenet (collezione privata), il *Trionfo di Bacco* di Charles de La Fosse e *Venere, Bacco e Cerere* di Bon de Boullogne (entrambi al Louvre). Il soggetto mitologico, leggero e adatto a una sala da pranzo, è derivato dalla sesta egloga delle *Bucoliche* di Virgilio (VI, 13-26), che racconta del vecchio Sileno, trovato addormentato ubriaco in una grotta da Cromi e Mnasillo insieme alla bella ninfa Egle, che lo legano e gli tingono la fronte con succo di more per costringerlo a dispiegare il suo canto meraviglioso (Scottez, in *Au temps de Watteau* 1985, n. 18, pp. 71-72; Garnier 1989, n. 77, pp. 141-142).
Antoine Coypel fu un sostenitore della necessità di sperimentare generi diversi, da quelli alti della pittura di storia, sacra e profana, ai «sujets gracieux» di cui questo dipinto è un esempio significativo. In



questo tipo di soggetti, teorizzava Coypel, «il faut que l'invention introduise des objets qui soient de nature à soutenir la grace par la force, afin d'éviter la fadeur où ces sortes de sujets entraînent facilement»: per realizzare questo «contraste aimable», in grado di garantire una certa varietà armonica, «par exemple, on peut opposer aux plus aimables Nymphes, des faunes & des Satyrs qui sont assez laids pour faire du contraste mais dont la laideur enjoüée ne laisse pas d'avoir, pour ainsi dire une sorte de grace» (Coypel 1721, p. 81). Questo passo dei *Discours* chiarisce bene la resa del soggetto del dipinto, giocata appunto sui contrasti e sulla contrapposizione tra la forza e la grazia, la delicatezza di Egle e la simpatica sguaiatezza di Sileno.
Uno dei modelli della composizione è l'*Allegoria del Vizio* di Correggio, proveniente dallo studiolo di Isabella d'Este, all'epoca nelle collezioni reali e oggi al Louvre, da cui sono derivati l'invenzione del gruppo e i movimenti delle figure. Non solo Coypel aveva a lungo studiato Correggio nei suoi anni italiani, copiandone anche la cupola di Parma, ma il nome del pittore ricorre con insistenza ancora nei *Discours*, per il pennello tenero, il colore vivo, la grazia, la «grande maniere» e il «grand goût». Questo modello compositivo è rivestito di una pelle intensamente cromatica, debitrice di quello che può essere definito «rubénisme 1700», quella vera e propria «guerre pittoresque» che Coypel ricorderà ancora due decenni più tardi nei *Discours*, in quegli anni in piena ebollizione, quando Tiziano, Veronese, Tintoretto, Rubens, Van Dyck e Rembrandt diventarono riferimenti nuovi ed essenziali per i pittori alla ricerca di un colore più libero e naturale. Il confronto con il *Trionfo di Bacco* di Charles de La Fosse (Gustin-Gomez 2006, II, n. P.129, p. 91), dipinto nello stesso anno per lo stesso luogo, offre un buon esempio delle diverse opzioni coloriste in gioco in quel momento: mentre La Fosse si rifà a Tiziano, in particolare al *Bacco e Arianna*, e al *Trionfo di Bacco* della Galleria Farnese di Annibale Carracci, Coypel guarda alla pittura seicentesca di Rubens, Van Dyck e Jordaens, un poco filtrata degli elementi che considerava più estremi, il disegno «trop mol» e il colore a volte «trop outré», come dimostrano i toni caldi, la pennellata sciolta, il dinamismo compositivo e la resa illusionistica della natura morta di grappoli d'uva in primo piano.
Lo studio diretto di Rubens e di Van Dyck da parte del pittore è testimoniato da una serie di copie conservate nella sua collezione ma anche da qualche disegno derivato dal ciclo di Maria de' Medici (Garnier 1989, p. 48). Tra le prove più precoci in questa direzione si può citare il celebre *Democrito* (Parigi, Musée du Louvre, inv. M.I. 1048), datato 1692, un brioso esercizio di interpretazione moderna di modelli fiamminghi, probabilmente eseguito, alla pari del *Sileno*, per un committente che condivideva le stesse passioni. Il primo tempo della sterzata coloristica della pittura francese, che segna il passaggio del secolo, si configura anche come dialogo divertito e complice tra committenti, collezionisti, conoscitori e artisti, che avevano iniziato a ridefinire il canone dei modelli della pittura e del gusto coevi.

Chiara Gauna

54. Jean-François de Troy
Parigi 1679-Roma 1752
Mietitrice addormentata,
1725-1730 circa

Olio su tela, 104 x 137,5 cm
Nîmes, Musée des Beaux-Arts, inv. IP. 178

Provenienza: collezione del pittore Jean Vignaud, che lasciò il dipinto a lungo in deposito nell'antico museo di Nîmes (alla Maison Carrée); acquistato dalla città per il museo nel 1827.

Bibliografia: Bordeaux 1989, pp. 156, 162, fig. 27; Leribault 2002, p. 55; n. P.148, pp. 297-298.



Una giovane donna è raffigurata addormentata su di un covone di fieno, in un paesaggio all'aperto, con il volto arrossato, un braccio piegato sotto la testa e l'altro abbandonato lungo il fianco, la camicia bianca scivolata a scoprire un poco maliziosamente il petto e la pesante gonna marrone un poco sollevata a svelare il ginocchio destro. Non ricordata da nessuna fonte antica, questa sensuale mietitrice ha goduto di una interessante fortuna moderna: colpì già Gustave Courbet, che la vide al museo di Nîmes nel 1843 e ne fece una copia firmata e datata 1845 (Nishinomiya, Otani Memorial Art Museum; Fernier 1977-1978, I, n. 56, pp. 36-37).
La posa all'antica richiama una serie di ninfe e Arianne dormienti derivate dalla cosiddetta *Cleopatra addormentata*, conosciuta in due versioni (Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 548; Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. MAF 13728; Haskell, Penny 1984, pp. 246-251), da cui è tratta la figura un poco massiccia, con il braccio piegato e il petto scoperto. Tuttavia la sensualità di questa figura femminile deve anche molto alle ninfe e alle dee di Tiziano e di Poussin, ad esempio quelle del *Baccanale degli Andrii* (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000418) o dell'*Infanzia di Bacco* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 7295).
Jean-François de Troy riveste questo modello antico celeberrimo di una pelle di colore intensa e «moëlleuse», che aveva iniziato a esplorare a metà degli anni Venti, di ritorno dall'Italia. Le fonti coeve registrano, ad esempio, il gioco virtuosistico nella resa materica della giacca di velluto marrone zafferano, «dont l'étoffe est veritablement moëlleuse», del giovane protagonista della *Dichiarazione d'amore*, circa 1724 (New York, The Metropolitan Museum, inv. 2019.141.21; *Mercure de France*, 2 giugno 1724, p. 1391; Leribault 2002, p. 58), e di molte altre opere dell'artista. Nella *Mietitrice addormentata* la pennellata è più veloce e sfrangiata a ottenere un colore pastoso e puntellato di luci, che trova i suoi riferimenti nella pittura olandese, in quella veneziana, in particolare in questo caso quella di Giovanni Battista Piazzetta, e in quella di Guercino, di cui De Troy apprezzava la maniera «mâle et vigoreuse», che studiò e copiò a Roma e a Bologna, per i toni bruni e caldi, la rapidità del tocco e l'illuminazione diretta (Valory 1854, p. 257).
L'interesse per la pittura di Guercino e per quella veneziana, maturò nei primi anni italiani dell'artista, per precisarsi poi dopo il ritorno a Parigi nel 1708, in parallelo a quello per la pittura nordica. Sul filo di questo fascino, si possono citare alcune sperimentazioni "à la manière de", come la *Vecchia che si scalda le mani di fronte al fuoco*, un'allegoria dell'Inverno interpretata come scena quotidiana, che è un esercizio rembrandtiano eseguito per François-Christophe de La Live alla metà degli anni Venti con una libertà di stesura senza precedenti, che spinse il biografo del pittore Valory a definirlo un «impromptu», anche perché dipinto in un giorno e mezzo (Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P.336; Valory 1854, p. 260; Leribault 1998; Leribault 2002, p. 55; n. P.137, pp. 292-293).
La tipologia del dipinto da sovrapporta si prestava bene a questo genere di interpretazioni stilistiche libere e sciolte, anche per la percezione da lontano che implicavano, «[o]n doit approuver la facilité du *faire* grand et négligé dans les tableaux qui doivent être placés loin de la vue» (Valory 1854, p. 273). Una datazione alla seconda metà degli anni Venti sembra adattarsi bene anche alla *Mietitrice addormentata*, che è, in maniera analoga, una probabile allegoria dell'Estate impiegata come sovrapporta ed eseguita con «*faire* grand et négligé» (Bordeaux 1989, p. 156; Leribault 2002, p. 55).
È la stesura pittorica veloce e un poco sfatta a distinguere questa tenera e provocante contadina addormentata da altre protagoniste femminili dei dipinti di De Troy assai somiglianti, anche nell'abbigliamento fatto di camicie bianche e tessuti marroni virati sulle tonalità del rosso e dell'arancio. Lo sfondo naturalistico può essere messo a confronto con due splendidi paesaggi di provenienza La Caze, specie per la resa della luce e degli impasti materici (Paris, AAE, invv. MI.1133-MI.1134; Leribault 2002, p. 55; nn. P.162-P.163, p. 302). Il conte di Caylus ricordava, nella vita dedicata al pittore, il suo studio dal vero, «[i]l peignait tout d'après la nature», la sua grande facilità di mano e d'invenzione, tanto da comporre direttamente sulla tela, e il suo gusto per l'attività pura del dipingere, «il disait qu'un peintre devait peindre» (Caylus 1910, pp. 33-34); e Pierre Jean Mariette lodava ammirato quella «manière de peindre extrêmement fondue, un pinceau léger et facile et un coloris qui imite merveilleusement bien tous le tons de la chair» (Mariette 1853-1860, II, 1854, pp. 99-100).

Chiara Gauna

55. Jean-Antoine Watteau
Valenciennes 1684-Nogent-sur-Marne 1721
La sorpresa (La surprise), 1718-1719

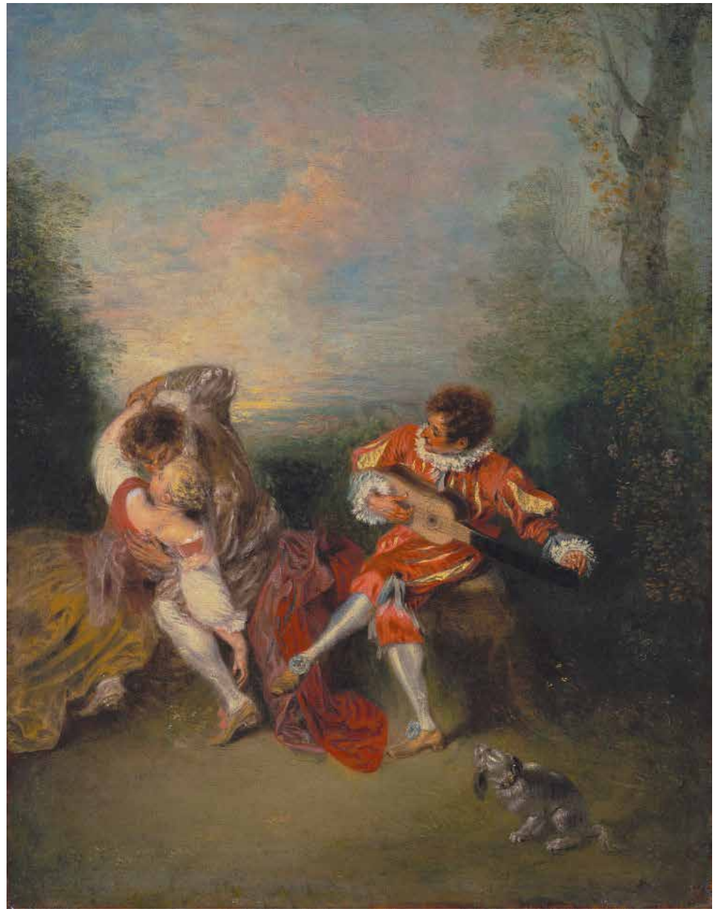
Olio su tavola, 36,4 x 28,2 cm
Los Angeles, Getty Museum, inv. 2017.72

Provenienza: Nicolas Hénin (fino al 1724); Jean de Jullienne (1731); Ange-Laurent de La Live de Jully (1764); François-Michel Harenc de Presle (1792); François-Antoine Robit (fino al 1801); Vandevalle; Lady Anne Elizabeth Murray (fino al 1898); collezione privata (fino al 2008); vendita Christie's, 8 luglio 2008, lotto 21; acquistato nel 2008 dal Paul Getty Museum.

Bibliografia: Mariette 1853-1860, VI, 1858, p. 108; Goncourt 1875, n. 167, p. 148; Dacier, Vuaflart 1921-1929, III, 1922, n. 31, pp. 20-21; Banks 1977, pp. 223-226; Posner 1984, pp. 69, 169; Rosenberg, Prat 1996, I, n. 245, p. 392; II, n. 459, p. 762; Marandel 2001, p. 284; Michel 2008, pp. 76, 118, 183; Roland Michel 1984b, pp. 55-56, 156, 230, 266; Wintermute, in Christie's 2008, lotto 21; Baetjer, in *Watteau, Music, and Theater* 2009, n. 11, pp. 42-44; Glorieux 2011, p. 204.

* Opera non esposta in mostra

La suprise di Watteau è una eccezionale riscoperta degli ultimi anni: creduta perduta per circa due secoli, è stata acquistata dal Paul Getty Museum nel 2008, dopo essere riemersa da una collezione privata inglese. Il dipinto è comunque da sempre all'attenzione degli studi, perché ben documentato dalle fonti antiche, ma anche da una copia (Londra, Buckingham Palace, Royal Collection, inv. RCIN 404796), da un disegno e da una incisione. La stampa di Benoît Audran, delle stesse dimensioni del dipinto, fu pubblicata nel 1731 e ancora nel 1735 nell'atlante figurato delle opere dell'artista allestito dall'amico Jean de Jullienne quando il quadro era passato nella sua collezione, dotata di un titolo e di una didascalia in francese e in latino («B. Audran sculpsit. La surprise. Gravée d'après le Tableau original peint par Watteau de même grandeur. Occupat amplexu. Ovid. Fast. L. 3. Juxta Exemplar ejusdem magnitudinis à Watteavo depictum. Tiré du Cabinet de M de Jullienne à Paris, Avec Privilege du Roy», in *L'Œuvre d'Antoine Watteau* 1735, tav. 50; *Mercure de France*, luglio 1731, p. 1780; Goncourt 1875, n. 167, p. 148; Dacier, Vuaflart 1921-1929, III, 1922, n. 31, pp. 20-21).
I giudizi antichi sull'opera sono superlativi: Pierre Jean Mariette giudicava l'opera di Watteau «un de ses plus beaux tableaux» e il mercante Le Brun, nel catalogo di vendita della collezione Harenc de Presle del 1792, la considerava «de la plus belle couleur et du plus beau faire de ce maître» (Mariette 1853-1860, VI, 1858, p. 108; Le Brun 1792, n. 51, p. 23).
In un giardino al tramonto un musicista, l'attore della commedia italiana Mezzettino, accorda la sua chitarra, seduto su di una pietra con le gambe incrociate, e guarda sulla destra una coppia persa in un abbraccio appassionato, lei vestita in modo semplice e contemporaneo, lui in costume teatrale, mentre in primo piano e un poco di lato un cane osserva lo spettacolo.
I tre personaggi sembrano ritagliati, combinati insieme e messi in scena in maniera misteriosa nella finzione dipinta. Il metodo di lavoro di Watteau è descritto nel dettaglio dall'amico Caylus: «di solito, disegnava senza fini precisi. Infatti, non ha mai fatto schizzi né progetti per alcuno dei suoi dipinti, per leggeri e vaghi che fossero. Era sua abitudine disegnare i suoi studi in un grande libro rilegato, in modo da averne sempre un gran numero sotto mano. Aveva degli abiti galanti, alcuni comici, con i quali abbigliava le persone dell'uno e dell'altro sesso, a seconda che ne trovasse che volevano ben comportarsi, che riprendeva negli atteggiamenti che la natura gli presentava, preferendo volentieri quelli più semplici. Quando aveva voglia di fare un dipinto ricorreva alla sua raccolta. Sceglieva le figure che meglio gli convenivano in qual momento. Ne formava dei gruppi, in genere in rapporto a un fondo di paesaggio che aveva concepito o preparato. Era raro che procedesse altrimenti» (Rosenberg 1984, pp. 78-79; Rosenberg 1991, pp. 103-104).
Per la figura del musicista in atto di accordare lo strumento, ricorrente nei dipinti di Watteau, esiste un disegno preparatorio, anche utilizzato



per altri dipinti, evidentemente studiato dal vivo (Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 31370, *recto*). La coppia di danzatori che si abbracciano è invece un ritaglio diretto di una coppia di figure della *Kermesse*, il grande dipinto di Rubens datato 1635 circa e conservato allora nelle collezioni reali francesi, come documentato da uno splendido disegno a sanguigna di dimensioni quasi analoghe al dipinto (224 x 148 mm, Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. CD 16421; Rosenberg, Prat 1996, I, n. 245, p. 392; II, n. 459, p. 762). Anche il cagnolino è una citazione diretta, ma in controparte, di quello che osserva il *Matrimonio per procura di Maria de' Medici e di Enrico IV* dell'artista fiammingo (Parigi, Musée du Louvre, inv. 1773).
Watteau copiò e studiò, «avec avidité» a detta di Caylus, le opere di Rubens, prima durante il suo soggiorno presso Audran, il custode del Palais du Luxembourg dove era conservato il grande ciclo di Maria de' Medici, poi durante gli anni passati a casa di Pierre Crozat, dove «ciò che stimolò maggiormente il suo gusto fu quella bella e ricca collezione di disegni dei maggiori maestri che faceva parte di quei tesori. Era sensibile a quelli di Giacomo Bassano, ma ancora di più agli studi di Rubens e di Van Dyck. Le belle costruzioni, i bei siti, e il fogliame pieno di gusto e di spirito degli alberi di Tiziano e del Campagnola, che vedeva, per così dire, allo scoperto, lo incantarono» (Rosenberg 1984, pp. 74-75; Rosenberg 1991, pp. 98-99). A questo processo di copia e riflessione partecipavano lo stesso Caylus e l'amico Nicolas Hénin, il primo proprietario de *La surprise*, che gli preparavano «un numero infinito di disegni, tratti dagli studi dei migliori maestri fiamminghi, e dai grandi paesaggisti italiani [...] affinché, dandovi quattro colpi, ne avesse l'effetto. Era servirlo secondo la sua inclinazione».
Watteau deriva l'idea del movimento vorticoso della coppia dall'invenzione di Rubens, soprattutto per il senso di costruzione dei corpi nello spazio, ma ne accentua impercettibilmente il senso d'instabilità, dimostrando una libera e profonda interpretazione del modello. È soprattutto il contrasto spiazzante tra la quiete un poco indifferente dei due osservatori, il suonatore e il cane, e il vorticoso squilibrio degli amanti a imperniare la strategia compositiva di questo dipinto tanto affascinante quanto sorprendente per la sottile inquietudine che comunica. La pittura di Watteau fu anche un dialogo intimo e privato con pochi sceltissimi amici in grado di comprendere quell'operazione misteriosa, di ridefinire insieme a lui un canone di modelli ideali – la pittura veneziana e fiamminga riletta attraverso una pennellata cangiante e sensuale – ma soprattutto di condividere quella intensità di visione che costruiva un mondo figurativo e sentimentale del tutto nuovo.

Chiara Gauna

56. François Boucher
Parigi 1703-1770
Le oche di fra Filippo, 1725-1727 circa

Gouache su seta, 21 x 42 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D 2819 – 848.7.1

Provenienza: possibile provenienza dalla collezione di Jean de Jullienne (1686-1766); di qui sarebbe passata come regalo o legato a Jean-Baptiste de Monthulé (1721-1787) suo erede universale; vendita della collezione Monthulé, Parigi, Hôtel de Bullion, dal 22 dicembre 1783, n. 99; acquistata dal mercante Guillaume Jean Constantin (1755-1816) per 29 lire e 19 soldi; nuovamente in vendita a Parigi, Hôtel de Bullion, dal 2 aprile 1787, n. 63; vendita Bruzard, 23-26 aprile 1839, n. 25; acquistata per 100 franchi dal museo di Besançon nel 1848.



Bibliografia: Ananoff, Wildenstein 1976, I, p. 6, fig. 8; Laing, in *François Boucher* 1986, n. 7, pp. 112-115; Joulie, in *Boucher et les peintres du Nord* 2004, n. 35, pp. 61-63.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Agnès Vallet – Conservation Restauration Arts Graphiques, Quingey.

Opera degli inizi della carriera di Boucher, affascina per la sua singolarità: di formato ridotto, oblungo e atipico, la sua esecuzione è inoltre unica, dal momento che è dipinta a guazzo su seta. L'accostamento talvolta proposto alla pittura per ventagli (Joulie, in *Boucher et les peintres du Nord* 2004, n. 35, p. 61) è stato contestato da Alastair Laing, che non è però riuscito a spiegare la peculiarità materiale dell'opera (in *François Boucher* 1986, n. 7, p. 113). Secondo Laing è un dipinto caratteristico dei primi anni della produzione del giovane pittore, in un momento in cui sperimenta medium assai diversi e subisce il forte ascendente dello stile di Watteau. Negli anni venti del Settecento, infatti, Boucher contribuì in maniera importante all'elaborazione della raccolta de *L'Œuvre gravé d'Antoine Watteau* curata dall'amatore parigino Jean de Jullienne. Peraltro Laing ha pure avanzato l'ipotesi che la *gouache* appartenesse inizialmente allo stesso collezionista. L'opera si discosta tuttavia nettamente dall'arte di Watteau, per la tecnica (non si conoscono dipinti a guazzo di Watteau) ma soprattutto per il soggetto. Il maestro di Valenciennes infatti, salvo rare eccezioni, non ha mai cercato in modo esplicito di illustrare opere letterarie specifiche. Boucher, invece, ha intrattenuto rapporti fecondi con la letteratura per tutta la sua carriera, sia partecipando in prima persona a edizioni illustrate, sia producendo opere indipendenti derivate direttamente da grandi testi letterari antichi o moderni. Così, a partire dalla fine del Settecento, quando il piccolo dipinto compare nelle aste pubbliche, il suo soggetto viene perfettamente identificato con una celebre novella di Jean de La Fontaine (1621-1695), *Les Oies de frère Philippe*, di cui Boucher ha illustrato il finale. Il poema, tratto dal terzo volume dei *Contes et Nouvelles en vers* pubblicato per la prima volta nel 1671, racconta la storia di un vedovo che, diventato eremita con il nome di fra Filippo, aveva trascinato con sé il figlio in un isolamento totale. Costretto a ritornare in città con l'adolescente, fra Filippo tenta di contenere l'emozione del figlio di fronte alla scoperta, per la prima volta nella sua vita, delle giovani ragazze. Quando l'eremita tenta di fargli credere che le fanciulle sono delle oche, il giovane manifesta subito il suo irrefrenabile e istintivo desiderio: «Menons-en une en notre bois, / J'aurai soin de la faire paître» («Portiamone una nel nostro bosco / mi occuperò di nutrirla»).
I racconti libertini di La Fontaine avevano riscosso un successo strepitoso sin dalle loro prime edizioni tra il 1664 e il 1685, e il loro favore aumentò ancora nel Settecento. Quando Boucher dipinse quest'opera, le storie del poeta non avevano ancora avuto redazioni figurative se si eccettua la prima edizione illustrata realizzata dal disegnatore e incisore olandese Romeyn de Hooghe (1645-1708) e pubblicata ad Amsterdam nel 1685. Negli anni venti-cinquanta del Settecento la voga dei racconti libertini si accrebbe considerevolmente e le novelle di La Fontaine finirono per acquisire in questo contesto un valore emblematico. Dalla fine degli anni Venti il pittore Nicolas Vleughels (1668-1737), vecchio amico di Watteau, dipinse numerosi quadretti che illustrano questi testi. Boucher a sua volta fu tra i primi pittori a interessarsi a tali soggetti, sui quali sarebbe ritornato soprattutto alla fine degli anni Trenta, collaborando a una *suite* di composizioni a stampa curata dall'incisore Nicolas de Larmessin (1685-1755), a cui contribuiranno anche i pittori Jean-Baptiste Pater (1695-1736) e Nicolas Lancret (1690-1743), celebri seguaci di Watteau.

Guillaume Faroult



Dialoghi in Arcadia

(Roma 1700-1740)

Di contro agli eccessi letterari e figurativi, l'Arcadia propose un sofisticato abbassamento di tono linguistico e stilistico e insieme una esplorazione di nuovi territori psicologici e sentimentali, in grado di rivitalizzare le storie sacre e le favole antiche attraverso una iniezione di sensibilità e tenerezza tutte moderne. Nonostante la numerosa presenza tra i pastori arcadici di abati come Crescimbeni e cardinali come Albani e Ottoboni, tutti raccolti sotto la protezione del papa che era il Pastore massimo, assoluta fin dall'inizio fu la centralità dei temi amorosi, declinati secondo i nuovi parametri dell'onestà, della gentilezza e della razionalità. La rappresentazione arcadica dell'amore trova i suoi archetipi nei pastori e nelle ninfe del *Pastor fido* di Guarini e nei protagonisti delle *Metamorfosi* di Ovidio e viene incarnata da amanti timidi, trascinati quasi loro malgrado dalla forza di sentimenti delicati ma più potenti dell'impeto della passione: il mito di Diana ed Endimione è paradigmatico di questa idea. Fu Giovan Vincenzo Gravina, una delle voci teoriche più lucide della nuova poetica arcadica, a identificare nel *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, pubblicato nel 1692, le potenzialità offerte a musicisti, poeti e artisti dalle storie lineari e quasi senza trama degli «amori tra un semplice pastore e una castissima Dea» perché «hanno in sé stesso un non so che di maraviglioso, e trascorrono oltra l'umano», specie per l'imprevedibile lieto fine di quella passione, «considerando lo stato umile d'Endimione, ed il genio altiero e rigido di Diana, ciascuno avrebbe promesso di tale impresa evento contrario a quel che poi siegue», che veniva ad essere una prova tangibile e felice della «smisurata forza d'Amore». Già Giovan Pietro Bellori aveva celebrato il pudore e la dolcezza di quell'incontro fissato da Annibale Carracci in una delle scene della Galleria Farnese: «Ella inclina il volto su la fronte del pastore e l'abbraccia in modo che col piacere esprime il timore di non destarlo; spiega leggiermente le dita, posando una mano fra la guancia e 'l collo, l'altra sotto il mento e sopra il petto ignudo. E tanta è la cura di non rompere il riposo di Endimione, che nel silenzio il fido cane appresso giace e dorme anch'egli, né si riscuote».

È in questa delicatezza di rapporti tra i personaggi, in questa nuova configurazione degli affetti, in queste carezze tenerissime, che si può individuare una traccia dell'Arcadia figurativa più all'avanguardia e una frattura irreversibile con il codice espressivo barocco. Sul filo di questa rappresentazione emendata delle passioni si giocarono molte partite importanti: una declinazione moderna delle favole antiche, una commistione nuova tra alto e basso, una interpretazione più accostante e domestica della pittura religiosa, un sentimento della natura più libero e naturale, un dialogo intenso e inedito tra pittori e scultori.

Il contributo dato dagli artisti, nelle rispettive identità di stile, all'elaborazione di quel moderno sentire si vede bene nella scelta di opere esposte in questa sezione. La delicatezza nel rappresentare i temi religiosi si trova nella commuovente immagine del *San Francesco sorretto da un angelo* di Maini e nel sensibile variare dei sentimenti espressi in dialogo tra pittura e scultura da Trevisani e da De Rossi, artisti partecipi del clima dell'Arcadia ottoboniana, mentre Maratti e Monnot indicano nella Sacra Famiglia il modello esemplare di virtù domestica, attribuendo all'educazione il compito morale di perfezionare l'intelletto e i costumi.

Il contributo dato allo sviluppo dei temi portanti dell'universo artistico-letterario dell'Arcadia è rappresentato da opere che si configurano quali dotti ma nello stesso tempo seducenti *exempla virtutis* – come sono i dipinti di Chiari e di Trevisani dedicati alla bella Betsabea – o da opere dedicate agli amori degli Dei, tra cui l'*Amore e Psiche*, delicato idillio dipinto da Luti per il cardinale Ottoboni e da questi donato all'abate cantore Andrea Adami.

Nelle opere dedicate al mito di Diana ed Endimione si vede come lo stile di Trevisani, con il suo sguardo su Correggio, con i suoi morbidi impasti cromatici ne interpreti la dolcezza sentimentale di gusto arcadico; come Subleyras magistralmente rivolga il suo sguardo sulla storia e sul naturale, illuminando di luce lunare i volti e i corpi della dea e dell'amato pastore dormiente, accompagnato dai cani fedeli, e accendendo di colori primari i panni posati o mossi dal vento, quelli stessi panni scelti per illustrare, nella copertina di questo catalogo, la sfida degli artisti moderni al Barocco. Si vede quasi dissimulato il modello scelto da Subleyras per raffigurare l'abbandono naturale di Endimione addormentato: quel *Fauno Barberini* richiamato anche nella terracotta di Slodtz, lo scultore che con Subleyras aveva condiviso l'esperienza di *pensionnaire* nell'Accademia di Francia a Roma. Un modello che pure ispira ma da cui si affranca Giuseppe Antonio Plura, lo scultore piemontese al quale è stato riconosciuto uno stile improntato anche al più raffinato rococò parigino.

57. Benedetto Luti
Firenze 1666-Roma 1724
Amore e Psiche, 1694-1695

Olio su tela, 148 x 230 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 427

Provenienza: eseguito in Roma per il cardinale Pietro Ottoboni; da questi donato all'abate Andrea Adami entro il 1730; eredità di Maria Vittoria Adami e da costei alienato presso la Pinacoteca Capitolina il 30 maggio 1771; da qui alle collezioni dell'Accademia di San Luca (timbro in ceralacca dell'Accademia nell'angolo in basso a destra).

Bibliografia: Bowron 1979, pp. 99-105, n. 52, p. 276; Sestieri 1994, I, p. 110; Olszewski 2004b, pp. 9, 24, 43, 49, 51-52, 354, fig. 70; Negro 2005, pp. 53-59, fig. 2; Maffeis 2012, pp. 138-139, n. II.2, pp. 284-285.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Corinna Lamberti, Conservazione e Restauro Opere d'Arte, Roma.

Il dipinto è citato per la prima volta dal Pascoli ([1730-1744] 1981, p. 318) che ci fornisce l'indicazione della committenza: «Psiche effigiò in una gran tela pel cardinal Ottoboni, che presentemente dall'abate Adami si possiede», riferendo anche del passaggio di proprietà, certamente a seguito di un dono, nei possessi del favorito del cardinale, l'abate cantore Andrea Adami (1663-1742). Bolsenese, di umilissime origini, Adami studiò musica a Montefiascone e approdò a Roma per cantare da soprano, al servizio dapprima del cardinale Ottoboni quindi della cappella pontificia, dove fu ammesso come soprano (evirato) in soprannumero, il 13 ottobre 1689; fece rapida carriera ed ottenne agiatezze ed onori. Arciprete di Santa Maria Maggiore e nel 1701 maestro pro-tempore della cappella pontificia, vi fu giubilato come cantore il 13 ottobre 1714. Fece parte dell'Accademia dell'Arcadia dal 1690 con il nome di Caricle Piseo e si distinse per meriti di studioso e letterato. Fu autore di cantate ad una voce con strumenti come *La rosa*, *L'Amor Onesto*, *L'Olmo*, *Il Naufragio*, *La Gelosia*, nonché di cantate per soprano e basso continuo intitolate *Infelici mie catene* e *Come l'onde cristalline*. Dai beni dell'abate il quadro di Luti passò nell'eredità di Maria Vittoria Adami e da questa fu venduto il 30 maggio 1771 per 300 scudi alla Pinacoteca Capitolina, dove la ricorda nel 1795, con elogio, il Lanzi: «Fra le pitture profane è considerabile la sua Psiche della quadreria capitolina, che tutta spira finezza di gusto, ed eleganza» (1795-1796, p. 532); e ancora nel 1827 la *Biografia Universale* ([1811-1828] 1822-1831, XXXIV, 1827, p. 114), per poi passare nella quadreria dell'Accademia di San Luca, dove si trova tuttora (Pietrangeli 1951, pp. 61, 64-65, nota 23). Bowron (1979, pp. 99-105, n. 52, p. 276) dedica all'esame stilistico del dipinto una considerevole attenzione individuando un doppio filone di influenze. Da un lato la derivazione compositiva dall'omologo esemplare di Simon Vouet (Lione, Musée des Beaux-Arts) a conferma degli interessi del Luti giovane per la pittura naturalista e gli effetti di lume di notte. Dall'altro, sulla scorta di precedenti opinioni di Moschini (1923, p. 97, n. 17, p. 111; 1929, p. 482) e Voss ([1924] 1997, pp. 306, 609), un filone fiorentino e segnatamente furiniano. Personalmente trovo che le grandi, iper-letterarie creazioni primo-seicentesche di Furini siano piuttosto distanti da questo delicato idillio in cui i tipi fisici e fisioniomici rispondono ancora in parte a modelli toscani, ma di cronologia assai più bassa, come quelli di Gabbiani e – soprattutto nel volto di Psiche con le labbra scarlatte – di Volterrano, a definizione di un ambiente coerentemente post cortonesco. Anche la sensibilità cromatica è presaga del secolo a venire, e ha un suo pezzo di bravura nella nappa del cuscino al cui nodo si distinguono chiaramente i due intrecci di fili oro e rosso che si mischiano poi nel soffice viluppo in un unico tono rosato, o nelle ali blu profondo di Amore.
Il dipinto è importante sia per la larghezza compositiva, sia per configurarsi come incunabolo dei soggetti mitologici che saranno poi connotativi della poetica di Luti maturo, segnatamente del secondo decennio del Settecento, a partire – in apertura di decade – dall'altrettanto notevole duetto in grande formato recentemente riemerso da Christie's a New York raffigurante *Bacco e Arianna*, datato 1711 (Maffeis 2017). Se la tela americana fissa una serie di sigle che saranno fortunatissime nelle coppie di dèi lutiane collezionate dall'aristocrazia tedesca e inglese, in realtà il vasto notturno dell'Accademia stipulava già a fine secolo col lettore arcadicamente orientato più di un patto di convenzioni rappresentative, in attesa di librarsi in tersi orizzonti settecenteschi. Per esempio l'idea del braccio elegantemente alzato, nella retorica dell'arto "spiccato" – derivata dalla statuaria classica e rinascimentale come prova di bravura – oppure le ginocchia giunte, che ricorreranno in tutti i *Bacco e Arianna*, i *Narciso*, e fin nelle Ore della *Notte* del soffitto De Carolis, opera veramente di fine carriera, in cui il pittore distilla tutte le sue sottigliezze. Analogamente: la posa liquida, disossata dell'ermafroditico Amore, con la mano abbandonata sul polso e la luce che s'insinua tra le dita, e il ritmo leggermente variato delle gambe, saranno soluzioni alle quali Luti resterà affezionato per sempre, rieditandole quasi intatte oltre vent'anni dopo, nell'*Età dell'Oro* (Roma, Galleria Apolloni) per la ninfa dormiente, la quale seppure citi gli *Andrii* di Tiziano, ne divaria proprio per quei dettagli.

Rodolfo Maffeis



58. Francesco Trevisani
Capodistria 1656-Roma 1746
Cristo morto sostenuto dagli angeli, 1705-1710

Olio su tela, 139 x 124 cm
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Picture Gallery, inv. Gemäldegalerie GG 1564

Provenienza: Roma, collezione Clemente XI Albani (dono cardinal Ottoboni), registrato nell'inventario *ante* 1712; Roma, Palazzo Albani alle Quattro Fontane, collezione famiglia Albani; sequestrato durante l'occupazione francese di Roma (1798), in viaggio per la Francia venne requisito dalle truppe austriache a Ferrara (1799), portato a Vienna e formalmente comprato dal principe Carlo Francesco Albani.

Bibliografia: Voss [1924] 1999, p. 586; Waterhouse 1937, p. 97; Di Federico 1977, n. 58, p. 54; Ferino-Pagden 1991, p. 125; Johns, in *Art in Rome* 2000, n. 292, p. 445; Arcangeli, in *Papa Albani e le arti* 2001, n. 71, p. 226.

L'inventario Albani compilato *ante* 1712 registra «un quadro in tela di altezza palmi 2 e larghezza 5½ rappresentante il Salvatore morto, e deposto di Croce con alcuni Angeli piccoli, e grandi piangenti, che lo sostengono, Figure al naturale di mano del Trevisani donato a Sua Santità dal Cardinale Ottoboni» (Guerrieri Borsoi 2018, n. 368, pp. 60, 84). Grazie alle recenti scoperte documentarie di Mayer e Swoboda (2019, pp. 93-133) è possibile identificare il dipinto di Vienna con quello appartenuto a Clemente XI, lo stesso che «S. Santità



non sapeva finir di lodare» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 35). L'opera è dunque un dono del cardinal Ottoboni a Clemente XI, uno scambio tra due personaggi chiave per l'orientamento del gusto e il patrocinio artistico nella Roma dei concorsi clementini, dell'Accademia di San Luca e dell'Arcadia.
Papa Albani si fece promotore di importanti cantieri artistici romani, come l'impresa corale di San Giovanni in Laterano, dove Trevisani fu scelto «per uno de' primari professor a contribuirvi con uno de' dodici profeti, che sovra i dodici apostoli si dovevano attaccare» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 35), e il cui bozzetto per il *Baruch* veniva significativamente conservato nella collezione di famiglia (Guerrieri Borsoi 2018, n. 638, pp. 60, 102). Ma uno degli attestati di stima più prestigiosi nei confronti del pittore da parte del pontefice è sicuramente l'assegnazione dell'incarico di succedere a Gaulli, nel 1709, nella decorazione della cappella del battistero di San Pietro in Vaticano, a cui lavorò «interrottamente» per trent'anni (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 31).
Il *Cristo morto sorretto dagli angeli* si presenta come un manifesto del gusto figurativo legato all'ambiente arcadico ottoboniano e in quanto testimonianza della fortuna di un tema in linea con la sensibilità pittorica del momento, quello dello svenimento, qui declinato con una tenerezza estrema, divergente rispetto alla drammaticità dell'avvenimento in atto, coniugando «istanze devozionali e languori sensuali» (Arcangeli, in *Papa Albani e le arti* 2001, n. 71, p. 226).
La «verità maravigliosa» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 36) della prova di Trevisani dimostra come l'identità dell'Arcadia non si configuri nel segno di una coincidenza stilistica ma nella convergenza di intenti nella resa di una medesima sensibilità figurativa, dove tanto il soggetto sacro quanto quello profano sono presentati con la stessa intimità di toni, come si può riscontrare nell'accostamento del dipinto con l'*Amore e Psiche* di Benedetto Luti (cat. 57), anch'esso dono del cardinal Ottoboni per un'importante personalità della scena artistica romana, l'abate Andrea Adami.
L'attenzione alla resa degli angeli, con le lacrime sui visi e i ricci illuminati delle teste, svela lo studio condotto dal vero «in sua casa», ma anche lo sguardo alle opere romane di Correggio e Annibale Carracci (Pascoli [1730-1744] 1981, pp. 28, 40). «La sua invidiabile facilità, l'armoniosa composizione» permeano la dolcezza dei rapporti tra le figure, mentre di ascendenza bolognese e in particolare dal repertorio di Guido Reni, deriva l'espressione sul volto dell'angelo sullo sfondo, ripreso anche nella tela del *Transito di san Giuseppe* nella cappella Sacripanti a Sant'Ignazio di Loyola (1712), cronologicamente prossima al dipinto Albani. La «ben ordinata digradazione nel passare colle mezze tinte dall'oscuro al chiaro e da questo a quello ed a forza di essa il meraviglioso rilievo delle figure», che Lione Pascoli riconosceva come «da nessuno finora a tal segno avuto» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 31), sostiene un linguaggio fortemente plastico, che si confronta direttamente con i contemporanei raggiungimenti di Angelo de Rossi. La sensibilità condivisa diventa evidente in un confronto a parità di soggetto, con il *Cristo morto con gli angeli e Dio Padre* realizzato da Giovanni Giardini su modello dello scultore (Marsiglia, collection Rau; Montagu 1996, pp. 129-132; Piselli 2017, p. 128).
La modalità inedita di portare la composizione sul primo piano, modellando i corpi attraverso la luce diretta e il morbido chiaroscuro, elogiata dal Pascoli, trova le sue radici nella corrente tenebrista legata alla formazione veneziana del pittore presso Antonio Zanchi. In questo contesto, però, non doveva essere rimasta immune dalle novità luministico compositive di grande forza proposte sulla scena romana da Andrea Pozzo.
L'opera godette di un notevole successo iconografico e compositivo e se ne conoscono numerose versioni sia di piccolo che di grande formato (Di Federico 1977, p. 54; Loire, in *La collection Lemme* 1998, n. 124, pp. 288-289), alcune documentate dallo stesso Pascoli, come quella per il conte Ansidei, che la conservava con «ogni gelosia» nella sua collezione, o quella tra le opere «tutte vaghe, magistrali e stupende» del cardinal Ottoboni (Pascoli [1730-1744] 1981, pp. 31, 34).

Cecilia Veronese

59. Angelo de Rossi
Genova 1671-Roma 1715
Cristo nell'Orto degli ulivi,
1700-1705 circa

Marmo, 76 x 64 x 20 cm
Siglato sul terreno in basso, poco sopra il piede destro dell'angelo: «ARF»
Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 7501

Provenienza: probabilmente nella collezione del cardinal Ottoboni, Roma; donato nel 1900 dal Theodor Klopfer Museum, Monaco di Baviera.

Bibliografia: Pascoli 1730, p. 275; Ratti 1769, p. 239; Bacchi 1996, p. 840; Montagu 1996, pp. 129-131; Bacchi, in *Art in Rome* 2000, n. 149, pp. 279-280; Bacchi 2007.

Restauro eseguito in occasione della mostra.

Entrato nella bottega di Filippo Parodi a Genova intorno al 1680, Angelo de Rossi vi rimase per circa otto anni. Trasferitosi a Roma alla fine degli anni Ottanta, nel 1692 vinse il primo premio nella prima classe di scultura all'Accademia di San Luca con un rilievo raffigurante *I tre fanciulli nella fornace* (perduto). Nel 1695 entrò a far parte della compagine di scultori, per lo più giovani e forestieri, selezionati da Andrea Pozzo e Mauro Bonacina per l'apparato scultoreo dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù, per cui lavorò il bassorilievo in marmo *Paolo III approva l'Ordine dei Gesuiti* (terminato nel 1699), il modello del rilievo in bronzo *Sant'Ignazio guarisce un indemoniato* (1696) e due modelli di putti destinati alla balaustra (Enggass 1976, I, pp. 162-164). Nel 1698 il cardinal Pietro Ottoboni gli affidò la commissione del monumento funerario del papa Alessandro VIII in San Pietro, ospitandolo dal 1699 al Palazzo della Cancelleria, fulcro propulsore della vita culturale dell'Accademia dell'Arcadia. In quel contesto conobbe il compositore Arcangelo Corelli, primo violino e direttore d'orchestra del cardinale, per il quale scolpì «un bassorilievo rappresentante Gesù Cristo nell'orto, che diede poi al cardinale Ottoboni; perché con lui non ne convenne il prezzo» (Pascoli 1730, p. 275), identificato nel marmo di Monaco da Bacchi (in *Art in Rome* 2000, n. 149, pp. 279-280).
Il manto gonfiato, ancora avvolto dai vapori di una nube, un giovane angelo offre al Cristo il calice del suo sangue con premurosa delicatezza, mentre indica in cielo tre angioletti che si affacciano tra le nuvole lasciando intravvedere la croce. Un secondo angelo si stringe alla spalla del compagno portandosi le mani alla guancia, lo sguardo attonito nello sconcerto per il tragico destino che attende il Figlio di Dio innanzi a lui. Cristo è inginocchiato, lo sguardo supplichevole nella preghiera estrema – «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice!» (Luca 22, 39) – mentre le braccia debolmente semiaperte con le mani rivolte verso l'alto sussurrano la sofferta accettazione del sacrificio. Ai piedi di due palme elegantemente ondeggianti al vento sullo sfondo, Giuda consuma il suo tradimento indicando la figura del Cristo agli sgherri che lo stavano cercando.
Il vigore del modellato è sostenuto dalla marcata diagonale del nastro risvoltato del manto che



dalla spalla del Cristo si distende fino a terra, in controparte alla fiorente rotondità corporea dell'angelo in arrivo. Gli scarti taglienti e decisi che sintetizzano e orientano il gusto narrativo delle sue composizioni improntano lo stile di De Rossi e guidano con netta evidenza espressiva tanto il rilievo dell'*Approvazione dell'Ordine dei Gesuiti*, quanto il modello per il *Sant'Ignazio che guarisce l'indemoniato* nell'altare del Gesù. Se per l'atteggiamento del Cristo inginocchiato poté valere da spunto un modello marattesco (Roma, Sant'Isidoro) il debito con la cultura figurativa genovese affiora non solo con quella più morbidamente inclinata del suo maestro Parodi, o con le accostanti invenzioni angeliche di Pierre Puget, quanto con le proposte pittoriche più specolate di un Gregorio De Ferrari, le sue grandi teste tondeggianti e gli estroversi capricci di pieghe che non tradiscono una corporeità evidente.
A Roma conta la condivisione con Trevisani del clima sentimentale dell'Arcadia ottoboniana (cat. 58), ma risente anche la delicata tornitura tonale delle figure di Benedetto Luti (cat. 26).
Le fonti contemporanee ne sottolineano l'abilità nel disegno – «ha disegnato a meraviglia più da pittore che da scultore» (Pio [1724] 1977, p. 188); «Il a fait des desseins trés spirituels, ce qui n'est pas donné à tous les sculpteurs» (Mariette 1853-1860, V, 1859, p. 16; cfr. Schlegel 1969; Franz-Dhume 1991) – e la sensibilità pittorica che trovò il terreno espressivo congeniale nei soggetti narrativi di «bassi rilievi di squisita finezza [...] uno di questi, esprimente Cristo nell'orto, ei donò al Cardinale Ottoboni; siccome uno della Pietà, gittato in bronzo sta oggidì in Genova presso il Sig. Giorgio Doria» (Ratti 1769, p. 239; Montagu 1996, pp. 129-131; cat. 121). In un'altra versione del *Cristo nell'Orto*, in rame, alla National Gallery di Washington (Bacchi 2007), traendo il massimo vantaggio dalla duttilità del metallo, De Rossi perfezionò sensibilmente la composizione, dotandola di una più vivace mobilità espressiva, scorrevolmente ambientata nella dilatazione di campo ottenuta liberando spazio alla fuga del paesaggio.
Ratti lo introduce come «un de' più eccellenti Scultori in basso rilievo, che siano fioriti in Italia sul cader del passato secolo, e sul cominciar del presente [...], il quale a tal grado condusse questa specialità d'Arte; che superò quanti infin a quell'ora v'avevano applicato; e serve di degno esemplare a quanti voglion rendersi in essa distinti»; concludendo sulle difficoltà del mezzo rilievo, «che con maravigliosa maestria si praticò dal nostro Scultore: onde in poca elevazione di marmo diede tale sfondato a' suoi lavori; che maggiore non ne avrebbero potuto ricevere a forza di diminuzione di tinte da qualunque espertissimo Pittore» (Ratti 1769, pp. 235, 240). Un talento riconosciutogli dai francesi che elessero il suo rilievo della *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690* nella tomba di Alessandro VIII come modello d'eccellenza per lo studio della composizione e il trattamento del panneggio: Bouchardon lo disegnò a sanguigna, Thomas Germain e Paul Ambroise Slodtz nel 1737 ne fecero il calco per portarselo a Parigi (*Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, n. 4094, p. 310; vedi Desmas in questo catalogo) e Mariette lo considerava «un chef d'oeuvre; il sert d'étude a tous les sculpteurs pour cette partie de leur art» (1853-1860, V, 1859, p. 16).
Le medesime qualità pittoriche garantirono la fortuna dell'*Adorazione dei pastori*, la terracotta presentata per il suo ingresso all'Accademia di San Luca nel 1703 e di cui resta un calco in gesso a Palazzo Venezia (Ratti 1769, p. 236; Barberini, in *Sculture in terracotta* 1991, p. 67), mentre il successo del modello del *Cristo nell'Orto*, ancora reinterpretato da Giaquinto a Madrid nel 1760 circa (Museo Nacional del Prado, inv. 107), è attestato dalla diffusione in contesti inaspettati, come nei due argenti nella Cattedrale di Vercelli: intagliato sulla coppa di un calice di Andrea Boucheron e riproposto in versione a tutto tondo nel calice in mostra attribuito a Francesco Ladatte (cat. 123).

Giuseppe Dardanello

60. Giovanni Battista Maini

Cassano Magnago 1690-Roma 1752

San Francesco sorretto da un angelo, secondo quarto del Settecento

Terracotta, 58,8 x 53 x 33,5 cm
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia – Polo Museale del Lazio, inv. PV 00193

Provenienza: acquisto del museo da Alfredo Ferrando nel 1919 con una provenienza da Villa Chigi alla Salaria, anche se finora non ne è stata trovata traccia nella proprietà dei Chigi.

Bibliografia: Gaborit 1991, p. 115, nota 20; Imbellone 1997, pp. 62-75, 150-152; Cannatà, in *Visioni ed Estasi* 2003, n. 73, pp. 233-234; Giometti 2011, n. 82, pp. 85-86.



Questa commovente immagine rappresenta san Francesco mentre, sorretto da un compassionevole angelo, sviene nell'agonia della stigmatizzazione. Gli occhi del santo sono socchiusi e la ferita inflitta nel suo costato destro ne ha trapassato l'abito. Davanti a lui giace un libro aperto, appoggiato sul flagello e su poche piante appassite che crescono fra i massi della Verna.
L'iconografia del santo nel momento dello svenimento, sorretto da uno (o due) angeli, è essenzialmente post-Tridentina, anche se si potrebbe discutere se rappresenti la stigmatizzazione, come senza dubbio sostiene Askew (1969), oppure il momento immediatamente successivo (Mâle 1951, pp. 177-179), sebbene, almeno in questo caso la seconda ipotesi sembri più plausibile. L'artista era chiaramente a conoscenza dell'*Estasi di Santa Teresa* di Bernini a Santa Maria della Vittoria, anche se la testa dell'angelo è più prossima a quella, molto copiata, dell'accolito angelico inginocchiato accanto al *San Filippo Neri* di Algardi a Santa Maria in Vallicella, al quale viene qui conferita un'espressione di più profonda preoccupazione creando così un rapporto unico con il santo.
Alessandra Imbellone (1997) ha associato questo modello ad un gesso al Louvre che Jean-René Gaborit ha attribuito a Jean-Jacques Caffier (Gaborit 1991). Ma, nonostante la medesima iconografia e la simile relazione tra le due figure, il trattamento è completamente differente, forte ed energico rispetto alla morbidezza del gesso del Louvre e più dettagliato e particolareggiato nel modellato. Lo scultore sembra invece più vicino alla maniera di Camillo Rusconi, come sostenuto da Cannatà (in *Visioni ed Estasi* 2003, n. 73, pp. 233-234) e da Giometti (2011, n. 82, pp. 85-86) che suggeriscono entrambi il nome di Giovanni Battista Maini. Giometti ha richiamato l'attenzione sulla similitudine della fisionomia del santo con la testa espressiva di *San Filippo Neri* tra i Santi fondatori degli Ordini religiosi nella navata di San Pietro, e la stessa «modalità di solcare i panni con pieghe ondulate, l'attenzione alla modellazione nervosa delle mani e la posizione aperta e svettante di un'ala dell'angelo» (Giometti 2011, n. 82, p. 86). L'ala alzata in maniera così verticale, che si ritrova anche nel giovane angelo inginocchiato sul basamento del *San Francesco da Paola* di Maini della stessa serie, è ancora più impressionante nel suo angelo alla nostra destra sull'altare di San Francesco da Paola in Sant'Andrea delle Fratte.



60.1 Giovanni Battista Maini, *San Francesco sorretto da un angelo*, 1725-1750 circa, gessetto nero su carta bianca. Collezione privata.

Quest'ala dispiegata si ritrova anche in due disegni di Maini in collezione privata, strettamente collegati a questa terracotta (fig. 60.1). In tutt'e tre le immagini le posizioni delle figure si differenziano, così come le loro relazioni: in entrambi i disegni il santo è sempre ritratto in posizione frontale, in caduta o semi-inginocchiato, con l'angelo di profilo alla sua destra in piedi alle sue spalle che lo guarda rivolgendo gli occhi verso il basso. Il loro legame con questo modello è indiscutibile e dimostra la paternità di Maini provando che lo scultore stava sperimentando soluzioni per un gruppo di questa tipologia.
Giometti ha suggerito che questo modello potrebbe essere un'idea preliminare per un gruppo d'altare, ma è improbabile. Benché Maini di solito rappresentasse tali composizioni all'interno di nicchie architettoniche, i due disegni possono essere visti come progetti per altare, dal momento che entrambi sono di formato più verticale e con basi ristrette, un effetto che è notevolmente accresciuto dalle loro ali che si innalzano; inoltre, in entrambi la testa di san Francesco è relativamente sollevata, in modo che la sua espressione fosse visibile anche sopra un altare. Nessuno dei due fattori vale invece per la terracotta: anche tenendo conto dell'altezza supplementare dell'ala verticale, si tratta di una composizione essenzialmente orizzontale, che non potrebbe riempire lo spazio visivo di un altare, mentre il volto del santo non sarebbe visibile. Per apprezzarlo, bisognerebbe poterlo vedere dall'alto, spostandosi almeno da un lato all'altro, e infatti la modellazione completa invita a muoversi intorno a tutto il gruppo. Tutto ciò, assieme ai particolari finemente rifiniti, suggerisce che sia stato eseguito come gruppo autonomo, o forse anche per essere gettato in bronzo o argento.

Jennifer Montagu

61. Carlo Maratti

Camerano 1625-Roma 1713

Madonna con il Bambino e san Giovannino, 1704

Olio su rame, 70,5 x 56,5 cm
Datato in basso a destra sulla pietra: «1704»; sul muro lo stemma del cardinale Pietro Ottoboni
Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie GG 1618

Provenienza: cardinale Ottoboni; 1800 collezione del cardinale Albani, Roma; acquisito nel 1801 dal Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Bibliografia: Mezzetti 1955, p. 347, nota 165; Olszewski 1977, p. 34; Rudolph 1995, p. 194, nota 84; Olszewski 2004b, pp. 53, 408, nota 95; Swoboda 2008, pp. 128-129; Guerrieri Borsoi 2018, n. 38, pp. 57, 145; Pierguidi 2019, p. 135.

L'armonioso rapporto fra figura, natura e storia; la grazia rasserenante della composizione, delle pose, delle espressioni; il variare sensibile dei sentimenti sono alcune delle componenti di questo delizioso dipinto che un cultore del "buon gusto" arcadico sapeva ben riconoscere e apprezzare. Maratti è maestro in quelle convenzioni e qui s'impegna a rappresentarle in modo impeccabile, conoscendo nel destinatario del quadro uno dei migliori intendenti e dei maggiori e più attivi sostenitori dell'Arcadia. Si tratta infatti del cardinale Pietro Ottoboni, il cui stemma si vede dipinto nel quadro; una figura ben nota agli studi come patrono del teatro, della musica, degli artisti, della poesia, poeta arcade egli stesso; cardinal nepote che arriva a possedere una superba collezione e una biblioteca alla quale «*aditus semper concessit*», ricordava Montfaucon che per il numero di codici ebraici, greci e latini la diceva seconda solo alla Vaticana (Montfaucon 1702, p. 253); quella biblioteca definita «stupenda» e sempre aperta agli studiosi (Spada 1706; Lami 1740, p. 345). Cultura pittorica e iconografia del dipinto di Maratti trovano piena corrispondenza con le scelte del cardinale che – è stato supposto – nella quadreria dei migliori artisti contemporanei di scuole diverse, raccolta nel Palazzo della Cancelleria, probabilmente esponeva l'opera, con un pendant di Carlo Cignani, ambedue forse prelevate per dono diplomatico, non trovandosene traccia nell'inventario *post mortem* del 1740 (Pierguidi 2019, p. 135 e segg.). Non è detto che la data 1704 presente nel quadro possa avere significati aggiuntivi e, nel caso, indicare un debito di riconoscenza verso Ottoboni; sta di fatto che il 1704 fu un anno cruciale nella biografia di Maratti, coincidente con la nomina a Cavaliere e con l'ingresso, con il nome di Disfilo Coriteo, nell'Accademia dell'Arcadia dove ebbe gran ruolo (Rudolph 1994b, pp. 387-415; Crescimbeni 1720, pp. 40-44). Celebrando in rima il cavalierato di Maratti, Giovan Mario Crescimbeni, il Custode d'Arcadia, ne confermava la fama di nuovo Raffaello (Crescimbeni 1723, p. 15): una identificazione già messa a punto da Bellori e molto coltivata dal pittore stesso (Ebert-Schifferer 2006). Specialista fin dagli esordi in soggetti dedicati alla Vergine, tanto da essere indicizzato da Lanzi come «Carlo delle Madonne», Maratti tiene a modello l'Urbinate per variazioni del tema, alcune anche in stretto rapporto compositivo con il quadro Ottoboni (Rudolph, in *Il Seicento e Settecento romano* 1998, n. 83, pp. 187-188; Bissell, in *Masters of Italian Baroque* 2005, n. 41, pp. 130-131). Qui il pittore sembra voler concentrare molte sue qualità, esibendo le sue prerogative di maestro e di Principe dell'Accademia di San Luca, come si vede nella disposizione delle figure, nel paesaggio pastorale storicizzato dalle architetture, nel panno messo in posa sul piano sostenuto da una sfinge. Maratti sceglie di rappresentare la Vergine che interrompe la lettura per osservare il Bambino che gioca: un'iconografia cara alle donne letterate d'Arcadia (tra cui emergeva sua figlia Faustina) e molto ben frequentata, come si vede nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Monnot (cat. 62). Quella rinnovata lettura di Raffaello, scelta da Maratti, non poteva sfuggire all'attenzione di Francesco Trevisani, che della cultura d'Arcadia



è uno dei maggiori rappresentanti all'interno della cerchia ottoboniana (Griseri 1962, pp. 28-37; Di Federico 1977, pp. 14-20). Nel modello di presentazione (The Cleveland Museum of Art, inv. 1974.108) e nella pala donata da Ottoboni all'Oratorio romano di Santa Maria in Via (1729) Trevisani, infatti, si ispira al rame marattesco che poteva ancora aver ammirato nella raccolta della Cancelleria (Olszewski 1977, pp. 35, 36c, nota 30). Quell'esempio di virtù domestica avvalorata dalla presenza del libro, tenuto socchiuso tra le dita (passato dalle mani della Vergine, nel quadro di Maratti a quelle di sant'Anna, nell'opera di Trevisani) aggiorna l'iconografia raffaellesca trasferendola nell'Arcadia del Settecento, sapendo quanto i membri di quell'Accademia attribuissero all'educazione il compito morale di perfezionare l'intelletto e i costumi. Da qui il contributo offerto da Trevisani in tempi diversi alla fortuna del tema, come si vede diversamente rappresentato, in intimo dialogo con il destinatario, nelle tele con la Madonna che legge tenendo in braccio un umanissimo Bambino addormentato (cat. 80). Del modello marattesco rimane ancora traccia nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (1715; Dresda, Gemäldegalerie, inv. 447), dove Trevisani, con vibrazioni luministiche impensabili in Maratti, esprime quell'equivalenza tra pastorale cristiana e pagana età dell'oro evocata dal maestro marchigiano nel rame del 1704.

Michela di Macco

62. Pierre Étienne Monnot

Orchamps-Vennes 1657-Roma 1733

Riposo durante la fuga in Egitto, 1706 circa

Terracotta, 70 x 60 cm
Roma, Accademia di Belle Arti, inv. 165

Provenienza: presso lo studio di Pierre Étienne Monnot (1733); documentato in Accademia dal 1929.

Bibliografia: Rotili 2015, pp. 177-186.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Pietro Dalla Nave Restauratore, Roma.

Lo scultore realizzò la terracotta rappresentante il *Riposo durante la fuga in Egitto*, utilizzando diversi gradi di rilievo: dalle figure quasi a tutto tondo, per i protagonisti della scena, fino a uno "stiacciato" per il paesaggio. L'Egitto è richiamato dall'obelisco e dalla piramide visti in lontananza; la palma da dattero, con il tronco eseguito con colpi di stecca, rimanda al luogo esotico oltre che essere una citazione del Vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo.
Nell'elaborazione delle figure, Monnot prese come esempio i più celebri maestri del Cinquecento. Nel plasmare la Madonna interrotta dalla lettura, con il dito dentro il libro, lo scultore dimostra di conoscere l'iconografia diffusa fin dal Cinquecento, di cui la *Madonna d'Alba* di Raffaello è un modello apicale (Washington, National Gallery of Art); il tema della "Madonna leggente" fu infatti particolarmente caro al gusto arcadico, come dimostra anche l'opera di Carlo Maratti (cat. 61).
La plasticità con cui è resa Maria, caratterizzata da un'ampia veste con pieghe profonde e soprattutto la torsione del busto con cui volge lo sguardo per rispondere alla chiamata del figlio, rimandano al profeta *Isaia* di Michelangelo nella cappella Sistina, ma anche alla *Madonna del parto* di Jacopo Sansovino (Roma, Sant'Agostino). Il Bambino, in una posa manierista, è la *summa* di modelli antichi e moderni. Lo squilibrio e l'arco disegnato dal corpo mostrano una chiara tangenza con il *Satiro a riposo* di Prassitele, noto



in diverse repliche, una proprio in collezione del principale committente di Monnot, Livio Odescalchi (Walker 1994b, p. 191). Nelle raccolte di quest'ultimo era presente anche la *Madonna del Passeggio* di Raffaello (Edimburgo, National Gallery of Scotland) che probabilmente suggestionò lo scultore per la figura di Gesù.
Il san Giuseppe appare giovane, come nei rilievi Capocaccia, con la capigliatura divisa in due parti sopra la fronte come in alcuni lavori di Alessandro Algardi. Nel modellare la stoffa sulla spalla del santo, Monnot cita sé stesso, utilizzando lo stesso *modus* impiegato nel drappeggio sulla spalla del *San Paolo* nella Basilica lateranense, a formare un lungo triangolo capovolto. Lo scultore, inoltre, inserisce alcune figure del suo personale repertorio: l'angelo che porta un vassoio nel rilievo qui analizzato, quasi inciso sullo sfondo, compare anche nella *Sacra Famiglia con san Giovanni e i suoi genitori* (Boston, Museum of Fine Arts).
L'artista francese, all'apice del suo successo, realizzò questo rilievo, promuovendo le istanze culturali del periodo, inserendo numerosi richiami all'antico e alla sua contemporaneità, dimostrando la capacità di padroneggiare linguaggi differenti. Egli, anche in questo rilievo, seppe rendere più "accostevole" l'erudito classicismo e i paradigmi compositivi del Seicento, volgendo lo sguardo verso la sensibilità emotiva e il pittoricismo di Maratti. Trattando l'episodio descritto nel testo apocrifo dimostra la diffusione e l'assimilazione dei modelli classici e del suo più prossimo passato, realizzando un'opera dove pittura e scultura, antico e moderno risultano compenetranti.
Non è noto, ad oggi, quando questa terracotta arrivò nella sua attuale collocazione, ma in un inventario dell'Accademia di Belle Arti del 1929 viene registrata tra i «mobili, arredi e masserizie», mentre nel 1949 è menzionata, di autore ignoto e con la sua cornice di legno verniciata e dorata, tra le «macchine, strumenti, materiale scientifico e didattico» riconoscendogli così una valenza coerente con l'insegnamento (AABAR, senza segnatura). Il numero «165» posto sul retro, infatti, può ricondursi a quest'ultimo elenco e il suo impiego nella formazione dei giovani è testimoniata da una copia in gesso, ora in collezione privata.
Registrata nell'inventario *post mortem* (1733) di Pierre Étienne Monnot (Fusco 1988, p. 72), il rilievo probabilmente seguì la sorte di molte opere presenti nello studio dell'artista, vendute dagli eredi e acquistate anche dagli artisti, tra cui Bartolomeo Cavaceppi che raccolse nel suo atelier alcuni esempi dei lavori dello scultore francese (Gasparri, Ghiandoni 1994, pp. 223-224, 226).
Probabilmente questo rilievo è il modello di un'opera tradotta in marmo, non rintracciata, e riprodotta nel volume *Prodromus* (1735) di Anton Joseph von Prenner e Franciscus von Stampart, dove sono mostrate le collezioni della galleria imperiale di Vienna (Zimmermann 1888, tav. 29). Alla base del rilievo rappresentato nell'incisione, che mostra pochissime varianti rispetto alla terracotta, sono indicati l'autore e la data di esecuzione «P. S. Monnot fecit Rom 1706», che ha suffragato l'attribuzione.

Valeria Rotili

63. Bernardino Cametti

Roma 1669-1736

Natività, 1700-1720 circa

Terracotta, 76 x 56 x 61 cm
Milano, Walter Padovani

Provenienza: 1846 circa Giuseppe Forti; acquistata intorno al 1887 da Camillo Massimo; ceduta nel 1930 circa da Camillo Francesco Massimo a Carlo Vangelli; acquistata dall'attuale proprietario nel 2009.

Bibliografia: Fraschetti 1900, p. 415; Petrucci, in *La Passione di Cristo* 2007, n. 1, pp. 40-45; Walker, in *Art in Rome* 2000, pp. 232-233.



Questo complesso gruppo in terracotta veniva pubblicato nel 1900 da Stanislao Fraschetti allorché si trovava presso i principi Massimo, come opera della scuola di Gian Lorenzo Bernini (Fraschetti 1900, p. 415).
Nel 2007 Francesco Petrucci (in *La Passione di Cristo* 2007, n. 1, pp. 40-45), ha ribadito la pertinenza berniniana del gruppo e ne ha ricostruito la storia collezionistica: il pezzo appartenne nell'Ottocento ai Forti, che, per uno strano caso della storia, nel Novecento si sarebbero imparentati proprio con i discendenti di Bernini, divenendone di fatto gli attuali eredi (ma la tradizionale attribuzione a Gian Lorenzo non aveva nulla a che fare con quelle vicende successive).

Dopo il restauro del 2009, la terracotta ha riacquistato il carattere autenticamente vellutato delle superfici rendendo possibile una migliore lettura del suo stile. Petrucci vi aveva giustamente letto quasi dei precorrimenti settecenteschi, ed oggi la terracotta si rivela senz'altro come un'opera degli inizi del XVIII secolo. Molti indizi suggeriscono di riferirla a Bernardino Cametti, il quale, nato a Roma nel 1669 circa da una famiglia di origine piemontese, si sarebbe affermato come uno dei maggiori scultori della Roma di primo Settecento (Schlegel 1963, pp. 44-83, 151-200; Enggass 1974, pp. 198-200; Enggass 1976, pp. 149-158; Walker 2000, pp. 232-233). Allievo di Lorenzo Ottoni, Cametti eseguì la sua prima opera pubblica, il grande rilievo in marmo con la *Canonizzazione di sant'Ignazio*, fra il 1695 e il 1698 nell'ambito della decorazione della cappella dedicata al santo spagnolo nella chiesa del Gesù. Se a tutt'oggi la sua produzione in terracotta si limita in sostanza al modello per il *Ritratto di Taddeo Barberini* del 1704, conservato al Museo di Roma, i confronti più efficaci al fine di stabilire l'autografia della *Natività* sono dunque quelli istituibili con le opere in marmo. E se già nel rilievo giovanile del Gesù, il panneggio del gesuita inginocchiato ai piedi del pontefice presenta soluzioni simili a quanto vediamo nella veste della Vergine, non meno rivelatore appare l'accostamento di questo dettaglio alle vesti di *Maria Colomba Vicentini Muti* in San Marcello (1725), caratterizzate da una assai simile ricchezza chiaroscurale che il Cametti derivava dallo studio dei colleghi francesi, e in particolare del Legros. Per rimanere alla figura della Vergine non è meno eloquente immaginarla accanto alla più tarda Annunciata nel rilievo con l'*Annunciazione* per la Basilica di Superga a Torino (1729), assai simile tanto nell'impianto compositivo, quanto nel modo di conferire dinamismo alle stoffe, attraverso l'incessante susseguirsi di pieghe, a volte dolcemente scavate, a volte più profonde e ricche di ombre. Del resto la *Natività* qui discussa esibisce al meglio quella «predilezione del Cametti per ritmi delicati e lievemente ondeggianti», giustamente indicata da Robert Enggass (1974, p. 198) come una delle caratteristiche salienti del suo stile maturo, e sebbene non sia facile suggerire una datazione per questo pezzo in mancanza di appigli documentari, è verosimile si tratti di un'opera da collocarsi tra il 1700 e il 1720 circa. Pienamente condivisibile rimane l'ipotesi di Petrucci secondo cui non si tratti del bozzetto per un'opera di dimensioni maggiori. Di fatto, la straordinaria finitura ma altresì la vivacità di ogni dettaglio (dalla paglia su cui è disteso il Bambino, alla vegetazione sulle architetture, fino al piede in primo piano della Vergine) allude a una destinazione collezionistica. Non si dovranno dimenticare a questo proposito i due gruppi in marmo (l'*Adorazione dei pastori* [cat. 64] e la *Deposizione dalla croce*, Pistoia, Biblioteca capitolar Fabroniana), di dimensioni leggermente maggiori del nostro, scolpiti da Agostino Cornacchini fra il 1714 e il 1720 per il palazzo romano del cardinale Agostino Fabroni. Due gruppi che, insieme ai bronzi realizzati più o meno negli stessi anni da vari scultori fiorentini per l'Elettrice Palatina, attestano della fortuna collezionistica, nel primo quarto del Settecento, di gruppi scultorei con più figure, di scala non monumentale.
Del resto anche in epoca moderna l'opera venne esposta al pubblico al pari di un pezzo finito: i Forti dovettero venderla al principe Camillo Massimo intorno al 1887, nel momento cioè in cui cedettero al Comune di Roma la Torre Anguillara di Trastevere, dove la *Natività* veniva collocata in occasione delle festività natalizie (nella già citata monografia di Fraschetti si parlava del «presepio che si faceva anticamente in Trastevere», sempre riferito a Bernini, identificabile con questa terracotta).

ANDREA BACCHI

64. Agostino Cornacchini
Pescia 1686-Roma 1754
Adorazione dei pastori,
1714-1716 circa

Marmo, 109 cm
Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana

PROVENIENZA: Roma, Palazzo Ruspoli all'Aracoeli, appartamento nobile di Carlo Agostino Fabroni; Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana, dal 1726.

BIBLIOGRAFIA: Pope-Hennessy 1964, II, n. 652, p. 619; Raggio 1968, pp. 104-105; Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, n. 4, pp. 42-43; Montagu, in *Art in Rome* 2000, n. 128, pp. 251-252;



Balleri 2006, pp. 57-59; *Il fasto e la ragione* 2009, n. 22, pp. 106-107; Agostini 2011, pp. 183-189.

Toscano di nascita e allievo a Firenze dello scultore e architetto Giovanni Battista Foggini, Agostino Cornacchini si mosse alla volta di Roma nel 1712 al seguito di Francesco Maria Niccolò Gabburri e sotto la protezione dello zio di quest'ultimo, l'importante cardinale pistoiese Carlo Agostino Fabroni, Segretario della Congregazione di Propaganda Fide e Prefetto dell'Indice (Messina 1994, pp. 12-13). Due anni più tardi, il prelato accolse lo scultore presso la propria dimora in Palazzo Ruspoli all'Aracoeli, dove questi restò fino al 1720, anno in cui iniziò a lavorare alla statua equestre di *Carlo Magno* destinata al portico della basilica di San Pietro in Vaticano, per la cui realizzazione si trasferì all'interno di uno studio appositamente allestito vicino la chiesa di Santa Marta (Wittkower 1961, p. 470). Fu proprio Fabroni a commissionare a Cornacchini la cosiddetta *Natività* – correttamente riconosciuta come un'*Adorazione dei pastori* da Riccardo Spinelli (*Il fasto e la ragione* 2009, n. 22, pp. 106-107) – e il relativo pendant della *Deposizione*, opere, entrambe, ancora oggi conservate presso la Biblioteca Capitolare Fabroniana, allestita a Pistoia a partire dal 1726, quando il cardinale fece dono alla città, oltre che dei due marmi, della propria collezione di libri a stampa e manoscritti (Agostini 2011, pp. 183-189). L'*Adorazione dei pastori* rientra tra i massimi capolavori dello scultore pesciatino, la cui produzione plastica mostra incoerenze qualitative, evidenziate anche dalla critica coeva, come nel notissimo caso del già citato *Carlo Magno* (Simonato 2005, pp. 23-63). Più predisposto per la scultura di piccole dimensioni che non per quella monumentale (se si esclude il caso della straordinaria statua della *Speranza* inserita in una nicchia della cappella del Monte di Pietà), Cornacchini riesce nell'opera presente in mostra a esprimere a pieno il sentimento di grazia arcadica diffusosi tra gli artisti della cerchia ottoboniana e ormai dominante nel clima culturale della Roma dei primi decenni del Settecento (Balleri 2006, pp. 57-59). La particolare attitudine per una così aggraziata resa della dolcezza e dell'eleganza dei moti dell'animo è certamente radicata nelle sue origini fiorentine e nella lunga formazione presso la bottega di Foggini (Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, n. 4, pp. 42-43), il quale seppe esaltare le doti del giovane: «quivi dunque secondato dalla sua buona naturale inclinazione, fece in breve tempo si gran profitto, che ben si conobbe esser stato prodotto scultore dalla natura, conforme aveva vaticinato il suo maestro» (Gabburri 1730-1742, I, c. 272; Keutner 1958, p. 38; Lankheit 1962, p. 225). La naturalezza della composizione, dei dettagli, delle espressioni e dei gesti si esprime nel marmo bianco in un'atmosfera familiare, che ricorda i diversi rilievi rappresentanti la *Sacra Famiglia* attribuiti alla cerchia di Pierre Étienne Monnot (cat. 62). Il bozzetto in terracotta dell'*Adorazione* conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra era stato infatti inizialmente attribuito da Pope-Hennessy proprio allo scultore francese (1964, II, n. 652, p. 619), prima che venisse ricondotto alla mano del pesciatino – in una recensione al testo dello storico dell'arte inglese (Raggio 1968, pp. 104-105).
Oltre dieci anni dopo l'esecuzione del marmo per il cardinale Fabroni, Cornacchini tornò sul tema della nascita, questa volta della *Vergine*, con l'importante committenza della monumentale pala marmorea per la Basilica di Superga a Torino. Il rilievo, già avviato da Francesco Moderati su disegno di Filippo Juvarra, fu portato a termine dal toscano tra il 1728 e il 1730 (Carboneri 1979, pp. 17-18, 133; *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, pp. 247-249, 365-367) e, nonostante non si trattò di un'opera interamente di sua invenzione, certamente presenta significative riprese dal marmo pistoiese, rielaborato e aggiornato per il nuovo contesto e frangente storico. Lo scultore dimostrò di avere preso coscienza dei numerosi nuovi esempi prodotti a Roma, con un occhio di riguardo per le opere allestite presso la cappella del Monte di Pietà – cantiere che lo vide coinvolto con la già menzionata *Speranza* –, tra cui il *Giuseppe vende il grano agli egiziani* di Jean-Baptiste Théodon, (cat. 37) e, più in generale, per quella generazione di scultori francesi e italiani che aveva, a partire dalla metà del secolo precedente, rivoluzionato il panorama artistico locale, tra i quali risaltano, per affinità con le prove mature del pesciatino, Pierre Legros, Pierre Étienne Monnot, Domenico Guidi, Ercole Ferrata e Antonio Raggi (Felder 2001, pp. 40-54). In particolare, si può notare come ritornò sulla figura della giovane madre (ruolo questa volta ricoperto da Anna e non da Maria) conferendole un'aura ulteriormente fiorentinizzante di eco fogginiana, unita, appunto, alla conoscenza degli straordinari esempi di Antonio Raggi per Sant'Andrea della Valle (*Martirio di santa Cecilia*) e Sant'Agnese in Agone (*Sacra Famiglia con san Giovannino, Dio Padre e angeli*).

Camilla Parisi

65. Giuseppe Bartolomeo Chiari

Roma 1654-1727

Betsabea al bagno, 1700-1710 circa

Olio su tela, 135,9 x 97,8 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1993.401

Provenienza: Charles Louis de Beauchamp, comte de Merle (fino al 1784; vendita A.J. Paillet, Hôtel de Bullion, Parigi, 1 marzo, 1784, n. 2, come «Betzabé sortant du bain», di Carlo Maratti, per 6.720 livres a Paillet); vendita Christie's, Londra, 30 aprile, 1785, n. 59, come «Bethsheba bathing», di Maratti, per £ 262,10 to Baillie; vendita Alexandre Joseph Paillet & Hypolite Delaroche, Parigi, 30 maggio, 1799, n. 8, come il n. 2 nella vendita Merle; Eduardo Moratilla, Parigi, fino al 1952-1953; Mario Modestini, New York (1952/1953-1993); donato al museo da Mario Modestini 1993.

Bibliografia: Kerber 1968, p. 80; Clark, in *Painting in Italy* 1970, p. 190; Spike, in *Italian Baroque Paintings* 1980, n. 14, pp. 6, 43-45; Röttgen, in *Guido Reni und Europa* 1988, n. D30, pp. 606-607; Christiansen, in *Recent Acquisitions* 1994, pp. 34-35; Baetjer 1995, p. 136; Johns, in *Art in Rome* 2000, n. 198, p. 346; Prohaska 2016, pp. 75-80; Wold 2016; Cola 2018, pp. 372-375.

«Un pomeriggio, dopo aver riposato, Davide andò a passeggiare sul terrazzo della reggia. Di lassù vide una donna che faceva il bagno. Era bellissima» (II Sam 11, 2). Il dipinto accoglie dunque entrambi i momenti dell'episodio biblico: la toeletta di Betsabea (בת שבע), e l'istante in cui il re d'Israele e di Giudea si accorge della presenza, e dell'avvenenza, di quest'ultima, sebbene l'artista – seguendo un modello del suo maestro Carlo Maratti, raffigurante il medesimo soggetto (Prohaska 2016, pp. 75-80) – renda Betsabea il personaggio principale dell'opera.
La futura moglie di Davide, priva di vesti e adagiata su un ampio cuscino posto su uno scranno, è intenta a comporre la propria raffinata acconciatura, assistita dall'ancella in piedi che sostiene uno specchio entro cui si scorge il viso della protagonista. L'ancella inginocchiata attende a tergere il piede sinistro di Betsabea, mentre il destro si trova ancora immerso nel bacile, riccamente sbalzato, accanto a cui si intravede un versatoio. Tali oggetti sono resi con dovizia di particolari, a rimarcare l'attenzione da parte di Chiari (come già in Maratti), per l'arte orafa e scultorea, conducendo un proficuo dialogo tra le arti sorelle e quelle applicate. Nella scena si individuano elementi architettonici e naturali eseguiti mediante



raffinati cromatismi e una puntuale resa pittorica. Infine, sullo sfondo, sulla terrazza di un edificio classicheggiante si scorge re Davide, con la corona sul capo, raffigurato in contemplazione della bellezza muliebre di Betsabea.
L'opera costituisce uno degli esempi più alti della produzione di Chiari che «diede a conoscere col suo vago et ameno colore, la sua virtù a principi e signori romani, come anco a forastieri [...]» (Pio [1724] 1977, p. 108). L'uso di una palette cromatica schiarita, rispetto a quella presente nella *Betsabea* di Maratti, le delicate e cangianti *nuances* impiegate, sia per gli incarnati quanto per i preziosi dettagli, come le spille delle ancelle o i nastri delle acconciature, contribuirono alla costruzione di un nuovo linguaggio figurativo che riscosse un indiscusso successo in ambito arcadico. Chiari non fu solamente il continuatore del magistero artistico e professionale di Maratti (fu anche Principe dell'Accademia di San Luca dal 1723 al 1725), ma seppe aggiornarne la lezione. In tal senso, la tela di New York non è una brillante emulazione di quella del caposcuola – anche se fu a lungo attribuita a Maratti, forse per ragioni di mercato – ma, ben oltre, è portatrice del verbo arcadico, plasmandolo mediante la convivenza di modelli diversi, da Annibale Carracci a Pietro da Cortona, sublimati in un unico testo figurativo.
A testimonianza della fortuna di Chiari, e della *Betsabea*, il celebre marchese Niccolò Maria Pallavicini incaricò il pittore di realizzare una coppia di dipinti con *Betsabea al bagno* e *Agar e l'Angelo* (Rudolph 1995, pp. 129-133), tele successivamente vendute dagli eredi del collezionista a Sir Richard Grosvenor, tramite l'agente Richard Dalton, nel 1758 e recentemente riapparse sul mercato (Christie's 2017, lotto 33 e relativa *sale-room notice*).
I soggetti effigiati nei dipinti Pallavicini, e nella tela già Modestini, rappresentano un paradigma di successo nella produzione pittorica romana tra Sei e Settecento. Se il tema di *Betsabea al bagno* consente di raffigurare la bellezza femminile priva di veli, è parimenti vero che la redazione di Chiari, pur lasciandone apprezzare la beltà, la trasfiguri in dotto *exemplum virtutis*, o tema di riflessione morale, in accordo con l'ambito arcadico letterario, come contenuto in numerosi scritti, dal poema eroico *David Re* (1691) di Giovanni Albani all'oratorio *David e Betsabea* (1734) di Paolo Rolli composto da Niccolò Porpora.
Inoltre, sembrerebbe verosimile ritenere che anche la tela del Metropolitan fosse stata realizzata assieme ad un *Agar e l'Angelo*, ma – ad oggi – l'unica opera di Chiari con questo soggetto è quella al Louvre, già Lemme, che non sarebbe il pendant del dipinto a New York (Loire 2006, pp. 104-106).
Infine, nell'attesa che nuovi apporti documentari chiariscano la committenza, presumibilmente importante, data la qualità della tela statuitense – forse già censita nell'inventario *post mortem* (1731) di Francesco Maria Ruspoli assieme ad una *Susanna e i vecchioni* (Cola 2018, p. 375) – appare opportuno proporre una datazione attorno al primo decennio del XVIII secolo, prossima alla coppia Pallavicini, ma precedente all'*Adorazione dei Magi*, più fluida nella pennellata, commissionata dal cardinal Pietro Ottoboni, datata 1714, oggi a Dresda (Pascoli [1730] 1992, pp. 289, 296-297).

Dario Beccarini

66. Francesco Trevisani
Capodistria 1656-Roma 1746
Re Davide manda a chiamare Betsabea, 1720-1730 circa

Olio su tela, 75,5 x 62 cm
Roma, collezione Fabrizio Lemme

Provenienza: Roma, mercato antiquario; Roma, collezione Lemme, 2010.

Bibliografia: Petrucci, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo* 2013, n. 10, pp. 70-71; Agresti, in *La collezione Lemme* 2016, n. 64, pp. 148-150.



Questa finissima tela, che svolge in chiave profana un noto passo della Bibbia tratto dal secondo libro di Samuele, è un raggiungimento particolarmente felice della produzione matura di Francesco Trevisani. In essa è colto il momento in cui l'avvenente Betsabea viene chiamata da Davide, come riportato dalle Sacre Scritture (II Sam 11, 2-4). L'episodio è declinato in chiave edonistica, a dilettare i sensi del riguardante tramite, ad esempio, la luce soffusa che accarezza il sensuale nudo della fanciulla, o l'indulgere del pennello nella fine descrizione dei dettagli, dalla fonte in controluce alla lussureggiante vegetazione un po' selvaggia fino al morbido panno bianco che gira intorno alle membra turgide di Betsabea, a rendere ancor più accattivante l'episodio. Qui Trevisani si lascia definitivamente alle spalle i ricordi della sua formazione presso i "tenebrosi" veneziani come gli influssi di certa pittura romana di fine secolo (penso in particolare a Daniel Seiter), abbandona certa magniloquenza della pittura del Seicento a favore di un'immagine più aggraziata e gentile, che affonda le radici nel magistero di Carlo Maratti e della sua "factory" (si pensi alle tele col medesimo soggetto sia del maestro di Camerano che dell'allievo Giuseppe Bartolomeo Chiari [cat. 65], per le quali si veda Rudolph 1995, pp. 129-130; Prohaska 2016). Il confronto con un altro *Re Davide manda a chiamare Betsabea*, licenziato per il Castello di Schönborn, dove ritroviamo riproposte specularmente le pose dei protagonisti e l'uso della medesima luce soffusa che crea ombre un po' evanescenti, porta a datare il nostro dipinto intorno al terzo decennio del secolo, nella piena maturità dell'istriano (Petrucci, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo* 2013, n. 10, p. 70; Agresti, in *La collezione Lemme* 2016, n. 64, p. 148). Effettivamente oltre alla grazia, alla leggerezza riscontriamo nella nostra opera la ricerca di una piana intelligibilità della raffigurazione: nessun tormento o sentimento particolarmente drammatico viene a turbarla, l'arte è, certo, diletto per i sensi, negli squisiti fraseggi del pennello, nella trasfigurazione del dato reale in qualcosa di prezioso e incorrotto, ma è anche educazione dell'intelletto nella sua ricerca di calma, equilibrio, sobrietà espositiva. E preme ribadire come il punto di partenza per simili esiti sia, ancora una volta, Carlo Maratti: il perdurare della sua lezione in ambito romano si protrasse fino a Batoni e alle soglie del Neoclassicismo (*Maratti e la sua fortuna* 2016; Agresti 2017). Mi pare quindi più corretto contestualizzare il nostro *Re Davide manda a chiamare Betsabea* in quel crocevia delle arti – e delle idee – che fu la Roma dei suoi anni e metterlo in rapporto al cenacolo dell'Arcadia – dove ebbe un ruolo da protagonista il cardinale Pietro Ottoboni, grande protettore di Trevisani – del quale molti pittori fecero parte e le cui idee estetiche ebbero non poca risonanza anche nelle arti figurative. Non casualmente è stato coniato il termine "Classicismo arcadico" proprio per dipinti come quello di cui si sta scrivendo (Barroero, Susinno 2000). Effettivamente molti dei nodi tematici esplicati, ad esempio, in ambito letterario – reazione agli eccessi del Barocco, colta sobrietà espositiva, ritorno alla naturalezza – possiamo riscontrarli nella tela Lemme: proprio quel termine, con tutti i suoi limiti – in quanto abbraccia due sfere creative, due sistemi che "funzionano" in modo assai differente – può spiegare in parte quelle che sono, preme ribadire, le novità di non poco conto dell'estetica di Francesco Trevisani. Le riscontriamo nella tela qui analizzata, dove il pittore esibisce anche la sua straordinaria versatilità nei diversi generi della pittura e la sua ricerca della messa in scena appropriata: con richiami all'esotismo – per l'ambientazione in Oriente – nel moretto abbigliato all'antica – con tanto di piuma che fuoriesce dal turbante – e con inserti di magnifica natura in posa, nel vaso con mascherone e festoni dal quale ricadono foglie e fiori.

Alessandro Agresti

67. Sebastiano Conca
Gaeta 1680-1764
Bacco, Arianna e Venere, intorno al 1715

Olio su tela, 73,5 x 99 cm
Marano di Castenaso (BO), collezione Molinari Pradelli

Bibliografia: Sestieri 1969, p. 322; Sestieri 1970, pp. 131, 133; Clifford 1977, pp. 96-97; Sestieri 1981, p. 54; Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 14, pp. 118-119; Sambo, in *La raccolta Molinari Pradelli* 1984, n. 97, p. 133; Edgcumbe 2000, p. 62; Porzio, in *Le stanze delle muse* 2014, n. 90, pp. 276-277.

Il mito di Bacco e Arianna godé di una lunga tradizione nelle arti figurative, a partire dall'antichità. Nel rappresentare l'incontro del dio con la principessa abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, secondo la narrazione di Ovidio (Colpo 2011), Conca doveva avere presenti gli illustri modelli di Tiziano, Annibale Carracci e Guido Reni, che poteva aver studiato direttamente o attraverso le incisioni. In quelle opere era privilegiato il momento delle nozze e del trionfo; un'analoga, festosa grandiosità contrassegna la volta della galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata, affrescata tra il 1711 e il 1715 dai romani Michelangelo e Niccolò Ricciolini (*La Galleria dell'Eneide* 2001, pp. 36-37). Proprio il 1715 è la data riportata accanto alla firma di Conca sull'*Alessandro, Apelle e Campaspe* che fa da pendant al *Bacco, Arianna e Venere* nella collezione Mostyn-Owen (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 13, pp. 114-117), molto



simile – al di là di qualche differenza nella disposizione delle figure – alla versione Molinari Pradelli; un disegno preparatorio si trova nella collezione dei conti di Leicester a Holkham Hall (vedi fig. 5, p. 155).
Clifford (1977, pp. 96-97) ravvisava uno scarto cronologico tra le due versioni, ipotesi inizialmente condivisa da Sestieri (1970, pp. 131, 133), il quale tuttavia in seguito (in *Sebastiano Conca* 1981, n. 14, pp. 118-119) optò per un'esecuzione ravvicinata. Ancora Sestieri (1969, p. 322) proponeva un confronto con una tela di analogo soggetto di Jacopo Amigoni, da lui considerata una prova della comune predisposizione dei due pittori per il «gusto arcadico-rococò» nella Napoli d'inizio Settecento; gli studi più recenti (Scarpa Sonino 1994) hanno però ribadito le origini veneziane di Amigoni. In virtù della sua formazione napoletana, è invece verosimile che Conca conoscesse le rappresentazioni del mito dipinte da Luca Giordano intorno al 1680 (Ferrari, in Ferrari, Scavizzi 1992, I, n. A231, p. 289; n. A247, p. 291; n. A312, p. 304; n. A395, p. 317). Secondo Sestieri, i «decisi ricordi solimeniani» della versione Mostyn-Owen appaiono stemperati nella tela Molinari Pradelli, più in linea con il gusto «classicistico-rococò» dell'ambiente romano di primo Settecento e in cui si ravvisano «peculiarità tipiche della *rocaille* francese» (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, p. 116). Inevitabile termine di confronto è il *Bacco e Arianna* di Giuseppe Bartolomeo Chiari (Sestieri 1981, p. 54), presente dalla fine del Seicento nella collezione del cardinale Fabrizio Spada (Pierguidi 2001, pp. 135, 138-140), per il quale Conca lavorò nel 1713-1714 (Cannatà 1992, pp. 133, 137). Al luminoso, posato classicismo di Chiari il dipinto Molinari Pradelli contrappone tuttavia un movimento guizzante e un'ambientazione vaporosa e indefinita. Questi tratti distinguono le prime prove di Conca dal marattismo ancora imperante a Roma all'inizio del Settecento e ne denunciano l'imprescindibile retroterra napoletano: ma più che a Solimena questo «tocco luminoso e filante» lo avvicina – come ha osservato Porzio (in *Le stanze delle muse* 2014, p. 276) – a Giacomo Del Po. Il tema mitologico e l'estenuata grazia delle figure, che trova riscontro nella resa sentimentale del paesaggio, traducono in pittura gli ideali estetici dell'Arcadia. Conca riuscì a inserirsi sulla scena artistica romana con opere come questa in un momento in cui l'accademia era favorita dal pontefice regnante, Clemente XI, e grazie al sostegno del cardinal Ottoboni, che ne era membro. Dipinti raffiguranti "favole" come quella di Bacco, Arianna e Venere erano apprezzati dai collezionisti stranieri, in particolare dagli inglesi. La presenza del disegno preparatorio a Holkham Hall, fin dal Settecento, e dell'altra versione in una collezione londinese – benché non sia nota la sua originaria provenienza – attesta il successo di simili soggetti presso i *Grand Tourists* e lascia supporre che anche il dipinto Molinari Pradelli fosse stato concepito per il mercato estero. Tale ipotesi sembra confermata da una scatola d'oro conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, sul cui coperchio Augustin Heckel incise intorno al 1730 la scena dell'incontro tra Bacco e Arianna, ripresa dal dipinto di Conca (Edgcumbe 2000, p. 62), insieme allo stemma di John Carmichael, visconte di Inglisberry e Nemphlar (1701-1767). È pertanto verosimile che la tela si trovasse in Inghilterra già nella prima metà del secolo.

Mario Epifani

68. Corrado Giaquinto

Molfetta 1703-Napoli 1766

Gloria di san Gerolamo, la Maddalena, sant'Orsola e le Vergini, 1731-1733

Olio su tela, 131 x 93 cm
Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, inv. MFA 852.1.536

Provenienza: Roma, collezione del cardinal Fesch; 1839, legato del cardinal Fesch alla città di Ajaccio; 1842, transazione tra il conte di Survilliers (Joseph Bonaparte) e la città di Ajaccio.

Bibliografia: Peraldi, Novellini 1892, n. 583, p. 113; Longhi 1954; Dania 1975, p. 13, fig. 1; Violette 1981; Brejon de Lavergnée, Rosenberg 1985, n. 1, p. 76; Violette 1985; Gabrielli 1993, pp. 33-39; Strinati 1993, pp. 13-22; Brejon de Lavergnée, in *Les cieux en gloire* 2002, n. 097, p. 397; Di Macco 2005, pp. 53-54.

La tela appartiene ad una serie di sei studi di figure, preparatori all'affresco della cupola di San Nicola dei Lorenesi, nella collezione del cardinal Fesch a Roma ed ora divisi tra Ajaccio e Bastia. Corrado Giaquinto portò a termine la decorazione per la chiesa romana tra il 1731 e il 1733, commissione che costituì, come riconoscerà lo stesso pittore qualche anno più tardi, «il principio dei suoi avanzamenti» (Bonnard 1932, p. 162). L'impresa ottenne subito un felice riscontro presso i contemporanei, a cui sembrava «tutto eccellentemente dipinto a fresco dal sign. Corrado, allievo del celebre Solimena, con diligente studio, e buon gusto di colorito, e disegno ed ottima disposizione» (Chracas 1733, n. 2448). L'«universalissimo applauso» suscitato dalla cupola fu il necessario preludio alla chiamata a Torino, come confermato dal commento dell'intendente sabaudo Orengo destinato al marchese d'Ormea, sicuro che Giaquinto avrebbe incontrato «tutto il gradimento nel regio servizio» (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 528). Un successo che lo porterà alla consacrazione internazionale, tanto che già nel 1743 Algarotti nella *Nota* lo inserisce sia tra i «principali frescanti» insieme a Tiepolo e Bigari, sia tra i migliori pittori di figura a Roma, accanto a Mancini, Conca e Trevisani (Posse 1931, p. 11).
Giaquinto si era trasferito da Napoli a Roma nel marzo del 1727 e la sua prova d'esordio rivela non solo il pubblico accredito strettamente legato al nome di Solimena (De Dominici 1742-1745, III, 1745, p. 722; Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 554), ma anche un'avvenuta emancipazione nella direzione di un linguaggio formato sull'ultima maniera di Luca Giordano, di cui sembra cogliere le intuizioni della ricerca su materie cromatiche sempre più lievi e delicate, come quelle del *Trionfo di Giuditta* della Certosa di San Martino (1703-1704). Se da una parte il pittore rimane colpito dalla lezione giordanesca, come dimostrano il diradamento dei piani e la dolcezza delle tinte pastello, dall'altra compie un'abile selezione dei moderni esempi romani, a cui si applicò «seriamente, e con grande assiduità» (De Dominici 1742-1745, III, 1745, p. 722; Zanella 1993).
La luminosità intrinseca e la ricerca coloristica proprie dello stile di Giaquinto vengono efficacemente descritte, proprio in riferimento all'affresco dei Lorenesi, da Lalande nel *Voyage* del 1765-1766: «ce peintre est le Boucher de la peinture italienne, c'est-à-dire qu'il est gracieux, qu'il éparpille la lumière et qu'il laisse dominer des tons de laque; le Corrado est cependant plus varié dans ses airs & dans ses caractères de têtes, dont plusieurs tiennent un peu du Cortone» (Lalande 1786, V, p. 19). Attraverso un lessico condiviso con la pittura francese contemporanea, Lalande esalta le qualità della ricerca stilistica di Giaquinto che vengono avvicinate ai moderni raggiungimenti di Boucher a Parigi. Lo studioso francese chiarisce così alcuni dei tratti distintivi della produzione dei due pittori, come la grazia propria delle figure, la modalità di avvolgere in una luce diffusa le opere per dare risalto alla



brillantezza delle tinte e la fluidezza del tratto pittorico. Giaquinto però si distingue per la sua peculiare capacità nella resa della dolcezza dei volti, che attraverso il richiamo a Pietro da Cortona arriva direttamente a Luca Giordano, insieme alla componente delle «arie», condivisa con il teatro metastasiano.
L'impresa di San Nicola dei Lorenesi rivela l'accostamento del pittore alla cultura figurativa dell'Arcadia, declinata con una sensibilità propria del mondo teatrale e musicale, con il quale Giaquinto era già venuto in contatto a Napoli attraverso Pietro Metastasio, ambientando i personaggi come in una messa in scena, secondo precise norme di "buon gusto", e l'intelligenza scenica che lo contraddistinse fin dalle sue prime prove. Una caratteristica che si riflette nella grazia femminea profusa nella Maddalena e nell'atteggiamento posato ed elegante della sant'Orsola, che ricordano le coeve protagoniste dei miti ovidiani e dell'Antico Testamento, da Arianna a Betsabea, in linea con la neutralità tra caratterizzazione sacra e profana del soggetto che coinvolge la sensibilità arcadica.

Cecilia Veronese

69. Francesco Trevisani

Capodistria 1656-Roma 1746

Diana ed Endimione, 1695-1711

Olio su tela, 31 x 40 cm
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. GK 511

Provenienza: Amsterdam, collezione Theodoor Wilkens, probabilmente acquistato durante il viaggio a Roma (1710-1711); acquisito nel 1748 da Guglielmo VIII d'Assia-Kassel.

Bibliografia: Hoet 1752-1770, II, 1752, n. 3, p. 217; Gioseffi, in *Mostra Storica dei Pittori Istriani* 1950, n. 17, p. 25; Di Federico 1977, n. 45, p. 51; Schnackenburg 1996, I, p. 298.

La fortuna della favola di Diana ed Endimione tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, in poesia, musica e arti figurative, trova le ragioni del suo successo nel fertile clima dell'Arcadia. L'*Endimione* scritto da Alessandro Guidi nel 1688-1689, in collaborazione con l'allora regina dell'attività culturale romana, Cristina di Svezia, fu rappresentato nel 1691 nella neofondata Accademia e pubblicato l'anno successivo con in appendice il *Discorso* di Gian Vincenzo Gravina. La riflessione teorica sul componimento è un manifesto degli assunti poetico-artistici dell'ambiente arcadico, e riconosce le proprietà caratterizzanti della nuova versione della favola ovidiana, che trovano la loro materializzazione nella contemporanea produzione figurativa legata all'accademia, riscontrabile nel *Diana ed Endimione* di Kassel. Infatti, come «intimo virtuoso, e primario pittore» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 31) del cardinal Ottoboni, Trevisani entrò precocemente in contatto con l'Arcadia, anche se fu ammesso all'Accademia soltanto nel 1712.
In questo prezioso dipinto prendono forma le caratteristiche della favola, dove «il raggio di lume disceso dal bello universale, & eterno, percotendo in Endimione, adunava in lui splendor sì vivo, e celeste, che rapiva l'inclinazione, e il talento della Dea; [...] E son così bene tra di loro comunicate queste due cose sì contrarie quali



cento, momento in cui lo stile dell'artista non è ancora caratterizzato dai colori intensi e dalle stesure omogenee del suo stile maturo.

Cecilia Veronese

70. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
Diana ed Endimione, 1738 circa

Olio su tela, 73,5 x 99 cm
Londra, The National Gallery, inv. NG 6592

Provenienza: Roma, collezione Charles-Joseph Natoire; vendita, Parigi, Hôtel d'Aligre, Chariot et Paillet, 14 dicembre 1778, n. 19; Parigi, collezione Étienne Bourgeois de Boynes (1718-1783) o più verosimilmente collezione Claude Billard de Bélisard; vendita, Parigi, 15-19 marzo 1785, n. 76 (invenduto); Parigi, collezione Claude Billard de Bélisard; requisito il 26 piovoso anno III (14 febbraio 1795); inventariato presso il deposito dell'Hôtel de Nesles, rue de Beaune, il 26 pratile anno V (14 giugno 1797); messo in riserva dalla commissione del Musée central des arts l'11 messidoro anno V (29 giugno 1797); Roma, Palazzo Falconieri, collezione del cardinale Joseph Fesch (1763-1839); vendita, Roma, Palazzo Ricci, George, 17 marzo 1845 e giorni seguenti, n. 437.–844*; acquistato per 38 scudi da «Colombo»; probabilmente collezione del colonnello Tom Naylor-Leyland, morto nel 1886; Londra, Hyde Park House, 60 Knightbridge, collezione Sir Herbert Scarisbick Naylor-Leyland (1864-1899) per via ereditaria; Londra, poi Ruthin (Galles), Nantclwyd Hall, collezione Vivyan Edward Naylor-Leyland (1924-1987), per via ereditaria; vendita Christie's, Londra, 17 maggio 1957, n. 28, come Jean-Baptiste Huet; acquistato per 315 £ da Scharf, poi da Mrs Robert Franck, poi da Colnaghi e, alla fine, da Richard Brinsley Ford nell'agosto 1957 per 850 £; Londra, Wyndham Place, collezione Sir Richard Brinsley Ford (1908-1999), nel *boudoir* di Lady Ford; accettato come dazione nel maggio 2002.

Bibliografia: *France in the Eighteenth Century* 1968, n. 643, p. 118; Rosenberg, in *Subleyras* 1987, pp. 19, 164, fig. p. 19; Wyne 2018, pp. 448-457, figg. p. 449 (a colori), p. 450 (dettaglio e a infrarossi), p. 451 (dettaglio a colori) (con bibliografia precedente).

«Endimione, se si vuole credere alla Favola, si addormentò, non so quanti secoli fa, sul monte Latmo in Caria, o forse dorme ancora. Fu la Luna, si dice, che per poterlo baciare più comodamente, lo gettò in questo sonno profondo». Così le *Tusculane* (I, 38) di Cicerone descrivono il mito del pastore Endimione di cui Selene, poi assimilata a Diana, si innamorò e che ispirò uno dei rari dipinti mitologici di Pierre Subleyras. Illuminata dai tre colori primari dei panneggi, la composizione colpisce per la sua calma e la sua dolcezza, rese sensibili dal chiarore lunare che avvolge i due amanti, dal silenzio che uno dei putti intima allo spettatore, dalla quieta figura di Endimione ispirata, come ha notato Humphrey Wyne, alla testa dell'*Alessandro morente* (Firenze, Gallerie degli Uffizi), infine dalla tranquillità dei tre cani che riposano ai piedi del loro padrone.



A prima vista il pittore sembra aver attinto da un vasto repertorio di dipinti dal medesimo soggetto. Si può citare in primo luogo la tela di Luca Giordano per Palazzo Archinto a Milano (1675-1680 circa), dove compare un angelo che intima il silenzio (Verona, Museo di Castelvecchio, inv. 2679). Si nota poi un uso simile dei tre colori primari per i panneggi e il chiarore crepuscolare nella versione dipinta da Francesco Solimena intorno al 1705-1710 (Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 6366). Si pensi infine alla tela di Francesco Trevisani (Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv. GK 511; cat. 69), eseguita intorno al 1712-1713, all'epoca della sua ricezione nell'Accademia degli Arcadi, che raffigura un altro episodio del mito, Diana che lascia Endimione al levarsi del giorno, mentre l'aurora sorge all'orizzonte sul mare. Non vi sono prove tuttavia che Subleyras abbia avuto accesso a queste tre opere, nessuna delle quali era conservata con certezza a Roma in quel periodo, per elaborare il suo dipinto. È soprattutto la calma della composizione a distinguere nettamente il dipinto di Subleyras dai suoi precedenti.

Sebbene non si sappia nulla delle circostanze della sua elaborazione, si è tentati di mettere in relazione questo dipinto con il gruppo di medesimo soggetto scolpito da René Michel detto Michel-Ange Slodtz, la cui terracotta datata al 1738, appena ritrovata (Madrid, Museo de Historia de Madrid; cat. 71), è preparatoria a un gruppo in marmo completato nel 1740 e conservata presso una collezione privata di Ginevra. Le somiglianze con il dipinto di Subleyras sono impressionanti, dalla postura di Endimione, ispirata al *Fauno Barberini*, a quella delle mani della sua amante che sfiorano delicatamente il volto del pastore addormentato, al putto che si porta un dito alle labbra. La datazione delle opere di Subleyras resta delicata, visto quanto poco cambi lo stile del pittore nel corso della sua carriera romana; datare *Diana ed Endimione* intorno al 1738 pare tuttavia credibile se si confrontano la fattura e il tipo delle figure con quelle della *Cena in casa di Simone* (Parigi, Musée du Louvre), dipinta nel 1737, ma anche con *Il duca di Saint-Aignan che consegna il cordone dello Spirito Santo al principe Vaini*, preparato dallo *Studio di braccia* (cat. 144) presente in mostra e databile allo stesso periodo. Va notato peraltro che nei due primi dipinti figurano dei cani molto simili a quelli che vegliano sul sonno del pastore Endimione.

Il dipinto di Subleyras e la scultura di Slodtz testimoniano la vicinanza dei due artisti, partiti da Parigi e giunti insieme a Roma nel 1728, e le cui sanguigne, realizzate sotto l'insegnamento di Nicolas Vleughels a Palazzo Mancini, vengono così spesso confuse. I due si frequentarono assiduamente fino alla partenza di Slodtz nel 1746, e questi infatti figurò fra i testimoni di Subleyras al suo matrimonio nel 1739. Chi fra il pittore o lo scultore ispirò l'altro? Non è ancora possibile determinarlo, ma le loro due composizioni, così simili, formano senza dubbio un amichevole "paragone". Ancora una volta Subleyras dimostra attenzione alle creazioni dei suoi contemporanei, ma anche alla scultura antica e moderna, a garanzia della maestria delle sue composizioni.

Nicolas Lesur

71. René Michel, detto Michel-Ange Slodtz
Parigi 1705-1764
Diana ed Endimione, 1738

Terracotta, 90 x 100 x 84 cm
Firmato sul bordo della base: «M.A. SLODTZ F. R. 1738»
Madrid, Museo de Historia de Madrid, inv. IN 2019/12/1

Provenienza: forse comprato a Roma o a Parigi dai marchesi de Torre Arias o de Bedmar nell'Ottocento; già nel vestibolo principale della Quinta de Torre Arias a Madrid.

Bibliografia: Tellería Bartolomé 2015; Martin 2017.

Casualmente riscoperto qualche anno fa nel palazzo madrileno de Torre Arias, poco dopo la sua acquisizione da parte della città di Madrid, questo gruppo con *Diana ed Endimione* è il modello realizzato da Slodtz per il marmo commissionatogli a Roma da Claude Ruffier d'Attignat (Ginevra, collezione privata; Souchal 1967, pp. 189-194, n. 148, pp. 659-660). Questo bibliofilo si era recato in Italia insieme a un altro aristocratico lionese, l'abate Lacroix (Souchal 1961), anche lui committente di Slodtz.

Restaurato poco dopo il suo ritrovamento, il modello, se si eccettuano alcune parti mancanti (la

testa del cane, il piede destro di Diana, la testa e la gamba destra del putto sul retro, e molte dita delle mani), presenta solo minime differenze con il marmo. La data del 1738 concorda con il soggiorno dei due lionesi a Roma, documentato da un *Ritratto dell'abate Lacroix* inciso su disegno dello scultore nel 1737 (Souchal 1967, p. 658, tav. 91b). Il *cabinet* di Ruffier d'Attignat è menzionato più volte nell'*Almanach de Lyon*, che nel 1748 indicava che «on y voit depuis un an un groupe de marbre blanc représentant Diane et Endymion du fameux Selos [*sic*] sculpteur du roi» (Souchal 1961, p. 87). L'artista forse consegnò l'opera soltanto nel 1747, quando ritornò in Francia, fermandosi a Lione. Dopo la morte di Ruffier d'Attignat nel 1765, il gruppo passò a un suo parente, Jean d'Espinay, nella cui residenza fu ammirato dall'ambasciatore americano Thomas Jefferson, che nel 1787 scriveva: «[con la *Maison carrée* di Nîmes] this ist the second time I have been in love since I left Paris. The first was with the *Diana* at the chateau de Laye-Epinaye in Beaujolais, a delicious morsel of sculpture by M.A. Slodtz» (Souchal 1967, p. 660). L'episodio di Diana che, innamorata del giovane e avvenente pastore Endimione, lo visita ogni notte durante il sonno, fu spesso illustrato nella pittura contemporanea (catt. 69-70). Questo tema di mitologia pastorale aveva una risonanza particolare a Roma presso l'Accademia degli Arcadi, nella quale lo scultore fu peraltro ammesso, ma solo più tardi, nel 1744. Slodtz conosceva forse il gruppo di Jean Thierry (1669-1739) per La Granja attraverso un'incisione eseguita da Thomassin intorno al 1734 (Souchal 1967, p. 658, tav. 91b). La posa dell'*Endimione* deriva dal *Fauno Barberini*, di cui Bouchardon portava a termine la copia destinata al re (marmo, 1726-1730, Parigi, Musée du Louvre) nel momento in cui Slodtz giungeva a Palazzo Mancini come *pensionnaire* (1728); il cane è da mettere in relazione con quello che l'artista aveva copiato a sanguigna da Annibale Carracci a Palazzo Farnese (Boston, collezione Horvitz; Scherf 2003, p. 352). Perduta la «grande» sanguigna di Slodtz di «*Diane et Endymion avec l'Amour*», già nella collezione dello scultore Cayeux (*Catalogue raisonné* 1769, n. 279, p. 40), se ne conserva un'altra in collezione privata che include uno schizzo per la figura di *Diana* (Scherf 2003, p. 358, fig. 13, p. 359).
L'artista creò una composizione molto equilibrata nel gioco di contrasti, elegante nelle diverse azioni delle figure, ricca di dettagli, che invita lo spettatore a girare intorno al gruppo. L'effetto illusionistico della grossa nuvola su cui s'inginocchia la dea, mentre Eros vi si appoggia, è di



grande efficacia. Nel naturalismo del modellato dei corpi e nelle attitudini giocose, Eros che fa il segno del silenzio e il putto sul retro che cerca di dare a Diana un quadrante, appoggiato su una sfera, sono in linea con le rappresentazioni di paffuti e vezzosi bambini dai capelli ricci di Slodtz, come il putto sulla *Tomba di Vleughels* a San Luigi dei Francesi e quelli intorno al medaglione dell'*Estasi di santa Teresa* a Santa Maria della Scala (marmo, 1738-1740; Souchal 1967, nn. 152-153, pp. 662-663). Ugualmente caratteristico della sua arte è la straordinaria resa dei panneggi, sia quelli soffici del drappo che avvolge Endimione che quelli turbolenti della cappa di Diana. Tutte queste qualità nel modello in terracotta, che forse influenzò il suo amico Subleyras per un quadro sullo stesso tema (cat. 70), si ritrovano ad un livello ancora più alto nel marmo, come se l'artista avesse voluto dimostrare che il virtuosismo del suo cesello gli permetteva di rappresentare questa favola pastorale in scultura con tutti gli effetti pittorici necessari.

Anne-Lise Desmas

72. Giuseppe Antonio Plura
Torino 1724-Londra 1756
Diana ed Endimione, 1752

Marmo, 52 x 58 x 57 cm
Firmato e datato sulla coperta del volume accanto al cane: «Jos: Plura / Taurinensis / Fecit Bathoniae 1752»
Bath, The Holburne Museum, inv. 1997.1

Provenienza: Bath, nello studio dello scultore dal 1752; Londra, nello studio dello scultore dal 1755; collezione John Fleming, Asolo, *ante* 1956; venduto al mercante d'arte Alain Moatti, Parigi 1994; da questi al collega Daniel Katz, Londra 1996; acquistato del museo nel 1996.

Bibliografia: Fleming 1956; Mallé, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 103, p. 59; Dardanello 2005b, pp. 226-228; Dardanello 2005d, pp. 212-213; Laing 2017, pp. 341-343.

Nel 1956 John Fleming dava le coordinate stilistiche e di qualità di questo delizioso gruppo da lui stesso rintracciato e acquisito in Inghilterra, datato e firmato da Giuseppe Antonio Plura a Bath nel 1752, esposto da Vittorio Viale alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1963. Figlio di Carlo Giuseppe, il più affermato scultore in legno nella Torino dei primi quarant'anni del Settecento, dopo l'apprendistato nella bottega del padre, nel luglio 1740 fu introdotto sedicenne come «giovane apprendizzo» nel Regio studio di scultura di Simone Martinez, dove risulta stipendiato fino all'estate del 1746, negli anni in cui erano in lavorazione le quattro statue delle *Stagioni* destinate alla Galleria Beaumont, poi collocate alla Venaria Reale (Dardanello 2005d, pp. 212-220). Dal 1749 è documentato a Bath in Inghilterra, dove si sposa e assiste lo scultore Prince Hoare, prima di aprire lo studio in proprio nel 1753; gli è attribuita la statua di Beau Nash nella Pomp Room (1752) e ne è attestata la commissione di cinque busti di *Virtù* e del *Ritratto di Gratiana Sharington Davemport*, ancora oggi conservati (Laing 2017, pp. 346-347).
Diana, la dea della Luna, perdutamente innamorata di Endimione, il pastore che in cambio della bellezza perpetua Giove aveva condannato al sonno eterno, lo raggiunge ogni notte sul Monte Patmos, amorosamente vegliando la sua bellezza. Il soggetto è accostato da Plura con squisita aderenza al mito fondativo della poetica arcadica. La presa al vivo dalla natura del corpo di Endimione colto nell'abbandono inerte del sonno si affranca dal modello antico del *Fauno Barberini* copiato da Bouchardon, ancora così risentito nel gruppo in mostra di Michel-Ange Slodtz (cat. 71), ma da cui già si sottrae la limpida e lunare interpretazione della tela di Subleyras (cat. 70). Al delicato languore del pastore addormentato rispondono gli amorosi sensi del nudo corpo di Diana, morbidamente disteso sui vapori delle nuvole che ancora l'avvolgono confondendosi con il capriccio virtuoso del suo manto, mentre accosta teneramente la mano e la spalla di Endimione. La complessità del ritmo compositivo è sostenuta dai due putti, che si affaccendano premurosi a sollevare la fiaccola di Amore, e assecondata dalla ricchezza dei particolari descrittivi: il bastone e il corno del pastore, il cane accucciato con lo sguardo in guardia, il collare e i riccioli del suo pelo, i libri a terra, la pianta che germoglia sulla roccia e il tronco d'albero alle spalle di Diana.
Il marmo è lavorato con sensibile perizia negli effetti di superficie, di una tenerezza alabastrina da fare invidia a Francesco Trevisani (cat. 69) per la palpabile sensualità di pelle che pare farlo riemergere dal clima sentimentale dell'Arcadia ottoboniana. Fleming vi ha riconosciuto una impronta rococò marcatamente francese, da accostare ad-



dirittura alle prove di accettazione all'Académie di Falconet (come per la piccola *Madonna con il Bambino* già nella collezione Brinsley Ford) e ai toni dell'eleganza affettata della Parigi contemporanea, ma il tutto avvolto in una vellutata morbidezza dei corpi, calda e sensuale, inequivocabilmente italiana (Fleming 1956, pp. 180-181, fig. 8). Se l'attività nello Studio di scultura a Torino fino all'estate del 1746 e la presenza dello scultore a Bath almeno dal 1749 (Dardanello 2005c, pp. 226-227) potrebbero lasciare lo spazio per un eventuale soggiorno parigino, andrà riconsiderata la possibilità della frequentazione a Torino di Francesco Ladatte: rientrato nella capitale sabauda per ricoprire la carica di Scultore in bronzi di Carlo Emanuele III alla fine del 1744, da quel momento si era reso disponibile ad accogliere giovani scultori per il perfezionamento nel modellato, come Ignazio Collino che si trattenne nel suo studio tra 1746 e 1748. La congegnata articolazione del gruppo a più figure e il tenero afflato di Diana nell'accostarsi al capo riverso dell'Endimione dormiente, valgono infatti il confronto con le relazioni compositive e affettive, seppure lì declinate in versione drammatica, tra i personaggi nella terracotta della *Pietà* di Ladatte alla Galleria Sabauda (Dardanello 2005b, tav. 80).
Nel 1755 lo scultore prendeva studio a Londra in Oxford Row e il suo nome compare in un pagamento all'impresario William Edwards del 27 ottobre relativo al camino della Music Room di Norfolk House, la residenza progettata dall'architetto piemontese Giovanni Battista Borra, ora collocato nella sala parzialmente ricostruita al Victoria & Albert Museum (Dardanello 2013, pp. 119-121; Laing 2017, p. 348). Ma già nell'aprile di quell'anno Plura si era rivolto all'ambasciatore sabaudo a Londra, Carlo Francesco Perrone di San Martino, per garantirsi la possibilità di rientrare a Torino, ancora nell'alveo dello Studio di scultura che si apprestava allora a lavorare la fontana in marmo dei giardini reali, di cui aveva dato il modello Ladatte. Mentre preparava il viaggio fu colpito da una febbre maligna e morì a Londra il 18 marzo 1756 (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, pp. 843-844).

Giuseppe Dardanello



Per una galleria dei maestri delle Scuole d'Italia

(Torino 1715-1740)

Filippo Juvarra giunse a Torino con la nomina a primo architetto regio nel 1714, dopo un decennio vissuto a Roma dove si era confrontato a fondo con la densità stratificata della città antica e moderna, era entrato nel vivo dell'esperienza arcadica nella cerchia del cardinale Ottoboni, aveva assiduamente frequentato i francesi.

Nei vent'anni di attività torinese (1714-1735) l'architetto fu investito della regìa di un progetto culturale unitario di rinnovamento che gli consentì di mettere a punto per prototipi l'intero complesso delle residenze reali e degli edifici per l'amministrazione dello Stato. Con un'analoga visione integrata, intervenne negli appartamenti regi e nei progetti degli altari per allestire una straordinaria esposizione di arte contemporanea. La progettualità e la messa a fuoco di questo percorso si misura in due momenti e in due luoghi distinti, nel Castello di Rivoli e nel Palazzo Reale di Torino.

Mentre il progetto per Rivoli veniva prefigurato con una "mostra" di architettura che ne affidava la rappresentazione ai più affermati specialisti della veduta, Panini, Locatelli e Marco Ricci, nel "Gabinetto Giallo della Maestà del Re" Vittorio Amedeo II, a partire dal 1720, Juvarra allestiva il paragone tra gli esponenti più internazionali della scuola napoletana e di quella veneziana, nel confronto tra le storie sacre commissionate a Francesco Solimena e Sebastiano Ricci. Le qualità pittoriche che identificavano lo stile del Napoletano e del Veneziano venivano parimente proposte nelle pale d'altare delle chiese torinesi, in San Filippo, in Santa Teresa e in Sant'Uberto alla Venaria Reale, per aprire al confronto con la "scuola romana", potendo contare su Francesco Trevisani e Sebastiano Conca, gli artisti del più stretto *entourage* del cardinale Ottoboni, mentre per i cicli di sovrapporte dell'Appartamento nuziale del futuro Carlo Emanuele III, venivano coinvolti l'Imperiali, Grecolini e probabilmente Benefial.

Intanto a Rivoli, tra 1727 e 1728, arrivavano le prime impegnative prove nella pittura di storia del torinese Claudio Francesco Beaumont, le due tele di formato "extra grande" ora al Musée des Beaux-Arts di Chambéry, esito della formazione romana accanto a Trevisani che lo portava a una personale maturazione stilistica con le due pale dipinte nel 1730 per gli altari minori di Superga, chiamate a sostenere il paragone con le due inviate da Ricci nel 1729. A Superga, il confronto si allargava alla scultura con i tre bassorilievi marmorei commissionati a Bernardino Cametti e Agostino Cornacchini, a rilanciare quella sfida alla pittura che aveva preso avvio a Roma con Algardi, direttamente evocato come modello di riferimento nelle istruzioni di Juvarra agli scultori.

Con l'incarico a Beaumont per la decorazione delle volte dei nuovi appartamenti del re e della regina nel 1731, Carlo Emanuele III tornava a fare del Palazzo Reale di Torino il fulcro di un nuovo programma decorativo e figurativo: il trasferimento delle storie bibliche di Solimena da Rivoli nel nuovo Gabinetto grande innescava nel 1733 le commissioni per altre quattro tele nell'intento di allargare il confronto stilistico tra le scuole con gli incarichi al bolognese Monti, al veneto Pittoni e ai "romani" Conca e Masucci.

Siamo in sovrapposizione di date e cantieri con la Palazzina di caccia di Stupinigi e la Villa della Regina, dove nel cambio di passo che apriva a una convinta adesione al pittoresco entravano in scena i quadraturisti Valeriani, il veneto Giovanni Battista Crosato, il francese Carle Vanloo e il "napoletano" Corrado Giaquinto, per una pittura dove tutto assumeva un taglio da teatro e i colori vibravano di atmosfere naturali. Crosato diventava il perno di quella svolta di spensierata adesione al volto felice della natura e in quello stesso Gabinetto grande del Palazzo Reale, con gli inserti dei suoi putti scherzanti negli sguanci delle finestre e sui battenti delle porte, componeva un festoso e colorito concerto alle *Quattro Stagioni*; accanto, nelle undici telette incastonate nello scrigno prezioso del Gabinetto del Pregadio, Vanloo illustrava la *Gerusalemme liberata* del Tasso, esito felice dell'esperienza di *pensionnaire* a Roma di un pittore francese della «generazione 1700».

Nei vent'anni della sua attività torinese, la scelta dei dipinti e delle sculture dei più rilevanti maestri del tempo fu sempre orientata da Juvarra sulla base di una consapevole nozione della realtà figurativa italiana che si riconosceva nelle esperienze delle "scuole pittoriche". Alla fine del suo percorso, alla metà degli anni Trenta, l'impresa si manifestava come una espressione di aggiornata coscienza critica che registrava in tempo reale la configurazione delle scuole artistiche regionali.

Gli incarichi di poco successivi alla sua partenza per la Spagna, nel 1735, ai veneziani Amigoni e Nogari, ai bolognesi Bigari e Crespi e al napoletano De Mura, si allineavano a quel programma, mentre per Filippo V alla Granja di San Ildefonso, Juvarra metteva in cantiere il progetto a lungo coltivato a Torino di riunire, a confronto, in una unica galleria i maestri «di tutte le scole d'Italia» o «delle maniere italiane» contemporanee.

73. Filippo Juvarra
Messina 1678-Madrid 1736
Veduta del Campidoglio di Roma dal Foro romano, 1709

Disegno realizzato su tre fogli incollati su carta avorio pesante, eseguito a penna e inchiostro bruno, acquerellato in bistro e seppia, 282 x 780 mm
In basso a sinistra, a penna: «Veduta del Campidoglio di Roma come al / presente si trova disegnato da me / Filippo Juvarra Arc.to di 26 Marzo / del 1709»
Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe – Museo di Roma, inv. 370

74. Filippo Juvarra
Messina 1678-Madrid 1736
Veduta del Campidoglio e della chiesa dell'Aracoeli, 1709

Disegno su due fogli incollati su carta avorio pesante, eseguito a penna e inchiostro bruno, acquerellato in bistro e seppi, 280 x 775 mm
In basso a sinistra, a penna: «Veduta al presente del Campidoglio di Roma disegnato da me Filippo Juvarra Ar.to / nel di 25 Marzo 1709»
Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe – Museo di Roma, inv. 371

Provenienza: dono Sestieri.

Bibliografia: Rovere, Viale, Brinckmann 1937, pp. 116, 161; Griseri 1957; Viale, in *Filippo Juvarra* 1966, nn. 22-23, pp. 49-50; Pietrangeli 1971, pp. 59-60, figg. 37-38; Oechslin 1972, pp. 29, 52; Boscarino 1973, p. 143; Pinto 1980; Millon 1984, pp. 141, 318-320; Kieven, in *Architettura del Settecento* 1991, nn. 2-3, pp. 29-30; Kieven, in *Von Bernini bis Piranesi* 1993, nn. 66a, 66b, pp. 188-189; Garms 1995, nn. C23-C24, I, p. 135, II, p. 109; Blasco Esquivias, in *Filippo Juvarra* 1998, nn. 16-17, pp. 182-183; Dardanello 2001, pp. 98-104; Verde, in *Imago Urbis* 2005, nn. 27-28, pp. 132-133, 194-195; Dardanello 2008c, pp. 78-79; Manfredi 2010, pp. 299, 302; *Campidoglio* 2016, nn. 1.2a-b, pp. 27-28; Tozzi 2017, pp. 29-30.

Le due vedute sono in relazione alla messa a punto del «grande foglio» dedicato al Campidoglio, al quale Juvarra lavorò con assiduità nei primi mesi del 1709, accogliendo l'invito rivolto agli accademici di San Luca da papa Clemente XI di onorare con un dono che celebrasse la grandezza di Roma la prevista visita nell'Urbe del re Federico IV di Danimarca. La vicenda è ben nota e studiata in un magistrale articolo di John Pinto che ha ricostruito le tappe di quell'operazione (Pinto 1980; Dardanello 2001, pp. 98-104; Manfredi 2010, pp. 295-309).
Diversi registri entrano in gioco nella strategia di seduzione del disegno messa in atto da Juvarra, illustratore del mito di Roma antica e moderna: da una parte le vedute ideate del Campidoglio al tempo dei romani, con punti di vista dai due orientamenti principali, ricavate «dalle ruine antiche e dai libri e da qualche medaglia del vero Campidoglio antico tal qual era» (dall'anonima *Vita del cavaliere don Filippo Juvarra* pubblicata in *Filippo Juvarra* 1966, p. 25); dall'altra quelle dello stato "presente", come indicano le iscrizioni apposte di sua mano sulle due vedute del Museo di Roma, tracciate direttamente sul luogo, dove alla profondità dell'indagine topografica è associata una straordinaria sensibilità nella resa atmosferica dei piani di costruzione dello spazio.
Le due coppie di fantasie architettoniche firmate e datate in Roma il 15 agosto 1704 – una in mostra nell'album del Metropolitan (cat. 189) – dimostrano che l'architetto vi arrivava con una invidiabile competenza nella rappresentazione visiva già in precedenza acquisita, pronto a misurare la sua immaginazione nella rievocazione fantastorica di luoghi e spazi che lo straordinario spettacolo di Roma gli poneva sotto gli occhi. Lo Juvarra che si affaccia sulla Città Eterna è prima di tutto un vedutista di atmosferica sensibilità pittorica, per tempo aggiornato sui parametri della esattezza ottica delle vedute di Gaspar van Wittel (Briganti 1996), con cui entrò presto in amicizia. Nelle due vedute del Campidoglio Juvarra ne adotta il formato esteso sull'orizzontale, ma a differenza dell'Olandese (cat. 75), la misura del suo occhio nella messa a fuoco esatta della realtà introduce un parametro interpretativo sulla qualità delle cose osservate e il suo talento pittorico di disegnatore con la stesura liquida delle ombre ne infonde la qualità atmosferica del luogo. Lo può provare il confronto con due versioni del *Campovaccino* di van Wittel, una datata 1723 (Briganti 1996, nn. 48-49, pp. 150-151), da un punto di vista che abbraccia un campo visivo prossimo a quello della veduta per il re di Danimarca. Il Messinese riesce a immaginare di sollevare il suo punto di vista un poco più in alto per consentire allo sguardo di meglio perscrutare l'identità dei singoli edifici, isolarne distintamente la collocazione topografica, farne emergere selettivamente i nodi cruciali della qualità alta del linguaggio architettonico sedimentato sui due versanti del Campidoglio.
I due disegni del Museo di Roma rimasero esclusi dall'allestimento del "grande foglio" documentato da un rapido schizzo con l'indicazione delle misure (corrispondenti a circa 630 x 1720 mm) – che ne studiava la disposizione (Pinto 1980, pp. 602-603).
L'inaspettata rinuncia alla tappa romana del viaggio del sovrano danese suggerì all'architetto di valorizzare diversamente il suo impegnativo *tour de force* di rappresentazione fantastorica della Roma antica e moderna, omaggiando la sua composizione di vedute al re di Francia. Lo attesta la lettera scritta il 4 maggio 1709 dal direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Charles Poerson, al *Surintendant des bâtiments* di Luigi XIV a Parigi, il duca d'Antin, che accompagna la spedizione dell'opera in Francia: «Il y a icy, Monseigneur, un jeune Prestre de Messine, Chapellain de l'Église de St. Luc pour l'Académie de Peinture, qui est bon et zélé Sujet du Roy d'Espagne, qui a étudié l'architecture avec tant de succès qu'il passe pour un des meilleurs d'Italie. Ce vertueux, charmé du récit de vos grandes qualitez, a entrepris et exécuté un dessein du Capitolle, comme il estoit anciennement, suivant la relation des auteurs, vérifiée sur les vestiges qui nous restent de l'antiquité. / Dans cette grande feuille, l'on voit le Capitolle dans un quarré à part, tel qu'il est aujourd'hui, et, dans deux autres, sont représentez les morceaux antiques qui nous servent d'indication et des preuves certaines de l'état où ce fameux bâtiment a esté. Le tout est renfermé d'une bordure, où sont les médailles des Empereurs qui y ont commandé, et dans les coins, sont des cartouches où sont écrites les explications de chaque chose.» (*Correspondance* 1887-1912, III, 1889, p. 276, n. 1343).

Giuseppe Dardanello – Sara Martinetti

75. Gaspar van Wittel
Amersfoort 1652/1653-Roma 1736
Veduta del Campidoglio e dell'Aracoeli, 1682 circa

Sanguigna, penna, inchiostro, acquerello grigio e tinteggiatura seppia su diversi fogli di carta quadrettata a sanguigna e trasferita su un supporto in tela azzurra, 478 x 1010 mm
Sul retro della tela azzurra i numeri: «414» e «58»
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, inv. DIS 3.III.3

Provenienza: l'intera serie dei disegni preparatori di Gaspar van Wittel della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma fu acquistata da Domenico Gnoli (1838-1915), direttore della Biblioteca dal 1881 al 1909, nell'agosto del 1893 da Francesco Gentiletti (Breccia Fratadocchi 2013).

Bibliografia: Lorenzetti 1934, n. 414, p. 46; Briganti 1966, n. 171d, p. 312; *Il Disegno* 1993-1994, II, 1994, pp. 171-172, fig. 205; Laureati, in Briganti 1996, n. D 304, pp. 393-394; Laureati, in *Gaspare Vanvitelli* 2002, n. D 4, p. 255; Laureati, in *Gaspar van Wittel* 2013, pp. 110-113; *Maestro van Wittel* 2018, pp. 10, 27, n. 9, p. 181.

Nel 1934 Costanza Lorenzetti, nel suo elenco dei disegni della Biblioteca Nazionale Centrale, esaminando questa *Veduta del Campidoglio* citava alcuni appunti scritti in lingua olandese e la data «1682» (Lorenzetti 1934, n. 414, p. 46). Né Giuliano Briganti nel 1966 né Ludovica Trezzani ed io nel 1996 abbiamo trovato traccia alcuna di tali scritte (Briganti 1966, n. 171d, p. 312; Laureati, in Briganti 1996, n. D 304, pp. 393-394). Nel 2012-2013 riguardando più attentamente la *Veduta*, in occasione della schedatura completa dell'intera serie dei disegni preparatori (cinquantadue), di Gaspar van Wittel della collezione della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma in occasione della mostra (2013), ho notato che la data 1682 effettivamente non c'è (Laureati, in *Gaspar van Wittel* 2013, pp. 110-113); esistono invece alcune piccole indicazioni, abbreviate, di Gaspar van Wittel, a volte difficilmente leggibili, che si riferiscono, in questo caso, ai colori reali degli edifici e quindi a quelli che il pittore stesso avrebbe utilizzato nei dipinti. La parola «blau», sulla parete della casa a sinistra, indica il colore *bleu* e la scritta «gra», abbreviazione di *grauwe*, indica il colore grigio. In particolare la scritta «20v», presente alla base della scalinata del Campidoglio, indica la larghezza della scalinata pari a venti piedi. Su una delle finestre, si distingue la parola «pen», non decifrata. Ringrazio qui lo studioso olandese Arnold Witte che ha tradotto



e interpretato per me, nel 2013, tutte le scritte in olandese poste dall'autore su tutto il gruppo dei disegni di Van Wittel della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Laureati, in *Gaspar van Wittel* 2013, pp. 110-113).
Nonostante la data 1682 indicata dalla Lorenzetti non sia visibile, è più che probabile una datazione del disegno intorno ai primi anni ottanta del Seicento, quando l'olandese Gaspar van Wittel, da poco a Roma, prendeva appunti costantemente, visitando i luoghi della città che avrebbe poi dipinto. Che questo sia un tipico disegno preparatorio lo testimoniano diversi elementi tra i quali la tecnica caratteristica con le precise indicazioni degli elementi architettonici e della prospettiva, la frequente omissione di alcuni particolari ripetuti, quali finestre e lesene, e soprattutto la quadrettatura necessaria per riportare nei dipinti le misure nelle giuste proporzioni.
Il disegno preparatorio, quadrettato a sanguigna e non finito, fu eseguito per una veduta che ancora non conosciamo o che, forse, Van Wittel lasciò allo stato grafico poiché non ebbe richieste in tal senso dai suoi committenti. Sulla base della presenza del solo disegno preparatorio non possiamo affermare con certezza che l'artista non eseguì il dipinto di una determinata veduta poiché in più di venti anni, da quando nel 1996 abbiamo pubblicato l'edizione aggiornata del volume di Briganti, sono comparse molte vedute dipinte, inedite, per le quali conoscevamo soltanto lo studio grafico (vedi l'esempio della *Veduta del Castello Odescalchi di Bracciano*, cfr. Laureati, in *Vanvitelli* 2008, n. 16b, pp. 70-72). Dobbiamo notare comunque che il buono stato di conservazione del disegno dimostra che Gaspar van Wittel lo utilizzò poco, diversamente da quanto fece invece con altri studi della Biblioteca Nazionale Centrale, consunti dall'uso come è il caso della *Veduta di piazza San Pietro* (inv. Disegni 3, III, 4) o della *Veduta di piazza Navona* (inv. Disegni 3, III, 1).
La *Veduta del Campidoglio e dell'Aracoeli* di Van Wittel è presa da una finestra di un palazzo della via dell'Aracoeli, forse Palazzo Massimi o, più probabilmente, Palazzo Ruspoli. A sinistra Palazzo Gamberucci, oggi non più esistente, dietro il quale si vede il timpano della chiesa di Santa Rita che fu demolita e poi ricostruita nei pressi di piazza Campitelli, ai tempi della sistemazione della zona di via del Mare. In alto a sinistra l'edificio della torre di Paolo III, demolita quando fu costruito il monumento a Vittorio Emanuele II. In piena vista la scalinata trecentesca e la facciata dell'Aracoeli con l'orologio a sinistra, tolto nel 1725. A destra, la monumentale cordonata michelangiolesca che termina con le due statue dei *Dioscuri* e si apre sulla piazza dominata dal monumento equestre di Marco Aurelio. A sinistra il Palazzo Nuovo, detto anche del Museo Capitolino e, in fondo, il Palazzo Senatorio. Di quest'ultimo Van Wittel non ha completato il disegno sfumandone l'ala destra. Lungo la scalinata e la cordonata e ancora sul piazzale della chiesa il pittore ha schizzato alcune figurine. Così come in altri disegni quadrettati, preparati per il trasferimento in pittura, l'autore ha acquerellato le zone in ombra.
Fin dal 1665 una *Veduta del Campidoglio e dell'Aracoeli* era stata disegnata, in controparte per essere poi incisa, dal fiammingo Lieven Cruyl (Gand 1640 circa-1720 circa) ed è conservata al Museum of Art di Cleveland (*Vedute romane di Lievin Cruyl* 1989, n. 8, p. 54). Una veduta dello stesso luogo fu poi disegnata nel 1709 dall'architetto e scenografo messinese Filippo Juvarra (Messina 1678-Madrid 1736), grande amico del vedutista olandese, ed è oggi conservata al Museo di Roma (Trezzani, in Briganti 1996, pp. 8, 11). Soltanto qualche tempo dopo, probabilmente intorno al 1719-1720 durante il soggiorno romano, Antonio Canal detto Canaletto (Venezia 1697-1768) ne eseguì un disegno (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) che entrò poi in possesso del nipote Bernardo Bellotto (Venezia 1721-Varsavia 1780), il quale a sua volta se ne servì come base per un suo dipinto conservato a Petworth House, databile al 1743 circa (Kowalczik, in *Canaletto prima maniera* 2001, n. 1, pp. 48-49; Bowron, in *Bernardo Bellotto* 2001, n. 20, pp. 100-101).
Nel 1692 invece Alessandro Specchi (Roma 1666-1729) aveva eseguito un'incisione con la sola *Veduta del Campidoglio* che fu, probabilmente, modello per il dipinto di questo soggetto di Giovanni Paolo Panini (Piacenza 1691-Roma 1765), datato 1750, destinato alla residenza di William Holbech a Farnborough Hall (dipinto passato all'asta a New York il 30 gennaio 2013, Christie's 2013, n. 41), residenza per la quale lavorò lo stesso Canaletto. Quest'ultimo infatti dipinse anche lui la stessa *Veduta del Campidoglio* (collezione privata), probabilmente nel 1755, forse sulla base dell'incisione dello Specchi e del dipinto del Panini, visto direttamente in loco (Vecchi Doria, in *Canaletto* 1982, n. 110, p. 79). Canaletto, Bellotto e, diversamente, Panini, resero famosa quella veduta dell'Aracoeli e del Campidoglio che Gaspar van Wittel aveva disegnato ma che, forse, nessun collezionista gli aveva richiesto. Era necessario ancora qualche decennio perchè il "granturismo" internazionale, per lo più anglosassone, cominciasse a desiderare quel genere di *souvenir de Rome*.

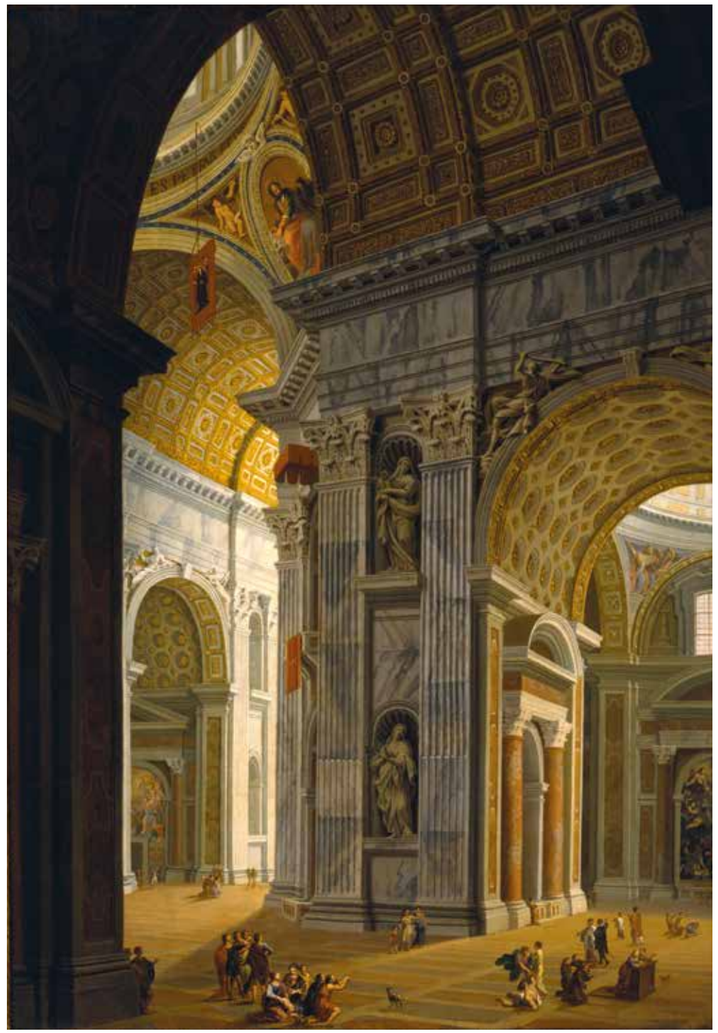
Laura Laureati

76. Pietro Francesco Garola
Torino 1638-Roma 1716
Interno della basilica di San Pietro a Roma, 1710 circa (?)

Olio su tela, 171 x 119 cm
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 160.V.74
Provenienza: Castello di Rivoli, Appartamento del re, Camera del Letto, registrato nell'inventario del 1727; Torino, Palazzo Reale, Appartamento d'Inverno del re, Camera della Tavola (poi Camera della principessa di Borgogna), segnalato per la prima volta nel 1754, fino al passaggio nel 1832 alla Reale Galleria, poi Galleria Sabauda.

Bibliografia: Baudi di Vesme 1899, nn. 74, 77, p. 44; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 78, p. 65; Gabrielli 1971, p. 131, fig. 440; Griseri 1989, p. 17; Mossetti 1989, pp. 259-260, tav. 66; Benocci 1990, p. 16; *Descrizione* [1754] 1994, p. 5; Mercurelli Salari 1999, p. 375; Dardanello 2016b, pp. 66, 67, 84, 86; Villano, in *Madame Reali* 2019, n. 13, pp. 249-250.

Alessandro Baudi di Vesme (1899, nn. 74, 77, p. 44) identificava la veduta in questione e il suo *pendant* raffigurante l'*Interno della basilica di San Paolo*, anch'esso conservato in Galleria Sabauda (inv. 158), con i «due quadri per S.A.R.» commissionati «ad un Pittore piemontese nominato Pietro Francesco Garola», menzionati in uno scambio di lettere avvenuto nel settembre del 1682 tra Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours e il conte Provana, corrispondente sabaudo a Roma. Da allora i dipinti sono sempre stati messi in relazione con le acquisizioni di gusto tardobarocco sul mercato romano negli anni della reggenza della seconda Madama Reale (Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 78, p. 65; Gabrielli 1971, p. 131, fig. 440; Benocci 1990, p. 16; Mercurelli Salari 1999, p. 375).
Di recente, tuttavia, è stata avanzata da Dardanello (2016b, pp. 66, 67, 84, 86, nota 55) una suggestiva ipotesi che sposterebbe in avanti, al 1710 circa, la datazione delle due opere, collegando l'*Interno della basilica di San Pietro* ad



un disegno di Juvarra contenuto nel taccuino di appunti su cui l'architetto messinese annota i suoi «pensieri» tra il luglio del 1707 ed i primi mesi del 1709 (Torino, Biblioteca Nazionale). Il foglio (Ris. 59.4, c. 19/5r) raffigura l'interno di San Pietro ripreso dal medesimo punto di vista e con l'analogo originale taglio prospettico che ritroviamo nel dipinto di Garola. Sappiamo che in quegli stessi anni il pittore, residente a Roma almeno dal 1672, insegnava prospettiva presso l'Accademia di San Luca. Il giovane Juvarra, anch'egli nella città pontificia, era divenuto nel 1707 insegnante unico del corso di architettura dell'accademia e nel 1711 aveva tenuto il corso di prospettiva in sostituzione del più anziano maestro (Manfredi 2004, pp. 711-712). È, dunque, verosimile che i due si conoscessero e si frequentassero, e che lo schizzo di Juvarra attesti di uno scambio sul piano della visione prospettica, restituito attraverso la relazione precisa e univoca con il punto di vista scelto da Garola. Inoltre, non si può del tutto escludere che l'architetto conoscesse «le vedute al di dentro delle tre primarie basiliche», citate dal biografo Lione Pascoli (1730, p. 191) come i soggetti di maggior successo e di più ampia circolazione dell'artista piemontese, e che per questo particolare studio dal vero avesse negli occhi il modello pittorico. Una specifica competenza prospettica del Garola è ricordata anche da Luigi Lanzi: «Pierfrancesco Garoli torinese dipingeva l'aspetto interiore delle basiliche» e «il Garzi vi disponea le figure» (Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 574). I personaggi che animano la composizione appaiono, infatti, lontani dal macchiettismo della pittura di genere per la sobrietà dei gesti e delle pose e per il decoro dell'abbigliamento e sembrano possedere la stessa grazia ed eleganza formale dei protagonisti delle opere di Luigi Garzi «amichissimo» del Garola, per il quale dipingeva «di quando, in quando nelle prospettive le figure» (Pascoli 1730, pp. 191-192).
Allo stato attuale degli studi risulta difficile esprimere un giudizio sicuro sulla questione, certo è che le due tele appaiono oggi per la modernità e l'audacia della ripresa, per la monumentalità della costruzione spaziale e l'attenta e studiata definizione degli elementi architettonici un'eccezione all'interno del *corpus* di opere del Garola soprattutto se paragonate alla sua produzione dell'ultimo quarto del Seicento, inserita ancora nel solco della tradizione di Viviano Codazzi e Giovanni Ghisolfi.

La maestria compositiva dei due dipinti rende sicuramente ragione della loro attribuzione a Giovanni Paolo Panini presente negli inventari ottocenteschi delle raccolte regie e nei primi inventari e cataloghi a stampa della Reale Galleria (Benna 1857, n. 43, p. 13; Callery 1859, n. 43, p. 125; Gamba 1884, n. 284, p. 75).
Le tele costituiscono un attendibile documento figurativo dell'aspetto delle due basiliche tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Evidente è l'impegno del pittore nella precisa descrizione dei particolari decorativi e degli effetti cromatici creati dallo scorrere della luce sulle superfici scolpite e dipinte in contrasto con il deciso chiaroscuro del primo piano. In *San Pietro* la scena è ripresa dalla navata laterale destra; al centro si staglia uno dei giganteschi pilastri che sostengono la cupola centrale, di cui si vede uno dei pennacchi con *San Giovanni Evangelista*; dal transetto meridionale si aprono scorci sulla navata principale, sull'ambulacro superiore sinistro, dove oggi è collocato il monumento funebre a papa Alessandro VIII, e sull'ambulacro superiore destro, al fondo del quale si scorge il dipinto raffigurante la *Sepoltura e gloria di santa Petronilla* del Guercino, sostituito nel 1730 da una copia in mosaico (Musei Capitolini). Al posto delle due sante visibili nelle nicchie del pilastro si trovano oggi la statua di *San Bruno* (Michel-Ange Slodtz, 1744) e quella di *San Paolo della croce* (Ignazio Iacometti, 1876).

Sofia Villano

77. Andrea Pozzo
Trento 1642-Vienna 1709
Presentazione di Gesù al Tempio, 1682-1685 circa

Olio su tela, 188 x 141 cm
Ajaccio, Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts, inv. MFA 852.1.553

Provenienza: Roma, collezione del cardinale Joseph Fesch; lasciato in eredità dal cardinale Fesch alla città di Ajaccio, 1839; donato alla città di Ajaccio da Giuseppe Bonaparte, conte di Survilliers, dopo l'atto di transazione del 1° settembre 1842; Ajaccio, Musée Fesch, 1852.

Bibliografia: Peraldi, Novellini 1892, n. 250, p. 63; Habert, in *Seicento* 1988, n. 117, pp. 308-309; Roche 1993, p. 114; Dardanello 1995b, p. 190; Ferrari, in *Les cieux en gloire* 2002, n. 69, p. 329; Dardanello, in *Andrea Pozzo* 2009, n. 32, pp. 232-233.

La *Presentazione al Tempio* è stata definitivamente acquisita al catalogo del pittore con la mostra parigina *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Nella scheda di catalogo, Jean Habert (in *Seicento* 1988, n. 117, pp. 308-309) ne ha fissato i parametri di riscontro con le architetture e le prospettive di Andrea Pozzo, insistendo sulle ascendenze veneziane del dipinto, in specie per le figurine di genere, considerato opera settentrionale prossima all'intervento decorativo a Mondovì, nel 1676-1677.
Per una inedita presentazione da cavalletto che si pone a latere del contesto applicativo nelle esperienze di pittore prospettico delle architetture illusionistiche dipinte a Mondovì (1676-1677) e a Torino (1678-1680), la scelta cade sul punto di vista decentrato di uno sguardo in diagonale, che mette a nudo la complementarietà del rapporto tra spazio dell'azione scenica e regìa delle luci nell'esperienza di fratel Andrea. Si apre con l'arco di sipario commentato dalle Virtù giacenti, sostanziato dallo scatto dinamico della colonna libera, isolata di netto dal taglio radente della luce, portata a insistere sulle ribattute a cascata della cornice che ne assecondano il risalto. Dietro, un vuoto d'ombra, scalato in profondità dai fendenti netti e diradati di una illuminazione da faretti di scena che va a rifrangere le sue incidenze sugli spigoli vivi di un'architettura la cui realtà visibile è quasi interamente affondata negli scuri.
La scala minuta delle figurine, per agili tocchi scintillanti di colore, dà risalto grandioso alla monumentalità del tempio, che si precisa in una seconda quinta a serliana per sprofondare in un'atmosfera da immaginario fantastico nell'esedra di arcate retroilluminate da una luce infuocata. La *Presentazione di Gesù* avviene in una zona d'ombra da cui è isolata la sola figura del sacerdote, toccata da un bagliore incidente che finisce sull'altare. Poco avanti, sui gradini ai piedi dell'arcata, la Carità prende le sembianze delle figurette di genere, nei mendicanti e nella donna ammantata con il bimbo al seno, mentre le macchie di colore di due putti scherzano con i cani e la luce con loro, come con la coppia speculare di angeli in volo, rialzati nei tocchi danzanti dei chiari.
Certamente la tela di Ajaccio è una conseguenza della messa a punto a Mondovì dell'impaginato scenico preferito da Andrea Pozzo, che viene qui presentato nel suo statuto esemplare. La solidità e chiarezza dell'impostazione prospettica del pittore trovò un sicuro sostegno nella fiducia accordata a un unico sistema, costituito dalla colonna libera su alti piedistalli e l'arcata, maturato



proprio nel confronto critico con l'architettura di Giovenale Boetto nella chiesa di San Francesco Saverio (Dardanello 2009c, pp. 54-64).
Si tratta di una impostazione prospettica del tutto estranea alle abitudini romane, derivate dalla visione del paesaggio e delle rovine e approdate alle vedute topografiche dilatate sull'orizzonte di Gaspar van Wittel (cat. 75). Una visione prospettica nitida, elementare quanto razionale, derivata dall'esperienza del teatro praticata negli allestimenti di apparati effimeri, fin da quello per la celebrazione del solenne giuramento all'Immacolata Concezione del duca di Ossuna e Uceda, governatore di Milano, nella chiesa di San Fedele il 7 febbraio 1672. A leggere la relazione dell'evento pare di trovarsi di fronte ad architetture in prospettiva prossime a quelle dipinte a Mondovì e isolate nella tela di Ajaccio: l'ordine dei colonnati su alti piedistalli, «ciascuno de' quali reggeva una sontuosa colonna finta di marmo vivo macchiato co' capitelli di ordine composito», mentre nei fianchi degli archi risaltavano «due statue di Sibille, e due altre di Profeti finte di mezzo rilievo intagliato in atto di sedere negli angoli formati dall'arco» (citata in Dardanello 2009c, pp. 58-59). Il sistema modulare così sperimentato, nella doppia funzione scenica del teatro e dell'architettura, diverrà il fulcro dell'operazione didattica del trattato, dove Pozzo non mancherà di passarne in rassegna uno ad uno gli elementi costitutivi (Oechslin 1996, pp. 194-196), per arrivare alla presentazione integrale della sua *Macchina di ordine composito* nelle tavole dedicate al «Teatro delle Nozze di Cana di Galilea» nel primo volume della *Perspectiva pictorum* (Pozzo 1693, tavv. 60, 71).
L'appartenenza del dipinto alla collezione del cardinal Fesch rende probabile una sua esecuzione romana, da ipotizzare negli anni immediatamente a ridosso l'arrivo del pittore nel 1681, quando nella dimensione di questo quadro, di cui resta difficile intuire la destinazione, fratel Pozzo introduce l'atmosfera di uno spettacolare capriccio alla moderna nell'inquietante spazio tenebroso in fuga verso un'architettura in fiammata di una misteriosa luce.

Giuseppe Dardanello

78. Carlo Maria Ugliengo
Torino (attivo 1712-1733)
su disegno di Filippo Juvarra
Messina 1678-Madrid 1736
Modello per il Castello di Rivoli, 1718

Legno di noce, tiglio, pioppo e conifera; disegni graffiti a stilo, matita nera, penna a inchiostro bruno; ganci metallici; mallo di noce con protezione a cera, 116 x 430 x 194 cm
Rivoli (TO), Comune (in deposito a Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1488/L)

Provenienza: dal Castello di Rivoli, ceduto in proprietà al comune di Rivoli nel 1883 su autorizzazione del re Umberto I di Savoia; in deposito a Palazzo Madama dal 9 luglio 1940

Bibliografia: Telluccini 1926, pp. 68-74, tav. 28; Telluccini 1930, pp. 145, 152, fig. 6; Brinckmann 1931, p. 51; Rovere, Viale, Brinckmann 1937, p. 67; Carboneri, in *Mostra del Barocco* 1963, I, n. 98, p. 49, tav. 98; Viale 1966, p. 66, tav. 116; Bruno 1985; Gritella 1986, pp. 91-115; Gritella 1992, I, pp. 390-427; Passanti 1992; Millon, in *I trionfi del Barocco* 1999, n. 152, p. 474; Filippi, in *La Reggia di Venaria* 2007, I, n. 11.9, p. 195; Cornaglia 2015, pp. 136-142; Dardanello 2016b, pp. 53-59; Caterino 2018, pp. 104-108, figg. 154-155.



Il modello ligneo riproduce in scala di circa 1:50 l'ambizioso progetto di ricostruzione ideato da Filippo Juvarra per l'antica residenza sabauda innalzata sul podio della collina di Rivoli. La fabbrica aveva subito diverse trasformazioni tra la fine del Cinquecento e il Seicento per mano di Francesco Paciotto, Ascanio Vitozzi e Carlo di Castellamonte, che aggiunse la manica lunga verso ovest. Nel 1715 Juvarra fu incaricato dal re Vittorio Amedeo II di riprendere l'ampliamento avviato già all'inizio del Settecento da Michelangelo Garove (Gritella 1986, pp. 37-173; Gritella 1992, I, pp. 390-427; Cornaglia 2015, pp. 136-142; Caterino 2018, pp. 104-108).
L'esecuzione materiale del modello fu commissionata al minusiere Carlo Maria Ugliengo e alla sua bottega nel 1717-1718, sotto la direzione dell'architetto Giovanni Battista Sacchetti, assistente di Juvarra. Fu impiegato legno di pioppo e tiglio per la quasi totalità delle strutture, ad eccezione della base e di alcuni elementi architettonici – colonne, trabeazioni, cornici e balaustrata di coronamento – che furono scolpiti in legno di noce. Una volta assemblato, il manufatto fu interamente tinteggiato con il mallo di noce, ottenendo così una colorazione più scura che uniforma le diverse essenze lignee. Il modello si presenta oggi composto da sessantatré pezzi di legno, ma in origine includeva anche il maestoso accesso in salita che dalla collina si estendeva in direzione sud verso il sottostante borgo di Rivoli, pensato da Juvarra modellando il pendìo digradante con un sistema di scale, terrazze, rampe, fontane e *parterres* colorati. Questa parte, verosimilmente andata dispersa durante la Seconda Guerra mondiale, è rimasta documentata in una lastra conservata presso l'Archivio fotografico della Fondazione Torino Musei e pubblicata da Telluccini nel 1930.
I diversi elementi che formano il corpo di fabbrica sono assemblati insieme con incastri maschio-femmina, oppure con semplici appoggi e con l'ausilio di ganci metallici. I due grandi pezzi unici che costituiscono i padiglioni laterali di levante e di ponente, uguali tra loro e simmetrici rispetto agli assi mediani del nucleo centrale, non sono lavorati all'interno né mostrano la configurazione degli interni. Ben più sofisticato risulta invece l'aulico corpo centrale che avanza imperioso staccandosi dalle maniche laterali, composto da trentaquattro pezzi che si articolano in un complicato montaggio e illustrano tridimensionalmente la spettacolare sequenza di spazi del progetto juvarriano. Rimuovendo le due facciate principali semplicemente appoggiate alla base e agganciate, si possono infatti osservare in sezione il doppio atrio passante al piano terra, i due scaloni simmetrici, il loggiato al piano intermedio, il vestibolo e il grande salone d'onore al piano nobile a tripla altezza. Gli elementi che formano questi ambienti sono arricchiti da particolari decorativi tracciati direttamente da Juvarra sulle superfici lignee con lo stilo, la matita nera e la penna a inchiostro bruno. Sono così delineate, nelle posizioni più significative, colonne, paraste, sovrapporte, specchiature, statue e cariatidi, archi prospettici e nicchie.
L'articolata e scenografica organizzazione di questi volumi rappresenta uno stadio di sviluppo progettuale piuttosto avanzato e risulta molto vicina al disegno conservato all'Archivio di Stato di Torino, raffigurante la pianta del piano nobile secondo il primo progetto di Juvarra, datato 1717-1718 (Passanti, in *I trionfi del Barocco* 1999, n. 154, pp. 477-478). Tra la pianta e il modello si riscontra tuttavia un'importante differenza, perché nella prima sono state omesse le due scale esterne laterali alla facciata verso nord che, analogamente a quelle rivolte a sud, servivano per salire sui terrazzamenti che circondavano i corpi laterali, mai costruiti. Nel modello è così messo in evidenza il carattere sottilmente bifronte dell'edificio, a tal punto che, senza considerare il solenne accesso sud, risulterebbe difficile definire il prospetto principale.
Il cantiere architettonico di Rivoli si interruppe tuttavia nel 1720 e due terzi del complesso progettato da Juvarra non furono mai realizzati. Dell'imponente corpo centrale rappresentato nel modello juvarriano furono costruiti solo alcuni elementi portanti dell'atrio – pilastri e arcate – che segnano planimetricamente lo spazio dove avrebbe dovuto innalzarsi l'atrio verso nord. I lavori si concentrarono ancora per un decennio nella manica dell'edificio verso est, rimodellata sulle strutture preesistenti, nel quale furono decorati e arredati gli appartamenti reali.
In queste sale rinnovate fu stilato nel 1727 un inventario dei beni mobili che documenta nel dettaglio il nuovo allestimento *in fieri*, dove il modello ligneo figura esposto in cima alla scala provvisoria che portava ai nuovi appartamenti al secondo piano nobile. Nella Camera di Parata, al primo piano nobile, erano invece esposte le sei grandi vedute commissionate a partire dal 1723 a Giovanni Paolo Panini, Andrea Locatelli, Marco Ricci e Massimo Teodoro Michela che presentavano e ambientavano nel paesaggio il palazzo reale di Rivoli come se fosse costruito (cat. 79).

Francesca Filippi

79. Giovanni Paolo Panini
Piacenza 1691-Roma 1765
Veduta del Castello di Rivoli verso levante, 1723-1724

Olio su tela, cm 281 x 371
Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 708/D

Provenienza: Rivoli, Castello, Camera di Parata dell'Appartamento del re, detta «Camera delle Prospettive» con le altre cinque vedute; registrato dal 1754 a Torino, Palazzo Madama, in una delle anticamere, dove rimane almeno fino al 1819; ritrovato sul mercato antiquario parigino da Vittorio Viale su segnalazione di Lionello Venturi, nel 1951 viene acquistato grazie agli Amici del Museo Civico per Palazzo Madama; le altre cinque tele disperse tra Moncalieri e Palazzo Reale vennero riunite per volere del principe Umberto nel 1937 nell'Appartamento di Ponente del Castello di Racconigi.

Bibliografia: Telluccini 1930, pp. 146-147; Viale 1950/1951; Gritella 1986, pp. 91-115, 171-172; Griseri 1989, pp. 33-37; Passanti 1992; Arisi 1993, pp. 35-36; Dardanello, Marshall, Passanti, in *I trionfi del Barocco* 1999, nn. 153T-155T, nn. 167-168, pp. 477-479; Dardanello 2001, pp. 104-112, 145-146; Dardanello 2016b, pp. 53-59.

Nel 1716 Filippo Juvarra fu incaricato da Vittorio Amedeo II di rimodellare il Castello di Rivoli, tramutando una residenza ducale, dalla lunga gestazione costruttiva, in un moderno palazzo reale, in grado di competere in magnificenza con le regge europee. Per celebrare il progetto in corso di realizzazione, attribuendogli una concretezza visiva, furono commissionati su disegno dell'architetto il modello ligneo al minusiere Carlo Maria Ugliengo (cat. 78) e sei vedute, che ne illustravano le facciate e gli interni, ai più acclamati specialisti del genere. Nel 1723 vennero richieste a Roma le vedute del Castello di Rivoli verso mezzogiorno e verso Levante a Giovanni Paolo Panini, verso Ponente e verso Tramontana ad Andrea Locatelli, a Venezia la veduta del salone a Marco Ricci e a Torino a Massimo Teodoro Michela la veduta dell'atrio in costruzione (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 358; II, 1966, pp. 637, 684-685; III, 1968, pp. 775, 925-926; Dardanello 2016b, pp. 55-56). Per ciascun dipinto Panini, Locatelli e Ricci ricevettero 1.000 lire, mentre Michela 405 lire (Gritella 1986, pp. 171-172).
L'acquisizione dell'intera serie veniva completata nei primi mesi del 1725, nonostante due dipinti provenienti da Roma avessero rischiato di essere perduti nello scampato naufragio del bastimento che li trasportava a Genova, arrivato fortunosamente in porto il 15 marzo 1725 (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 358). All'illustrazione del magnifico progetto per la nuova residenza del sovrano era stata destinata la Camera di Parata dell'Appartamento del re, che da quel momento prendeva il nome di «Camera delle Prospettive». Si trattava dell'allestimento di una vera e propria mostra di architettura affidata alla convincente efficacia visiva della veduta topografica; un investimento di immagine senza precedenti, "come se" il grandioso palazzo fosse già interamente costruito sullo spettacolare basamento della collina artificialmente modellata dai *parterres* solcati dalle diagonali delle rampe di accesso.
Juvarra investì gli esterni della fabbrica di un'autorevolezza che si manifestava nell'evocazione delle ricostruzioni ideate del Campidoglio antico, da lui stesso studiato e disegnato in occasione della visita a Roma del re di Danimarca nel 1709 (catt. 73-74). L'evidente volontà di *romanitas* nell'apparenza della mole progettata si traduceva in un'idea di magnificenza che trovava eco nell'esaltazione di un gusto che «agguagliato avesse il nobile Romano antico» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 268), avvalorato anche dall'uso della grottesca come partito decorativo qualificante per l'appartamento di un sovrano, a ricordare la *Domus Aurea* (Dardanello 2016b, pp. 56-63).



Le straordinarie qualità di Juvarra come vedutista emergono qui chiaramente nella capacità di ideare una «veduta reale» di un progetto in divenire, fornendo egli stesso i disegni ai pittori chiamati a rappresentarlo. Questi non si sentirono di uscire dal dettato dell'architetto, riproducendo fedelmente i suoi disegni, secondo quando ci è oggi noto, per la veduta del Castello di Rivoli verso Mezzogiorno di Panini e per la veduta del Salone di Marco Ricci (Berlino, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, inv. Hdz 993; Torino, Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 4705/DS).
Un ulteriore elemento a conferma della visionaria intenzionalità progettuale juvarriana consistette nel rendere attuali e vissute le vedute del Castello attraverso l'incarico a Pietro Domenico Olivero di dipingere le figurine degli operai al lavoro nel cantiere messo in scena nella veduta di Michela, mentre Juvarra stesso si era premurato di disegnare dei personaggi nel foglio preparatorio inviato a Marco Ricci. Per favorire una immedesimazione ancora più credibile con l'ambiente della Corte sabauda il compito era stato poi dirottato sull'Olivero affinché disegnasse «sei figurine fatte sopra la carta, due de' quali rappresentanti due dame in abito di corte, altra una dama in mantò, le altre tre una guardia del corpo, un valetto a piè, et una guardia



79.1 Giovanni Paolo Panini, *Veduta del Castello di Rivoli verso Mezzogiorno*, 1723-1724, olio su tela. Racconigi, Castello di Racconigi, inv. R 5425



79.2 Marco Ricci, *Veduta del Salone del Castello di Rivoli*, 1723-1724, olio su tela. Racconigi, Castello di Racconigi, inv. R 5322

svizzera di S.M., mandatesi a Venezia per esser dipinte dal pittor Ricci nel quadro che sta facendo della prospettiva dell'interiore del salone del castello di Rivoli» (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, pp. 748, 925). Nelle vedute di Panini è altrettanto possibile misurare fino a che punto si fosse spinta l'iniziativa di Juvarra per attualizzare l'architettura del palazzo reale nella realtà contemporanea. L'intero scenario digradante dei *parterres* è punteggiato dalla presenza di statue che il pittore ha dipinto andando ad evocare capolavori della scultura barocca romana: dalle bronzee statue equestri in primo piano, alle sculture delle fontane, ispirate alla figura del *Nilo* di Bernini nella Fontana dei Quattro fiumi e all'*Apollo e Dafne* ora alla Galleria Borghese. Non minore attenzione è dedicata ai personaggi che abitano quell'artificioso e affabile paesaggio nel genere della vita di corte lungo le rampe percorse da un animato via vai di carrozze: le chiacchiere scambiate tra gli aristocratici nelle loro eleganti *mise* alla moda, le guardie, i valletti, gli staffieri impegnati nei loro compiti di servizio, o intenti nell'attesa a riposarsi giocando a carte, mentre nel dipinto del Museo Civico, l'abate Juvarra e il giovane Panini sono catturati intenti a conversare appoggiati a un muretto.
Il cantiere di Rivoli rimase dunque uno spazio di grande opportunità progettuale, come dimostra la configurazione del palazzo reale come architettura magnifica realizzata nel suo compiuto nella mostra della Camera di Parata. Di passaggio a Torino nella prima tappa del suo *Grand Tour* nel 1727, Montesquieu visitò il cantiere di Rivoli e ne riportò le impressioni nel *Viaggio in Italia*: «J'ai été à Rivoli, maison de plaisance, [...] cette maison est ancienne, et le Roi en a un dessein pour l'accommoder. Ce qui est à faire pourra être très beau; mais ce qui est fait ne l'est guère. [...] D'ailleurs, la vue est magnifique, et on y pourra faire une terrasse tout autour, qui sera quelque chose de superbe. Dans une chambre, il y a le plan des quatre côtés du bâtiment, qui paroît très beau» (Montesquieu [1758] 1950-1955, II, 1950, p. 1045).

Giuseppe Dardanello – Cecilia Veronese

80. Francesco Trevisani

Capodistria 1656-Roma 1746

La Vergine con la Scrittura in mano e il Bambino addormentato, 1710-1715

Olio su tela, 77,5 x 62 cm
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, inv. 176

Provenienza: Roma, Palazzo della Cancelleria, collezione del cardinal Pietro Ottoboni, registrata nel 1742; Roma, Palazzo della Cancelleria, collezione del cardinal Tommaso Ruffo, registrata nel 1753; in seguito Roma, Collezione Corsini, entrata alle Gallerie Nazionali d'Arte Antica per donazione Corsini (1883).

Bibliografia: Voss [1924] 1999, p. 618; Waterhouse 1937, p. 96; Gioseffi, in *Mostra Storica dei Pittori Istriani* 1950, n. 5, p. 25; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 120, pp. 74-75; Di Federico 1977, n. 71, pp. 58-59; Olszewski 2004b, n. 223, p. 93; De Angelis 2010, p. 73; Pierguidi 2019, p. 138.

Nell'inventario fatto redigere a Sebastiano Conca dal cardinal Tommaso Ruffo, poco prima della morte nel 1753, figura un dipinto «di palmi tre alto, e largo due, e mezzo rappresentante la Beata Vergine con la scrittura in mano, bambino che dorme del Trevisani pagato dal fù E.mo Ottoboni, sc. 300» (De Angelis 2010, p. 73), rintracciabile in precedenza nella collezione dello stesso Ottoboni, dove era collocato accanto ad una di medesimo soggetto e misura di Carlo Cignani (Olszewski 2004b, n. 223, p. 93). La raccolta del cardinale rappresentava il gusto più aggiornato sulla cultura figurativa contemporanea, dove largo spazio avevano i dipinti devozionali di piccolo formato, che ebbero un ruolo fondamentale nell'elaborazione della sensibilità arcadica (Pierguidi 2019).
Quando nei primi anni Venti Juvarra progettò la decorazione per l'Appartamento del principe di Piemonte nel Palazzo Reale di Torino, si rivolse a Trevisani, specialista nella creazione di «immagini ad uso de' inginocchiatoi de potenti» (Griseri 1962, p. 37), richiedendo per il quadro devozionale del pregadio una delle varianti sul tema della Madonna con il Bambino nella versione che aveva avuto modo di ammirare al Palazzo della Cancelleria. Le prime scelte figurative per gli allestimenti in Palazzo Reale si confrontano con il contesto figurativo romano ottoboniano, tanto per l'arredo delle residenze, con l'incarico per le sovrapporte ad artisti come Grecolini e Imperiali (1721-1722), tanto per le pale d'altare delle chiese della Corte, dove per Sant'Uberto erano stati inizialmente incaricati lo stesso Francesco Trevisani e Benedetto Luti, insieme a Sebastiano Conca e Giuseppe Bartolomeo Chiari (1721-1725). La versione torinese del dipinto, pagata 750 lire al pittore il 28 maggio 1723 (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 1056), fu poi riallestita nel corso degli anni Trenta nell'Appartamento d'Inverno dello stesso Carlo Emanuele, diventato re, nel pregadio realizzato da Luigi Prinotto e Pietro Piffetti (*Descrizione* [1754] 1994, p. 4). La tela non è l'unica attestazione torinese per questo soggetto, infatti, l'inventario del Castello di Rivoli, nel 1727, registra nella Camera da Letto della regina al secondo piano un ovale con «una mezza figura d'una Vergine, qual tiene col braccio destro il Bambino, e dalla sinistra un libro» (Dardanello 2016b, p. 71).
Il crescente apprezzamento per le varianti sui temi della Madonna con il Bambino, della Sacra Famiglia e della Maddalena penitente di Trevisani, spiega il costante reimpiego per repliche autografe di modelli già utilizzati e la loro fortuna collezionistica internazionale. La tela ora in Galleria Corsini dovrebbe collocarsi cronologicamente tra il 1710 e il 1715, in linea con altre due versioni del soggetto: la *Madonna con il Bambino dormiente*, inviata nel 1709 come dono dal cardinal Ottoboni al re Luigi XIV (Parigi,



Musée du Louvre, inv. 697) e la *Madonna con il Bambino in braccio* della collezione di Arcangelo Corelli (Wiltshire, Stourhead, inv. NT 732132; Wolfe 2007, pp. 182-184), con le quali condivide la delicatezza nell'accensione cromatica e luministica, e la tornitura plastica delle figure favorita dal taglio di luce laterale. Inoltre, il dipinto è accostabile al vertice della produzione del pittore per il cardinale, il *Riposo durante la fuga in Egitto* del 1714 (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal. Nr. 447; Olszewski 2004a, pp. 46-48), confronto significativo per sottolineare il valore uniformante della cultura figurativa dell'Arcadia ottoboniana, tanto nel grande formato, quanto nel piccolo.
Una «tenerezza nuova e un nuovo garbo» (Griseri 1962, p. 29), ricercate nel segno della dolcezza di Correggio, da mettere in relazione con i modelli figurativi per la *Madonna* nella stessa collezione Ottoboni, fondamentali per ricostruire la selezione delle fonti operata da Trevisani nell'elaborazione del soggetto (Pierguidi 2019). In particolare, la presenza di Cignani, Maratta e Van der Werff con le rispettive prove sul tema della Vergine con il Bambino, non potevano aver lasciato indifferente il pittore nel loro intento comune di recupero degli affetti in direzione correggesca, sintomatico della naturale rivalutazione del maestro, non più subordinato al canone raffaellesco nell'intento di recupero dei classici promosso dall'Arcadia.

Cecilia Veronese

81. Jean-Baptiste Vanloo
Aix-en-Provence 1684-1745
Consegna delle chiavi a san Pietro, 1716

Olio su tela, 235 x 290 cm
Iscrizione in basso a destra: «J.B. Vanloo Niceensis· P· 1716»
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Cura Regia

Provenienza: già Castello di Rivoli, Appartamento del principe, Camera di Parata; descritto per la prima volta in Palazzo Reale nel 1781, dove è trasportato probabilmente a seguito dell'ammodernamento della Cura Regia negli anni sessanta del XVIII secolo, sotto il controllo dell'architetto Benedetto Alfieri.

Bibliografia: Pio [1724] 1977, p. 17; Dezallier d'Argenville 1781, p. 271; Dandré Bardon 1779; Derossi 1781, p. 27; Baudi di Vesme 1893, p. 339; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, p. 42; Griseri 1989, pp. 26-27; Zanella 2001, pp. 28, 32-34; Rizzo 2008, pp. 17-22; Rimaud 2010; Rizzo 2012, pp. 36-38; Dardanello 2016b, pp. 69, 79-80.

La tela, insieme al pendant *Pasce oves meas*, entrambe firmate e datate 1716, venne inviata a Torino nel 1718 da Roma, dove Jean-Baptiste Vanloo stava completando il suo periodo di studio (1715-1719) a spese dei principi di Carignano (Rizzo 2012). Vittorio Amedeo II, per cui l'artista dal suo arrivo in Piemonte, nel 1713, aveva svolto l'attività di ritrattista già praticata con successo in Provenza, a Nizza e nel principato di Monaco, richiese le due tele, oggi nella Cura Regia, per il Castello di Rivoli, dove lo stesso Vanloo nel 1719 affresca i due Gabinetti per il principe, con *Prometeo che crea l'uomo* e l'*Allegoria delle Stagioni* (Dardanello 2016b, p. 69). L'arrivo delle due tele rientra nel sapiente piano, promosso da Filippo Juvarra, di acquisizione di opere di pittori contemporanei per il castello, scelto dal sovrano come Palazzo Reale.
Nella Camera di Parata le storie sacre di Vanloo entreranno in dialogo esclusivo con diversi dipinti di Claudio Francesco Beaumont, di poco successivi: le due tele raffiguranti *San Giovanni Battista* e *San Pietro*, realizzate nel 1723, non rintracciate, ma soprattutto gli episodi profani della *Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro* e *Annibale giovinetto giura odio ai romani*, del 1725 (catt. 82-83; Dardanello 2016b, pp. 79-82). Ad affiancare i due arrivi di Vanloo era stato scelto dunque Beaumont, come il pittore provenzale inviato a Roma per perfezionarsi a spese del re. Mentre Beaumont, già documentato a Bologna e a Roma fra il 1716 e il 1719, seguendo le indicazioni di Juvarra nel 1723 entrerà nell'atelier romano di Trevisani, Vanloo si rivolgeva a Benedetto Luti, anch'egli partecipe del circolo del cardinal Ottoboni. Il risultato dello studio dei due artisti presso i rispettivi maestri è in queste opere evidente e nel caso di Vanloo si risolve in un colore raffinato e soffuso e in una linea tenue e sfumata, su cui il pittore si era esercitato a fondo, come dimostra un nudo accademico oggi conservato al Musée Magnin di Digione (Rimaud 2013). Le espressioni caratterizzate delle figure, eseguite con una delicatezza di tratto che tuttavia ben tornisce le forme, si modellano su quelle accigliate presenti in alcune tele di Luti all'inizio degli anni Dieci (ad esempio il *Pio V consegna una reliquia del suolo di Roma all'ambasciatore del re di Polonia* di Palazzo Barberini, la *Vestizione di san Ranieri* per il Duomo di Pisa, entrambe del 1712, oppure il *San Carlo Borromeo amministra l'estrema unzione agli appestati* di Oberschleißheim, del 1713, cat. 26). Il riferimento ai modelli di Pierre Legros, con cui i fratelli Vanloo forse anche tramite Juvarra erano in contatto a Roma, e che conservava nel suo atelier un dipinto di Jean-Baptiste (Enggass 1976, II, p. 129), si può intravvedere nell'eleganza mobile dei panneggi. Come le due grandi tele di Beaumont, quelle di Vanloo dovevano palesare a Torino i risultati raggiunti a Roma: il pittore vi dispiega, infatti, tutte le conoscenze apprese, a partire dallo studio sulle grandi composizioni di Raffaello nelle Stanze Vaticane, a dimostrazione della sua approfondita formazione romana sul disegno e sulla composizione.

Alessia Rizzo



82. Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Alessandro restituisce il regno al figlio della regina Cleofa, 1725 circa

Olio su tela, 50 x 95,5 cm
Torino, collezione privata

Provenienza: asta Il Ponte casa d'aste (Milano, aprile 2018), lotto 853.

83. Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Annibale giovinetto giura odio ai romani, 1727 circa

Olio su tela, 74 x 130 cm
Torino, collezione privata

Provenienza: mercato antiquario.

Bibliografia: inediti.

Il 20 agosto del 1727 Pietro Giuseppe Valle e Alessandro Ommà ricevevano 94 lire ciascuno per «l'intaglio da essi fatto alle cornici di due gran quadri del pittore S.r Beaumont» (ASTo, art. 217, mazzo 175, cap. 9/81, in Dardanello 2016b, p. 71). Si trattava delle due tele di formato «stragrande» con *Alessandro restituisce il regno al figlio della regina Cleofa* e *Annibale giovinetto giura odio ai romani*, ora al Musée des Beaux-Arts di Chambéry, donate alla città da Vittorio Emanuele II per ingraziarsi il favore dei Savoiardi in vista del referendum del 1860 (Dardanello 2016b, p. 86, nota 88).
Nell'*Inventario* del 1727 risulta a Rivoli soltanto «un quadro grande di mano del Baumon, alto piedi 6.3.1/2, longo piedi 12.2, rap.te la Regina Cleofa, qual vinta da Alessandro Magno gli presenta il piccolo Prencipe suo figliolo, a cui il vincitore restituisce il regno, con cornice intagliata e dorata». A quella data infatti il «secondo quadro stragrande» non era ancora stato completato e raggiungerà la medesima destinazione soltanto nel gennaio del 1728, accolto con grande soddisfazione dal sovrano che gratificava il pittore con un donativo di 2.000 lire (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 101; Dardanello 2016b, p. 86, nota 89).
Le due grandi tele (di poco superiori a 3 x 6 m) furono accolte nella Camera di Parata dell'Appartamento del principe, dove si potevano riconoscere anche «due altri ovali di mano del med.o Baumon [...] rapresentanti l'uno S.t Giò Batta con Agnello a' piedi, e croce nella mano destra, e l'altro S.t Pietro, che sta sedendo con una gamba sopra l'altra, e piangendo con le chiavi vicine a' piedi», le cui cornici furono lavorate nel 1725 e che costituivano l'avvio della serie delle commissioni per Rivoli del pittore (ASTo, *Inventario* 1727, cap. 35/8; Dardanello 2016b, pp. 71-72, 86, note 88, 90).
Il *San Giovanni Battista* e il *San Pietro* (non rintracciati; Fiorentino 2016, pp. 33-34) furono esposti nella Camera di Parata, come già rilevava lo Zucchi (1921, pp. 15-16), in «bella amichevole competizione artistica [...] in confronto a quelli del Vanlò», il *Cristo che affida le chiavi a San Pietro* (cat. 81) e il *Pasces oves mea*, insieme alle uniche storie profane del nucleo di opere commissionate da Vittorio Amedeo II per Rivoli, l'*Alessandro* e l'*Annibale*, per un paragone intenzionale tra due giovani promesse per la cultura figurativa della corte sabauda che se ne era assunta l'onere della formazione e del perfezionamento accademico romano (Dardanello 2016b, pp. 79-81).
Il dipinto con *Alessandro* venne travisato nel soggetto già a poca distanza dalla realizzazione, come dimostra la *Descrizione* del 1754 (p. 11), che dà conto, dopo lo spostamento avvenuto nel corso degli anni Trenta delle tele da Rivoli ad una delle Anticamere di Palazzo Madama, di «due quadri, uno rappresentante la famiglia di Dario avanti ad Alessandro, l'altro Annibale giovinetto che giura avanti l'ara perpetua inimicizia al popolo romano – del cavalier Beaumont». *Alessandro restituisce il regno al figlio della regina Cleofa* è un episodio che presenta un esempio della clemenza e della magnanimità dell'eroe macedone riportato esclusivamente in Curzio Rufo ([I secolo a.C.] 1728, p. 313), che racconta dei fatti che seguirono l'assedio di Mazaga, dopo la vittoria schiacciante di Alessandro. La reggente Cleofe «cum magno nobilium feminarum grege», si recò dal condottiero per chiedere la pace, e non solo la ottenne, ma presentando il figlioletto al re, venne anche reinvestita della stessa dignità di regina. Per l'altro dipinto il soggetto è stato ripreso dal *Ritratto di Annibale Barca*, presente nel XXI libro della terza decade dell'*Ab Urbe Condita* di Tito Livio. Il padre di Annibale, Amilcare, in procinto di partire con l'esercito cartaginese per conquistare l'Iberia, cedette alle richieste insistenti del figlio di soli nove anni, che voleva seguirlo. Mentre, in vesti sacerdotali, celebrava sacrifici per propiziare il buon esito della spedizione, lo chiamò facendolo avvicinare all'altare del sacrificio e lo indusse a giurare odio eterno







82-83.1 Claudio Francesco Beaumont, *Alessandro restituisce il regno al figlio della regina Cleofa*, 1725-1727, olio su tela, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, inv. M1049.

per il popolo romano; promessa che rappresentò per Annibale un'eredità morale: il rifiuto di sottomettersi alla supremazia di Roma, sottolineando la tenacia e la perseveranza nel compiere la missione a cui si sentiva predestinato.

L'impegno profuso da Beaumont nell'allestire con precisione iconografica le due tele è testimoniato da un notevole numero di studi preparatori, tra accurati disegni di particolari – conservati nell'Album di Palazzo Madama (Fiorentino 2016, p. 62, nn. 114, 116, 124b, pp. 176-177, 185, nn. 25, 27, 65, 67, 87, 104, 111, 145, 198, pp. 122-123, 146-147, 158, 171, 175, 197, 226) –, bozzetti e modelletti. In particolare, se lo studio per l'*Annibale* risulta prossimo al dipinto finito, eccetto che per l'impalcatura architettonica dello sfondo, solamente abbozzata, e per qualche gesto ed espressione variata nella redazione finale, il bozzetto di macchia per l'*Alessandro* risulta essere, invece, una prima elaborazione del soggetto, ambientato in un notturno e ancora incerto sulla disposizione delle donne nel corteo di Cleofa. Ma è soprattutto il nodo narrativo principale a mostrare il cambiamento più significativo, dove il gesto di squisita tenerezza del bambino che tira la veste del grande generale Alessandro evidenzia nella grande sensibilità di questa prima prova l'adesione alla maniera garbata del maestro Trevisani, in una resa più formale nel dipinto finito.

L'esecuzione alla metà degli anni Venti rende giustizia a quanto affermato dalle fonti sull'incisivo rapporto tra la giovane promessa della pittura torinese e l'indiscusso primo interprete della pittura d'Arcadia alla corte del cardinal Ottoboni. Dopo aver ricordato Trevisani come l'unica figura meritevole di attenzione nel suo primo soggiorno a Roma, raggiunta in viaggio nel 1719 accompagnato da Juvarra, dal 1723 Beaumont si stabiliva nuovamente nella capitale pontificia per seguire gli insegnamenti del maestro (Mattiello 2011, pp. 35-36). Dell'impegno di Beaumont a Roma rimane traccia nella corrispondenza degli ambasciatori sabaudi, «in obbligo di dare ottime relazioni, sì per la sua ottima applicazione, che per la stima che sempre più s'acquista dal Trevisani suo maestro» (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 100). La prima menzione dei dipinti per Rivoli si legge in una lettera di Nicolas Vleughels del 24 maggio del 1725, quando il neodirettore dell'Accademia di Francia ricordava, con parole di stima per Juvarra, un recente incontro con l'architetto che in quella occasione gli aveva raccomandato un giovane pittore torinese, pregandolo «d'avoir un peu l'œil sur des grands tableaux que S.M. lui a donné à faire» (*Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 164-165).

Le due scene e le relazioni tra i personaggi delle stesse sono permeate dell'atmosfera dall'inserto idillico e prezioso, assecondata nel caso dell'*Alessandro* dall'apertura di paesaggio sull'arrivo del corteo con il bottino dei vinti, che già pare reagire al celebre modello compositivo della *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* di Charles Le Brun – a cui lo stesso Trevisani si rivolgerà in occasione della realizzazione della tela di medesimo soggetto per la Granja – e alle contemporanee esperienze dei francesi a Roma nel nuovo corso voluto da Vleughels. Le due tele dimostrano il riuscito impegno di assimilazione delle qualità pittoriche del maestro, in particolare, sul versante della pittura di storia, che porterà alla realizzazione dei cartoni per la cupola a mosaico della cappella battesimale in San Pietro, in quel momento in fase di elaborazione (Di Federico 1977, nn. 93-109, pp. 66-69). Il maestro viene imitato nelle sfumature a tornire dal chiaro allo scuro negli incarnati, nella graduazione del colore al limite della saturazione, in un procedere per passaggi smaltati che trattengono la lucentezza della materia della porcellana e la densità tonale nelle zone d'ombra. Beaumont si mostra così in grado di misurarsi in un'ambiziosa prova di gestione dello spazio scenico in più direzioni, organizzando gruppi affollati di personaggi su diversi piani di profondità per l'articolazione narrativa di un racconto vivacemente dialogato, assicurata dai fasci di luce mirata di contro a zone profilate in ombra piena.

Giuseppe Dardanello – Cecilia Veronese

84. Sebastiano Ricci
Belluno 1659-Venezia 1734
Rebecca al pozzo, 1727-1728

Olio su tela, 190 x 165 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Sala dell'Alcova

85. Sebastiano Ricci
Belluno 1659-Venezia 1734
Il ritrovamento di Mosè, 1727-1728

Olio su tela, 190 x 165 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Sala dell'Alcova

Provenienza: Rivoli, Castello, Gabinetto giallo dell'appartamento grande di S.M.

Bibliografia: Kutschera-Woborsky 1915, p. 406; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, nn. 116-117, p. 74; Daniels 1976a, nn. 476-479, 481-482, p. 132; Daniels 1976b, nn. 439a-b, 440 a-d, pp. 125-126; Martini 1976, pp. 40, 45, nota 8; Pallucchini 1976, p. 116; Martini 1982, p. 478, nota 58; Rizzi 1989, n. 61, p. 180; Polacco, Martini 2000, n. 50, p. 142; Martini 2002, n. 212, p. 258; Scarpa Sonino 2006, nn. 482-483, pp. 312-313; Dardanello 2016b, pp. 72-74.





Le tele, insieme alle altre di Sebastiano Ricci ora collocate in Palazzo Reale e rappresentanti *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe*, *Agar nel deserto*, *Tobia guarisce il padre cieco*, *Davide e Nathan*, provengono dal Gabinetto giallo del Castello di Rivoli, ambiente per il quale erano state in origine commissionate. Sebastiano ricevette incarichi da parte della Corte reale a partire dal 1724, dapprima per due grandi dipinti con *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e *Susanna davanti a Daniele*, quest'ultimi compiuti tra 1725 e 1726 e destinati anch'essi al Gabinetto giallo di Rivoli. Il gruppo di altre sei sovrapporte per il medesimo ambiente, di cui le due presenti in mostra fanno parte, furono commissionate al pittore a partire da gennaio 1727 e a lui saldate nel giugno dello stesso anno, ma con una possibile coda, almeno per il *Davide e Nathan* fino al 1728. Nel libro dei conti della Real Casa infatti si registrano i primi pagamenti nel maggio del 1727 («[...] a conto del prezzo delli sei quadri ordinategli da S.M. per essere postati nel gabinetto giallo dell'appartamento grande di S.M. nel castello di Rivoli») per 1.421 lire (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 925). I dipinti furono certamente spediti da Sebastiano Ricci a Torino, città dove peraltro, a partire dal 1688 non poteva più recarsi, a seguito del bando perpetuo comminatogli per il "rapimento" di Maddalena Peruzzini, verosimilmente parente dello specialista di paesaggi, Antonio Francesco Peruzzini, con cui egli talvolta collaborò (secondo il racconto di Camillo Sagrestani: cfr. Matteoli 1971, p. 202).

Tutto il ciclo era stato pensato per dialogare con quattro grandi tele di Francesco Solimena, commissionate dal sovrano a partire dal 1720, opere che mettono in evidenza le doti maggiormente apprezzate dai contemporanei del maestro napoletano: efficacia del racconto drammatico, linguaggio aulico e accensioni luministiche entro ambientazioni chiaroscurate. A confronto con questi modelli, le opere di Sebastiano Ricci sembrano essere state scelte quasi come estremo opposto: un ritmo più pacato e meno concitato, ambientazioni di un nitore olimpico e palladiano, cieli tersi e dorati al crepuscolo, luci vivide e ombre trasparenti. Non v'è dubbio che, nelle intenzioni di Juvarra, dietro la cui regìa dobbiamo vedere l'apparentemente insolito abbinamento, ci fosse il desiderio di confrontare scuole pittoriche differenti all'opera sui medesimi grandi temi della storia sacra. Va detto egualmente che, sebbene Sebastiano non manchi di restare fedele alla propria cultura veneta e ai grandi modelli del Cinquecento veneziano, e di Paolo Veronese in particolare, non si può fare a meno di notare che certe libertà di stesura pittorica e accensioni cromatiche siano negli episodi per Rivoli ben tenute a bada, ricercando, pure nella ricca tavolozza, effetti di colori smaltati di impareggiabile varietà. Invece che valorizzare gli accumuli della materia pittorica, Sebastiano sembra avere puntato sulla ricchezza della gamma cromatica, certamente assecondando quello che erano i gusti della Corte sabauda e le tendenze di gusto più apprezzate da parte di Juvarra, pur rimanendo legato alle caratteristiche più riconoscibili dell'arte veneziana e a quelle che erano le qualità più apprezzate della sua pittura.

Sappiamo, ad esempio, che l'abilità per il colore riconosciuta a Sebastiano Ricci era tale che lo stesso Beaumont, pittore del re, nel 1735 si fece mandare da Venezia l'azzurro oltremare, con la richiesta esplicita che fosse il medesimo utilizzato dal pittore bellunese da poco scomparso (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, pp. 102-103), di fatto riconoscendo in quest'ambito la superiorità del suo collega.

Se per la scena di *Rebecca al pozzo*, Ricci sembra ricorrere, con minime variazioni, a una composizione collaudata per scene di soggetto analogo, come le varie redazioni di *Cristo e la Samaritana al pozzo*, per esempio quella conservata presso le collezioni reali inglesi, per quanto riguarda *Il ritrovamento di Mosé*, il grande modello è indubbiamente il Paolo Veronese di analogo soggetto, nel Settecento presso la collezione Grimani e oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, che fu di grande ispirazione per molti artisti del secolo, tra cui anche Giambattista Tiepolo, come dimostra anche la fortuna incisoria di quel precedente. All'episodio biblico Ricci dedicò varie versioni nel corso della sua carriera, tra le quali quelle di Palazzo Taverna a Roma, del Brooks Art Museum di Memphis, e ancora delle collezioni reali inglesi che sono le più significative (Scarpa Sonino 2006, n. 232, p. 225; n. 267, pp. 236-237; n. 425, pp. 293-294).

Per quanto riguarda il dipinto rappresentante *Rebecca al pozzo* Martini ha pubblicato un bozzetto preparatorio, oggi in collezione Sorlini (Polacco, Martini 2000, n. 60, p. 142) che presenta delle varianti rispetto alla redazione finale – come il fanciullo ai piedi di Rebecca che scompare e diviene un giovane alle sue spalle – le quali consentono di essere piuttosto sicuri circa la sua natura di studio preparatorio e non derivativo rispetto all'invenzione compositiva. Un altro possibile bozzetto della serie, per la scena rappresentante *Davide e Nathan*, è quello oggi conservato presso la Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico (Martini 2002, n. 212, p. 258).

Denis Ton

86. Francesco Solimena

Canale di Serino 1657-Barra di Napoli 1768

La cacciata di Eliodoro dal Tempio, 1723

Olio su tela, 175 x 223,5 cm
In basso sul bordo della lastra sporgente al centro: «F. Solimena»
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 381.V.621

Provenienza: Rivoli, Castello, Gabinetto Giallo della Maestà del re; trasferito insieme agli altri tre dipinti della serie nel 1733-1735 a Torino, Palazzo Reale, Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III, Gabinetto Grande detto Camera del Solimena (poi Camera da Lavoro della regina), dove sono registrati nel 1754; entrati nella Regia Pinacoteca di Torino con sede in Palazzo Madama dal 1833, esposti al pubblico soltanto in seguito al riordinamento della Galleria del 1898. Nel 1899 *La cacciata di Eliodoro dal Tempio* risulta ubicata nello Scalone del Palazzo dell'Accademia delle Scienze (dal 1865 sede della Galleria).

Bibliografia: *Descrizione* [1754] 1994, p. 4; Cochin 1758, I, pp. 13-14; Nepote 1770, p. 39; Baudi di Vesme 1899, n. 621, pp. 164-165; Bologna 1958, pp. 114-115, 194, 272-273, 276; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 108, pp. 72-73; Spinosa, in *Civiltà del Settecento a Napoli* 1979, I, p. 176; Di Macco 1989a, pp. 272-277; Spinosa 1994; Lattuada, in *Capolavori in festa* 1997, n. 1.26, p. 183; Hojer 2011; Villano, in *De Van Dyck à Bellotto* 2009, n. 9.2, pp. 200-202; Dardanello 2016b, pp. 69-79; Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, n. 196c, pp. 442-451.

Il 13 novembre 1723 Vittorio Amedeo II, firmandosi semplicemente «Amodeo» scriveva una lettera a Francesco Solimena a Napoli dalla sua residenza di Venaria mostrando «la satisfaction, avec la quelle nous avons deja remarquè dans vos deux premieres tableaux cette habilité, qui vous destingue, nous prepare à etre de même entièrement contents de celui d'Eliodore, que nous espérons de recevoir au premier iour» (riportato nella *Vita di Solimena* di Roviglione, in Orlandi 1733). Il dipinto effettivamente arrivò presto a Torino, come registrato nel pagamento dell'11 dicembre 1723 (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 996).

La cacciata di Eliodoro dal Tempio è la terza di una serie di quattro tele commissionate a Solimena per il «Gabinetto giallo della Maestà del Re» al secondo piano del Castello di Rivoli. I primi due dipinti, *Davide vincitore degli Amaleciti* e *Salomone accoglie la regina di Saba*, furono realizzati tra il 1720 e il 1721, non senza preoccupazioni circa l'avanzamento della commissione da parte dei ministri sabaudi che registrano nella sua fase iniziale «l'affronterie» del pittore nel «dire qu'il devoit auparavant en travailler un pour le Prince Eugenie» (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 995; Dardanello 2016b, p. 70). Il risultato di quell'operazione diplomatica, fatta di sollecitazioni e gratificazioni per Solimena, doveva aver soddisfatto i desideri del committente se immediatamente il pittore venne incaricato delle altre due tele, *La cacciata di Eliodoro* e *La profetessa Debora*, arrivata a Rivoli entro il 1724 (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 996). Un apprezzamento noto anche ai contemporanei, da parte «di quel prencipe che gli testimoniò in una sua lettera, che ogni qualvolta gli conveniva passare per quella



stanza ov'erano collocati i suoi quadri, egli non potea fare a meno di fermarsi, forzato dalla bellezza di essi, per riguardargli di nuovo» (De Dominici 1742-1745, III, 1743, p. 602). Lo stesso Solimena riconoscerà di aver ricevuto «ottimi riscontri» dai suoi committenti, nella lettera del 25 settembre 1735 a Juvarra, relativa al suo dipinto per San Ildefonso, augurandosi che «come anche havrà ella osservato ne Quadri di Torino; così potessi haver la sorte dar simile perfettione al Formale del Quadro in Pittura per appagare il suo sublime intendimento» (*Filippo Juvarra a Madrid* 1978, p. 118). Il «sublime intendimento» dell'architetto doveva aver contribuito all'intuizione per quella commissione, un progetto figurativo attuato in un confronto inedito tra i due esponenti di punta della scuola veneta e napoletana, Sebastiano Ricci e Francesco Solimena, che, sulla via tracciata da Juvarra, troverà un'ultima significativa replica nell'affidamento ai due capiscuola delle pale d'altare per la Fabbrica di San Rocco a Venezia (Pierguidi 2012, pp. 180-181).

Le quattro tele del pittore napoletano furono poi riallestite nei primi anni Trenta nella «Camera del Solimena» in Palazzo Reale, insieme ad altre quattro prove di artisti della scuola romana (Conca e Masucci), veneta (Pittoni) e bolognese (Monti), commissionate in quell'occasione con l'intento di comporre un florilegio delle principali istanze stilistiche della pittura contemporanea, e parallelamente, attraverso una colta selezione iconografica, di fornire un messaggio morale che volesse esaltare le virtù cardinali proprie del sovrano (si veda Veronese in questo catalogo).

Eliodoro inviato da Seleuco, re di Siria, a impossessarsi del tesoro conservato nel tempio di Gerusalemme, nonostante il tentativo di dissuaderlo del sacerdote Onia, irrompe nel luogo sacro con i suoi compagni per adempiere alla sua missione. Le suppliche della popolazione e del sommo sacerdote, raffigurato in alto a destra in preghiera davanti all'Arca dell'Alleanza, vengono ascoltate da Dio, che invia un cavaliere dall'armatura dorata con due giovani angeli a cacciare Eliodoro e i suoi dal tempio (II Maccabei 3, 1-28). La vicenda voleva rappresentare il compiersi della giustizia divina, allestita in parallelo alla giustizia terrena esemplificata dalla vicenda del *Trionfo di Mardocheo* (Ester 6, 6-11) nel dipinto di Francesco Monti (cat. 90).

Tanto il soggetto quanto il modello di impaginato utilizzato richiamano alla memoria il Raffaello delle Stanze Vaticane, mediato da Solimena attraverso il magistero coloristico e compositivo «vago e armonioso» di Luca Giordano e «con terribil disegno, e forza di chiaroscuro ad imitazione» di Mattia Preti (De Dominici 1742-1745, III, 1743, pp. 579, 590). Il risultato dispiegava una maniera di «mirabile studio, e bellezza nel panneggiare, di somma grazia ne' volti, mirabile, anzi maravigliosa nella variazione delle fisionomie ne' gran componimenti» e, soprattutto, era riuscito «nell'unione di un fortissimo, e perfetto, chiaroscuro, con un incomparabile tenerezza» (*Ivi*, p. 613). A fronte dell'esaltazione totale di De Dominici della «nobil magia di bellissime tinte» (*Ivi*, p. 579) di Solimena, Charles-Nicolas Cochin in visita a Palazzo Reale nel 1751, esponeva un diverso giudizio sul chiaroscuro del pittore, dalla maniera un «peu dure», in cui le «ombres sont noires, sans presqu'aucun reflet, & les lumières claires, avec des demi-teintes tendres; ce qui, joint à ce que ses lumières sont fort dispersées, présente au premier coup d'œil un grand nombre de taches noires & blanches», mentre ne apprezzava il «dessein sçavant & de grand goût, des tons de couleur d'une belle fraîcheur, des têtes bien dessinées & d'un très-beau choix; des figures on y trouve un ingénieusement ajustées, & un agencement de grouppes & de composition très-bien lié, & du plus beau génie» (Cochin 1758, I, pp. 13-14).

La cacciata di Eliodoro dal Tempio conobbe numerose varianti nella produzione di Solimena, un caso significativo per comprendere l'iter progettuale che portò all'ultima magniloquente versione del soggetto: la controfacciata del Gesù Nuovo a Napoli del 1725, con il suo modello preparatorio al Louvre (inv. 676). Solimena ricevette la commissione per l'affresco tra il 1722 e il 1723, applicandosi su una prima versione ora a Toledo (Museum of Art, inv. 1.973.44), in seguito dovendo realizzare un nuovo dipinto per Torino, scelse il soggetto a cui stava lavorando riadattandolo secondo un diverso assetto e una nuova simmetria – eliminando la componente architettonica funzionale ad una rappresentazione proporzionale allo spazio chiesastico e facendo convergere l'azione dei personaggi verso il centro del dipinto – replicando poi questa invenzione nella tela della Galleria Corsini (inv. 1556; Bologna 1979, p. 64, nota 15; Hojer 2011; Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, nn. 196a-e, pp. 442-451).

Cecilia Veronese

87. Sebastiano Conca
Gaeta 1680-1764
Il trasporto dell'Arca dell'alleanza, 1732-1736

Olio su tela, 210 x 204 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, inv. 7646

PROVENIENZA: Torino, Palazzo Reale, Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III, Gabinetto Grande detto Camera del Solimena (poi Camera da Lavoro della regina).

BIBLIOGRAFIA: Pascoli [1730-1744] 1981, p. 162; De Dominici [1742-1745] 2003-2014, III, 2008, p. 1272; Rovere 1858, p. 86; *Mostra della pittura italiana* 1922, n. 313, p. 71; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, p. 77; *Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 663; Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 69, pp. 222-225; Di Macco 1989a, p. 277; Dardanello 2016a, pp. 111-112.

Nell'ambito della decorazione del Gabinetto Grande di Carlo Emanuele III (catt. 86, 90), Conca ricevette nel 1732 i primi acconti per questa tela, secondo il «prezzo convenuto dal cavalier Juvarra» di 970 lire (Dardanello 2016a, p. 111); ulteriori pagamenti si susseguirono – con un ritardo nella consegna – tra il 1733 e il 1736 (Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 69, pp. 222-225). In seguito alle trasformazioni operate da Carlo Alberto soltanto il *Trasporto dell'Arca* restò in Palazzo Reale, dove ne registrava ancora la presenza Alessandro Baudi di Vesme (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 663). Ritenuto disperso da Andreina Griseri (in *Mostra del Barocco* 1963, II, p. 77), il dipinto è stato ritrovato da Michela di Macco nel 1981; di recente è tornato nel Gabinetto per il quale era stato concepito, unico ancora *in loco* della serie.

L'episodio illustrato è tratto dal secondo libro di Samuele. Nel testo biblico, l'Arca riportata a Gerusalemme dal re Davide viene collocata in una tenda fino alla costruzione del tempio, che Conca sembra anticipare ambientando la scena entro un'architettura classicheggiante; quest'ultima appare peraltro in linea con gli altri dipinti della serie e con le indicazioni verosimilmente fornite da Juvarra (Dardanello 2016b, pp. 71-74). L'impostazione teatrale sembra tradire la conoscenza degli apparati per le Quarantore che venivano allestiti nelle chiese romane, tra cui quella di San Lorenzo in Damaso alla Cancelleria, sede della corte del cardinal Ottoboni, cui Conca apparteneva. È significativo che il soggetto delle Quarantore organizzate dalla Congregazione della Comunione Generale nel 1731 fosse



proprio il *Trasporto dell'Arca santa* (Weil 1974, p. 247). Sulla destra appare il motivo dell'uomo abbracciato alla colonna, reso celebre da Raffaello nella *Cacciata di Eliodoro* delle Stanze Vaticane; in alto, il fumo degli incensi si perde in un sereno cielo azzurro di gusto veronesiano. A Torino, la pittura del Veronese era ugualmente rievocata dalle opere inviate da Sebastiano Ricci (catt. 51, 84-85): è certo che simili accordi tra pittori di formazione diversa fossero espressamente ricercati da Juvarra.

In quest'opera Conca riuscì a mettere a frutto le esperienze accumulate in un ventennio di attività, creando uno dei suoi capolavori. Prima del 1730 egli aveva già inviato a Torino le tele per il marchese Arduino Tana (cat. 92), le pale d'altare per la chiesa di Sant'Uberto a Venaria e quella per l'Oratorio dei Filippini (Di Macco 1989a, pp. 277-281). Come ha osservato Dardanello (2016a, p. 112), la tela di Palazzo Reale sembra dimostrare un'attenzione per la scioltezza pittorica del più giovane Corrado Giaquinto, chiamato nel 1733 dal re di Sardegna a Torino, dove tra l'altro ampliò una pala d'altare realizzata da Conca per gli Oratoriani (Di Macco 1989a, p. 283). Consapevole del prestigio della commissione, il pittore non trascurò di rendere omaggio ad alcuni illustri modelli: il soggetto, piuttosto raro, era stato affrontato dal Domenichino verso il 1620 in una tela eseguita per Luigi XIV (Spear, in *Domenichino* 1996, n. 32, pp. 436-437) e intorno al 1628 nell'affresco della cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale (Bernardini 1996). Conca poté studiare entrambe le opere attraverso le incisioni di Gérard Audran e Jacob Frey (Borea 2009, I, pp. 341, 404). A Napoli, negli anni della sua formazione, egli ebbe forse modo di vedere il *Trasporto dell'Arca* dipinto da Micco Spadaro nel quinto decennio del Seicento (Daprà, in Sestieri, Daprà 1994, n. 72, p. 183). Il confronto diretto con le *Storie bibliche* di Solimena, suo primo maestro, indubbiamente lo sollecitò a tener presenti le grandiose composizioni solimenesche. All'interno del confronto tra scuole pittoriche sollecitato da Juvarra, Conca poteva essere considerato un *trait d'union* con la serie dipinta da Solimena, in quanto originario del Regno di Napoli e suo allievo diretto, ancorché romanizzato (Dardanello 2016a, pp. 111-112). L'interesse per le architetture dipinte, costante in Conca, manifesta una sintonia con l'opera di Giovanni Paolo Panini: fra il terzo e il quarto decennio i due ebbero frequenti contatti, lavorando per gli stessi committenti, tra cui i Savoia (cat. 79; Arisi 1986, pp. 92-93, 99, 122-123, 206). Nel 1753 il tema del *Trasporto dell'Arca* fu riproposto da un Conca ormai ultrasettantenne sulla volta della chiesa di Santa Chiara a Napoli (Di Maggio, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 122, pp. 328-333).

Mario Epifani

88. Agostino Masucci
Roma 1690-1758
Il giudizio di Salomone, 1738

Olio su tela, 190 x 210 cm
Firmato e datato sul secondo gradino del trono: «AUG.S MASUCCI ROM.S. FACIEBAT 1738»
Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 542/D

PROVENIENZA: Torino, Palazzo Reale, Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III, Gabinetto Grande detto Camera del Solimena (poi Camera da lavoro della regina); 1848, Torino, Palazzo Carignano, Camera dei deputati; 1865, dono del Regio Demanio al Museo Civico.

BIBLIOGRAFIA: Nepote 1770, p. 40; Voss [1924] 1999, p. 521; Salerno, in *Il Settecento a Roma* 1959, n. 376, p. 152; Mallé 1963b, pp. 127-128; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 201, p. 89; Clark 1967a, pp. 262-264; Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 69, pp. 222-225; *Dipinti e Sculture* 1988, n. 36, p. 9; Di Macco, in *Il tesoro della città* 1996, n. 306, pp. 146-147; Bowron, Seydl, in *Art in Rome* 2000, n. 250, pp. 403-404; Arnaldi di Balme, in *Os Saboias* 2014, n. 49, pp. 142-143; Pierguidi 2018b, pp. 66, 68.

Il *Giudizio di Salomone* fu commissionato ad Agostino Masucci nel 1733, nel contesto del riallestimento, operato sotto la regìa di Filippo Juvarra, del Gabinetto Grande dell'Appartamento d'Inverno del re Carlo Emanuele III nel Palazzo Reale di Torino (*Descrizione* [1754] 1994, p. 4; *Stato Descrittivo* [1822] 1982). La tela fu completata soltanto cinque anni dopo, in notevole ritardo rispetto a quelle di Conca, Pittoni e Monti, commissionate nella medesima occasione. Prima della partenza per Torino il dipinto fu visionato dal cardinal Albani, che lo trovò «assai bello»,



sperando che «riuscirà di sodisfazione della M.S., e che rimarrà contenta della di lui fatica, che per altro ha prolungato per sì lungo tempo il compimento di quest'opera» (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 663). La tela di Masucci fu commissionata per essere accostata al *Salomone che accoglie la Regina di Saba* di Solimena, entrambi rappresentavano la storia del re biblico, offrendo due esempi della regia virtù della saggezza. Come si può riscontrare nella tela di Masucci (I Re 3, 16-28) entro un'ambientazione da regio palazzo, Salomone è chiamato a giudicare la rispettiva maternità di due neonati che la madre di uno, trovatolo morto, aveva scambiato con quello dell'altra donna ancora vivo. Masucci cattura l'apice del dramma, quando, dopo avere sentenziato di tagliare a metà il figlio ancora vivo per dividerlo tra le due donne, la vera madre del bambino blocca il braccio del carnefice chiedendo di darlo all'altra pur di non farlo uccidere. Sulla destra il gesto di Salomone che ferma la spada è eloquente rispetto all'epilogo della vicenda che si concluderà con la restituzione del neonato alla vera madre.

L'incarico dato a Masucci per il *Giudizio di Salomone* conferma l'aggiornamento torinese sul contesto figurativo romano effettuato per volontà di Juvarra e si dimostra rappresentativo di una delle tendenze della scuola romana all'altezza degli anni trenta del Settecento, diversamente orientata rispetto al fare arcadico maturato alla corte del cardinal Ottoboni da Trevisani e Conca. Juvarra per ben due volte manifestò la volontà di commissionare ad Agostino Masucci quadri di storia: sacra per il Palazzo Reale di Torino, profana per una tela del ciclo con le *Storie di Alessandro Magno* della «galleria delle scole d'Italia» alla Granja de San Ildefonso (*Filippo Juvarra a Madrid* 1978, p. 116). Al pittore romano era stata assegnata la *Fondazione di Alessandria*, a rappresentare la virtù della *Magnificenza*, poi eseguita da Costanzi a causa del mancato accordo sul prezzo dell'opera. Il criterio di selezione dei pittori per le commissioni juvarriane, oltre a tenere conto della geografia delle scuole, si legava alle affinità pittoriche con il soggetto assegnato. Nel caso di Masucci, il ventaglio dei riferimenti, dal bassorilievo antico a Poussin, passando per Raffaello, a cui costantemente attingeva per la sua produzione figurativa, non poteva che renderlo adatto al tema assegnatogli.
Nel *Giudizio di Salomone* la straordinaria logica narrativa della composizione, della costruzione dello spazio e dell'eloquenza del gesto (Clark 1967a, p. 264) derivano dalla lucida ed autonoma revisione delle Stanze di Raffaello e del Poussin romano, e sono sorprendentemente studiate in funzione dell'esempio edificante sotteso alla scena, coerente con il progetto iconografico della Camera del Solimena. Il disegno relativo ad una prima idea della tela conservato a Budapest (Museum of Fine Arts, inv. 2900; Czére 1985, pp. 97-98) chiarisce come l'evoluzione del dipinto proceda in direzione di una semplificazione formale, che si concentra progressivamente sulle figure chiave della composizione e sulla dinamica dell'azione.
La sensibilità coloristica del pittore dimostra una forte emancipazione dal maestro Carlo Maratti di cui, pur «degnissimo sostegno della sua scuola», si rivela «non poco staccato dalla maniera» (Pascoli [1730] 1992, p. 208), caratterizzandosi per la ricca gamma cromatica e i panneggi scultorei derivati dal rinnovato sguardo su Raffaello e Poussin.

Cecilia Veronese

89. Giambattista Pittoni
Venezia 1687-1767
Il sacrificio della figlia di Iefte,
1732-1733

Olio su tela, 204 x 135 cm
Genova, Palazzo Reale, inv. 496

Provenienza: Torino, Palazzo Reale, Appartamento d'Inverno, Gabinetto Grande.

Bibliografia: Nepote 1770, p. 40; Bartoli 1776-1777, I, 1777, p. 31; Coggiola Pittoni 1914, pp. 173-174; Fiocco 1929, p. 569; Voss 1933, p. 120; Goering 1934b, p. 207; Arslan 1936, pp. 240-241; Pallucchini 1960, p. 117; *Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 663, III, 1968, pp. 839, 925; Zampetti, in *Dal Ricci al Tiepolo* 1969, n. 96, p. 212; Zava Boccazzi 1979, n. 63, pp. 129-130; Leoncini 2008, pp. 60-65; Dardanello 2016a, p. 111.

Secondo il racconto biblico (Giudici 11, 24-39), Iefte, giudice israelita, pronunciò un voto prima della guerra che portò alla liberazione dagli Ammoniti: avrebbe sacrificato in olocausto la prima persona che gli fosse venuta incontro al suo ritorno. Accadde che questa fosse la sua unica figlia, e che dunque Iefte dovette, per tenere fede al voto, sacrificare. Il soggetto, particolarmente amato nel Settecento, al pari del più noto e con lieto fine *Sacrificio di Ifigenia*, si prestava a una scena da melodramma, esaltando le nobili virtù e gli affetti dei protagonisti.
Nel Settecento l'opera in esame è stata descritta, insieme ad altre dei pittori Agostino Masucci, Francesco Monti e Sebastiano Conca, in una stanza adiacente alla galleria di Palazzo Reale a Torino (Nepote 1770, p. 40; Bartoli 1776-1777, I, 1777, p. 31). Segnalata tra quelle che invece lasciarono il palazzo nell'Ottocento da Rovere (1858, p. 86) venne poi segnalato nella sua attuale ubicazione solo a inizio Novecento da Coggiola Pittoni (1914, pp. 173-174).
Come sottolineato da Giuseppe Dardanello (2016a), la decorazione dell'ambiente, il così detto Gabinetto Grande o Camera da Lavoro della regina, fu uno degli interventi più significativi nel Palazzo Reale durante il regno di Carlo Emanuele III. Proprio tra 1732 e 1733 questi commissionò all'insolito gruppo di artisti una serie di quattro sovrapporte che avrebbero dovuto dialogare con le storie bibliche di Francesco Solimena, artista che in quegli anni godeva di una stima pressoché illimitata. La presenza di Pittoni all'interno di un gruppo di artisti di estrazione romana od emiliana come Conca e Masucci è solo apparentemente contraddittoria. Sebbene il pittore veneto sia stato ricondotto, per tradizione storiografica consolidata, sin dagli studi di Pallucchini, al così detto rococò patetico, egli fu, in verità, uno degli artisti più attenti alla costruzione plastica e disegnativa dell'immagine, con accensioni luministiche all'interno dei suoi fondali prospettici, che denotano anche un attento studio di maniere diverse da quella veneziana e di Solimena in particolare. Ciò, testimoniato anche dai suoi accuratissimi disegni, è ben visibile nell'opera in questione, nella quale la scena biblica – variante sacra dell'altrettanto melodrammatico soggetto del *Sacrificio di Polissena*, pure numerosamente replicato dal pittore – viene risolta attraverso l'attenta costruzione scenografica dell'ambiente, tutto impalcato sulla diagonale ascendente e sulla cascata delle figure recitanti.
Rispetto a Sebastiano Ricci, che si può dire ostentasse la materia pittorica e anche una maniera tipicamente veneta fatta di accumuli e sottigliezze atmosferiche (anche se ciò va ridimensionato per quanto riguarda le opere torinesi), lo stile di Pittoni era naturalmente portato a integrarsi nella grande *koiné* promossa da Juvarra intorno agli anni Trenta del secolo, nella quale le varie scuole vennero a dialogare e reciprocamente a integrarsi come in nessun altro ambiente artistico della penisola. Pittoni fu peraltro estremamente popolare tra le varie corti d'Europa proprio per la sua capacità di reinterpretare in chiave originale ma non troppo audace i soggetti della grande storia, con soluzioni che condividono certamente con la scenografia teatrale e con i toni del melodramma i tratti più tipici, "miniaturizzando" i protagonisti del suo racconto anche quando si trovò opere di grande formato a destinazione pubblica (tratto che non mancò di attirargli qualche critica da parte dei coevi commentatori). Risulta infatti significativo che insieme a Tiepolo e Piazzetta, fosse proprio Pittoni uno degli artisti



chiamati nel 1742 da Algarotti per realizzare un dipinto per la costituenda nuova galleria pittorica di Dresda, che egli voleva arricchire di pitture di maestri viventi, riconoscendolo come artista «singolare nello abbigliare i sacerdoti e che orna volentieri di architetture le sue composizioni» (Algarotti 1791-1794, VIII, 1792, p. 366).
Il grande fascio di luce che, a mo' di proiettore, taglia in diagonale la scena dall'alto, illumina i protagonisti del racconto, facendo brillare il tessuto immacolato retto dal sacerdote e la veste dorata della fanciulla sul punto di essere sacrificata, mentre addensa ombre drammatiche nel primo piano e nei comprimari che assistono alla scena disperandosi.
Il primo pagamento per il dipinto è attestato nel settembre del 1732, un secondo invece il 26 gennaio dell'anno successivo, sì che esso può essere datato con certezza in questo arco di tempo.
Come si comprende dalla figura in basso a destra tagliata e dalle dimensioni delle altre tele della serie, il dipinto è stato decurtato orizzontalmente di circa 20 centimetri su ciascun lato, con ogni probabilità in occasione del suo arrivo a Genova nel 1833 e della sua collocazione attuale.
È difficile stabilire se il dipinto già in collezione Colonna a Torino (Zava Boccazzi 1979, n. 195, p. 163), sia un modelletto preparatorio per l'opera finita o una replica dal modello di dimensioni inferiori (come, con ogni probabilità, è, tra le varie versioni, la tela della Southampton City Art Gallery; cfr. Zava Boccazzi 1979, n. 184, p. 160) anche se sappiamo che Pittoni inviò a Juvarra alcune tele con questa funzione. La finitezza della pittura lascia ad ogni modo intendere che la composizione fosse, già a questo stadio, perfettamente definita in ogni suo dettaglio, mentre lo sviluppo della scena suggerisce quali siano state le parti decurtate dalla tela genovese.

Denis Ton



90. Francesco Monti
Bologna 1685-Brescia 1768
Il Trionfo di Mardocheo,
1733-1736 circa

Olio su tela, 203,5 x 151,5 cm
Genova, Palazzo Reale, Sala delle Battaglie, inv. 495

Provenienza: commissionato nel 1733 da Carlo Emanuele III per il Gabinetto Grande detto Camera del Solimena (poi Camera da Lavoro della regina) nell'Appartamento d'Inverno nel Palazzo Reale di Torino e terminato entro la Quaresima del 1736; selezionato come dipinto «d'auteur bolognais» per il museo di pittura e di scultura progettato da Pécheux nell'Ateneo torinese, segnalato in Palazzo Reale nel 1822; trasferito dopo il 1833 nella Sala delle Battaglie nel Palazzo Reale di Genova.

Bibliografia: Zanotti 1739, II, p. 223; Roli 1962, pp. 90-92; Roli 1977, pp. 121-122; Roli, in *L'arte del Settecento emiliano* 1979, n. 136, p. 72; Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 69, pp. 222-225; Ruggeri 1984, pp. 239-240; Leoncini 2008, nn. 6-7, pp. 62-64; Leoncini, in *La bella Italia* 2011, n. 3.2.6, p. 170; Brodini 2014.

Come per *Il sacrificio della figlia di Iefte* del veneto Giambattista Pittoni e per la *Devotio di Decio Mure* del napoletano Francesco de Mura, anch'essi trasferiti nel palazzo genovese, la nuova collocazione del dipinto comportò un adattamento alla sovrapporta preesistente. Dal bozzetto preparatorio (47 x 55 cm), il solo noto oggi ed esposto nella stessa sede (acquisto del museo dalla Dover Street Gallery, Londra, 1994), si evince che il dipinto ha subito notevoli variazioni dimensionali che si possono riscontrare nel taglio di parte della composizione sia sul lato sinistro che su quello destro e nelle aggiunte di tela, poi integrate pittoricamente, nella parte inferiore e in quella superiore (Leoncini 2008, nn. 6-7, pp. 62-64). Il bozzetto rivela il respiro ampio e dilatato della composizione che aveva grandezza pari alle tele di Solimena (*Descrizione* [1754] 1994) e dialogava con *La cacciata di Eliodoro dal Tempio* (cat. 86) anche nella selezione del tema iconografico, come peraltro tutti gli episodi biblici commissionati per il Gabinetto Grande, nel Palazzo Reale di Torino, per celebrare le virtù del sovrano (cfr. Veronese in questo catalogo).
La storia di Eliodoro, cacciato dal Tempio di Gerusalemme dall'impeto di un cavallo, personificazione della Giustizia divina (II Maccabei 3, 1-28), dialoga infatti con l'esaltazione della Giustizia terrena esemplificata nell'episodio dipinto da Monti (Ester 6, 6-11). Dopo aver sventato la congiura progettata ai danni del re Assuero dal suo primo ministro Amam, che tramava di sterminare gli ebrei, Mardocheo, zio di Ester, in posizione rialzata e illuminato da un fascio di luce, sul cavallo con la corona e nuove vesti offertagli dal re, viene portato in trionfo per le strade della città di Susa dal nemico umiliato. Monti colloca la scena in una ambientazione notturna: il corteo si svolge sullo scorcio di un'architettura porticata, con alte e ariose arcate guarnite con delicati stucchi, mentre sullo sfondo, su di un alto basamento, si staglia un monumento equestre affiancato da prigioni, assente nel bozzetto preparatorio, evocazione del sovrano e integrazione narrativa all'iconografia del trionfo.
Il dipinto ottenne subito grande fortuna e Zanotti, nella *Vita* del pittore, gli dedicò alcune righe di descrizione: «Il quadro è mezzano, e sono le figure piccole, ma in numero grandissimo, e qual si richiede ad una sì inaspettata compariscenza; v'ha molta architettura, e bella, ed elegante, le cui loggie, le cui ringhiere sono piene anch'esse di genti, che lo strano spettacolo stan rimirando. Il quadro è di chiari, e di scuri forte al sommo, e intendo, che molto al Re, e a quella Corte piacesse» (Zanotti 1739, II, p. 223).
Il successo che *Il trionfo di Mardocheo* riscosse presso la Corte sabauda potrebbe aver contribuito al trasferimento nel 1738 del pittore a Brescia al servizio della famiglia Martinengo Colleoni di Pianezza, che era in stretti rapporti con Juvarra e con la Corte, e che avvenne in compagnia del quadraturista Orlandi, che già aveva lavorato a Torino (Brodini 2014). La committenza torinese seguiva invece il soggiorno veneziano dei primi anni Trenta, voluto dall'ex impresario teatrale Mc Swiny (1676-1754), che aveva coinvolto Monti anche nella realizzazione della serie di *Tombe allegoriche* assieme ad altri pittori della scuola bolognese e veneziana (Ruggeri 1984, pp. 239-240). Tra i bolognesi selezionati, Monti e Creti (1671-1749) furono scelti in quanto pittori di storia tra i più attivi a Bologna in quegli anni. Monti si rifà al maestro Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719) e al conterraneo Creti nella costruzione per affondi diagonali e per piani di posa, alle attenzioni luministiche e alla «fattura grassetta» tipiche di Crespi (1665-1747), recuperando una componente tardo-cinquecentesca visibile nelle silhouettes allungate e nei «preziosismi» cromatici emiliani, certo favoriti dalla formazione modenese presso il filo-veneziano Sigismondo Caula (1637-1724; Roli 1962, p. 90; Roli 1977, pp. 121-122).
Nonostante i tagli apportati alla tela, la permeabilità alla pittura veneziana che è stata letta in una pittura che «schiocca e scintilla e che si esalta in un vitalismo cromatico degno dei maestri veneti contemporanei» (Roli 1962, p. 92), come si nota anche nella struttura di eco pittoniana descritta per il *Martirio di santa Apollonia* in collezione Fachsenfeld, rimane evidente anche all'assetto del Mardocheo. Non senza ragione Ruggeri ha soprannominato Monti «falso veneziano», da accostare nel cantiere torinese al «vero veneziano» chiamato in causa da Juvarra, Pittoni, le cui opere, da quando nel 1727 era stato eletto accademico d'onore dell'Accademia Clementina, dovevano essere ben conosciute in Emilia (Ruggeri 1984, p. 240).

Marianna Papone

91. Francesco De Mura
Napoli 1696-1782
Devotio di Decio Mure, 1741

Olio su tela, 203 x 152 cm
Genova, Palazzo Reale, inv. 494

Provenienza: probabilmente Palazzo Reale di Torino; riconoscibile nella tela ritirata nel guardiamobile come «Un sacerdote offerendo una clamide a un guerriero – di Solimena», segnalata nella *Nota de' quadri...* [senza data, circa 1821-1835]; dal 1836 documentata nel Palazzo Reale di Genova, Sala delle Battaglie.

Bibliografia: Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 136; Ronci, in *Da Caravaggio* 1954, n. 102, p. 119; Bologna 1958, p. 294; Spinosa 1986-1987, I, 1986, n. 251, p. 157; D'Alessio 1993, p. 73; Leoncini 2008, I, n. 8, p. 66; Speranza 2016, p. 146.

La tela è stata identificata nel «quadro rappresentante P. Decio More console romano quando si votò agli Dei per la salute di suo esercito [...] dipinto per servizio di S.M.», come recitano i libri mastri dei conti categorici per il compenso dato il 3 agosto 1741 a Francesco De Mura (D'Alessio 1993, p. 73). Il pagamento, consegnato al «pitore Napolitano» giunto a Torino da soli ventiquattro giorni separatamente dalla somma fissa che egli avrebbe ricevuto ogni bimestre, rivela quest'opera come il saggio che De Mura consegnò al sovrano sabaudo per dimostrare le proprie capacità; l'altissimo prezzo, ben 1.500 lire (più del doppio della somma sborsata otto anni prima per la coppia di dipinti realizzati da Giaquinto con lo stesso scopo (Di Macco 2008, p. 73), conferma la soddisfazione di Carlo Emanuele III per le prime prove dell'artista atteso a corte da ormai tre anni. L'episodio raffigurato è l'atto con cui il console Publio Decio Mure, condottiero nella Battaglia del Vesuvio (340 a.C.), sacrificò se stesso in combattimento in cambio della vittoria contro i Latini (Livio, *Ab Urbe condita*, VIII). Vedendo la prima fila indietreggiare davanti ai nemici, indicati nel dipinto dal dio Marte, Decio compì il rito della devotio dettatogli dal sacerdote Marco Valerio: stando in piedi sopra una lancia, egli indossò una toga *pretexta*, qui offertagli dai sacerdoti e dal *camillus* inginocchiato, e pronunciò il voto agli dèi italici, sostituiti nel dipinto dalle divinità olimpiche più familiari alla civiltà moderna. La notizia documentaria della realizzazione del dipinto lo colloca in un periodo prossimo all'arrivo di De Mura a Torino, mentre i dati stilistici sembrerebbero richiamare una datazione precedente: le fisicità monumentali, l'impasto cromatico denso e cupo e la forte lama di luce che evidenzia il centro della scena, lasciando in ombra i cadaveri in primo piano e in una foschia bruna lo sfondo, sono caratteri che distinguono la prima attività di De Mura e che hanno spinto a retrodatare l'opera di almeno un decennio (Bologna 1958, p. 294; Leoncini 2008, I, p. 66), al periodo in cui la vicinanza ai modi del maestro aveva motivato il debutto in letteratura del pittore



come «Franceschiello del Solimena» (Orlandi 1733, p. 449). In questa tela De Mura, chiamato a Torino come migliore allievo dell'Abate di Serino dopo la defezione di Giaquinto, si riferì esclusivamente a modelli concepiti dal maestro nel periodo di sintesi classicista, dal primo decennio del Settecento all'inizio del regno borbonico, riproponendoli in un tono temperato nella foga e trattenuto negli scorci, senza rinunciare a controscene di ironico naturalismo come il bracco che marca il territorio contro il rivale; la citazione di modelli, una pratica ritenuta da Solimena stesso «ottima elezione nella ricerca del Bello» (De Dominici 1742-1745, III, 1743, p. 633), è ravvisabile nel dio fluviale in basso a destra, il fiume napoletano Sebeto, mutuato dalla Battaglia di Gaeta ideata da Solimena per re Carlo di Borbone (Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, II, n. D103, pp. 223-224).
La scelta stilistica di De Mura, forse intenzionalmente evocativa dello stile del maestro tanto apprezzato da Vittorio Amedeo II e da Carlo Emanuele III (catt. 86, 93), che proprio con la sua chiamata a Torino si voleva aggiornare con un qualificato rappresentante della scuola napoletana, condizionò l'attribuzione di quest'opera, che venne creduta di Solimena dall'Ottocento (Alizeri 1846-1847, I, 1846, p. 136) fino alla metà del Novecento (Ronci, in *Da Caravaggio* 1954, n. 102, p. 119). La destinazione originaria della tela non è nota e sia gli inventari sia i testi a stampa ne tacciono la collocazione: prima del suo inserimento come sovrapporta nella Prima Anticamera del piano nobile della reggia genovese tra il 1833 e il 1836, esso appare soltanto tra i quadri ritirati nel guardiamobile nel secondo ventennio dell'Ottocento dal Primo pittore regio Giovanni Battista Biscarra col titolo «Un sacerdote offerendo una clamide a un guerriero – di Solimena» (ASTo, *Nota de' quadri...* [senza data, circa 1821-1835]). L'adattamento ottocentesco comportò un'aggiunta in altezza di diciassette centimetri e un taglio di misura ignota ai lati che intralcia una piena comprensione dell'iconografia per l'eliminazione quasi totale della figura femminile accanto al Sebeto, probabilmente da intendere come la sirena Partenope.

Francesco Speranza

92. Sebastiano Conca

Gaeta 1680-1764

Sacra Famiglia col Padre Eterno, lo Spirito Santo e angeli, 1715-1720 circa

Olio su tela, 470 x 250 cm
Firmato sul gradino in basso a destra:
«Sebastianus Conca pingebat»
Ceva (CN), Collegiata di Santa Maria Assunta

Provenienza: dal 1790 nella Collegiata di Ceva.

Bibliografia: Pascoli [1730-1744] 1981, p. 157; Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, p. 220; Di Macco 1989a, p. 281; Epifani 2014, pp. 51-52; Dardanello 2016b, pp. 83-84; Stuccilli 2018.

La *Sacra Famiglia* fu collocata nel 1790 nel coro della Collegiata di Ceva per volontà del canonico Alessandro Rovelli, come ricorda la sottostante lapide. Michela di Macco (in *Sebastiano Conca* 1981, p. 220) ne ha indicato il rapporto con la pala di analogo soggetto della chiesa di Santa Teresa a Torino; l'autografia è stata poi confermata dal ritrovamento della firma, in seguito al restauro. Il dipinto di Ceva sarebbe dunque una delle due «tavole assai grandi» in cui Conca rappresentò «con differenti azioni [...] la Vergine Santissima che presenta il diletto suo Figlio ancor bambino nelle braccia di San Giuseppe a vista dell'Eterno Padre attorniato da infinità di vaghi angeli» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 157). Il committente, indicato come un anonimo marchese da Pascoli, fu identificato da Baudi di Vesme (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 358) con Arduino Tana, che nel 1715 aveva ottenuto dai Carmelitani l'altare del transetto destro della chiesa torinese, progettato da Juvarra entro il 1718 (Gritella 1992, I, pp. 323-327). La tela ivi collocata, di dimensioni lievemente maggiori rispetto alla versione di Ceva e non documentata né firmata, è tradizionalmente attribuita a Conca ed è stata datata da Michela di Macco all'inizio del quarto decennio. Restano da chiarire il motivo di questa doppia commissione e il percorso seguito fino al 1790 dal dipinto oggi a Ceva, che potrebbe essere una prima versione poi sostituita. Nel 1748 Jacob Frey lo riproduceva in un'incisione, indicandone significativamente la collocazione nella chiesa di Santa Teresa a Torino (Bätschmann 1997, n. 130, pp. 191-192).
In base allo stile la pala di Ceva può essere datata entro il secondo decennio, in prossimità del completamento dell'altare in Santa Teresa (Epifani 2014, pp. 51-52). I densi passaggi chiaroscurali e la preziosità del colore denunciano la conoscenza delle opere di Francesco Trevisani, Primo pittore alla corte del cardinal Ottoboni, in cui Conca riuscì a inserirsi qualche anno dopo il suo arrivo a Roma (Olszewski 1997/1998, pp. 560-564). Una datazione alla prima fase di attività di Conca sembra confermata dalla firma, in cui non è presente il titolo di *Eques* generalmente esibito con orgoglio nelle opere eseguite dopo il 1729, quando il pittore ottenne la croce di Cavaliere dell'ordine del Cristo. Un confronto può essere istituito con l'*Adorazione dei Magi* della chiesa dell'Annunziata di Gaeta, firmata (senza il titolo di Cavaliere) e datata 1720, simile per le movenze leggiadre delle figure, la ridondanza dei panneggi e le serene sfumature tra l'azzurro e l'arancio del cielo sullo sfondo (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 21, pp. 132-133). Come ha osservato Dardanello, la «maniera tenera» della pala è il punto d'incontro della base di formazione solimenesca con l'equilibrio marattesco, appreso a Roma attraverso la mediazione di



Giuseppe Bartolomeo Chiari e Giuseppe Passeri, e unito a una «personale rilettura di Trevisani» (2016b, p. 83).
Si ritiene generalmente che la prima commissione torinese di Conca sia quella, documentata, delle due pale d'altare per la chiesa di Sant'Uberto a Venaria, eseguite tra il 1721 e il 1725 (Grana, in *La Reggia di Venaria* 2007, II, nn. 18.4-18.5, pp. 291-292). La verosimile datazione della pala di Ceva induce tuttavia a ipotizzare che, in anticipo sul re Vittorio Amedeo II, il marchese Tana si fosse rivolto a un pittore ancora sconosciuto in ambito locale, ma apprezzato anche dall'ordine Carmelitano, che alla fine del secondo decennio gli commissionò una pala per la chiesa di Santa Teresa alla Kalsa a Palermo (Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 18, pp. 128-129). Il legame con Juvarra rende plausibile l'ipotesi che fin dai primi anni del suo soggiorno torinese l'architetto cercasse di coinvolgere il coetaneo Conca, come lui inserito nella corte ottoboniana a Roma, in qualcuno dei numerosi cantieri aperti nella capitale del regno sabaudo.
Strettamente collegata con le pale di Ceva e di Santa Teresa è la *Sacra Famiglia con san Giuseppe incoronato da Gesù Bambino* recentemente ritrovata nella chiesa di Saint-Didier a Bassy, nell'Alta Savoia, opera indubbia di Conca e stilisticamente databile al terzo decennio (Stuccilli 2018). L'iconografia e le dimensioni consentono di identificarla con una delle quattro tele di «12 palmi» eseguite «pel Re di Sardegna» (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 157), due delle quali sono le citate pale di Venaria. Il dipinto giunse a Bassy nell'Ottocento, probabilmente per il tramite della famiglia savoiarda dei Carelli, di cui sono i noti i rapporti con la Corte sabauda fin dalla fine del Seicento.
La fortuna della *Sacra Famiglia* oggi a Ceva si propagò nel Settecento fino in Sicilia: Giovanni Bonomo la riprodusse fedelmente in una pala della chiesa di San Francesco a Noto (Siracusano 1986, p. 387, tav. CVI), mentre Gaspare Testone ne offrì una versione compressa in una tela della chiesa di Santa Maria dell'Itria a Sciacca (*Ivi*, p. 253, tav. XLIII). In Piemonte ne esiste una copia nella chiesa di San Giusto a Fenestrelle.

Mario Epifani

93. Francesco Solimena
Canale di Serino 1657-Barra di Napoli 1768
«San Filippo Neri che raccomanda la Città di Torino al Bambin Gesù tenuto in braccio da Maria Vergine con gran corteggio d'Angeli», 1722-1723 circa

Olio su tela, 560 x 325 cm
Torino, San Filippo Neri

Bibliografia: De Dominici 1742-1745, III, 1743, p. 602; Nepote 1770, p. 4; Bartoli 1776-1777, I, 1776, p. 22; Bologna 1958, pp. 118, 276, fig. 203; Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 38, p. 164; Di Macco 1989a, pp. 270-277; Di Macco 1995a, pp. 274-276; Di Macco 1995b, pp. 264-269; Di Macco, in *La Regola e la Fama* 1995, n. 129, pp. 573-574; Spinosa, in *Francesco Solimena* 2018, I, n. 195, pp. 440-441.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Moselli Riccardo conservazione e restauro opere d'arte nell'ambito del progetto di Intesa Sanpaolo *Restituzioni*.

Il 9 giugno 1722 e il 7 luglio 1723, il banchiere torinese Gabriele Bogetto disponeva due pagamenti, rispettivamente di 3.000 e 2.000 lire, «per far dipingere un quadro di S. Filippo per riporre all'Altare di detto Santo nella nuova nostra chiesa», rimettendone la responsabilità all'oratoriano Perardi, «acciò possa farlo travagliare in Roma o come stimerà bene» (Di Macco 1989a, p. 272). Gabriele Bogetto, banchiere e filantropo tra i più impegnati nella Torino del XVIII secolo, aveva finanziato la *Natività* inviata da Roma nel 1702 da Andrea Pozzo per la Cappella dei Mercanti (Mossetti 1996, pp. 303-312). Praticante architetto di altari e più tardi tessitore diplomatico tra gli ordini religiosi presso la Curia romana, Giovanni Domenico Perardi, Prefetto della Fabbrica, era il responsabile del cantiere della chiesa, affiancando nella regìa delle operazioni Filippo Juvarra. L'architetto, incaricato del progetto dal 1715, era entrato in rapporto così stretto con gli Oratoriani da eleggerne il convento, a pochi passi dallo Studio di Architettura nel Palazzo dell'Università, a propria abitazione, per poi nel 1733 dotare un altare con la pala di *San Giovanni Nepomuceno e la Madonna della Lettera di Messina*, affidata ai pennelli napoletani di Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto (Di Macco 1995b, p. 269).
Il 1722 era l'anno in cui veniva allestita la "chiesa provvisionale", una navata lunga e stretta ricavata entro l'involucro murario dell'edificio tardo seicentesco, che aveva patito il rovinoso crollo della cupola nel 1715, per raggiungere la zona del presbiterio rimasta intatta, dove campeggiava l'imponente altare maggiore innalzato a cavallo del 1700. Il principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano ne aveva commissionato la pala a Carlo Maratti, portata a termine dagli allievi Giuseppe Bartolomeo Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri soltanto nel 1709 (Mattiello 2012/2013, pp. 148-149).
La pala di Solimena andava a collocarsi sull'altare a lato del Vangelo – di rimpetto al *Martirio di san Lorenzo* richiesto a Francesco Trevisani fin dal 1715, ma che arriverà soltanto negli anni Trenta, e lì è segnalata nella visita pastorale del 1728. I due pagamenti a poca distanza e per la considerevole cifra di 5.000 lire lasciano intendere una esecuzione in tempi rapidi, intorno al 1722-1723, che è ora avvalorata dalla sorprendente continuità di stesura pittorica rivelata dal restauro di Riccardo Moselli. L'incarico cadeva a ridosso della commissione delle quattro storie bibliche per il «Gabinetto Giallo della Maestà del Re» del Castello di Rivoli, per cui il pittore napoletano fu contattato a partire dal 1720 e i cui arrivi si scalano fino al 1725 (Dardanello 2016b, pp. 69-70) (cat. 86).
Solimena orientò la composizione in direzione dell'altare maggiore, quasi a lanciare la sfida alla pala di Maratti: iconica, su due registri sovrapposti, di poche grandi figure fissate nell'eloquenza esemplare del gesto, depositaria dei modelli figurativi del classicismo seicentesco fondati su una nozione squisitamente accademica del disegno della scuola romana. L'impegno pittorico profuso dal pittore napoletano nella sua tela marca in un cambio di passo che poneva una distanza incolmabile nella concezione figurativa e nello stile con la stagione della pittura belloriana: nella mobilità dell'azione favorita dagli spot accesi su personaggi e cumuli di nubi emergono i dati stilistici qualificanti della sua maniera come messa a fuoco del De Dominici: i «gruppi meravigliosi e pieni di nobiltà», dipinti «con tanta armonia di colore, nobiltà di varie e belle tinte», e dotati «di tutti quelli accidenti di lumi, con sbattimenti, di riverberi, ed ombre, che con le loro bellezze, e intelligenza del tutto costituiscono un gran pittore» (De Dominici 1742-1745, III, 1743, pp. 591, 613). Lo studio sul naturale dei nudi e dei volti degli angeli e della presa al vero del viso della Vergine, pur filtrata da un pallore lunare, sono immersi nell'atmosfera soprannaturale dell'evento che investe di toni raffreddati e argentini gli incarnati degli angeli e il cuore fumante del santo, riservando alla natura terrena di Filippo le calde cromie accese dall'arancio dorato e lumeggiante della sua pianeta: sofisticata invenzione passare al filtro tonale del colore la distinzione tra realtà terrena e atmosfera soprannaturale.
La pala è un *unicum* nella produzione de «il primo lume della Scola Napolitana» (*Filippo Juvarra a Madrid* 1978, pp. 115-116), anche per il suo assetto compositivo: l'azione movimentata dal «gran corteggio d'Angeli» si svolge in un'ampia area di ascesa diagonale: san Filippo semi inginocchiato, seguito da un angelo in acrobatico equilibrio sulle nubi che solleva il suo cuore infiammato, si rivolge «al Bambin Gesù tenuto in braccio da Maria Vergine», come titolava il dipinto Bartoli (1776-1777, I, 1776, p. 22), indicando con il braccio disteso gli astanti sulla terra.
La richiesta di intercessione è per il popolo della città di Torino in occasione dell'evento evocato nel paesaggio ai piedi della tela: i robusti bastioni della cinta muraria alludono all'efficienza del sistema difensivo sabaudo che aveva saputo resistere all'assedio portato dai francesi nel 1706, prologo dell'ascesa da ducato a regno, anche in conseguenza del voto allora pronunciato da Vittorio Amedeo II alla Madonna di Superga.
Non v'è traccia documentaria che possa attestare che Juvarra abbia dettato l'articolazione iconografica della composizione; l'architetto era consapevole della colta intelligenza figurativa del maestro napoletano, e per la «Battaglia vinta d'Alessandro contro Dario» per la «Galleria dei pittori delle Scuole d'Italia» alla Granja di San Ildefonso (1735), raccomanderà di «lasciare in tutta libertà al Pittore per l'Idea del quadro, sapendo moltto bene il detto Solimena qual si sia Istoria, esendo oltre bon Pittore e stimato homo di Lettere» (*Filippo Juvarra a Madrid* 1978, p. 129). Certo è che un così congegnato moto ascensionale di gruppo in un tumultuoso cielo nuvoloso non appartiene alle consuetudini compositive di Solimena, mentre proprio questo schema farà da modello alla pala di rilievo marmoreo commissionata nel 1729 a Bernardino Cametti per l'altare maggiore di Superga (cat. 95).
La vastità dell'apertura del paesaggio dominato con assoluta naturalezza nella veduta al vero della città murata è certamente in debito con un disegno di Juvarra lasciato in mano al pittore, come quelli che aveva predisposto per l'amico Gaspar van Wittel a fargli da traccia per vedu-



te di città che questi non aveva mai potuto conoscere (Vitzthum 1971b, p. 5; Manfredi 2010, pp. 12-25). Il ponte sul Po, la collina e il complesso conventuale di Santa Maria al Monte sono trascritti al vero, come nello scorcio di una fantasia architettonica che si data al 1719 (Dardanello, in *Piemonte bonnes nouvelles* 2016, n. 80, pp. 124-125), dove, come nel dipinto, in cima alla collina si scorge una cupola tra due campanili: la chiesa di Superga (1716-1731) che stava allora sorgendo in adempimento del voto reale.
Il restauro ha offerto l'opportunità di toccare con mano la sicurezza del gesto pittorico nella stesura cromatica, per pennellate di impasto fluido, distese in continuità, senza l'appoggio di traccia grafica o del segno di una linea di contorno, il disegno costruito con il colore dalle trasparenze degli scuri ai chiari coprenti, dalla solidità omogenea della cromia saturata del blu di Prussia (riscontrato qui ad una data in assoluto precoce) dell'incredibile natura plastica del manto della Vergine, agli effetti di trasparenza della mezza luna su cui va a posare il suo piede. Una pittura fatta «con ogni studio alla prima» secondo la testimonianza del De Dominici (1742-1745, III, 1743, p. 617), «prendendo dal naturale i nudi, e le azioni, e dal modello i panni, variando poi ciò che non gli fusse piaciuto, e che non accompagnava bene l'altre figure, ed indi dipingendo il quadro sopra la macchia, dopo correttamente disegnato con la graticola, spesso sul naturale disegnava, o dipingeva il nudo di nuovo, oltre quello osservato già nella macchia, e con ciò veniva a far perfezione all'opera assai bene».
Delle riduzioni note del dipinto, quella acquistata nel 1961 dal Museo Civico d'Arte Antica di Torino da Pietro Accorsi (Arnaldi di Balme, in *Rois & mécènes* 2015, n. 17, pp. 124-125) presenta non trascurabili differenze rispetto all'esecuzione della pala, nella precisazione dei gesti, nell'incremento delle presenze dei cherubini, nel cambiamento del panneggio rosso scarlatto, che nella teletta avvolge quasi interamente l'angelo ai piedi di Filippo, e nella veste della Vergine, ma anche nelle scelte direzionate delle luci, attestandone la funzione di modelletto preparatorio.

Giuseppe Dardanello

94. Corrado Giaquinto
Molfetta 1703-Napoli 1766
L'Immacolata Concezione e la visione del profeta Elia, 1741

Olio su tela, 415 x 223 cm
Torino, Madonna del Carmine, cappella Turinetti

Bibliografia: Nepote 1770, p. 12; Bartoli 1776-1777, I, 1776, p. 8; Marocco 1871, pp. 49-51; Sylos 1901, pp. 42-44; D'Orsi 1958, pp. 49-50; Volpi 1958, pp. 274, 281, nota 51; Di Macco 1989a, pp. 287-288, 321-322; Gabrielli 1993, pp. 42-43; Di Macco 2005, p. 62.

La tela fu commissionata a Corrado Giaquinto dal marchese Giovanni Antonio Turinetti di Priero (1687-1757) per essere collocata nella cappella di famiglia, eretta per volontà testamentaria del padre Ercole (1615-1726), nella chiesa della Madonna del Carmine, progettata pochi anni prima da Filippo Juvarra (Marocco 1871, pp. 49-51; Vitullo 1957, pp. 10-18; Pommer [1967] 2003, p. 66). Destinato all'altare di patronato di una delle più influenti famiglie del panorama politico torinese, nella chiesa di un ordine legato alla casa reale, il dipinto arrivò a Torino il 12 luglio 1741 e fu «stimato da tutti per un capo d'opera», tanto che le cento doppie di Savoia concordate non sembravano corrispondere al suo valore «molto superiore a detto prezzo» (Sylos 1901, p. 44). Un incarico che risulta ancor più rilevante se misurato al fatto che nel 1738 il pittore era rientrato a Roma, rifiutando la proposta «di ritornare in Torino per dipingere i soffitti d'alcune camere del Palazzo Regio», poiché «non fu convenuto il prezzo» (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 356), per le quali venne poi chiamato Francesco De Mura, nel segno della comune formazione napoletana.
La commissione della pala dovette costituire una sfida iconografica e compositiva per il pittore, chiamato a rappresentare «ex professo», come ricorda il *Liber diarius carmeliano* (Sylos 1901, p. 44), il profeta Elia sul Monte Carmelo nell'atto di avvertire il re Acab di allontanarsi con i cavalli perché sarebbe arrivata la pioggia e la Vergine Immacolata. La contemporanea presenza dell'episodio dell'Antico Testamento e della Vergine, si lega alla tradizione dell'ordine carmelitano per il quale la nuvola apparsa ad Elia prefigurava l'Immacolata (*Liber de institutione primorum monachorum* 1370). La rappresentazione nasce inoltre da una doppia esigenza celebrativa: quella di Ercole Turinetti che in qualità di ambasciatore austriaco alla Corte papale, nel 1708, aveva appoggiato presso Clemente XI l'istituzione della festa dell'Immacolata Concezione e quella dei padri Carmelitani che necessitavano di un altare presso il quale solennizzare il culto del loro profeta (Sylos 1901, p. 44; Di Macco 1989a, pp. 287, 321).
Giaquinto si era già misurato con questa iconografia nel *recto* dello stendardo processionale per i carmelitani di Santa Maria alle Tre Canelle (1729), nella sua prima commissione nota a Roma, dove si ritrova la medesima scena, ma a parti gerarchicamente invertite (Negro 1992). Nella tela romana Elia è protagonista della narrazione e la Vergine un'apparizione lontana, mentre in quella torinese il profeta, pur essendo sul primo piano, non è più il principale soggetto della composizione. Questo scarto, certamente legato alle disposizioni iconografiche della committenza, provoca un diverso assetto nella tela, che mostra come Giaquinto si riveli estremamente sensibile alle stimolanti valenze visive della cultura teatrale, in grado di sovvertire, con la loro portata innovativa, persino l'assodato schema compositivo della pala d'altare romana.
L'apparizione dell'Immacolata doveva sembrare allora una «vaga e magnifica comparsa» (Chracas 1743, n. 4017), la stessa acclamata dai contemporanei per il ciclo pittorico della chiesa di San Giovanni Calibita, portato a compimento da Giaquinto proprio a ridosso dell'invio della tela per Torino. La sua maniera all'altezza degli anni Quaranta pur continuando ad evocare visivamente il magistero coloristico e compositivo di Giordano e Solimena, dimostra una nuova intelligenza scenica unita ad una stesura cromatica sciolta e luminosa, di cui si avvale per modellare le figure di passaggi morbidi e seducenti.
Il perfezionamento formale raggiunto nello studio condotto sulla figura dell'Immacolata indusse il pittore a presentare il dipinto come saggio di ammissione all'Accademia di San Luca, il 3 gennaio 1740 (Finicelli, in *Corrado Giaquinto* 2005, n. 22, p. 206). Il ritaglio di un elemento di una composizione più articolata a cui viene dato lo statuto di opera autonoma si affermerà come una prassi nella produzione di Giaquinto, indicatore significativo dell'autonomia compositiva di alcune parti delle sue realizzazioni. In tal senso, nel dipinto torinese, viene riproposta la fortunata invenzione del gruppo di angeli e cherubini che sostengono la nube sulla quale è appoggiata la Vergine dell'*Assunta* di Rocca di Papa, commissionata dal cardinal Ottoboni nel 1739. La crescente richiesta di bozzetti e di opere di dimensioni ridotte a Giaquinto, tanto che «non vi fu



né prelato, né cardinale, che non volesse avere qualche sua opera nella propria galleria» (De Dominici 1742-1745, III, 1745, p. 723), è confermata anche dalle repliche per questa tela: per l'*Immacolata* si conosce un ulteriore studio in collezione privata a Molfetta (D'Orsi 1958, p. 49), della pala nel suo complesso il modello di Montefortino (Capobianco, in *Corrado Giaquinto* 2005, n. 21, p. 204) e una versione recentemente passata da Sotheby's (New York, 26 gennaio 2016).

Cecilia Veronese

95. Bernardino Cametti
Roma 1669-1736
Il beato Amedeo di Savoia intercede presso la Madonna con il bambino per il successo nella Battaglia di Torino, 1729-1730 circa

Gesso su un supporto in tela ancorato ad un tavolato ligneo montato in un telaio, 205 x 127 x 30 cm; la sola pala centinata, 190 x 115 cm
Roma, Pontificio Collegio Irlandese

Bibliografia: Wynne 1979; Felder 2001, pp. 51-53, fig. 23.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale", Venaria Reale (TO) nell'ambito del progetto di Intesa Sanpaolo *Restituzioni*.

Il primo accenno alla commissione delle pale d'altare in marmo per la chiesa reale di Superga è in una lettera da Roma dall'ambasciatore sabaudo, il marchese d'Ormea, il 28 maggio 1726: «Dovendo rendere conto a V.E. dei miei operati intorno alli due bassi rilievi che S.M. desidera per Soperga, ho l'onore di dirle che indelatamente ricevuti li comandi della M.S. stimai di dover pria chiamarne alli scultori la formazione degli abbozzetti di semplice terra. Vanno questi soddisfatto; e portatili a casa mia, me n'è risultato tutto il commodo di farli esaminare, e ritrovatosi esser l'idea di particolare buon gusto, feci poi jeri l'altro richiamare li due scultori, con quali entrato in negoziazione, non è stato possibile demordere dalla somma di quattro mila scudi chiamatane, più di 50 doppie per caduno. Aspetterò ora le ultime precise intenzioni di S.M. per conchiudere con li medesimi professori. Per non infastidire inutilmente V.E., che ne scrivo anche



l'annessa al signor cavaliere Don Filippo Juvarra, e le trasmetto la memoria tanto de' patti che de maggiori lumi che si chiamano dai medesimi» (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, pp. 246-250). È qui in questione la commissione dei primi due bassorilievi destinati agli laterali altari di Superga, affidati rispettivamente a Bernardino Cametti, *L'Annunciazione*, e a Francesco Moderati, cui subentrò Agostino Cornacchini nell'ottobre 1728, *La Nascita della Vergine*, eseguiti tra 1726 e 1729; cui seguirà nel 1729 la commissione a Cametti per la pala dell'altare maggiore, posta in opera nel 1733 (Carboneri 1979, pp. 82-86, 133, 135, 198, 199, 201,203, 207, 208; Gritella 1992, I, pp. 266-274; Felder 2001; Montagu 2001, pp. 34-40). Anche se non direttamente riferita all'opera in mostra, la lettera descrive la sequenza delle operazioni preliminari necessarie per arrivare alla realizzazione di una pala d'altare in rilievo marmoreo: la richiesta agli scultori incaricati di elaborare un bozzetto in terracotta sul soggetto assegnato; l'esame degli stessi da parte di autorevoli esperti della scena artistica romana; l'approvazione della invenzione compositiva – l'idea – giudicata «di particolare buon gusto»; la negoziazione del prezzo con gli scultori; la bozza del contratto da trasmettere per l'approvazione al sovrano, con accluse le precisazioni sull'opera richieste dagli scultori.

Sarà Filippo Juvarra a scrivere l'istruzione per il bassorilievo dell'altare maggiore il 16 novembre 1729, che prevedeva un ulteriore passaggio da far precedere alla lavorazione del marmo: «Inanzi di mettere mano al marmo, sarà da persona eletta dal Ministro in Roma di S.a M.a rivisto il modello se corrisponde la richezza del suggetto e approvato si lavorerà il marmo secondo quello» (Carboneri 1979, pp. 85-86). Si tratta del bassorilievo in gesso esposto in mostra, Il banco di prova finale per il controllo della qualità dell'opera: il modello sviluppato in grande in tutti i dettagli della composizione per una valutazione nel merito tanto della qualità estetica quanto dell'adesione narrativa al soggetto prima di mettere mano al marmo.

Il soggetto è descritto nella citata *Istruzione* di Juvarra: «Si doverà rapresentare in aria la gloriosa Vergine con il Babin Gesù in braccio, e sarà retta da gruppi d'Angeli, come parimenti sarà coronata di stelle di due angioloni o putti di mezzo rilievo che rompino sopra la cornice. Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginochio sopra nuvoli, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scetro in atto di pregare la Vergine che asista con la sua protezione a vincere la bataglia sucessa a lì 7 settembre 1706, di basso rilievo con tutte le distinzioni che si possono esprimere con la scoltura. Le figure principale saranno non più di piedi 9 romani e ci saranno figure tutti staccati dal piano secondo il stile dell famoso basso rilievo dell'Atila in S. Pietro del Lagardi». Quest'ultima indicazione fa riferimento alla pala marmorea dell'*Incontro di Leone X e Attila* di Alessandro Algardi in San Pietro (1646-1653), indicato come parametro di qualità in assoluto e, nello specifico, per le figure da realizzare in scultura quasi a tutto tondo. La descrizione della Vergine come parte integrante del rilievo indica che a quella data era stato messo definitivamente da parte il pensiero che aveva orientato l'intera progettazione dell'altare, documentato da una sequenza di studi di Juvarra imperniati sulla statua lignea seicentesca della Madonna a cui Vittorio Amedeo II aveva fatto voto (Dardanello 1995a, pp. 261-267; Felder 2001, pp. 133-145).

Rintracciato nel Pontificio collegio irlandese a Roma (Wynne 1979), il modello misura più di un terzo del bassorilievo in marmo e consente di apprezzare la capacità di Cametti nello sviluppo narrativo del soggetto che elabora modelli compositivi pittorici. Il restauro condotto in occasione della mostra dal Centro Conservazione e Restauro della Venaria Reale ha reso possibile osservare meglio un particolare in cui si discosta dal marmo. È mutato il dialogo tra i due angioletti, nel modello genericamente scherzanti ai piedi del beato Amedeo: per una esigenza iconografica non irrilevante, forse discussa di fronte al modello, il putto sulla sinistra in atto di allontanarsi con in mano la corona regia raffigurare il genio di Francia, è sollecitato a voltarsi indietro dal Genio del Piemonte sabaudo che gli indica l'esito della battaglia raffigurata in basso, a significare il fallito tentativo dei francesi di impedire l'acquisizione del titolo regio, ottenuto proprio grazie alla Battaglia di Torino.

Giuseppe Dardanello

96. Claudio Francesco Beaumont

Torino 1694-1766

La visione mistica della beata Margherita di Savoia, 1730

Olio su tela, 403 x 245 cm
Torino, Basilica di Superga

Bibliografia: Baresiano 1638, p. 68; Zucchi 1921, pp. 20-21; *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 101; Mallé 1963a, p. 174, tav. 167; Griseri 1965, p. 378; Di Macco, in *Il tesoro della città* 1996, n. 303, pp. 144-145; Provero 2008; Dardanello 2011a; Goria 2011, pp. 49-50; Graffione 2011a; Mattiello 2011; Mattiello 2018.



Il dipinto raffigura *La visione mistica della beata Margherita di Savoia* (Pinerolo circa 1390-Alba 1464), figlia del conte Amedeo di Savoia-Acaja e di Caterina di Ginevra. La principessa nel 1403 divenne moglie del marchese del Monferrato Teodoro II Paleologo e alla morte del marito (1418) resse il governo fino alla maggiore età del figliastro Gian Giacomo. Quando il nuovo

marchese salì al trono, si ritirò finalmente ad Alba per dedicarsi alla vita religiosa, prima come terziaria domenicana, poi con la professione del secondo ordine e la fondazione nel 1448 del monastero di Santa Maria Maddalena (Provero 2008). Nella sua biografia, scritta dal predicatore domenicano Giacinto Baresiano, si narra che un giorno «apparendole il Salvator del Mondo con forma humana, di statura grande, di venerabil volto, con tre strali nella mano, e da nobilissima comitiva accompagnato, le disse; Riguarda Margherita queste saette, poiché una d'esse devi eleggere a prova», rappresentando «la prima corporale infirmità; la seconda calunnie; la terza persecutioni». La beata, non sapendo quale scegliere, si affidò del tutto alla volontà divina «a cui poi determinatamente piacque, che non la pontura, e il dolore d'una sola, ma di tutte tre, in successo di tempo venisse a provare» (Baresiano 1638, p. 68).

Il culto di Margherita venne promosso dal casato sabaudo fino all'ottenimento della sua canonizzazione nel 1669. L'effige della beata è stata in seguito più volte utilizzata a sostegno dell'immagine della dinastia, in parallelo a quella del beato Amedeo, in occasione di grandi investimenti chiesastici, come nella decorazione della volta della perduta chiesa dell'Ospedale di Carità di Torino realizzata da Daniel Seiter tra il 1700 e il 1703 (Mallé 1963a, p. 174, tav. 167; Di Macco, in *Il tesoro della città* 1996, n. 303, pp. 144-145) o nella pala dell'altare maggiore della chiesa di San Filippo Neri dipinta da Carlo Maratti, tra il 1700 e il 1708, con la collaborazione di Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri (Mattiello 2018). La grande tela qui esposta è stata invece compiuta da Claudio Francesco Beaumont, con il *San Carlo Borromeo che dà la comunione agli appestati*, per gli altari minori della Basilica Reale di Superga, su commissione di re Vittorio Amedeo II e sotto l'attenta sorveglianza dell'architetto Filippo Juvarra (Zucchi 1921, pp. 20-21; Griseri 1965, p. 378).

L'artista ha lavorato all'opera durante il suo secondo soggiorno di studi a Roma, dove si era recato dal 1723 per perfezionare la sua formazione alla bottega di Francesco Trevisani con il sostegno economico del sovrano sabaudo. Il dipinto con la beata Margherita è stato completato alla fine del 1730, come assicura lo stesso autore in una lettera inviata a Vittorio Amedeo II il 23 dicembre dello stesso anno, dopo un'accurata preparazione grafica (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 101; Goria 2011, pp. 49-50). Le fasi di elaborazione del dipinto sono testimoniate in particolare da due fogli conservati nell'Album che raccoglie i disegni del pittore, ora conservato al Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama (invv. 25/DS, 9/DS). La successione dei due progetti evidenzia soprattutto la volontà di Beaumont di esaltare la teatralità della scena, mediante l'accentuazione della posa dinamica della figura del Cristo e delle proporzioni monumentali del colonnato sullo sfondo. Claudio Francesco dimostra di essere riuscito a comprendere fino in fondo gli insegnamenti ricevuti nell'Urbe, dove ha avuto la possibilità di aggiornare i suoi primi interessi per i cromatismi veneti conosciuti a Torino attraverso le opere di Seiter (Mattiello 2011), grazie alle lezioni impartite da Trevisani e alle influenze intellettuali assorbite nei circoli capitolini dell'Arcadia del cardinal Pietro Ottoboni e delle accademie di Francia e di San Luca. Beaumont ha messo così in scena un brano animato da personaggi dalle pose singolarmente studiate, in un'atmosfera connotata da morbidi ed aggraziati passaggi tonali. L'artista nel 1731 porterà questo preziosissimo bagaglio culturale a Torino e lo trasmetterà alle nuove generazioni di artisti, grazie al suo ruolo preminente di Primo Pittore di Gabinetto di re Carlo Emanuele III (1731) e di direttore della Regia Manifattura degli Arazzi (1734) e della Scuola del disegno (1738) (Dardanello 2011b; Graffione 2011a).

Simone Mattiello

97. Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Deposizione di Cristo dalla Croce, 1731 circa

Olio su tela, 400 x 270 cm
Iscrizione sulla sommità della croce in ebraico, greco e latino: «ישוע נוצרי ומלך היהודים, Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ Βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων, Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum»
Torino, Santa Croce, altare maggiore (in deposito temporaneo a Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica).

Bibliografia: Craveri 1753, p. 61; Nepote 1770, p. 26; Lanzi [1809] 1968-1974, I, 1968, p. 254; Zucchi 1921, p. 39; Griseri 1949, p. 142; *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 105; Griseri 1963, p. 11; Griseri 1965, p. 379; Tamburini 1968, p. 335; Goria 2006, pp. 126-127; Dardanello 2011a, p. 110; Dardanello 2011b, p. 4; Goria 2011, p. 49; Gaja 2011, pp. 51-61; Fiorentino 2016, pp. 20-21, 111, 115, 143-144, 151, 158, 185.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Nicola Restauri SRL, Restauro Opere d'Arte, Aramengo (AT).

«Per apprezzarlo quanto merita, convien vedere ciò che fece nel suo miglior tempo; per figura il Deposto nella chiesa di Santa Croce», scriveva Lanzi ([1809] 1968-1974, I, 1968 p. 254) riconoscendo tra le opere significative di Beaumont la pala allestita sull'altare maggiore della chiesa juvarriana delle Canonichesse lateranensi. La fortuna del dipinto è tracciabile nelle fonti letterarie e nelle guide della città di Torino fin dal 1753, quando l'artista era ancora vivo (Craveri 1753, p. 61). Non disponiamo di dati documentari diretti sulla cronologia e la committenza della tela, databile al 1731, al rientro del pittore dal soggiorno romano dove aveva frequentato gli ambienti accademici e soprattutto appreso la decisiva lezione di Trevisani. È probabile che l'opera venga realizzata in occasione dell'erezione dell'altare disegnato nel 1730 da Juvarra, architetto del complesso, nel cui coro Carle Vanloo dipinse intorno al 1733 due affreschi, altro termine cronologico di riferimento per il cantiere decorativo (per il disegno esecutivo dell'altare, in marmi policromi e stucco, attribuito a Baroni di Tavigliano: Gritella 1992, pp. 455-461; Dardanello 1999, p. 11). Con questa cronologia concorderebbe inoltre un'indicazione di Ignazio Nepote (1770) che, a proposito del quadro, incidentalmente ricordava di aver visto il maestro all'opera («Dal gran Bomon dipingere, lo vidi io medesimo»): sembrerebbe plausibile tra giugno 1731, al rientro di Beaumont, e gennaio 1733, quando Nepote lascia Torino, per ritornarvi nel 1743 (salvo un intervallo nel 1737: Rizzo 2011b, p. 123).

L'opera cadrebbe così a ridosso delle pale per gli altari della chiesa Reale di Superga, il *San Carlo Borromeo che dà la comunione agli appestati* e *La visione mistica della beata Margherita di Savoia* (cat. 96), dipinte a Roma allo scadere del 1730 e giunte a Torino nel 1731, pur mostrando un sensibile scarto di intonazione complessiva rispetto a quelle prove. Al confronto con le pale di Superga e le successive pitture glittiche degli anni Trenta in Palazzo Reale, la *Deposizione* presenta infatti una luce più tenebrosa e una stesura di tocco, vibrante, meno levigata (su una pellicola pittorica pro-



vata, però, dalle vicende conservative). L'impianto essenzialmente giocato sulle figure più imminenti e monumentali sta addosso ai corpi, ai panneggi, nel loro plastico intreccio che si sviluppa intorno alla croce, seguendo la discesa del corpo esangue di Cristo tra le forti prese dei vari personaggi, con un intenso Giovanni apostolo e Giuseppe di Arimatea che regge il sudario; ai piedi, la Maddalena. La stesura pittorica liquida e veloce, sbalzata da rialzi di luce, lavora sulla preparazione bruno rossastra, a tratti affiorante e usata per ottenere dei passaggi tonali. Fu per Beaumont un progetto impegnativo di cui danno conto gli abbozzi per Maria confortata da una pia donna, gli studi per la testa con turbante, per le mani in abbandono del Cristo e il panneggio della donna di profilo dall'album del Museo Civico (Dardanello 2011b, p. 14; Fiorentino 2016, pp. 111, 115, 143-144, 158, 165, 185). Recentemente l'opera è stata posta in rapporto a modelli grafici tratti dalle due *Deposizioni* di Jouvenet (1697; 1713 circa) per le figure della Vergine, del Cristo e di Giuseppe di Arimatea (Gauna 2012, p. 229). Per i riferimenti della miscela figurativa elaborata dal pittore vale tuttavia ritornare al rapporto diretto con Trevisani, e in tal senso credo si debba considerare il bozzetto della *Deposizione* del maestro (1698 circa, Wellesley College, Jewett Art Museum: Griseri 1962, p. 29; Di Federico 1977, pp. 45, 89), meditato su fonti carraccesche e rubensiane, verosimilmente preparatorio per il perduto «Gesù deposto dalla croce» del cardinal Ottoboni (Olszewski 1997/1998, p. 547), a cui Beaumont qui sembra ancora ispirarsi.

Nel solco delle esperienze romane, la pala segna un apice e un punto di svolta nel percorso dell'artista, coinvolto ormai a pieno ritmo nei regi cantieri e nelle chiese, in confronto con gli esiti dei maestri, da Conca a Solimena, selezionati da Juvarra; una prova di successo a Torino, come dimostra il ruolo di modello che assunse per alcune fortunate soluzioni figurative che saranno riprese dagli scultori, su tutti Stefano Maria Clemente, per i gruppi processionali destinati alle confraternite della città (Dardanello 2011b, pp. 5, 21-22).

Clara Goria

98. Carle Vanloo
Nizza 1705-Parigi 1765
Riposo di Diana, 1732-1733

Olio su tela, 65 x 81,5 cm
San Pietroburgo, Hermitage Museum, inv. ГЭ-1140

Provenienza: dopo un passaggio nella collezione del conte Simon-René de Baudouin, la tela fu acquistata da Caterina II di Russia nel 1781 per il conte Lanskoy; nel 1784 entra all'Hermitage.

Bibliografia: Nemilova 1975, p. 437; Sahut, in *Carle Vanloo* 1977, n. 15, p. 31; Nemilova 1986, n. 265, p. 351; Rosenberg, Sahut 1991, p. 376; Rizzo 2008, pp. 179-195; Rizzo 2012, pp. 174-179;



Rizzo 2016, p. 119; Derjabina, in *Da Poussin agli Impressionisti* 2016, n. 30, pp. 92-93.

* Opera non esposta in mostra

Carle Vanloo arriva per la seconda volta in Piemonte nel 1732, tappa del viaggio di ritorno a Parigi da Roma, dove è *pensionnaire* dal 1728. A Torino risiedeva la sorella Rosa, ma certamente è Filippo Juvarra, che aveva avuto modo di apprezzare il pittore durante la permanenza romana, a intercettarlo per un soggiorno di circa due anni, durante il quale consolida i rapporti con i Savoia e i Carignano stretti dal fratello Jean-Baptiste negli anni Dieci e si lega a esponenti della nobiltà e dell'alta borghesia grazie alle nozze con Cristina Somis (Rizzo 2016, p. 116). Commissioni come la decorazione del coro delle monache di Santa Croce (tra le quali Eugenia Somis, sorella della moglie dell'artista), e l'impegno per Palazzo Reale e la Palazzina di caccia di Stupinigi, ne fanno un protagonista, insieme a Corrado Giaquinto e Giambattista Crosato, di una nuova stagione della decorazione all'aprirsi degli anni Trenta. Per le residenze di piacere, Villa della Regina e Stupinigi, ma anche per gli spazi più preziosi e fuori dal contesto cerimoniale del Palazzo Reale, come il Gabinetto della *Gerusalemme Liberata*, Juvarra aveva ideato una nuova formula di abitare le stanze, dove le storie del mito prendevano forma attraverso un programma iconografico che piegava il contenuto alla decorazione, e una pittura che sostituiva il tono eloquente dell'*historia* con un'articolazione scenica da teatro filtrata dalla sensibilità arcadica.

Carle Vanloo venne incaricato di dipingere l'affresco con le *Storie di Diana* per la Palazzina di caccia di Stupinigi nel 1733, nel contesto del progetto decorativo per l'ala est del palazzo, adibita ad Appartamento del re Carlo Emanuele III avviato da Juvarra nei primissimi anni Trenta, ed in cui erano stati coinvolti, oltre a Giambattista Crosato, autore nella camera adiacente del *Sacrificio di Ifigenia*, i fratelli Giuseppe e Domenico Valeriani insieme a Girolamo Mengozzi Colonna per l'affresco con il *Trionfo di Diana* (Gabrielli 1966, pp. 32-34; Griseri 1996; Dardanello 2007a, pp. 173-202; Griseri 2016). L'opera di Vanloo, in contrapposizione ai colori sgargianti dei Valeriani e all'impianto teatrale di Crosato, illustra con compostezza formale una piacevole campagna che si dispiega lungo il perimetro della volta della Camera da Letto, permettendo allo sguardo di seguire la concatenazione dei nuclei narrativi che espongono vari momenti di una battuta di caccia di Diana.

Il bozzetto dell'Hermitage, databile al 1732-1733, mostra il momento in cui la dea riposa con le sue ninfe, e dichiara meglio dell'affresco le doti di abile colorista del pittore già espresse poco prima nel Palazzo Reale torinese, dove, nelle dodici piccole tele del Gabinetto dell'Appartamento d'Inverno del re, la *Gerusalemme Liberata* veniva narrata con talento compositivo e una prosa preziosamente cromatica. L'atmosfera di cristallo della volta è sostituita nel bozzetto da una pennellata viva e fresca, che rivela riferimenti al delicato filo-venetismo fra Ricci e Lemoyne espresso da Vanloo nella *Betsabea al bagno*, eseguita nel 1723 prima del perfezionamento a Roma (Meaux, Musée des Beaux-Arts), rinforzati però, come nelle tele di Palazzo Reale, dagli esiti della proficua formazione sul disegno e sul colore affrontata a Roma in Palazzo Mancini, e dal confronto diretto con opere di Sebastiano Ricci arrivate poco prima a Torino (Rizzo 2016).

Il colore sfrangiato mutuato dalla pennellata del pittore veneto porta il bozzetto ad un risultato che di fatto non poté essere messo in opera nel soffitto, in quanto sarebbe potuto apparire eccessivo per il quieto spaccato arcadico rappresentato, e avrebbe interferito con il tranquillo svolgersi delle scene, studiate nei minimi dettagli. Le opulenti figure femminili e la soluzione cromatica della volta sono ancora ispirate alla pittura veneziana, ma di più lontana incidenza veronesiana, mentre rispetto al bozzetto viene esaltata l'esibizione virtuosistica dei dettagli naturalistici, che sfocia a tratti in dato artificioso.

La nutrita rete di contatti torinesi permette a Vanloo di rispondere a committenze per chiese e palazzi, e di praticare diversi generi con un notevole eclettismo stilistico che lo caratterizzerà ancora nei primi anni a Parigi e ai primi *Salons*. Nelle opere piemontesi emergono già quei caratteri che verranno esaltati dalla critica soprattutto nelle commissioni parigine degli anni Trenta, «rien à désirer pour la Composition, le Dessein, le coloris et l'expression», come rilevò il *Mercure de France* a proposito del suo *morceau de réception* all'Académie royale raffigurante *Apollo e Marsia* (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts; *Mercure de France*, agosto 1735, p. 1819; vedi fig. 4, p. 194 nel saggio di chi scrive).

Alessia Rizzo

99. Corrado Giaquinto
Molfetta 1703-Napoli 1766
La partenza di Enea da Cartagine,
1735 circa

Olio su tela, 116 x 122 cm
Roma, Palazzo del Quirinale, Sala d'Ercole, inv. PR 7766

100. Corrado Giaquinto
Molfetta 1703-Napoli 1766
Venere consegna le armi ad Enea,
1735 circa

Olio su tela, 102 x 115 cm
Roma, Palazzo del Quirinale, Sala d'Ercole, inv. PR 7764

Provenienza: Torino, Villa della Regina, Appartamento del re, Camera da Letto verso Ponente (attestati nell'inventario del 1755); Moncalieri, Castello, secondo piano (registrati nell'inventario del 1880, attribuiti a Crosato); trasferiti a Roma per arredare gli appartamenti del Palazzo del Quirinale nel 1893: *La partenza di Enea da Cartagine*, Anticamera del secondo appartamento imperiale; *Venere consegna le armi ad Enea* anticamera del salone del secondo appartamento imperiale; dal 1959 collocate nell'attuale sistemazione.

Bibliografia: Cochin 1758, I, p. 27; D'Orsi 1958, pp. 44-48; Volpi 1958; *La Peinture italienne* 1960, nn. 11 (cat. 100), 12 (cat. 99); Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 128 (cat. 99), p. 76; n. 132 (cat. 100), p. 77; Piccirillo, in *Virgilio nell'arte* 1981, n. 12, pp. 179-180; Coliva 1983; Di Macco 1989a, pp. 282-287; Gabrielli 1993, pp. 39-41; Strinati 1993; Di Giacomo, in *Giaquinto* 1993, nn. 4b (cat. 99), 4f (cat. 100), p. 118; Laureati, in *Il patrimonio artistico* 1993, n. 76 (cat. 99), p. 96, n. 78 (cat. 100), pp. 92-94; Parca, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 115a (cat. 100), pp. 222-223; Fiorentino, in *Corrado Giaquinto* 2005, n. 14 (cat. 100), pp. 190-191; Di Macco 2008; Morozzi 2008, pp. 83-86; Caracciolo 2009, pp. 35-37; Morozzi, in *La bella Italia* 2011, n. 3.2.8 (cat. 99), p. 171.

Negli anni trenta del Settecento i lavori a Villa della Regina volgevano al termine sotto la regìa di Juvarra, e in questa fase finale viene attestata la presenza di Corrado Giaquinto a Torino, insieme a Giambattista Crosato e ai fratelli Valeriani. Il pittore era già partito da Roma il 6 giugno del 1733, secondo la testimonianza del ministro Orengo, ma il suo primo soggiorno piemontese non si sarebbe prolungato per più di sei mesi, come dedotto dalla regolamentazione dello Stato Pontificio (Gabrielli 1993, p. 40). A questa breve





permanenza possono essere ricondotte l'integrazione della *Madonna della Lettera di Messina* al *San Giovanni Nepomuceno* di Sebastiano Conca, pala per l'altare di Juvarra in San Filippo (Di Macco, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 63, p. 210), insieme ai due quadri perduti con *Giove ed Europa* e *Galatea con Tritoni e ninfe*, donati al sovrano, per cui venne ricompensato 600 lire (Di Macco 2005, p. 58, nota 11). Risalgono a questo primo soggiorno anche gli affreschi nel salone della Villa, *Venere e Adone* e *Apollo e Marsia*, mentre più complicato appare stabilire se l'affresco con i *Quattro Elementi* nella Camera da Letto della regina, «dipinto con tal spirito,/che reca meraviglia» (Nepote 1770, p. 12), sia stato eseguito in questa occasione o nella successiva permanenza torinese. In seguito alla morte della moglie e del figlio, nel febbraio 1735, Giaquinto sarebbe tornato a Torino, per rimanere almeno fino agli inizi del 1738. Durante questo secondo periodo di attività per la Corte sabauda, il pittore lavorò contemporaneamente nel cantiere di Villa della Regina e in quello di Santa Teresa, dove realizzò la *Gloria di san Giuseppe* e i quadroni laterali con il *Transito* del santo e la *Fuga in Egitto*, che risultavano già allestiti nel 1737 (Tamburini 1974, p. 95). L'elaborazione dei soggetti tanto per la residenza reale quanto per la chiesa carmelitana dovette costituire una sfida particolarmente impegnativa per il pittore, come è possibile dedurre dal consistente numero di disegni e bozzetti per i due cantieri (Di Macco 1989a, pp. 282-287).
La partenza di Enea da Cartagine e *Venere consegna le armi ad Enea* appartengono ad una serie di otto tele, con i «fatti d'Enea», registrate nell'inventario del 1755, nella Camera da Letto verso Ponente nell'Appartamento del Re a Villa della Regina, i cui soggetti dovevano corrispondere a episodi dell'*Eneide*: *Venere appare ad Enea* (I, 325-385), *Enea e Didone colti dalla tempesta* (IV, 160-168), *Mercurio appare ad Enea* (IV, 307-332), *La partenza di Enea da Cartagine* (IV, 416-440), *Enea sacrifica ad Apollo* (VI, 1-41), *Venere consegna le Armi ad Enea* (VIII, 604-620) per le sei sovrapporte, e ad *Enea raccoglie il ramo d'oro* (VI, 136-147) e *Ascanio ferisce il cervo* (VIII, 604-620) per le due sovrafinestre (Ang. Griseri 1988, pp. 14-15).
La volontà di Juvarra di orientare i pittori scelti per l'arredo delle residenze da lui progettate in un'ottica di perfetta coerenza tra soggetto rappresentato e qualità pittoriche proprie dell'artista che doveva realizzarlo, è in quest'occasione perfettamente riuscita. Gli episodi non sembrano seguire un ordine cronologico o didascalico, ma piuttosto essere stati selezionati più per le potenzialità figurative intrinseche alla scena da rappresentarsi che per la loro efficacia morale come *exemplum* rispetto alle virtù ideali del sovrano.
A questo deve aggiungersi la corretta contestualizzazione della rinnovata fortuna del poema virgiliano, che prende le mosse proprio dall'Accademia dell'Arcadia e dal suo proposito di recupero dei classici, nel cui contesto veniva pubblicato, a titolo d'esempio, il *Giano bifronte overo l'Eneide* in ottava rima toscana di Bartolomeo Beverini (1700). La *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio può essere individuata come l'opera principalmente responsabile della rinnovata attenzione, letteraria, artistica e musicale al poema epico, che dopo l'esordio napoletano del 1724, venne presentata anche al Teatro Regio di Torino nel 1727. La versione teatrale contribuisce alla presentazione dell'eroe come uomo diviso tra amori terreni e il volere degli dei, caratteristico dei primi sei libri del poema epico, per cui si registra una concreta preferenza in termini figurativi nella prima metà del Settecento (Caracciolo 2009). Il valore esemplare e le potenzialità rappresentative proprie di ciascun episodio di Giaquinto avvicinavano le scene al teatro contemporaneo, imitando l'agilità del ritmo del melodramma riformato da Metastasio, diviso tra azione e virtuosismo delle arie, armonizzate nel flusso continuo della melodia, tradotto in pittura secondo lo schema aria-azione. Questo legame è testimoniato anche dall'utilizzo delle scenografie di successo in quel momento come le marine, i boschi e le vedute di Roma antica (Viale Ferrero 1980, pp. 137-140). C'è da chiedersi allora quanto dovesse aver contato per Giaquinto la suggestione visiva della scenografia del «Porto con navi per l'imbarco di Enea in mare», didascalia di scena di Metastasio, che ritroviamo tradotta nella sovrapporta con *La partenza di Enea da Cartagine*, dove sul proscenio è ospitato il galante inchino dell'eroe, nell'atto di prendere commiato dalla sorella di Didone, Anna, inviata a supplicarlo di rimandare la partenza. Nella tela con *Venere consegna le armi ad Enea*, l'ambientazione è caratterizzata da un paesaggio boschivo, dominato dalla visione della grotta di Vulcano con i Ciclopi, mentre la figura del nudo giacente del fiume in primo piano a sinistra, «punto di maggior evidenza plastica e cromatica» (D'Orsi 1958, p. 48), controbilancia l'apparizione delle armi, in alto a destra, che saranno consegnate dalla dea al figlio.
Il carattere dilettevole e l'intelligenza compositiva delle *Storie di Enea* di Giaquinto erano dati chiari anche a un contemporaneo come Charles-Nicolas Cochin, il quale notò, proprio a proposito di Villa della Regina, che «dans cette même maison il y a plusieurs dessus de porte du chevalier *Corado*, élève de *Solimeni*, dont l'effet est piquant, et la composition ingénieuse». Nel commento alle sovrapporte descriveva il modo di colorire del pittore, che «tient beaucoup du celle de feu Monsieur le Moine, premier peintre du roi, non pas cependant que les demi-teintes en soient si variées, ni si belles, mais seulement par le ton général qu'ils préfèrent à l'œil. Dans d'autres elle tient de celle de son maitre, c'est-à-dire, que les ombres en sont noirâtres & extrêmement vigoureuses» (Cochin 1758, I, p. 27). La pittura di Giaquinto si qualifica infatti per quella maniera sospesa tra l'uso del chiaroscuro proprio della formazione napoletana e la gamma coloristica schiarita ricca di cangiantismi, che risultavano così eleganti nell'armonia complessiva da far ricordare François Lemoyne e i contemporanei raggiungimenti dei pittori dell'Accademia di Francia a Roma.
A Torino Giaquinto incontra Giambattista Crosato e Carle Vanloo, e con loro intesse un dialogo serrato sulle ragioni del colore e la dimensione teatrale della pittura, funzionale per la decorazione tanto degli apparati progettati da Juvarra, dalle sovrapporte ai *lambris*, quanto delle volte, da Villa della Regina a Stupinigi. Nelle residenze di *loisir*, fuori dai rigidi schemi del cerimoniale, i cicli iconografici davano vita alle storie mitologiche ed epiche, con un tono diverso dall'allegoria e dalla metafora impegnata del Palazzo Reale, aggiornata nelle *Storie di Enea* che furono messe in opera tra il 1738 e il 1742 da Claudio Francesco Beaumont per la Galleria della regina. «L'Istoria o i fatti d'Enea» vennero nuovamente selezionati da Juvarra, in alternativa alle *Storie della Gerusalemme Liberata* di Tasso, per il «Progetto B» della Camera da Letto del re della Granja di San Ildefonso, ancora una volta la tematica risultava funzionale alla decorazione del medesimo ambiente scelto per Villa della Regina e proprio Giaquinto, insieme a Carle Vanloo, Francesco Monti e Placido Costanzi, avrebbe dovuto prendere parte a quell'impresa (*Filippo Juvarra a Madrid* 1978, pp. 114-115).

Cecilia Veronese

101. Giambattista Crosato
Treviso (?) 1697-Venezia 1758
Diana ed Endimione, 1740 circa

Olio su tavola, 46 x 70 cm
Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0751/D

102. Giambattista Crosato
Treviso (?) 1697-Venezia 1758
Venere e Adone, 1740 circa

Olio su tavola, 46 x 70 cm
Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 0748/D

Provenienza: Torino, Palazzo Carignano.

Bibliografia: Griseri 1961, pp. 42-65; Mallé 1961, p. 373; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, pp. 12-13; II, nn. 140, 142, pp. 80-81; Griseri 1967, pp. 332-333; Martini 1982, p. 487, nota 104; Harrison 1983, pp. 29-32, 105-109; D'Arcais 1985, p. 239; Griseri 1989, p. 46; Langen 1991, pp. 11, 17, nota 21; Pallucchini 1995, I, pp. 130-131; Mossetti, in *Il tesoro della città* 1996, n. 307, p. 147; Kunze 1999, p. 429; Magrini 2004/2005, p. 143, nota 17; Pagella 2006, p. 328; Ton 2012, n. 27, pp. 260-269; Arnaldi di Balme, in *Os Saboias* 2014, nn. 18-19, p. 102.

I pannelli lignei appartengono a un ciclo di diciannove scene, con soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, proveniente da Palazzo Carignano e giunti nella loro attuale collocazione nel 1927 (secondo le ricerche di Thellung, in Mossetti, in *Il tesoro della città* 1996, n. 307, p. 147; Pagella 2006), con minimi adattamenti per quanto riguarda l'incorniciatura della *boiserie* (Arnardi di Balme, in *Os Saboias* 2014, nn. 18-19, p. 102). Solo un pannello della serie, rappresentante *Bacco e Arianna* si conserva ancora presso Palazzo Carignano (Ton 2012, n. 28, p. 269).
Secondo la testimonianza del 1741 del banchiere Durando, procuratore generale dei Carignano, l'arredo di alcune stanze del palazzo tra cui quella che verosimilmente ospitò in origine il ciclo vale a dire la sala dell'udienza (dove in un inventario di inizio Ottocento si rammentava il «lambriggio tutt'intorno di detta camera dipinto dal Crosati colorito di bianco e profilato di oro»; Mossetti, in *Il tesoro della città* 1996, n. 307, p. 147), era stato pagato dal re Carlo Emanuele III come dote per il matrimonio del principe Luigi Vittorio di Carignano con Cristina Enrichetta d'Assia Rheinsfeld-Rottenburg, sorella della defunta regina Polissena. Si tratta dunque di una committenza reale, destinata alla famiglia che, più di tutte, aveva importato a Torino usi, consuetudini e anche modalità decorative dalla frequentata Corte parigina, come per l'appunto l'inserimento di pannelli lignei a mo' di *boiserie* di arredo. Le tavole possiedono sostanzialmente la medesima altezza (circa 46 cm), con diverse larghezze: lo scopo era evidentemente quello di adeguarsi alla diversa successione delle pareti, o delle zone adiacenti alle porte e alle finestre dell'ambiente in cui erano originariamente collocati.
Sulla base delle testimonianze documentarie risulta pertanto verosimile una collocazione della serie intorno al 1740, in occasione del ricordato matrimonio e del così detto "secondo soggiorno" di Crosato a Torino, durante il quale egli fu impegnato, oltre che nelle solite realizzazioni di scenografie per il Teatro Regio (cui egli dovette verosimilmente il primo contatto con Juvarra che gli garantì le prime commissioni sabaude, a partire dalla decorazione della Palazzina di caccia di Stupinigi nel 1732-1733), anche nella realizzazione degli affreschi della cappella di San Francesco di Sales nella chiesa di Santa Maria della Visitazione a Pinerolo.
Crosato era già stato impiegato per la *boiserie* di





Palazzo Reale, intorno al 1733, e dunque possiamo supporre che egli fosse, sin da allora, particolarmente apprezzato per una versatilità che lo rendeva abile sia nella pittura ad affresco in grande formato, sia nella fornitura di pannelli lignei, dimostrando una dimestichezza con tecniche, supporti e generi diversi.
La serie per Palazzo Carignano, come già messo in rilievo da svariati commentatori, sin a partire dalla prima studiosa che mise a fuoco l'importanza della serie, Andreina Griseri, costituisce un *unicum* per la particolare sensibilità espressa dall'artista, giocata su un tono sentimentale e malinconico intrecciato però con un controcanto buffo e divertito. Si veda, in tal senso, l'eccezionale episodio di *Venere e Adone,* in cui il pianto della dea di fronte al cadavere dell'amato mortale, pur conservando i toni del melodramma e del racconto amoroso-arcadico, viene bilanciato dalla presenza del Cupido alle sue spalle che, facendole quasi il verso, si asciuga le lacrime sul manto svolazzante della dea.
A questa particolare sensibilità nello sviluppo dei soggetti mitologici, Crosato abbina un'abilità davvero straordinaria nella tecnica utilizzata, l'olio su tavola: benché alcuni dei pannelli presentino talvolta qualche problema conservativo, appare ben visibile una capacità di costruzione delle immagini e delle forme attraverso una pennellata a corpo, strisciate di colore, sgocciolature, sì che davvero si comprende come egli abbia dato in questo genere sfogo a una maniera che trova davvero pochi paragoni tra i suoi contemporanei e solleciti confronti con certe altre soluzioni impiegate dallo stesso pittore nell'affresco. Le tonalità cromatiche – talvolta di grande ricercatezza come il violetto del manto della dea – sono poste in reciproco contrasto e opposizione, mentre improvvise accensioni di luce sono ottenute con stesure di colore puro. La ricca sostanza materica con cui l'artista costruisce le sue scene, sfruttando la particolarità del supporto, si nota molto bene anche nella tavola con *Diana ed Endimione,* nella quale la dea, che spia nella notte il sonno eterno del suo amato, brilla per le vesti candide, i monili di perla che ne ornano la chioma, lo stesso incarnato traslucido, rialzato da tocchi di luce.
Pur dovendo riconoscere l'eccezionalità della posizione di Crosato all'interno dell'"internazionale" di scuole costruita da Juvarra a Torino, e ancora ben viva negli anni immediatamente successivi alla sua morte, chi scrive ha avuto modo di evidenziare anche il dialogo che il maestro fu capace di instaurare con i contemporanei presenti nella Corte dei Savoia (si pensi a Giaquinto, ma pure a Conca e Beaumont). Le soluzioni proposte dal maestro veneto inoltre non rimasero lettera morta ma furono spesso elementi di spunto per altri artisti, non solo i Galliari che sappiamo essere stati in contatto diretto con Crosato. Proprio i pannelli lignei di Palazzo Madama, di cui lo stesso pittore realizzò alcune varianti o "repliche da modello", furono anche oggetto di riprese da parte di artisti piemontesi del Settecento, a testimonianza del successo di una serie che non dovette limitarsi alla semplice circolazione nell'ambito della Corte (Ton 2012, n. R18, pp. 395-396).

Denis Ton

103. Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Pirro riconquista l'Epiro, 1748 circa

104. Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Pirro vendica la morte del figlio Tolomeo, 1748 circa

Olio su tela, entrambi 122 x 43 cm
Sul retro del telaio di entrambe le tele: sigillo in ceralacca «Collection Ch. Cardon Bruxelles – Vente 27 juin 1921»; numero d'inventario «3646» manoscritto a penna su carta
Torino, collezione privata

Provenienza: Bruxelles, asta della collezione del pittore belga Charles Leon Cardon del 27 giugno 1921; acquistate da un collezionista belga nel 2018 dalla Galleria Giamblanco di Torino.

Bibliografia: Viale Ferrero 1963; Forti Grazzini 1994, I, pp. 83-94; Graffione 2012; Graffione 2016a; Mattiello, in *Galleria Giamblanco* 2019, pp. 66-71.

Le due telette con le otto conservate al Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama (invv. 0665/D, 0666/D, 0667/D, 0667.2/D, 0679/D, 0680/D, 0681/D, 0682/D) illustrano il ciclo della *Storia di Pirro* dipinta dal regio pittore Claudio Francesco Beaumont. I dieci dipinti ad olio di piccole dimensioni, perfettamente definiti dalla scena centrale all'incorniciatura, documentano la meticolosa attenzione riservata da Beaumont nel realizzare i modelletti destinati al complesso processo di produzione degli arazzi, di cui era stato nominato responsabile al momento del suo rientro da Roma, nel 1731 (Graffione 2012; Graffione 2016a). In qualità di direttore artistico della Regia Manifattura prese parte alla realizzazione di trentotto arazzi, suddivisi in quattro sequenze dedicati alle gesta di Alessandro Magno (1734-1741), di Giulio Cesare in Egitto (1741-1750), di Annibale (1749-1778) e di Pirro (1748-1767).
Progettati e intessuti per il riallestimento del piano nobile del Palazzo Reale promosso dagli anni Trenta da Carlo Emanuele III (Dardanello 2016a; Graffione, Laurenti 2016b, pp. 150-154), gli arazzi furono disposti nelle sale di rappresentanza cerimoniale, ad eccezione della *Storia di Pirro*, scartata a ridosso degli anni Settanta dalla futura regina Maria Ferdinanda di Borbone, poco incline alle numerose scene di guerra della storia. Una censura che provocò anche dei fraintendimenti durante la lettura del soggetto, per lungo tempo interpretato dalla critica come fatti di Ciro e soltanto recentemente identificato nelle imprese di Pirro (Graffione 2012, pp. 197-199).
I dieci modelletti dedicati al re dell'Epiro seguono fedelmente il racconto di Plutarco nelle *Vite Parallele* (Mattiello, in *Galleria Giamblanco* 2019, pp. 66-71) e furono eseguiti da Beaumont a ridosso degli anni Cinquanta come si desume dai pagamenti ai suoi collaboratori: a partire dal 1748 veniva registrata la prima retribuzione a Felice Manassero per «la pittura fatta nel ridurre dal piccolo in grande un quadro rappresentante l'Istoria di Pirro che servirà di dissegno per un pezzo di tapisseria di basso liccio» (Graffione 2012, pp. 197-199). Si tratta del primo cartone preparato per l'arazzeria diretta da Francesco Demignot (Natale 1990): con una squadra di dieci tessitori il capo arazziere lavorava su telai orizzontali (basso liccio) ricalcando fedelmente gli ingrandimenti dipinti dai collaboratori di Beaumont, eseguiti con le medesime dimensioni dell'arazzo e già completi anche del fregio, trasferito in grande per tutte e quattro le storie dal pittore «pratico in ornamenti d'Architettura» Carlo Bianchi (Graffione 2012). Per un maggior controllo sul risultato delle scene centrali, il regio pittore si affidò agli allievi della sua Scuola di disegno e nel caso della *Storia di Pirro* coinvolse Vittorio Amedeo Rapous (1751-1752), Matteo Boys (1751), Giovanni Molinari (1756), Vittorio Blanchery (1760) e Giuseppe Girò (1762). I cartoni,





restituiti dopo la tessitura, furono in parte riutilizzati negli anni settanta del Settecento per allestire l'anticamera dell'appartamento di levante della Palazzina di caccia di Stupinigi (la *Battaglia di Ipso*, la *Consacrazione delle spoglie dei galati al santuario di Atena* e la *Profezia della morte di Pirro*).
L'intera serie di Pirro, dai modelletti agli arazzi, è stata riconosciuta sin dai primi studi (Possenti 1924, p. 6; Telluccini 1926/1927, pp. 167-185) e successivamente da Mercedes Viale Ferrero (1963, pp. 1-28) nel migliore risultato ottenuto della Manifattura reale di Torino. Come attestano le due telette in mostra, Beaumont riuscì a creare una felice commistione tra il ricco fregio figurato e i dinamici quadri narrativi, che in un caso raffigurano il comandante Pirro intento a mostrare sulla mappa la strategia da seguire per riconquistare la sua terra d'origine, mentre l'altra scena riprende l'impeto del re dell'Epiro nella strage compiuta per vendicare l'uccisione del figlio caduto in battaglia. Nella parte superiore e inferiore del fregio ammiccanti genietti con bandiere si accompagnano ad altri disposti a coppie accanto a medaglioni in *grisaille* con le virtù regie, la «Fedeltà» raffigurata in *Pirro che riconquista l'Epiro* e la «Forza sottoposta alla Giustizia» in *Pirro che vendica la morte del figlio Tolomeo*. La versione intessuta di quest'ultima scena si trova oggi al Quirinale, insieme ad altre tre – *Pirro bambino dal re Glaucia*, la *Battaglia di Ipso*, la *Profezia della morte di Pirro* –, mentre gli altri sei arazzi sono conservati al Palazzo Reale di Torino (Forti Grazzini 1994, I, pp. 83-94).

Ornella Graffione



105. Manifattura di Antonio Dini
Roma 1700-Padova 1771
su modello di Claudio Francesco Beaumont
Torino 1694-1766
Stratagemma di Annibale a Casalino, 1754

Arazzo ad alto liccio, 501 x 286 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, depositi

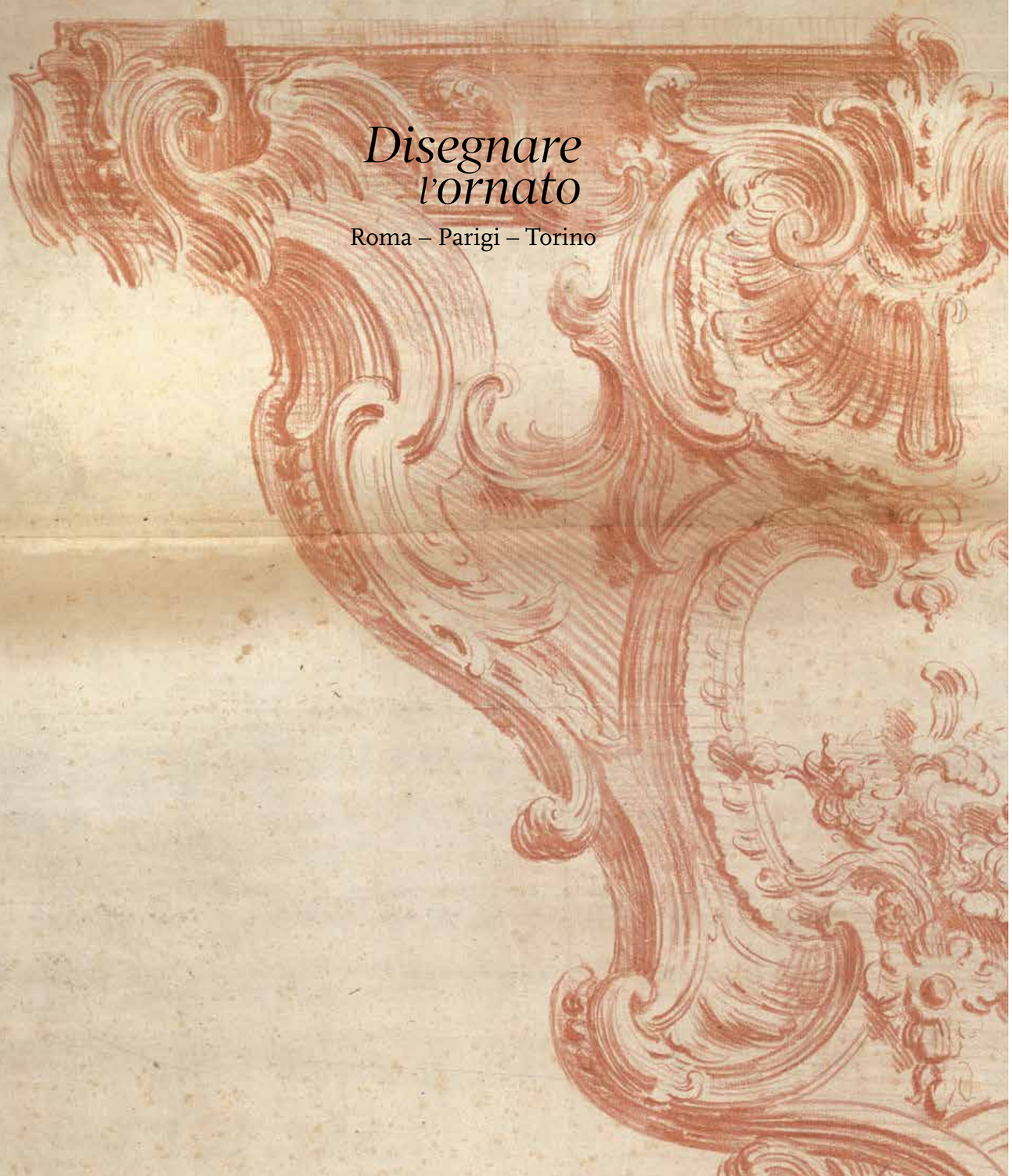
Provenienza: Torino, Palazzo Reale, Appartamento del re, Camera dei Paggi, poi nei depositi dal 1835 circa.

Bibliografia: Possenti 1924; Telluccini 1926/1927; Viale Ferrero 1963; Forti Grazzini 1994, I, pp. 83-94; Graffione 2012; Graffione 2016a.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale", Venaria Reale (TO).

Lo *Stratagemma di Casalino* è un episodio della Storia di Annibale. La scena centrale presenta il momento in cui, con astuzia, il comandante africano, posto come fulcro centrale, ordina ai suoi soldati di porre delle torce infuocate sulle teste dei tori per trarre in inganno e terrorizzare l'esercito romano. La vicenda si svolge sulle colline nei pressi di Casalino che vengono declinate dall'ideatore della scena, Claudio Francesco Beaumont, in un paesaggio prossimo a quello alpino (Graffione 2016a, p. 174).
Nell'aprile del 1754 il modello dipinto con «un fatto d'Annibale rappresentante lo Stratagemma del fuoco messo sopra il capo de bovi» era stato consegnato all'équipe di tessitori guidati da Antonio Dini e l'arazzo veniva completato prima della partenza per Venezia del capo arazziere, nel dicembre del 1754 (Graffione 2012, pp. 196-197). Chiamato a Torino nel 1736 per affiancare l'altra squadra di tessitori diretta da Vittorio Demignot e poi dal figlio Francesco (Natale 1990; Cottino 1991), Dini ebbe il compito di insegnare alle maestranze locali l'utilizzo dei telai verticali (ad alto liccio). La *Storia di Annibale* fu interamente realizzata ad alto liccio e tra il 1753 e il 1778 furono eseguiti complessivamente nove arazzi, di cui oggi se ne conoscono sette: sei al Palazzo Reale di Torino e uno battuto all'asta nel 1993 (Picard-Anaf 1993, lotto 522).
L'intera storia è ricostruibile grazie ai modelletti dipinti da Beaumont: tre ancora in Piemonte, uno al Museo Leone di Vercelli, la *Battaglia di Canne*, e due in collezione privata, *Annibale riceve le armi* e lo *Stratagemma di Annibale a Casalino*; i rimanenti sei acquistati nel 2002 dal Fuji Art Museum di Tokyo (*Annibale giura odio ai Romani*, *Annibale si avvelena prima della cattura*, il *Computo degli anelli*, *Annibale attraversa le Alpi*, l'*Esodo dei cartaginesi*, *Annibale corona le ceneri di Marcello*; Graffione 2013, pp. 72-76). Come per le altre storie, i cartoni furono eseguiti dagli allievi di Beaumont alla Scuola del disegno e due ingrandimenti – l'*Esodo dei Cartaginesi* e *Annibale attraversa le Alpi* – furono impiegati negli anni settanta del Settecento per allestire l'anticamera dell'appartamento di levante della Palazzina di caccia di Stupinigi.
Rispetto ai modelletti della *Storia di Pirro*, il fregio dell'arazzo di Annibale, si mostra privo di parti figurate. In questo caso dovette contare l'apporto del regio architetto Benedetto Alfieri, incaricato dal 1745 di affiancare il pittore dando «l'idea de cartoni nei fregi e cartelami d'esse tapizzerie nel modo che crederà più proprio e conveniente» (Graffione 2012, p. 196). L'incorniciatura, inoltre, appare piuttosto prossima a quella della *Storia di Cesare*, creando un legame tra le due storie che venivano collocate in due sale attigue al piano nobile del Palazzo Reale di Torino. La sequenza delle stanze vedeva la *Storia di Annibale* nella Camera dei Paggi, seguita dalla *Storia di Cesare* nella Sala del trono nell'Appartamento del re, a cui si affiancava la *Storia di Alessandro Magno* nella Sala del trono della regina. A partire dagli anni trenta del Settecento, durante il riallestimento del Palazzo Reale promosso dal re Carlo Emanuele III, per gli appartamenti di maggiore rappresentanza si scelse una formula decorativa già sperimentata nel secolo precedente dal duca Carlo Emanuele II: sulle volte furono mantenuti gli ornati dei soffitti eseguiti sul programma del retore di corte Emanuele Tesauro, mentre lungo le pareti i paramenti seicenteschi acquistati in Fiandra furono sostituiti con le aggiornate storie delle "antiche favole" intessute su invenzione di Beaumont (Graffione 2016a, pp. 172-175).

Ornella Graffione



Disegnare l'ornato

Roma – Parigi – Torino

Nell'ambito del tema della mostra, la sezione sull'ornato gioca una esplicita partita sulla contemporaneità per presentare a confronto le scelte che ne descrivono le manifestazioni più tipiche a Roma, Parigi e Torino. Nei decenni presi in considerazione, le arti decorative e l'arredo sono investiti da un cambiamento di gusto che segna una svolta nella concezione stessa dell'ornamento e, meglio di quanto non accada nelle arti figurative e nell'architettura, rispecchia una ricerca alimentata da uno scambio internazionale di idee e di modelli favorito dalla circolazione delle stampe. Il carattere di rappresentanza aulica dell'abitare nei palazzi del Seicento viene gradualmente sostituito da interni immaginati per irretire in una dimensione d'incantesimo e al tempo stesso favorire ogni comodità, concepiti in modo unitario, dove i piaceri visivi s'intrecciano con quelli degli altri sensi in ambienti confortevoli, adorni di oggetti che esaltano la sapienza manuale dell'artigiano allenata ad assecondare la fantasia e il capriccio.

Il confronto è articolato su di una ristretta gamma di tipologie di arredi – arazzi, tavoli a muro e manufatti di oreficeria – per mostrare con immediata evidenza visiva lo sviluppo delle invenzioni ornamentali, isolandone le caratteristiche e le specifiche qualità tecniche ed esecutive che identificano il disegno d'interni rispettivamente a Roma, Parigi e a Torino.

Gli arazzi parlano dei nuovi temi e tipi ornamentali che si affacciano nella decorazione d'interni: gli arabeschi rilanciati da Claude III Audran nelle dimore parigine con la serie dei *Dodici mesi*; la divertita combinazione di generi decorativi e soggetti letterari nei cartoni dipinti da Charles-Antoine Coypel per gli arazzi fiabeschi con la *Storia di Don Chisciotte e Sancho Panza*; la fascinazione per l'esotico della serie cinese sui modelli di François Boucher.

Con i tavoli a muro si mettono a paragone le inventive concezioni dell'ornato sviluppate dagli intagliatori e dai disegnatori francesi, attestate dal tavolo di François Roumier e dal disegno a sanguigna per una consolle alla sua scala di esecuzione, con quella ricchissima degli intagliatori romani, che nei primi decenni del Settecento trasformarono le fioriture d'acanto e i piedi naturalistici a forma di termini e figure umane di derivazione berniniana in una nuova dinamica di volute articolate, ornati in rilievo e vistosi mascheroni, come nel tavolo del Castello Sforzesco.

Il tavolo torinese sul disegno dell'architetto Giovan Pietro Baroni di Tavigliano *è un esempio di* come la linea del disegno del mobile sviluppata a Parigi si potesse interpretare investendola nelle forme del vocabolario ornamentale e nel valore plastico del gusto torinese messo a punto nei cantieri decorativi di Filippo Juvarra. Come poteva accadere anche a Roma, in una diversa declinazione, nella consolle di Palazzo Caetani, il cui agile intaglio rielabora felicemente alla metà del Settecento i modelli di enorme successo di Nicolas Pineau.

Le associazioni dei materiali, ma anche l'intervento degli elementi figurati condizionano la produzione dell'oreficeria nelle tre città. L'uso dell'argento, del bronzo dorato e dei lapislazzuli identifica l'oreficeria romana, rappresentata da un tipo di oggetto che poteva essere prodotto solo e unicamente a Roma: placche devozionali con quadri di bassorilievo in argento di soggetto religioso, incorniciati entro preziose montature e destinati a doni diplomatici degni di essere collocati «avanti l'Inginocchiatoio o adattare a capo del letto d'un Sovrano». Così scriveva l'ambasciatore sabaudo nel 1736 a proposito di una placca simile a quella della *Immacolata*, capolavoro di Francesco Juvarra, fratello dell'architetto Filippo, che si mette a confronto con quella lavorata dall'argentiere romano Giovanni Giardini con il *Compianto sul Cristo morto* su modello dello scultore Angelo de Rossi.

L'innovazione forse più audace e innovativa dell'oreficeria francese fu il candeliere ideato nel 1734 per il giovane duca di Kingston da Juste Aurèle Meissonnier, che aveva vissuto la sua prima formazione a Torino. Qui ci si avvicina alla vera creazione di genio di elementi ispirati dalla natura trasformati in un'opera d'arte, con il risultato di una sorprendente trasformazione del modello tradizionale: il movimento a spirale ne fa un oggetto completamente diverso a seconda dei punti di osservazione, come dimostrano le tre incisioni che furono necessarie per presentarne le tre facce, senza apparente relazione l'una con l'altra.

Parigi era tappa obbligata per la formazione dei più promettenti giovani torinesi nella lavorazione dei metalli, come Francesco Ladatte: il fascino dei suoi bronzi e dei suoi argenti risiede nella personale capacità di intessere una variata gamma di motivi ornamentali combinandoli con la presenza attiva delle figure, che intervengono a valorizzare il significato allegorico del trascorrere del tempo, nel caso dell'orologio in Palazzo Reale, o l'iconografia dell'Angelo con la testa del Battista nell'ostensorio della Confraternita della Misericordia di Torino.

106. Claude III Audran
Lione 1658-Parigi 1734
Manifattura dei Gobelins, atelier di basso liccio di Dominique de la Croix, 1709-1710
Arazzo dei mesi di Gennaio, Febbraio, Marzo, 1708-1709

Lana, seta, filo d'argento, basso liccio, 375 x 250 cm
Parigi, Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, inv. GMTT 183/1

Provenienza: Meudon; Castello di Choisy-le-Roi nel 1789; Palais directorial, anno V [1796-1797]; Mobilier national nel 1900.

Bibliografia: Fenaille 1904, pp. 73-80; Kimball 1943, p. 109; Pons 1991, pp. 71-73, figg. 16-17; Pons 1992a, p. 214.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Atelier restauration tapisserie Laurence Montlouis – Mobilier National, Parigi.



L'arazzo presenta su tre montanti i mesi di *Gennaio, Febbraio* e *Marzo*. Fa parte di una serie dei *Dodici Mesi* eseguita in tre parti, due ciascuna con tre mesi e una con sei mesi. Ogni mese forma una banda di circa 60 cm di larghezza per 340 cm di altezza, e presenta al centro una figura di un dio o di una dea entro un'edicola, con in basso attributi e animali diversi, e, in alto, un medaglione con il segno zodiacale, il tutto fra grottesche su fondo giallo. Ogni montante è circondato da una ricca bordura su fondo rosso granata, ornata di compartimenti a graticcio (*croisillons*); al centro delle bande verticali, una *cartouche* contiene le cifre LL del Delfino di Francia, Luigi (1661-1711), mentre agli angoli si trovano una conchiglia e dei delfini. La presenza delle cifre si spiega in relazione alla destinazione dell'arazzo, iniziato nel 1709 e completato nel 1710, per l'appartamento del Delfino a Meudon (Fuhring 2005, n. 5, pp. 52-53, nota 7, p. 326).
Le decorazioni a grottesca di ciascun montante sono adattate in maniera ingegnosa al soggetto della divinità pagana prescelta. È stato suggerito che il giovane Antoine Watteau potesse aver collaborato con Audran intorno al 1707-1708, come anche il pittore François Desportes, autore dei modelli per gli animali. L'arazzo è menzionato negli états de fabrication degli atelier a basso liccio dei Gobelins come «tenture des 12 bandes, montée pour Monseigneur». Fu realizzata una sola serie di arazzi dei *Dodici Mesi*, consegnata nel 1710, ma ne esistono altre eseguite in tempi successivi per privati e un certo numero di esemplari isolati, come pure delle copie dipinte.
Il primo montante dell'arazzo illustra il mese di *Gennaio*: Giunone siede su una nuvola sotto un baldacchino sorretto da sei colonnette, con sopra un pavone, disposto frontalmente, che fa la ruota con la coda tra due teste di amorini alati, che soffiano vento e neve. Dall'alto pende un medaglione con il segno dell'Acquario, associato all'aria. In basso, due oche selvatiche si fronteggiano entro un compartimento incorniciato da due tralci vegetali.
Per il secondo mese, *Febbraio*, Nettuno è in piedi appoggiato al suo tridente, sotto un portico formato da cascate. Al disopra si trovano una ghirlanda e trofei marini con una corona al centro, e in alto in un medaglione il segno dei Pesci, associato all'acqua. In basso la poppa di una nave in un compartimento incorniciato da due tralci di foglie discendenti.
Per il terzo mese, *Marzo*, il dio Marte siede su un trofeo, sotto una tenda militare tenuta da due fusti di cannone e decorata con bandiere. Al disopra un trofeo d'armi, due uccelli e, in alto, il segno dell'Ariete, associato all'elemento del fuoco. In basso, in un compartimento formato da tralci vegetali, un lupo strangola un cane.
L'arazzo dei *Dodici mesi* di Audran ha conosciuto un successo fenomenale grazie alle stampe (due mesi per tavola) eseguite da Jean Audran (1667-1756), incisore del re ai Gobelins e fratello di Claude. L'edizione, annunciata dal *Mercure de France* nel giugno 1726 (p. 1129), è descritta come *I dodici mesi dell'Anno*, sotto gli auspici delle dodici principali divinità pagane, sui disegni del Signor Audran il vecchio. La diffusione di queste composizioni, stampate a più riprese, fu ancor più rilevante grazie alla copia fedele di Tobias Lobeck, pubblicata da Johann Daniel Herz ad Augsburg (Lotz 1939, n. 367, p. 72).
La ricchezza e la varietà degli elementi inclusi nei montanti sono senza dubbio all'origine del loro successo durante il regno di Luigi XIV. Le "grottesche" furono dipinte dai romani su pareti e soffitti dei loro palazzi, molto spesso con straordinaria inventiva e leggerezza di tocco. L'interesse per questo genere di composizioni, chiamate grottesche dalla loro riscoperta sul finire del Quattrocento a Roma nei sotterranei, e per questo associate alle grotte, riprese all'inizio del regno di Luigi XIV: prima attraverso la pubblicazione delle grottesche delle Logge di Raffaello nel Palazzo Vaticano ad opera di François de la Guertière, *Miscellanea Picturae vulgo Grotesques* (Paris 1662); poi questo genere decorativo fu aggiornato da artisti come Noël Coypel, Jean Lemoyne, Jean Berain e Claude Audran.
Le grottesche potevano essere anche dipinte su fondi dorati, come testimoniano i progetti di René Chauveau (1663-1722) per Stoccolma, su fondo giallo, e quelli di Claude Audran con grottesche dipinte a guazzo su fondo oro (Fuhring 2005, n. 3, pp. 48-49). I tre *plafond* realizzati dallo stesso Audran per la guardaroba e le camere del *Grand Dauphin* nel Castello di Meudon non ci sono pervenuti, ma sono ben documentati dai pagamenti nel 1699, 1701, 1704 e 1709 (Biver 1923; *Claude Audran* 1950, pp. 59-60).
L'omaggio di Pierre Jean Mariette, pubblicato nella *Description de Paris* di Germain Brice (1752, III, pp. 404-405), è eloquente: Audran «est regardé avec justice comme un des premiers dessinateurs qui aient jamais paru, pour les Arabesques et les Grotesques. [...] il a fait des choses dignes d'admiration, plus belles et ingénieuses, que tout ce qui s'était encore vu jusqu'ici en France dans ce genre singulier».

Peter Fuhring

107. Charles-Antoine Coypel
Parigi 1694-1752
Don Chisciotte, 1732 circa

Olio su tela, 332 x 98 cm
Parigi, Banque de France, inv. 16302

108. Charles-Antoine Coypel
Parigi 1694-1752
Sancho Panza, 1732 circa

Olio su tela, 332 x 98 cm
Parigi, Banque de France, inv. 16303

Provenienza: Parigi, Manifattura Gobelins nel 1732; registrati nello studio di Charles-Antoine Coypel e acquistati alla vendita *post-mortem* nel 1753 da Ange-Laurent de La Live de Jully; Parigi, collezione Baron Jérôme-Frédéric Pichon fino al 1897; Parigi, collezione M.me Hennecart ed eredi fino al 1920; acquistati dalla Banque de France nel 1924.

Bibliografia: Mariette 1753, p. 28, n. 126; Mireur 1901-1912, II, 1902, p. 308; Fenaille 1904, pp. 199-201; Alcouffe, in *Cinq années* 1980, n. 60, pp. 60-62; Forti Grazzini 1994, II, nn. 143-149, pp. 392-396; Lefrançois 1994, pp. 71-76, nn. P144-P145, pp. 264-265; Bremer David 1997, n. 6, pp. 40-53; Ribou, in *Décors, mobilier et objets d'art* 2014, n. 69, p. 234; Vittet 2014, pp. 75-83; *Coypel's Don Quixote tapestries* 2015.

I due dipinti furono eseguiti da Charles-Antoine Coypel per servire da cartoni preparatori alla terza serie di arazzi ad alto liccio della *Storia di Don Chisciotte*, tessuta tra 1732 e 1736 su commissione di Luigi, duca d'Orléans, nell'atelier di Jean Lefebvre e Michel Audran alla Manifattura Reale dei Gobelins, per essere donata a Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, conte d'Argenson, come riconoscimento dei suoi servizi per la famiglia Orléans. La *suite* era composta da tre grandi arazzi raffiguranti *Il ballo di Barcellona*, *Il giudizio di Sancho* e *La testa incantata*, e due trumeaux, o entre-fenêtres, con *Don Chisciotte* e *Sancho Panza* (oggi al Louvre, invv. OA 10663, OA 10667; Ribou, in *Décors, mobilier et objets d'art* 2014, n. 69, p. 23). Se i cartoni delle tre scene principali furono riutilizzati per la tessitura di altre serie, i due realizzati per questa occasione, non furono mai più impiegati e per questo motivo si conservano meravigliosamente intatti.
Nel 1714 il giovane Coypel fu incaricato del duca d'Antin, direttore dei bâtiments du roi, di realizzare dei dipinti da tradurre in arazzo basati sul *Don Chisciotte*, mettendo in opera, tra 1714 e 1751, 28 cartoni con episodi tratti dal romanzo di Miguel de Cervantes (1605-1615), a comporre variamente nove *suite* di arazzi, intessuti dai Gobelins tra 1717 e 1794. Una flessibilità possibile grazie a una selezione degli episodi non legata a un preciso criterio, che permetteva la divisione in tanti o pochi panni a seconda delle necessità e che la rendeva ancora più adatta all'impiego come dono diplomatico del re a principi e ambasciatori.
Un cambiamento di soggetto e di genere che rispondeva a una nuova e sentita esigenza di gusto, accantonando i soggetti eroici e di storia che avevano caratterizzato la celebrazione del sovrano nel lungo regno di Luigi XIV, in favore di un messaggio ironico e divertito, di «un'eleganza estrosa», che «ben si compendia nel termine francese di *esprit*», che trovava nel teatro il mezzo per un racconto dove «la natura ricreata artificiosamente e per la grazia sfiorata dal senso dell'effimero» raggiungono una perfetta sintonia con il nuovo modo di vivere gli interni (Mariuz 2003, p. 108).
Nonostante la base letteraria sia di origine spagnola, lo stile e l'iconografia vengono declinati in una versione tutta francese del soggetto, che prendeva le mosse dalla cultura contemporanea, grazie alle numerose versioni che lo avevano raccontato e interpretato sia per il pubblico di corte che per quello popolare. Coypel stesso fu commediografo e le sue prime opere si misurarono proprio con il *Don Chisciotte*, come *Les Folies de Cardenio* (1720), che fu eseguita davanti alla corte. Per i cartoni degli arazzi, il pittore ricreò delle immagini aderenti alla cultura visiva di un pubblico teatrale, in particolare dei *théâtres de societé* (Bell 2011), disponendo i suoi personaggi con gesti e posture da palcoscenico e artifici di tipo teatrale come l'inserimento del sipario e la riproposizione di attori presi direttamente dalla commedia dell'arte.
Un interesse, quello per il mondo del teatro, condiviso con l'immaginario galante e pittoresco di Antoine Watteau, di cui possedeva lo studio con i *Commedianti* (Londra, British Museum, inv. 1965,0612.1; Lefrançois 1987), e che emerge bene in questi due cartoni che rappresentano Don Chisciotte e Sancho Panza su un piedistallo, ironicamente rappresentati come in uno spettacolo di marionette. Il cavaliere si presenta in armatura su





un piedistallo decorato con ali di farfalla, cinto da uno svolazzante drappo bianco, ritto in piedi con l'alabarda in mano, mentre, ai suoi piedi, insieme a due burattini accanto al plinto, è riverso Giangurgolo alterego dell'eroe spagnolo nella commedia italiana, già disegnato da Coypel entro il 1731 per illustrare il secondo volume dell'*Histoire du theatre italien* dell'amico Luigi Riccoboni (Londra, British Museum, inv. 1886,051.3020). In alto una marionettista tira i fili del mulino a vento tanto combattuto da Don Chisciotte, mentre nell'altro cartone Sancho Panza è rappresentato tutto proteso, con le mani alzate, nell'atto di afferrare il castello sospeso tra le nubi, promessogli dall'*hidalgo* prima della partenza per la loro avventura. Accanto al piedistallo in una tovaglia annodata la frutta, un fiasco e utensili da cucina rappresentano la natura golosa del fido scudiero.

Come indicava il padre di Charles, Antoine Coypel, «tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre, les idées, les images & les passions exprimées par la poésie, & par les gestes des grands acteurs, les potures, les attitudes, la noblesse & la grâce du ballet & des danseurs» (Coypel 1721, p. 167). In tal senso il mondo surreale e fantastico del Don Chisciotte sembra nutrire l'immaginazione del pittore che riutilizza gli artifici teatrali da lui sperimentati in prima persona per realizzare composizioni e figure di grande intensità, nelle quali secondo Mariette «ne manquoit ni d'esprit ni d'imagination» nonostante l'accentuazione di questo carattere non gli avesse permesso di «mettre de naïveté ni de naturel dans ses tableaux» (Mariette 1853-1860, II, 1854, p. 31). La prassi dell'impaginazione teatrale si estende per tutta la produzione di Charles-Antoine Coypel dal quadro di storia al ritratto, mediata dalla tradizione accademica francese dell'espressione delle passioni, che da Poussin, attraverso Le Brun, arriva fino ad Antoine Coypel. Uno stile «tempéré» quello teorizzato dallo stesso pittore, dove «le peintre doit faire choix pour rendre le sujets galants tiré de la Fable ou des bons Romans, & nombre de ceux que nous fornit l'Histoire, qui sont nobles sans être héroiques», che poneva su un registro diverso e più elevato rispetto allo «stile burlesque» (Coypel 1751, p. 27).

Se Coypel aveva messo in scena gli episodi come in un corollario visuale del teatro contemporaneo, che rimase di fatto di grande attualità per tutto il Settecento, gli *alentour* invece vennero continuamente aggiornati con un disegno d'ornato modellato sul gusto corrente, tenendo traccia nelle loro sei versioni dell'evoluzione della storia della decorazione francese di un intero secolo (Forti Grazzini 1994, II, nn. 143-149, pp. 392-396; Bremer David 1997, n. 6, pp. 49-51). Negli anni Trenta, per la terza serie, Pierre-Josse Perrot (1678-1750), disegnò un nuovo *alentour* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 18269), variando quello disegnato da Claude III Audran (1658-1734) per le serie precedenti. L'apparente eccentricità del soggetto e della sua ingegnosa impaginazione rivela l'adesione a un nuovo gusto decorativo orientato a una funzione accostante e divertita dell'arazzo, variamente declinato in Francia nella stagione della Reggenza attraverso l'inventiva combinazione di generi decorativi e soggetti letterari, come negli esempi in mostra: la commedia negli arazzi con la *Storia di Don Chisciotte* su disegno di Charles-Antoine Coypel, la grottesca per quelli di Claude III Audran (cat. 106) e la fascinazione per l'esotico della serie cinese di François Boucher (cat. 109).

Cecilia Veronese



109. François Boucher
Parigi 1703-1770
da Jean-Baptiste Oudry (Parigi 1686-Beauvais 1755) e Nicolas Besnier (Parigi 1686-1754), Manifattura reale di Beauvais
La Chasse chinoise, seconda serie cinese, 1748-1750

Arazzo a basso liccio, lana e seta, 382 x 408 cm
Nella cimosa inferiore, firma dei direttori della Manifattura: «BESNIER ET OVDRY A BEAUVAIS»
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, inv. 5086

Provenienza: entrato nelle collezioni ducali di Parma di Filippo di Borbone, genero di Luigi XV, nel 1752, quindi trasferito a Colorno sotto Maria Teresa d'Austria; acquisito come dotazione della Corona d'Italia nel 1860 e trasferito nel 1862 a Torino nel Palazzo Reale; esposto nel Palazzo del duca d'Aosta a Torino nel 1880; trasferito a Roma nel Palazzo del Quirinale nel 1904; rientrato a Torino nel Palazzo Reale nel 1939.

Bibliografia: Viale Ferrero, in *Arazzi e tappeti antichi* 1952, pp. 118-120; Bertrand 1990, pp. 173-184; Forti Grazzini, in *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone* 1998, pp. 198-200; Faroult 2019; Mucciarelli, in *Une des provinces du rococo* 2019, nn. 100-105, pp. 194-201; Rimaud, in *Une des provinces du rococo* 2019, nn. 11-22, pp. 54-59; Stein 2019, p. 229.

Gli arazzi della seconda *Tenture chinoise*, ideata da François Boucher per la Manifattura reale di Beauvais, sono un raffinato esempio di omaggio settecentesco alla cultura orientale. L'immissione sul mercato parigino di un numero crescente di oggetti provenienti dalla Cina e le testimonianze dirette pubblicate nei resoconti di viaggio occidentali alimentarono il gusto delle cineserie, iniziato verso la fine del secolo precedente. La conoscenza superficiale e indiretta favorì una visione mitica dell'Estremo Oriente, poi teorizzata dai grandi pensatori dell'età dei Lumi che vedevano in quella terra lontana un modello supremo di civiltà (Faroult 2019, p. 134). La moda letteraria divampò soprattutto nei primi anni Trenta con la pubblicazione di *Tanzaï et Néadarné* di Claude de Crébillon: di recente è stato notato come il racconto sia quasi una trasposizione parodica dell'ideale galante, testimonianza di una lettura più leggera e divertita dell'Oriente e punto di avvio della fortuna del genere libertino, che stimola l'immaginazione dello stesso Boucher (Faroult 2019, pp. 134, 139).

L'interesse del pittore verso i soggetti cinesi è circoscritto nell'arco di un decennio, tra il 1735 e il 1745, anche se va ricordato che fin dal 1731 fu chiamato da Jean de Julienne a contribuire all'incisione delle decorazioni di Watteau al Castello di La Muette (Rimaud, in *Une des provinces du rococo* 2019, nn. 11-22, pp. 54-59). L'interpretazione personale della cultura cinese da parte dell'artista si dispiega anche nei quadri di soggetto galante o apertamente erotico, ambientati in spazi accoglienti impreziositi da arredi e oggetti orientaleggianti, come l'*Odalisque brune* del Louvre (inv. RF 2140).

Le creazioni di Boucher per la manifattura di Beauvais sono complessivamente sei: *Les Fêtes italiennes*, *L'Histoire de Psyché*, *La Tenture chinoise*, *Les amours des dieux*, *Fragments d'Opera*, *La noble pastorale*. L'arazzo esposto in mostra rientra quindi nella terza commissione, affidata all'artista parigino nel pieno della sua carriera artistica e accademica, da Jean-Baptiste Oudry, celebre pittore di nature morte che dal 1734 condivideva il ruolo di direttore della manifattura

con l'orefice Nicolas Besnier. Di grande importanza per la ricostruzione dell'origine di questa serie sono i dieci bozzetti in controparte oggi conservati al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Besançon. Se otto di questi furono esposti al *Salon* parigino del 1742, per la serie ne furono selezionati soltanto sei, trasposti in cartoni a scala reale tra il 1743 e il 1746 da Jean-Joseph Dumons e in seguito ritoccati da Boucher e Oudry: *La Chasse chinoise*, *La Danse chinoise*, *La Pêche chinoise*, *Le Repas de l'empereur de Chine*, *La Toilette* o *Le Jardin chinois* e *La Foire chinoise* (Mucciarelli, in *Une des provinces du rococo* 2019, n. 100, p. 194).
La seconda *Tenture chinoise*, di cui il Palazzo Reale di Torino conserva la sequenza completa, documenta la capacità di Boucher di rinnovare il gusto delle cineserie nell'arte dell'arazzo. Rispetto alla prima serie cinese prodotta a Beauvais, su disegni di Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Belin de Fontenay e Jean-Baptiste Monnoyer, nota come *Histoire de l'empereur de Chine*, la nuova versione mira a illustrare i soggetti, identificati nelle usanze degli abitanti cinesi, con una maggiore fedeltà al vero, raggiunta anche attraverso delicati cromatismi. Nondimeno si tratta di composizioni di pura fantasia, ispirate, per quattro delle scene raffigurate, alle stampe di Boucher della serie *Les Quatre Éléments*: *La Chasse chinoise* in particolare riprende il dettaglio della rete per l'uccellagione nell'allegoria dell'aria (Stein 2019, p. 229).
Diverse versioni della seconda serie cinese furono tessute a basso liccio a Beauvais a partire dal 1743, tra queste le cinque ordinate da Luigi XV, in genere riconoscibili dalle armi reali raffigurate al centro della cornice superiore, che il re usava offrire come regalo diplomatico ai regnanti stranieri. La fama degli arazzi di Boucher si estese fino alla Corte dell'imperatore cinese Qianlong, destinatario di una serie completa in sei panni spedita dal re di Francia nel 1766 (Mucciarelli, in *Une des provinces du rococo* 2019, n. 100, p. 198).

Margherita Argentero

110. Intagliatore francese
Tavolo console, 1710-1720 circa

Legno di rovere intagliato e dorato, piano in marmo rosso di Rance, 96 x 169 x 80 cm
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 26546

Provenienza: Adéline Emilie Joséphine Normant († 1928); lascito al museo accolto nel 1930.

Bibliografia: *Cent chefs-d'œuvre* 1964, p. 56; *Cent ans* 1964, n. 146, p. IX; Dupont 1964, p. 17, fig. 2; Janneau 1964, p. 79 e fig. 9; *Chefs-d'œuvre* 1985, pp. 48-49; Kjellberg 2011, p. 134; Forray-Carlier, in *18e. Aux sources du design* 2014, n. 9, pp. 92-93.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Atelier de la Feuille d'Or – Florent et Marie Dubost Restauration Mobilier et Objet d'Art, Parigi.

Il tavolo era destinato a essere collocato contro un muro e di conseguenza la sua decorazione scultorea è limitata a tre lati. Il grande formato lo rende piuttosto insolito, dal momento che questo tipo di tavolo console traeva origine, sul finire del Seicento, da piccoli mobili disposti al di sotto delle specchiere (cat. 111).
Nei tavoli degli appartamenti di Luigi XIV, disegnati e incisi da Pierre Lepautre, si riconosce facilmente il modello di questo tipo, con gambe diritte, traversa diritta con il suo ornamento a sospensione, e la crociera. Nel suo *Livre de tables qui sont dans les appartements du roi, sur lesquelles sont posés les bijoux du Cabinet des médailles*, pubblicato a Parigi da Daigremont (s.d., ma 1699-1700 circa), vengono presentati dieci diversi modelli (Guilmard 1880-1881, I, 1880, p. 98, II, 1881, tav. 36; Préaud 2008, nn. 460-465, p. 163). Ciò che l'intagliatore in legno qui propone è un rinnovamento completo dell'ornamentazione, visibile al meglio nelle gambe. Queste sono disposte diagonalmente, composte da due ampie volute sovrapposte, aperte in alto e ornate, in alto e in basso, da tralci vegetali. Nell'apertura superiore della gamba alloggia un drago, la cui testa sale verso la traversa mentre la coda si avvolge attorno al piede verso il basso. Le quattro gambe del tavolo poggiano su zoccoli di capra e sono trattenute dalla crociera, elemento necessario per garantire stabilità all'insieme. Ciascuno dei quattro supporti è formato da una voluta che si prolunga in una barra dritta, poi in una seconda voluta che serve di sostegno all'elemento circolare nel mezzo. Sulla seconda voluta è appoggiato un piccolo drago inferocito, la cui coda si attorciglia intorno alla voluta, verso il centro. Sull'elemento centrale è disposto un piatto dal bordo baccellato, probabilmente destinato ad accogliere un vaso di porcellana; sul fronte è montata una cartella riempita da una conchiglia.
La traversa diritta, a forma di frontone rovesciato, è ornata in mezzeria da una cartella con mascherone a testa di satiro. Al centro dei lati brevi si trovano altri mascheroni a testa di satiro su un fondo di conchiglia. L'ornato della traversa consiste di tralci vegetali, volute, girali di foglie e fiori, su un fondo a graticcio.
Rispetto ai modelli di tavoli *console* riprodotti da Pierre Lepautre, si constata come gli ornamenti non siano più semplicemente attaccati alla traversa, ma formino ora un tutt'uno. È comunque sorprendente notare la somiglianza con la cartella centrale, dove la testa di Apollo nell'incisione è sostituita con quella di un satiro. L'intaglio delle gambe, della crociera e della traversa è molto fine e introduce un rilievo molto accentuato, interamente dorato, così da catturare la luce e favorire un'agevole lettura di tutti gli ornati.
Per il modello delle gambe, e in particolare per l'inserimento di un drago nelle aperture superiori, vale la pena di notare la concordanza con la tavola 4 della raccolta di stampe dell'intagliatore Nicolas Pineau, *Nouveaux Desseins de Pieds de Tables et de Vases et Consoles sculpture en bois*, pubblicata da Jean Mariette a Parigi, senza data. Questa *suite*, inclusa nell'*Architecture à la mode*, ripresa da Mariette dal nipote Nicolas II Langlois, ma venduta anche sciolta, è stata sicuramente disegnata da Pineau e pubblicata prima della sua partenza per San Pietroburgo nel 1717. Già Guilmard notava che «les compositions de ce maître [...] peuvent servir de type pour le genre adopté vers la fin du grand règne [de Louis XIV]», e si è pensato di poterla datare sul piano stilistico intorno al 1710-1715 (Fuhring 1999, I, p. 124), ma ora si sa che la comparsa della serie deve risalire intorno al 1708-1709 (Seeger 2020).
La similitudine tra il modello di Pineau e le gambe del tavolo permette di comprendere come il rinnovamento dell'ornamentazione operato dagli intagliatori in legno sia stato largamente condiviso e che sarebbe un errore sostenere che il modello inciso debba necessariamente precedere la realizzazione. Non disponiamo ancora di sufficienti elementi certi per arrivare a delle conclusioni e tracciare più nel dettaglio la lenta evoluzione degli ornati utilizzati dagli intagliatori. La stessa passione per i draghi fu largamente condivisa dalle diverse professionalità che lavorarono alla decorazione delle residenze di Parigi e altrove.

Peter Fuhring



111. Intagliatore romano
Tavolo console, 1725 circa

Legno intagliato e dorato, piano in marmo, 90 x 150 x 80 cm
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. mobili 1679

Bibliografia: Colle 2000, n. 28, pp. 124-127.

Questo tavolo *console*, il cui fronte posteriore è piatto e non decorato, era destinato a essere collocato contro un muro. Le gambe sono composte principalmente da due grandi volute e poggiano per mezzo di un piccolo zoccolo su doppi frontoni spezzati. La voluta più grande è ornata di una testa femminile rivolta verso l'alto dove si trova un mascherone fogliato, appena sotto il piano di marmo. L'idea di utilizzare delle volute sovrapposte per creare la gamba di un tavolo non è nuova, lo è invece l'ornamentazione: sottili volute secondarie, slegate o tronche, mascheroni fogliati, bordi sottolineati da una banda piatta, ali, cascate di foglie. La crociera è ornata di volute fogliate con una testa femminile alata nel mezzo che guarda a bocca aperta verso l'alto, quasi a esprimere stupore per la decorazione della traversa composta di quattro *lambrequins* a punta, i cui contorni sono abbelliti da fogliami, con al centro una grande maschera di satiro che spalanca la bocca, fiancheggiata da grandi foglie. Nuova è anche la ricerca di movimento non soltanto mediante la sequenza di volute articolate, ma anche attraverso l'alto rilievo degli ornamenti, il profilo ricurvo delle gambe, i loro contorni pronunciati. Il dinamismo che ne scaturisce è ulteriormente rafforzato dalla disposizione dei mascheroni fogliati e delle due teste femminili – chiamate allora *espagnolettes* – rivolte verso l'alto. Sulle gambe posteriori le *espagnolettes* sono rimpiazzate da grandi mascheroni fogliati. La complessità delle forme è tale che bisogna concedersi qualche tempo per osservare ogni cosa e per comprendere come l'insieme è strutturato.
Gli ornamenti di questo tavolo e il modo di impiegarli non sono unici. Si ritrova il medesimo approccio in altri tavoli in legno intagliato e dorato (Lizzani 1970, p. 75, fig. 114; González-Palacios, Valeriani 1997, nn. 46-47, 50, pp. 158-166, 174), come in delle gambe da clavicembalo (Lizzani 1970, p. 141, fig. 232), in un banco (*Ivi*, p. 97, figg. 163-164), in una vetrina con la sua base (*Ivi*, p. 154, fig. 250), in casse e lettighe di carrozze (vedi oltre). Esiste un esempio eccellente di un tavolo simile di dimensioni pure maggiori (Colle 2000, n. 28, pp. 124-125, datato 1730 circa), un altro segnalato come opera di maestranze lombarde (Colle 2003, n. 93, pp. 400-401, circa metà XVIII secolo), o ancora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, a Grimsthorpe Castle e in altre collezioni private (González-Palacios 2004, pp. 162-167); ma anche delle varianti, come l'esemplare di Palazzo Corsini a Roma, caratterizzato da gambe diritte a forma di balaustro ornate di mascheroni fogliati e dalla presenza di *lambrequins* intagliati e sospesi sulla traversa (Colle 2000, n. 29, pp. 128-131, anni trenta o quaranta del Settecento). Tutte queste creazioni, il cui nucleo è ben più rilevante, si devono a intagliatori romani di cui s'ignorano ancora i nomi e le date di attività. Il rapporto con i veicoli, come le carrozze e le berline conservate al Museu Nacional dos Côches di Lisbona, consente di aggiungere qualche precisazione, ma anche in questo caso

la mancanza di documenti d'archivio impedisce di trarne conclusioni definitive. Si tratta innanzitutto della carrozza detta tradizionalmente "di Giovanni V" (inv. MNC/V 0012; vedi Castel-Branco Pereira 1987, pp. 32-35, figg. 51-56) e di quella detta "di Giuseppe I" (inv. MNC 27; *Ivi*, pp. 25-26, figg. 39-41), forse già utilizzata in occasione dell'entrata pubblica dell'ambasciatore André de Mello e Castro, quarto conte di Galveias (1668-1753), il 22 giugno 1718 a Roma (Castel-Branco Pereira 2000, p. 181), impiegata successivamente per l'ambasciata a Madrid del marchese d'Abrantes nel 1727 (Castel-Branco Pereira 1987, pp. 25-26). Anche la berlina detta "di Maria I", nella stessa collezione, è un altro chiaro esempio dell'opera degli scultori romani, che merita di essere associato allo stile che si sta trattando (inv. MNC 39; vedi Castel-Branco Pereira 1987, pp. 75-76, figg. 111-112).
Non è stato possibile rintracciare alcun disegno riguardante i tavoli, ma sono noti diversi disegni in rapporto alle carrozze, che mostrano il tipo di ornamentazione in esame, senza tuttavia possedere un rapporto diretto con i tre veicoli conservati a Lisbona. Un grande disegno per una carrozza con cassa a tre finestre (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. THC 8645), proveniente dalla collezione dell'architetto Carl Hårleman (1700-1753), fu di certo acquisito in occasione del suo soggiorno a Roma tra il 1725 e la primavera del 1727. La data di acquisto fornisce un termine *ante quem* per l'ideazione della carrozza, essendo in genere gli artisti assai restii a vendere i loro nuovi progetti, specie se in corso d'esecuzione. La stessa ornamentazione è presente in un gruppo di cinque disegni conservati al Kupferstichkabinett di Dresda, che documentano la berlina della famiglia Crescenzi (Kreisel 1927, pp. 99-100, tavv. J-K; Terrier 1985, pp. 142-143, figg. 21-25). Questi disegni sono stati attribuiti erroneamente a Filippo Juvarra (Terrier 1985) e di recente datati intorno al 1720 (González-Palacios 2000, p. 159, fig. 83), avvicinandosi alla proposta del 1718, data del probabile impiego della carrozza sopramenzionata, detta "di Giuseppe I".
Non si sa, dunque, se le varianti chiaramente visibili nei tavoli e nei veicoli siano dovute all'opera di maestranze diverse o a un'evoluzione stilistica. La datazione di queste opere varia molto e oscilla, a seconda degli autori, dalla metà del Seicento alla metà del Settecento! Occorrono nuove ricerche negli archivi per conoscere i nomi degli scultori e le date di esecuzione di tavoli come questi e di altri lavori superbamente intagliati nel legno.

Peter Fuhring

112. Intagliatore piemontese
Tavolo console, 1710-1720 circa

Legno intagliato e dorato, piano in marmo grigio (probabilmente moderno), 90 x 162 x 72 cm
Torino, Musei Reali, Palazzo Reale – Camera dei Paggi, inv. 1339 DC

Bibliografia: Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, tav. 52.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale", Venaria Reale (TO).

Questo grande tavolo, destinato a essere collocato contro un muro, è ornato su tre soli lati. Si compone di sei gambe, una traversa formata da un semplice listello, a cui sono appesi degli ornamenti scolpiti, e una crociera con una grande testa di leone fogliata nel mezzo.
Le sei gambe adottano un identico modello di termine, consistente in un pilastrino triangolare a sezione digradante verso il basso. Le facce delle gambe, leggermente ricurve, sono ornate di sottili bande intagliate a formare piccoli compartimenti che si concludono in una cascata di foglie verso il basso. Gli angoli delle gambe presentano una decorazione uniforme composta da una cascata di foglie dall'alto verso il basso. Le gambe sono coronate da grandi volute ricurve impreziosite da fogliami, meno sviluppate nelle due gambe rientranti sul fronte del tavolo. Al di sopra è collocata una grande voluta bipartita che si avvolge alle estremità e sostiene il listello che serve da supporto al piano di marmo.
Il modello delle gambe si ispira a elementi architettonici e si scoprono diversi paralleli con le gambe dei tavoli degli appartamenti di Luigi XIV, che un tempo si trovavano nel Castello di Versailles. Questi non esistono più, ma i loro presunti modelli sono ben noti grazie alle incisioni di Pierre Lepautre (1699-1700 circa), pubblicate da Marguerin Daigremont con il titolo di *Liure* [*sic*] *de Tables qui sont dans les Apartemens du Roy sur lesquelles sont posée les Bijoux du Cabinet des Medailles* (Préaud 2008, nn. 460-465, p. 163).
La traversa è completamente aperta e di modello inedito, composta da un listello profilato impreziosito di foglie, con una cartella nel mezzo su cui è sistemato un mascherone a testa femminile sormontato da copricapo composto da due cespi fogliati che portano una palmetta. Le foglie si arrampicano sul listello, da cui pende una ghirlanda vegetale ai due lati del motivo centrale.
Poco comune è anche il modello della crociera, formata da due parti piatte che si sovrappongono l'una sull'altra. Dagli elementi strutturali si sollevano delle volute che si arricciano alle estremità e contribuiscono a dare maggiore rilievo alla crociera sostanzialmente piatta. Le facce delle bande sono in parte arrotondate e decorate con baccelli. Nel mezzo non si trova una piccola base per sostenere un vaso di porcellana o un altro elemento decorativo ma, leggermente rialzato, un grande mascherone a testa di leone sormontato da fogliami.
La composizione della traversa di questo tavolo è inconsueta e ricorda la decorazione in stucco degli sguanci delle finestre della Sala delle Quattro Stagioni in Palazzo Madama a Torino, dove delle piattebande in risalto delimitano i differenti settori e inquadrano dei mascheroni a testa femminile poggianti su piccoli drappi (Dardanello 2006b, pp. 225-231, tavv. 59-60; Dardanello 2007b, p. 140). Negli stucchi, eseguiti tra il 1708 e il 1715, si vede anche che al di sotto dei mascheroni le bande piatte formano un occhiello impreziosito verso l'esterno da un *culot* di foglie. Il medesimo motivo si ritrova alle estremità della crociera del tavolo. Si deve ritenere allora che gli stuccatori – forse Giovanni Battista Lanfranchi e Carlo Pozzo – come l'intagliatore si siano ispirati alle stesse incisioni di Jean Berain che sono all'origine di questo tipo di ornamentazione (Dardanello 2007b, p. 166), che il secondo si sia ispirato al lavoro dei primi o che un disegnatore non identificato abbia avanzato delle proposte per entrambi i decori? Le aperture presenti nella decorazione della traversa, l'introduzione del movimento nei differenti elementi utilizzati per arricchire il modello, come le facce ricurve e l'assenza del nuovo ornamento *rocaille*, suggeriscono una datazione agli anni 1710-1720.
Un altro tavolo console, a quattro gambe, figura nella stessa Camera dei Paggi di Palazzo Reale (inv. DC 3805 [3806 CD barrato], 90 x 170 x 95 cm; Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, tav. 53). Concepito senza dubbio dallo stesso artista ed eseguito dal medesimo intagliatore si distingue per il motivo cosiddetto a *croisillons* sulla parte alta delle gambe a forma di termine e per la presenza di linee ondulate su dei capitelli ionici che coronano le gambe. In collezione privata esiste ancora un altro tavolo *console* confrontabile per struttura e ornamentazione (96 x 156 x 77 cm; Colle 2000, n. 103, pp. 426-427; Antonetto, in *Genio e Maestria* 2018, n. 8, p. 210): con quattro gambe a forma di termine, mentre il mascherone al centro della crociera è in questo caso una testa di giovane uomo, e nell'ornamentazione appesa alla traversa il movimento un poco più spinto rispetto al tavolo di Palazzo Reale.

Peter Fuhring





113. François Roumier
?-1748
Base di tavolo per il Cabinet doré du roi a Versailles, 1731

Legno di rovere intagliato e dorato, piano in stucco, 89,6 x 130,6 x 58,4 cm
Versailles, Musée national du Château de Versailles, inv. VMB 1034.4

Provenienza: consegnato nel 1731 per il Cabinet doré dei Petits Appartements du roi a Versailles (*Journal du Garde-Meuble de la Couronne*, n. 997); menzionato nella sala da pranzo interna del re a Compiègne, nel 1750, 1771 e 1773, poi nel Cabinet du Conseil nel 1785, con la necessaria integrazione di piedini a forma di cavolo per collocarlo all'altezza del *lambris*, eseguiti da Hauré; rimasto in sede durante la Rivoluzione; nella Galerie des Ministres sotto l'Impero e la Restaurazione, quindi nella Galerie des Tableaux nel 1833; entrato a Versailles sotto Luigi Filippo e collocato nel Cabinet de la Pendule entro l'appartamento interno del re nel 1840.

Bibliografia: Verlet 1937, pp. 253-259, con illustrazione; Verlet [1945] 1990-1994, I, 1990, n. 19, pp. 51-52, tav. XXIV; Pons 1986, n. 59, p. 173, fig. 505, p. 198.

Questa base di tavolo, commissionata dalla *Garde-Meuble* di Luigi XV, fu consegnata nel 1731 per essere collocata nel Cabinet doré du roi a Versailles. Il *lambris* di questo gabinetto, situato tra la Galerie des Glaces e la corte d'onore, presenta un decoro finemente scolpito (Pons 1986, p. 173, figg. 296-297, p. 265). Si tratta della seconda base da tavolo dello stesso modello, con qualche variante nei particolari rispetto alla prima consegnata il 26 settembre 1730 (Pons 1986, n. 58, p. 173, fig. 505), destinata a sostenere un piano in stucco raffigurante la pianta della tenuta di Marly. Fa parte di un gruppo di cinque che furono realizzate per Luigi XV dal 1730 al 1757, tutte destinate a supportare le planimetrie delle principali foreste dove il re si recava a caccia.



Sul *Journal du Garde-Meuble* è registrata la consegna di questa base da tavolo in data 6 ottobre 1731: «Livré par les Sieurs Roumier sculpteur et Bardou doreur, pour servir dans le petit Cabinet doré, près la garderobe du Roy à Versailles: N° 997. Un pied de table de bois sculpté doré, dont les soubassements fond de mosaïques, sont ornez au milieu du devant des armes du Roy, sur un globe couronné et au milieu des cotez, d'une palmette portée sur quatre pieds de biche enrichies d'une grande coquille par le haut et d'un cordon de baguettes et ornemens de fleurs dans le reste, long de 47 pouces sur 23 pouces ½ et 28 pouces ½ de haut» (Parigi, AN O^{1} 3311, cc. 65*v*-66*r*; Verlet 1937, p. 255). La descrizione di questa voce è preziosissima perché si sofferma sui particolari del tavolo utilizzando i termini in uso nel 1731 per descrivere il modello e gli ornamenti che contribuiscono a renderlo così interessante. Indica inoltre il nome del doratore, Gaspard-Marc Bardou, a cui è possibile aggiungere quello del geografo, Andrieux de Benson, che fu incaricato di eseguire la pianta di Marly.

La scelta del legno di rovere spiega perché Roumier abbia potuto intagliare le gambe così finemente senza realizzare una crociera che rinforzasse la stabilità del tavolo, che d'altra parte non era destinato a reggere un marmo, ma una *maquette* in stucco con la pianta della foresta di Marly. L'intaglio del legno contribuisce a dare una impressione ancora più elegante delle gambe, la cui forma a *console* è piuttosto complessa e, per via della loro apertura in alto, sembra quasi che siano costituite da due elementi giustapposti. Non è così. La grande voluta addossata all'interno della parte superiore della gamba dispone due grandi tralci vegetali discendenti, dal cui centro si sollevano due altri racemi più piccoli e parzialmente applicati su delle volute sottili.

Tutti gli ornamenti che decorano i quattro lati delle gambe contribuiscono a rendere leggibili i delicati movimenti che vi vengono introdotti. La descrizione «les soubassements fond de mosaïques» è corretta perché tutte le facce delle gambe e della traversa sono decorate in questo modo. Su queste superfici di fondo sono intagliati, sempre nel vivo della materia, altri ornamenti quali fogliami, cascate di foglie e fiori, un cordone avvolto in un nastro, file di perle e di *godrons*, e conchiglie. Al centro della traversa di destra si trova una cartella ornata di *godrons* appiattiti a raggiera con le armi del re; la traversa, dal profilo sagomato, è stata aperta sui due lati della cartella di mezzo che sembra essere tenuta in sede da due volute a forma di C. Il centro delle traverse delle facce laterali è ornato da una conchiglia. Al disopra della traversa si vede una fila di ovoli su cui poggia il piano in stucco.

Il movimento introdotto da Roumier è insieme molto complesso e di estrema finezza. Di lui si conoscono soltanto pochi mobili intagliati, ma pubblicò due serie di incisioni all'acquaforte che presentano molti altri modelli (Fuhring 1985, pp. 183-184, fig. 92; Fuhring 1986, n. 31, p. 25). Si tratta del suo *Livre, de plusieurs Pieds de tables ou de cabarets* (Paris, *ante* 1726), e poi del *Livre de plusieurs Desseins de pieds de Tables en console* (Paris 1726) con sette tavoli console a due piedi e con crociera. Vi si scopre lo stesso approccio adottato per il tavolo di Versailles, ma una ricerca è ancora più spinta nell'introdurre movimento, nell'aprire la traversa, inserire draghi e altre figure, astenendosi dal contornare i profili come i suoi contemporanei iniziavano a fare proponendo mobili meno "filiformi" e ben più "plastici" sotto l'impulso, ad esempio, di Sébastien Antoine Slodtz (1695-1754) (Fuhring 1999, I, pp. 125-126, fig. 73).

Peter Fuhring

114. Intagliatore francese
Progetto di console alla scala d'esecuzione, metà sinistra, 1715-1725 circa

Controprova di sanguigna, 682 x 435 mm
Iscrizioni: «France XVIII^{e} Siècle / Console»
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 7612

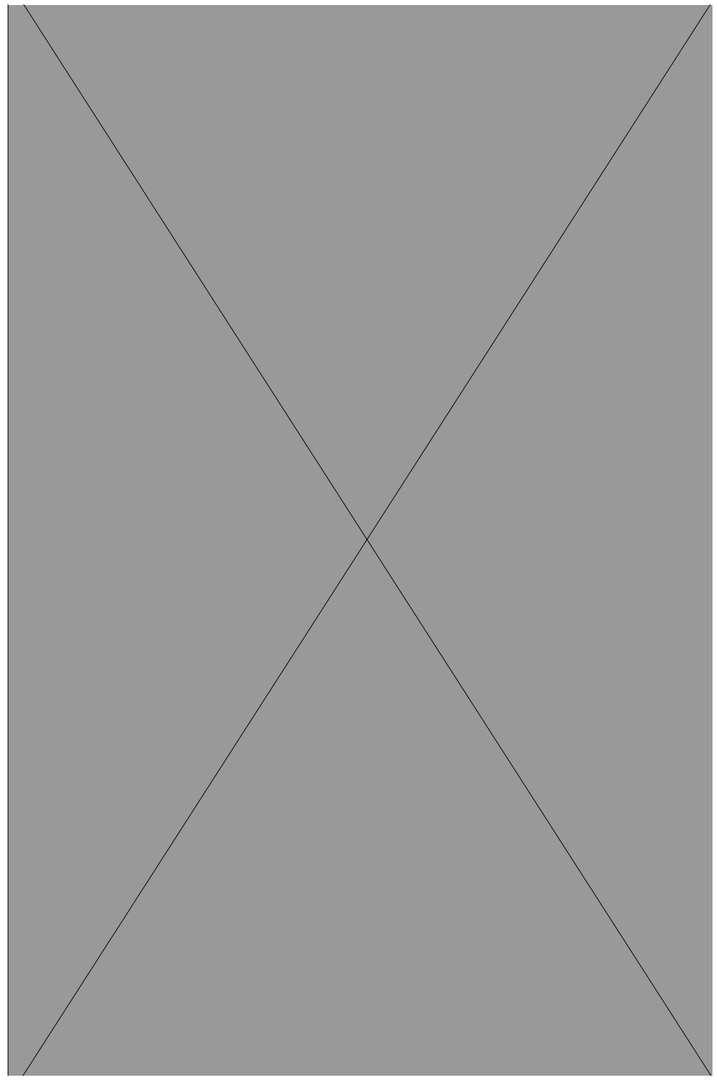
Provenienza: Madame de S.-M [Martin], vendita Parigi, 10-11 aprile 1893 (banditore d'asta Maurice Delestre, esperto Jules Bouillon), n. 58, descritto come «modèle de console» (Lugt Rép. 51589); acquistato allora dal Musée des Arts Décoratifs.

Bibliografia: Gautier 1991, p. 14, fig. 6.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Isabelle Drieu la Rochelle, Restauration d'Arts Graphiques, Puteaux.

Il disegno, eseguito a sanguigna su due fogli di carta accoppiati, propone in controprova la metà sinistra di una console la cui parte destra è andata perduta. Mostra il mobile alla sua scala di esecuzione con un'altezza di circa 65 cm e una larghezza di 70 cm. L'assenza di gambe fa capire che il tavolo è progettato per essere fissato a parete e, viste le sue proporzioni, si deve pensare a una *console d'applique*, non però una piccola da muro destinata a presentare porcellane, ma una più grande per un *trumeau*. Il piano, spesso in marmo, non è rappresentato nel disegno perché tutta l'attenzione è rivolta alla parte propria dell'intagliatore.

La plasticità del modello è resa perfettamente dal tratteggio parallelo e dal lavis della sanguigna. Tra gli elementi costitutivi vi è una successione di volute, sia piuttosto semplici, sia impreziosite da fogliami aperti, *culots* di foglie, fiori, ali d'uccello e *rocailles*. La presenza dell'ornamento *rocaille* è piuttosto discreta, ben visibile solo all'interno della voluta centrale che forma una cartella e, al di sopra, sugli orli della conchiglia ornata di nervature radiali di differenti lunghezze. Il supporto d'angolo è posizionato in diagonale a sostegno di una traversa diritta, troncata e arrotondata sull'angolo. In alto, la spessa voluta angolare si stacca dalla parte centrale creando un'apertura. La parte centrale della console è meno piatta di quanto si potrebbe pensare e il delicato lavoro del disegnatore evidenzia un certo dislivello. Il movimento è ben riuscito, slanciato dal basso con bande che nascono da un *culot* di foglie capovolto, proseguito nello stesso modo, ma distanziandosi per permettere di avere delle



superfici che aiutino a rendere solido l'insieme. Sulla traversa di destra, sopra questa apertura, si vede una piccola rosa di foglie che dà origine a un racemo vegetale che si stacca dalla medesima trasversa. L'introduzione di movimento e il distacco di alcuni elementi ad aprire spazio dietro di essi, sono significativi della ricerca condotta dagli intagliatori in legno negli anni tra il 1715 e il 1725.
Un altro particolare merita attenzione: non solo il disegno fu piegato più volte, ma osservandolo da vicino, si scopre l'impronta del contorno di un pezzo di carta sulla grande conchiglia ornata di nervature radiali. La variante incollata su questa parte, poi perduta, consentiva al committente di scegliere tra la soluzione della metà di destra, disegnata a sanguigna, e quella della metà di sinistra, con la variante incollata sulla controprova.
I disegni che mostrano un mobile alla scala d'esecuzione sono rari e per questo è importante riflettere sulla loro funzione: si tratta di un saggio a grandezza naturale per vedere *in situ* se la proposta, già completamente sviluppata, funziona bene? O bisogna piuttosto pensare alla necessità di fornire all'atelier informazioni visive ben precise, in modo che gli intagliatori potessero affrontare il compito della sua esecuzione? Senza conoscere il contesto di commissione è difficile rispondere a queste domande. È ugualmente difficile conoscere l'autore del disegno. Dopo la scoperta da parte di Émile Biais (1840-1932) negli anni settanta-ottanta dell'Ottocento di un gruppo di circa 600 disegni di Nicolas Pineau e dei suoi eredi, molte opere, come pure altri disegni, gli furono attribuiti senza esitazione (Biais 1891; Biais 1899; Deshairs 1911; Huard 1928). Il disegno per una console da *trumeau* lo illustra bene: descritta come anonima dal collezionista, fu assegnata a Pineau nel momento in cui entrò nelle collezioni del Musée des Arts Décoratifs di Parigi nel 1893. Il confronto con i disegni di Nicolas Pineau, oggi conservati principalmente al Musée des Arts Décoratifs di Parigi e all'Hermitage di San Pietroburgo, suggerisce chiaramente che la fattura e lo stile sono troppo diversi per continuare a pensare che si possa trattare di un suo progetto. Di qui ad avanzare il nome di un altro intagliatore in legno resta difficile. Alcuni di loro sono ora già meglio conosciuti, ma l'artista in questione non sembra si possa confondere né con François Roumier (cat. 113), né con i membri della associazione di scultori che lavorarono per i Bâtiments du roi (Pons 1986).

Peter Fuhring

115. Intagliatore piemontese su disegno di Giovan Pietro Baroni di Tavigliano

Pinerolo 1705-Torino 1769

Tavolo console, 1737-1739 circa

Legno intagliato e dorato, 84,5 x 135 x 65 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Gabinetto delle Miniature, inv. 22950 D.C., 1383 D.C.

Bibliografia: Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, tavv. 59-60; Ang. Griseri 1988, p. XXXIII, figg. 36-37; San Martino 1995, p. 255; Griseri, in *I trionfi del Barocco* 1999, n. 303T, p. 516; Mossetti 2005, p. 127; Antonetto 2010, II, p. 220; Laurenti, in *Os Saboias* 2014, nn. 66-67, p. 168; Laurenti, Speranza 2016, pp. 122-124.

Nel 1739 una «rimostranza dell'Azienda della Casa di Sua Maestà» faceva il punto sui progetti di allestimento avviati nel 1737 per l'Appartamento d'Estate nel Palazzo Reale di Torino e portati avanti dalle équipes degli intagliatori Giovanni Luigi Bosso, Pietro Giuseppe Valle, Carlo Matteo Bogetto, Giuseppe Stroppiana, Giuseppe Marocco e Alessandro Ommà (Laurenti, Speranza 2016, pp. 122-126): per il Gabinetto di Toeletta, oggi detto "delle Miniature", restavano da eseguire le decorazioni di «lambris», «trumò» e «tavola» (BRTo, Reg. Discarischi, IV, cc. 365-366). Nell'ambiente sono oggi presenti due tavoli realizzati sullo stesso modello, più un terzo non citato negli inventari del Palazzo Reale stilati nel 1805 e nel 1815, verosimilmente replicato in occasione dei rimaneggiamenti che coinvolsero il Gabinetto dagli anni trenta del XIX secolo (Rovere 1858, p. 207; Laurenti, Speranza 2016, p. 122; Gualano, Santa 2018, p. 45).
Fu Giovan Pietro Baroni di Tavigliano, allievo di Filippo Juvarra, a fornire il modello per il tavolo, presentando al vaglio del committente due disegni a inchiostro e acquerello ora in Biblioteca Nazionale di Torino, originariamente composti su un unico foglio poi tagliato e incollato in volume (Ris. 59.20/31 e 32, rispettivamente 220 x 265 e 215 x 265 mm; Ang. Griseri 1988, p. XXXIII). L'architetto tracciò le proposte decorative con una minuziosa chiarezza, indicando anche i diversi tipi di modanatura e sottolineando come il profilo del piano dovesse seguire quello del *lambris* di appoggio, per integrarsi in esso. Si tratta dell'unica commissione ad oggi conosciuta, per Tavigliano, legata ai lavori del Palazzo Reale. Il suo coinvolgimento potrebbe essere messo in relazione con l'assenza di direzione architettonica che caratterizzò il periodo tra la morte di Juvarra (1736) e la nomina di Benedetto Alfieri a Primo architetto di re Carlo Emanuele III (1739).
La proposta del disegno n. 31 servì da modello per il tavolo ed è caratterizzata da gambe a doppia curvatura: una voluta a C si inserisce su una a S, ornata da un festone floreale. Sulla traversa sagomata si aprono due volute sottolineate da foglie di palma, che accolgono al centro le cifre di Carlo Emanuele III; sulla crociera è posizionata una testa femminile. L'impostazione strutturale delle gambe è riscontrabile nei repertori a stampa disegnati nel primo decennio del Settecento da Nicolas Pineau (prima tavola dei *Nouveaux Desseins de Pieds de Table et de Vases et Consoles de sculpture en bois Inventés par le Sieur Pineau sculpteur / a Paris chez Jean Mariette rue S. Jacques aux colonnes d'Hercules*; cfr. il saggio di Fuhring in questo catalogo) e probabilmente conosciuti da Tavigliano, che possedeva una serie di «stampe di Pariggi» relative alla decorazione degli interni (Giaccaria 2001/2002, pp. 171-196; Dardanello, in *Il teatro di tutte le scienze* 2011, nn. 515-517, pp. 476-478). Sull'impianto francese, Tavigliano impostò una decorazione influenzata anche dal gusto del suo maestro, recuperando alcuni elementi dal vocabolario ornamentale naturalistico che era stato particolarmente apprezzato nei cantieri juvarriani: le cascate di campanule poggiate sulla curvatura delle gambe si riscontrano nel tavolo da centro eseguito in marmo da Carlo Tantardini per il Castello di Rivoli nel 1720 (Dardanello 2016a, p. 63). Anche per un altro tavolo del Palazzo Reale di Torino (Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, tav. 57; San Martino 1995, p. 252), databile anch'esso negli anni Trenta, si nota una elaborazione di diversi riferimenti: sia il movimento ad angolo delle gambe, sia i bracci della crociera sono presi in prestito dalla quinta tavola dei *Nouveaux Desseins de Pieds de Table* di Pineau; quella suggestione è poi interpretata autonomamente, sostituendo le scelte ornamentali in un gusto non distante dalle elaborazioni dello stesso Tavigliano.
Per il tavolo del Gabinetto delle Miniature, la proposta del disegno, che prevedeva un appoggio a due gambe, fu adattata dagli intagliatori nella realizzazione a quattro gambe, addolcendo la curvatura a S e realizzando una crociera meno frontale. La composizione fu inoltre arricchita con diversi particolari, come gli intrecci ovali a bande piatte lungo i profili delle gambe e i *culots* per l'attacco dei festoni floreali, che si vedono anche nel modello di Pineau. Gli intagliatori scelsero poi di assicurare diversi tipi di trattamenti di superficie (graffiati, lisci, a losanghe) per esaltare l'aggetto dell'intaglio. Ma le istruzioni formali del progetto grafico e le indicazioni di gusto furono seguite attentamente, in una esecuzione levigata e dettagliata: l'impostazione regolata, la geometria del fronte della traversa, la netta distinzione tra gli ornamenti e l'assenza di *rocailles* si inseriscono nella misurata disciplina dell'architetto, che contiene il movimento dei motivi decorativi nel disegno finito dei profili.
Si tratta di una proposta decorativa certamente rilevante per queste date, soprattutto a confronto con i briosi guizzi di fantasia che gli intagliatori stavano elaborando sulle pareti intagliate e che furono maggiormente assecondati da Benedetto Alfieri, nominato nel 1739 Primo architetto dei Savoia. Tra gli scultori attivi per l'arredo dell'Appartamento d'Estate, i nomi di Bogetto e Valle sembrano i più probabili per un'interpretazione tanto sensibile del progetto di Tavigliano. Cresciuti nella stretta osservanza del disegno juvarriano, nelle loro realizzazioni si dimostrarono particolarmente attenti all'espressione della consistenza scultorea, alla resa naturalistica degli elementi ornamentali e alla levigatezza delle superfici, caratteri che si riscontrano nel tavolo.

Aurora Laurenti

116. Intagliatore romano

Tavolo console, 1740-1750 circa

Legno intagliato e dorato, piano con mosaico marmoreo contornato da modanatura in bronzo dorato, 98,3 x 140 x 73,5 cm
Roma, Fondazione Camillo Caetani, inv. 536

Provenienza: Roma, Palazzo Caetani.

Bibliografia: González-Palacios, in *Fasto Romano* 1991, n. 117, pp. 175-176; González-Palacios 2007a, pp. 250-251, con illustrazione; González-Palacios 2010, nn. 178-179, pp. 238-239, tavv. CXXIV-CXXV.

Il tavolo console in legno intagliato e dorato fa coppia con un altro esemplare, entrambi con piano di copertura in mosaico marmoreo con-



tornato da una modanatura in bronzo dorato. Le gambe di questi tavoli sono di chiara ispirazione francese, ma diversi particolari li collocano ancora più nella tradizione degli intagliatori romani.
La composizione della gamba è ispirata a modelli francesi nella sovrapposizione di due volute ornate di fogliami in basso e di una cascata di fiori in alto, il tutto coronato da una conchiglia. Vengono in mente soprattutto i modelli per tavoli di Nicolas Pineau, ben noti grazie all'incisione pubblicata a Parigi da Jean Mariette, disponibile come *suite*, ma integrata dallo stesso Mariette nell'*Architecture à la mode* (Fuhring 2007a). Si tratta dell'ultima incisione di una serie di sei tavole dal titolo *Nouveaux Desseins de Pieds de Tables et de Vases et Consoles de sculpture en bois*, inclusa nella nuova edizione dell'*Architecture à la mode* pubblicata da Mariette intorno al 1708-1709 (Seeger 2020). Tale *suite* fu ristampata di continuo fino agli anni Quaranta, in più copiata in controparte dall'editore parigino Louis Crépy prima del 1742, cosa che indubbiamente ne ha contribuito a una significativa diffusione e al prolungamento della vita dei modelli, che per la loro ricchezza di idee sono andati ben al di là del semplice fenomeno di moda della fine del regno di Luigi XIV.
Altri elementi del tavolo riconducono all'approccio degli intagliatori romani, come il prolungamento verso l'interno della voluta superiore delle gambe anteriori e posteriori; ma anche la presenza di mascheroni alati dalla cui bocca fuoriesce una ghirlanda di fiori e foglie, collocati in cima alle volute delle gambe anteriori. Va notata inoltre la successione di elementi diversi appesi alla traversa, le piccole volute talora sottolineate da *rocailles*, mascheroni ed elementi vegetali, fogliami aperti, conchiglie e festoni di fiori. Questi ornamenti sono disposti frontalmente in maniera simmetrica da una parte e dall'altra di una grande conchiglia; lo stesso si dica per i due lati del tavolo, dove però l'introduzione dell'asimmetria è un chiaro segno del tentativo di aggiornamento, come pure nella *rocaille* posta sulla parte superiore alla gamba posteriore.
Nella decorazione della crociera va anche rilevata la presenza di ornati *rocaille* che sottolineano le volute cui è sospesa una conchiglia: in mezzeria è collocato un medaglione formato di foglie di alloro a contornare un drago, insegna araldica delle armi di una famiglia nobile. La commissione del tavolo non è nota e va datato senz'altro molto prima che potesse essere menzionato nell'inventario del palazzo della famiglia Caetani del 13 agosto 1770, quando si trovava nella quinta anticamera detta Camera del camino (González-Palacios 2010, p. 239 e nota 3). A giudicare infatti dal suo stile raffinato, non sovraccarico di ornamenti, dalla presenza di una conchiglia e del motivo *rocaille*, dal taglio meno sagomato e più elegante del piano, la sua esecuzione si dovrebbe collocare negli anni quaranta o all'inizio degli anni cinquanta del Settecento.

Peter Fuhring

117. Intagliatore piemontese
Sofà con schienale intagliato, 1730-1735 circa

Legno di noce intagliato, dorato e dipinto a giallo ocra, 129 x 271 x 57 cm
Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1311/L

Bibliografia: Midana 1924, p. 131, fig. 223; Pedrini 1953, p. 124, fig. 223; Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, tavv. 116, 250; Mallé 1972, pp. 135-139; Antonetto 1985, p. 132, fig. 329; *Palazzo Madama* 2005, pp. 86-87; Colombo 2009, pp. 11-14; Antonetto 2010, II, pp. 134-137; Arnaldi di Balme 2010, pp. 122-127; Colombo 2010, pp. 266-269; Arnaldi di Balme, in *Os Saboias* 2014, n. 54, pp. 152-153.

Il sofà fa parte di una serie di dieci recuperati dai magazzini comunali tra 1899 e 1908, cui si aggiunse un undicesimo acquisito nel 1961 dall'antiquario Accorsi (Arnaldi di Balme 2010, pp. 122-127; Colombo 2010, pp. 266-269). Nei depositi di Palazzo Madama sono inoltre presenti tre transenne (invv. 869-871/L) caratterizzate dagli stessi ornati e dalle stesse misure. Già identificate come una balaustra, se spogliate dal pannello di fondo – che pare successivo e mortifica l'impegnativo intaglio degli elementi traforati – potrebbero anch'esse essere state originariamente inserite in una seduta imbottita, dal momento che presentano incastri concavi "a mortasa" all'interno dei montanti inferiori.
Si tratta di arredi configurati in diverse misure sulla base di un unico modello, che prevede uno schienale ornato con una rete di volute a C composte da brevi nastri concavi e bordate di fogliami. Ornamenti a *godrons* traforati connotano significativamente gli elementi di raccordo tra le volute, valorizzando il gioco di ricamo tra i pieni e i vuoti. La trama decorativa è racchiusa da una cornice sagomata ed è regolata dall'assoluta rispondenza delle parti lungo l'asse di simmetria.



La serie di sofà fu realizzata almeno da due intagliatori (Arnaldi di Balme 2010, pp. 122-127). Si può riconoscere una prima personalità nei numeri d'inventario 1308/L e 1169/L, mentre un secondo intagliatore lavorò gli altri con maggiore finezza scegliendo, all'interno della disciplina dello stesso modello, soluzioni più movimentate: l'attacco con la seduta è risolto con briosi fogliami sfrangiati, il contatto tra le volute sconfina in intrecci, il perimetro esterno è scavalcato da foglie arricciate. Il gusto per gli elementi traforati è interpretato con una sensibilità plastica più accentuata da questo secondo intagliatore, che elabora con maggiore disinvoltura soluzioni *rocailles* dimostrando un maggiore aggiornamento.
È stato proposto di identificare i sofà nelle dodici «banche» segnalate nella Camera di Parata di Palazzo Madama dall'inventario redatto nel 1724, alla morte di Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours. La complessità decorativa della serie, anche in termini di dimensioni degli arredi, fa senz'altro propendere per una provenienza dai palazzi di corte, dove le esigenze cerimoniali delle sale di rappresentanza prescrivevano la presenza di panche, di norma caratterizzate dal color cremisi riscontrato nei lacerti di velluto originario. Tuttavia, la qualità dell'intaglio non è compatibile con il gusto decorativo torinese precedente alla data dell'inventario di Madama Reale.
L'utilizzo di volute a nastro suggerisce un autore attivo già nei cantieri dei primi anni del Settecento, ma l'aggiornamento nelle scelte d'ornato emerge nelle bordure di conchiglia e nel gioco di baccellature o *godrons* traforati su fogliami elastici. Questi ornamenti sono presenti in Francia già dai primi decenni del secolo: si veda ad esempio la terza tavola del *Livre nouveau de Principe D'ornemens tres facil pour apprendre a dessigner / Chez N. Guerard graveur rüe Saint-Jacques, au papillon* (cfr. il saggio di Fuhring in questo catalogo), ma a Torino non si riscontrano prima degli anni Trenta, quando agli ornati di derivazione vegetale si iniziarono ad associare elementi vicini alle *rocailles*. Si tratta di decori che sembrano comparire per la prima volta proprio in questi sofà, andando a rappresentare un rinnovamento significativo del modo di concepire l'ornamento in Piemonte. La novità di un trattamento decorativo plastico e scattante, sorretto da veloci trasformazioni che giocano sul movimento continuo e sulla varietà degli ornamenti, si inserisce in quel cambiamento di gusto che caratterizzò la direzione juvarriana dei lavori di corte a partire dalle prime commissioni del nuovo re Carlo Emanuele III per l'allestimento dell'Appartamento d'Inverno nel Palazzo Reale di Torino (1730-1733; Dardanello 2007a, pp. 177-185). Nel 1731, gli intagliatori Pietro Giuseppe Valle e Giovanni Luigi Bosso, brillanti interpreti di quella svolta guidata da Juvarra, realizzarono l'«intaglio di 15 schienali, o sia banchi, e altretanti cornicioni per li medesimi schienali fattisi metter nelle due camere di parata» del re e della regina nel Palazzo Reale (ASTo, art. 217, 1731, cap. 8/35). Gli arredi non sono più in loco e le due sale sono state riconfigurate in occasione degli ammodernamenti ottocenteschi ad opera di Pelagio Palagi ed Emilio Stramucci, ma una pianta firmata dal misuratore Antonio Maria Lampo nel 1739 (ASTo, Minutari Fabbriche e Fortificazioni, VI, 382) permette di valutare la congruenza della lunghezza originaria delle pareti delle sale con le dimensioni dei sofà custoditi ora a Palazzo Madama. Il riferimento documentario alle panche con «schienali» e «cornicioni» distribuite in due camere consentirebbe di immaginare una collocazione adatta alle dimensioni della serie dei sofà, riconducendo significativamente questi eccezionali arredi nel riallestimento del Palazzo Reale voluto dal nuovo re Carlo Emanuele III.

Aurora Laurenti



118. Pietro Piffetti
Torino 1701-1777
Scrivania, 1741

Legno di noce impiallacciato in legno violetto e altri legni preziosi, intarsi in avorio, velluto di seta verde, 110 x 163 x 85 cm
Firmata e datata sul medaglione nel grembiale «PETRUS PIFFETTI INV. / DELI. FEC. ET SCUL. / TAURINI 1741»
Venezia, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, inv. CL. XIX 0366

Provenienza: Venezia, Museo Correr dal 1919 per legato di Eugenio Fabbro; in seguito alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 rimane a Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica; rientra al Museo Correr nel 1968.

Bibliografia: *Incremento delle collezioni* 1920, p. 314; *Il Settecento italiano* 1929, n. 8, p. 145; Barbantini 1932, tav. LXI, figg. 135-136; Brosio 1937; Viale, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 21, p. 19, tavv. 28-29; González-Palacios 1969, II, p. 51, figg. 69-70; Antonetto 1985, pp. 307-308; Ferraris, González-Palacios 1992, pp. 100-101; Cifani, Monetti 2005, p. 38; Antonetto 2010, I, n. 37, p. 218; Facchin 2013, pp. 46, 48, 53; Arnaldi di Balme, in *Genio e maestria* 2018, n. 20, pp. 226-228.



La scrivania si compone di due parti: un tavolo dalle linee sinuose, su quattro gambe a grandi volute che si raccolgono al centro in due riccioli, e un sopralzo dotato di dodici cassetti. Al centro dello scrittoio si apre un pannello-leggio ornato a girali e foderato in velluto verde.
Tra i massimi esempi della competenza tecnica di Pietro Piffetti, nominato Ebanista del re da Carlo Emanuele III di Savoia nel 1731, il mobile presenta su tutta la superficie una decorazione a intarsio particolarmente raffinata, con rami in fiore, palmette, arabeschi, medaglioni e volute *rocaille*.
Sul dorso del tavolo un medaglione in cornice raffigura un paesaggio con un uomo anziano intorno al quale si stringono quattro bambini. La scena è derivata da un'illustrazione della raccolta di massime morali di Orazio compilata da Otto Van Veen (Otto Vaenius), gli *Emblemata Horatiana*, editi ad Anversa nel 1612. Si tratta del motto «Amici vitium ne fastidias» che invita a non curarsi dei difetti degli amici, così come fa il padre nei confronti del figlio, quando ne esalta le virtù e tralascia eventuali comportamenti negativi. Rispetto alla stampa originale, in cui i personaggi sono inseriti in un interno, Piffetti opera un cambiamento ambientando la scena in un paesaggio con colonne classiche in primo piano e un paese sullo sfondo. Alla base della raffigurazione compaiono la firma e la data dell'opera, realizzata a Torino nel 1741.
Come in diversi altri casi, l'ebanista attinge le scene figurate da autori impegnati sul piano etico o religioso, le compone in programmi celebrativi o di insegnamento morale e spirituale, con una conoscenza approfondita delle incisioni di Raffaello, Rubens, Tempesta, Callot, Jacques Stella e sua nipote Claudine Bouzonet-Stella, Nicolas Langlois e Cesare Ripa. In questo caso la rilettura di Orazio passa attraverso le immagini dell'olandese Otto van Veen e del comune gusto per gli emblemi, utilizzati per comporre severi programmi didascalici (si vedano anche le nove scene intarsiate sul mobile a due corpi del Quirinale, cfr. Antonetto 2010, I, n. 35, pp. 209-215).
La decorazione di volute vegetali a *rocaille*, linee geometriche in legno e avorio, fiori e conchiglie rese con notevole realismo, è tipica della produzione piffettiana a partire dalla metà degli anni Trenta per circa un decennio. Gli intarsi riprendono il repertorio dell'ornamentazione floreale che circolava in Europa tra Seicento e Settecento, secondo un gusto diffuso in Olanda con Jan van Mekeren, in Francia con Pierre Gole e André-Charles Boulle, a Firenze con l'ebanista della corte granducale Leonardo Van der Vinne, e a Roma, meta di artisti fiamminghi e francesi. Affascinato dalle composizioni conosciute durante il suo soggiorno romano tra il 1730 e il 1731 (Spantigati 2015, p. 37), Piffetti si dedica nei primi anni Trenta a una produzione di gusto fiammingo, che si trasforma alla fine del decennio dando esiti di grande attenzione naturalistica. Volute *rocaille* e intarsi di fiori rimandano ai testi botanici dell'epoca, coniugano invenzioni autonome, citazioni di stampe e composizioni di gusto franco-fiammingo. Una cultura che si allarga ai repertori decorativi di Jean Bérain, Paul Androuet du Cerceau, Jean Lepautre, Claude III Audran per la trama di *cartouches*, nastri, conchiglie, girali d'acanto che accompagna i movimenti sinuosi dei mobili. Ne sono un esempio gli armadietti pensili del Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto (Tosa, in *Genio e maestria* 2018, n. 18, pp. 223-224), la coppia di cassettoni ancora inventariati al Castello di Moncalieri nel 1880 (Morozzi, in *Genio e maestria* 2018, n. 19, pp. 224-226), e trasferiti al Quirinale nel 1888 insieme con l'imponente mobile a due corpi e i due piedestalli creati dall'ebanista per i gruppi scultorei di Simon Troger raffiguranti il *San Michele arcangelo* e il *Ratto di Proserpina* (Morozzi, in *Dalle Regge d'Italia* 2017, n. 40, pp. 160-161), tutti cronologicamente vicini alla scrivania di Venezia, come anche la *boiserie* a scaffali già a Villa della Regina (1733-1739), riadattata nel 1876 agli spazi del Quirinale.

Clelia Arnaldi di Balme

119. Francesco Natale Juvarra
Messina 1673-Roma 1759
con la collaborazione di Filippo Juvarra
Messina 1678-Madrid 1736
Vaso battesimale, 1716 circa

Argento in fusione, sbalzato e cesellato, 28,5 x 26 x 14 cm e diametro alla base 9 cm
Firenze, collezione Giovanni Pratesi

Bibliografia: Fabbri, in Sotheby's 2012, lotto 14; Dardanello 2018a.



L'esuberante sensibilità naturalistica del modellato di questo vaso in argento, che doveva contenere al suo interno una coppa verosimilmente in cristallo o pietre dure, è sostenuta dall'eccellenza esecutiva nella qualità dell'intaglio del metallo. Si presenta nell'aspetto di un ingegnoso amalgama di concrezioni marine tra loro innestate in un fluido gioco metamorfico di reiterazione delle forme della conchiglia, in gusci, valve e spire generosamente dispiegate sull'intera superficie. L'animata composizione ornamentale celebra ingegnosamente l'iconografia battesimale, esplicitata entro la sgusciante cartella laterale nella scena di Giovanni che versa sul capo di Cristo l'acqua del Giordano, evocato nel sottostante mascherone di una divinità fluviale. Sopra il rilievo con il Battesimo, due serafini a tutto tondo fanno da scorta alla colomba dello Spirito Santo irradiante luce divina da una nube, mentre alla sommità del coperchio l'Agnus Dei giace su di uno sperone roccioso. Dall'ansa sul verso opposto, un cherubino innalza la corona del Sacro romano impero sopra l'arma degli Asburgo esposta tra le ali dispiegate dell'aquila bicipite in atto di artigliare scettro e spada.
Il vaso è stato inizialmente accostato al nome di Francesco Natale Juvarra (Fabbri, in Sotheby's 2012, lotto 14) per la florida ricchezza ornamentale caratteristica della produzione messinese dell'argentiere (Musolino 2008; Molonia 2008, con bibliografia precedente), la cui attività è solo marginalmente ricordata nella vita del più celebre fratello Filippo, orientato in giovane età «a disegnare di figura, e per suo divertimento sotto la direzione del suo fratello maggiore Francesco Juvara, uomo di molta fama nella professione di argentiere, lavorava de' bassorilievi d'argento con grande maestria» (trascritto in Viale 1966, p. 22). Nei vent'anni di attività torinese (1715-1735), a Filippo Juvarra fu richiesto di disegnare degli argenti (Lange 1992, pp. 107-118) e a quel soggetto eletto di invenzione l'architetto dedicò nel 1735 una intera raccolta di disegni (cat. 201). Tra i fogli dei suoi album conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino si trovano anche due superbi fogli di presentazione per oreficerie di parata, in scala al vero, adornate da bassorilievi istoriati (Ris. 59.21, n. 17, 418 x 810 mm; n. 18, 620 x 385 mm; Dardanello 2018a, pp. 100-109). L'iscrizione, «Fatti per il Ambasciatore del'Imperio / in Roma a lanno 1715 e non fatti» (n. 17), segnala che furono progettati per l'ambasciatore di Carlo VI d'Asburgo a Roma, allora il conte Johann Wenzel von Gallas, ma non vennero poi realizzati. I due disegni dispiegano un campionario di motivi ornamentali che attesta una disinvolta familiarità con il lessico decorativo dell'oreficeria e una apprezzabile capacità, nei due rilievi istoriati, di tradurre per il medium del bassorilievo scultoreo complesse composizioni pittoriche da modelli esemplari della tradizione figurativa moderna, da Pietro da Cortona a Charles Le Brun.
Tra i motivi di ornato nei disegni per i vasi dell'ambasciatore e quelli del vaso battesimale in collezione Pratesi si trovano puntuali elementi di riscontro, come nel nodo in corona di lauro che va a incorniciare il rilievo figurato, o nella splendida cascata vegetale che avvitandosi in lieve moto ondoso scivola dal collo alla base del piede. La fantasiosa combinazione di forme

plastiche che nel vaso battesimale si rincorrono come germogliando l'una dall'altra, dilagando in accartocciamenti di valve corrugate in malleabili finiture naturalistiche, è aderente al gusto della decorazione in stucco disegnata da Filippo Juvarra per le residenze sabaude: nelle conchiglie o nelle targhe collocate strategicamente nelle zone di sutura tra le parti dell'architettura a modellare elasticamente gli spazi dello Scalone di Palazzo Madama e della Scala delle Forbici, o a decorare le cornici delle sale al Castello di Rivoli (Dardanello 2007b, pp. 108-122).
Rinomato argentiere a Messina, Francesco Natale Juvarra si stabilì a Roma nel 1713 e andò ad abitare nel palazzo che il cardinal Ottoboni aveva messo a disposizione del fratello Filippo in piazza Navona. Nel vaso, l'arma Asburgo e i putti che sollevano la corona imperiale indicano l'occasione del dono: il battesimo di un principe della casata, probabilmente l'erede al trono Leopoldo Giovanni arciduca d'Austria, primogenito dell'imperatore e di Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel, nato a Vienna il 13 aprile 1716 e scomparso prematuramente già il 4 novembre di quell'anno. I festeggiamenti per la nascita dell'erede furono curati a Roma proprio dall'ambasciatore austriaco, il conte di Gallas, che a soltanto un anno di distanza dalla commissione non andata in porto per i due vasi cerimoniali nei disegni della Biblioteca Nazionale di Torino, avrebbe potuto favorire il contatto con gli Juvarra.
Le esperienze dei due fratelli paiono così ricomporsi nello straordinario amalgama ornamentale di un'opera di assoluta originalità di gusto nel panorama dell'oreficeria contemporanea, dove la squisita perizia nella lavorazione dei metalli maturata nella cultura messinese da Francesco pare avvalersi del «calore della fantasia» delle invenzioni decorative di Filippo.

Giuseppe Dardanello

120. Francesco Natale Juvarra
Messina 1673-Roma 1759
Placca raffigurante in bassorilievo l'Immacolata Concezione, 1735-1745 circa

Argento, bronzi dorati, lapislazzuli, 69,7 x 52,1 cm
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.SE.127

Provenienza: acquisita dal museo da Siran Holding Co., Ginevra 1985.

Bibliografia: *Summary catalogue* 2001, n. 517, p. 250; Molonia 2008; Musolino 2008; Dardanello 2020.

La strepitosa composizione ornamentale della incorniciatura della placca, che presenta in ovale un bassorilievo in argento dell'*Immacolata Concezione*, dà una prova di squisita sensibilità delle raffinate opportunità che potevano offrire gli accostamenti nei «tre materiali essenziali per l'oreficeria del barocco romano, bronzo dorato, argento e lapislazzuli» (González-Palacios 2014, p. 367): lavorati in fusione, a sbalzo, a cesello e sapientemente incastonati negli accordi cromatici delle riflettenze oro e argento a risalto sul fondo saturo del lapislazzuli. La qualità di invenzione nella concezione decorativa della cornice va ricercata nel garbato intrecciarsi delle ghirlande fiorite dentro e fuori la placca, sopra e sotto le perfette profilature sagomate della bordura di minuti fiorellini, pizzicata ai quattro vertici da fantasiose cartelle da cui sbocciano conchiglie, cherubini e mascheroni. Priva di marchi di punzonatura, la placca è entrata nelle collezioni del J.P. Getty Museum con attribuzione a Francesco Natale Juvarra nel 1985. L'elemento naturale della conchiglia, il dinamismo delle volute che danno forma alle cartelle, l'intervento delle ghirlande e la sciolta legatura dei passaggi di ornato riconducono al repertorio degli Juvarra sviluppato con la più esuberante organicità plastica nel vaso battesimale in collezione Pratesi (cat. 119); altri riscontri, nelle forme e nei particolari, si rintracciano nella base del preziosissimo ostensorio realizzato nel 1745 da Francesco Natale per il principe Camillo Pamphilj per la chiesa di Sant'Agnese in Agone (De Vito Battaglia 1947; Dardanello 2020, pp. 67-70). La medesima incorniciatura preziosa della placca e gli stessi modelli impiegati per la lavorazione in metallo delle cornici, degli ornati, delle teste e delle figure dei cherubini, si osservano in una «placca in argento e lapislazzuli» raffigurante in bassorilievo «la Madonna col Bambino e S. Giovannino, in argento sbalzato Cornice in lapislazzuli riccamente ornata con puttini, cherubini e ghirlande di fiori, pure in argento sbalzati», esposta alla mostra sull'*Antica oreficeria italiana* alla VI Triennale di Milano, nel 1936. La scheda di Antonio Morassi (1936, n. 316, p. 54) la diceva firmata a tergo, «FRANCESCO JUVARRA F.» e proveniente dalle collezioni del Principe di Piemonte Umberto II di Savoia, allora a Napoli.
Le dimensioni delle due placche sono compatibili (69,7 x 52,1 cm quella dell'*Immacolata*, 72 x 52 cm quella della *Sacra Famiglia*, ancora attualmente nelle collezioni dei Savoia) e corrispondono alla «grandezza di circa tre palmi» (circa 65/70 cm) della placca offerta in dono dall'argentiere a Carlo Emanuele III, segnalata in una lettera del 18 agosto 1736 dell'ambasciatore di Savoia a Roma: «Francesco Juvara eccellente professore di cisello e fratello del fu S.r Abb.te D. Filippo mi fece portare ne' giorni scorsi una sua opera in basso rilievo d'argento rappresentante una Madonna con il bambino in forma ovale terminata da ghirlanda di fiori dorati, intrecciata da maestoso drappo d'argento con gloria di nuvoli, putti intieri di rilievo e teste di cherubini, col Spirito Santo nella parte superiore, che tramanda all'intorno raggi dorati: quale opera havendo egli fatta per presentare alla Maestà del Re nostro Signore in atto d'ossequio per le tante grazie concedute al fratello sud.o ne' molti anni di suo servizio verso la Real Casa». L'informativa aggiungeva, «che l'opera sud.a è di buon gusto, di grandezza di circa tre palmi e propriissima per collocare avanti l'Inginochiatoio o adattare a capo del letto d'un Sovrano» (Masini 1920, pp. 286-287).
La vita del Pascoli del più noto fratello architetto ricorda che, «Se quelli era celebre in architettura, è questi altrettanto nel cesello facendo cose così corrette nel disegno e di forme in figure, ed altro di bassorilievo, che non vi è chi l'uguagli (Pascoli [1730-1744] 1981, p. 275); l'*Elogio* di Filippo Juvarra del Maffei (1738, p. 193) accenna all'attività di Francesco, «che al figurare in argento, riuscitovi con tal perfezione, che i suoi pochi lavori sol da gran Principi, e molti ricchi Personaggi acquistati, si tengono comunemente per superiori a' più lodati anche di Francia o d'Inghilterra». La predilezione di Francesco Natale per il rilievo figurato emerge da una nota autografa al testamento del 1 settembre 1758 dove sono elencati «Quattro quadri d'argento con basso rilievo rapp.ti uno l'Immacolata Concezione, altro S. Gio: B.a, altro la gloria di alcuni Putti, e l'altro la Fuga d'Egitto» gli stessi quattro bassorilievi sono oggetto di speciale attenzione, accompagnati dalla indicazione del peso e della stima nell'inventario dei suoi beni, avviato il 13 giugno 1759 (Dardanello 2020, pp. 72, 94, note 25-27, con riferimenti agli atti notarili nell'Archivio di Stato di Roma).
Se le discordanze sulle valutazioni di valore dei materiali e le ambiguità nelle identificazioni delle iconografie rendono incerta la possibilità di riconoscere puntualmente tra i «quadri di bassorilievo» le placche del Getty e di Savoia, la maestria di Francesco Natale nella lavorazione di opere come queste, che potevano essere prodotte esclusivamente a Roma, incontrò un favorevole apprezzamento perché ai suoi quadri di bassorilievo fanno riferimento prestigiose commissioni di sovrani e principi d'Europa. Ho potuto così attribuire alla sua attività un'altra placca in argento e bronzi dorati con la *Madonna Immacolata con il Bambino che schiaccia il serpente del peccato* (59,2 x 36,8 cm) al Metropolitan Museum (Wightsman Fund, 1992, inv. 1992.339; cfr. *Recent Acquisitions* 1993, p. 39, come Francesco Giardoni); e un quadro di bassorilievo in argento raffigurante il *Riposo durante la fuga in Egitto* ad Anglesey Abbey, cortesemente segnalato da Jennifer Montagu (Dardanello 2020, pp. 85-91, 95, nota 51). Questo prezioso nucleo di opere porta allo scoperto, poco prima della metà del Settecento, l'autorevolezza di gusto di una personalità rappresentativa della generazione dei maestri dell'oreficeria romana tra Giovanni Giardini e Luigi Valadier.
Se torniamo ora ad osservare i bassorilievi scultorei presentati nelle placche emerge una netta discontinuità sul piano figurativo: il modello dell'*Immacolata* del Getty, flessuosa e allungata, con il suo capriccioso avvitamento del manto, prende le distanze dalla configurazione pittorica del tenero clima di accostante classicismo del quadretto della *Sacra Famiglia* di collezione Savoia, condiviso nei bassorilievi del Metropolitan e di Anglesey Abbey. L'alterità nello stile dell'*Immacolata* del Getty la isola anche nel panorama della scultura contemporanea romana e lascia aperto l'interrogativo sull'autore del modello scultoreo del bassorilievo, che per quell'inatteso incapricciarsi della veste pare accostabile all'energia estrosa delle vorticose contorsioni dei panneggi introdotta a Roma da Carlo Tantardini nei tondi in stucco della cupola del Santo Nome di Maria (1739-1740) (Agresti 2012, pp. 155-177).



Giuseppe Dardanello

121. Angelo de Rossi (da)
Genova 1671-Roma 1715
Compianto su Cristo morto con angeli e Dio Padre, seconda metà del Settecento

Argento, bronzo dorato, lapislazzuli e legno, 90 x 75 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi – Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi (già Museo degli Argenti), inv. ASE 74

Bibliografia: Montagu 1996, pp. 129-131.

A differenza del *Cristo nell'Orto degli ulivi* (cat. 59), nessuna rappresentazione del *Compianto con Dio Padre* è documentata nelle biografie di Angelo de Rossi, né tanto meno questa scena, priva della figura della Vergine, è un soggetto frequente in arte. Colpiscono però le analogie stilistiche dei due rilievi, in particolare le lunghe cadute a nastro di panneggio, mentre il corpo morto del Cristo e l'intera atmosfera di questa composizione si ritrovano anche in un altro *Compianto* in collezione privata (Franz-Duhme 1987/1988, pp. 218-221).

I due rilievi, gettati in coppia da Giovanni Giardini, sono descritti nel suo inventario del 10 febbraio 1711: «Due bassi rilievi di metallo grandi due palmi in circa dorati, uno rapp.te Nostro S.re deposto dalla Croce con gloria di putti, e Padre Eterno, e l'altro Christo nell'Orto con fondo di lapis lazzoli senza cor.e, et ornam.o fatti di mano di Angelo de Rossi, e cesellati dà Monsù Germano» (ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 10, vol. 391, f. 234*r*); sul foglio successivo sono documentati tre sacchi di lapislazzuli «tra buono, e cativo». Il 12 maggio 1739 lo stesso notaio redige l'inventario dell'erede di Giovanni, suo nipote Giacomo Antonio Giardini, che comprende quei rilievi ancora invenduti: «Due Bassi rilievi di metallo Dorati alti palmi due, e quattro oncie e mezzo [73 cm] e larghi un palmo e mezzo [33,54 cm] p. ciascheduno mezzo tondo in cima rapp.ti uno l'Oratione all'Orto con Gloria de Angeli ben cisellati da Monsù Germano con suo ornato attorno d'architettura, e cartocci di rame con guarnitione d'arg.to e parte mancante che e quella descritta nella cassetta foderata di pelle nera e chiodi d'acciaro con lapis lazzaro nelli sfondi dell'architettura, et il fondo di basso rilievo d'Amatista, e l'altro rappresentante Giesu Cristo morto, con Gloria, et Angeli, et il Padre eterno con ovato attorno simile senza guarnitione d'Argento, e pietre con loro casse di Albuccio foderate de pelle rossa». In una cesta si trovavano pezzi di lapislazzuli da collocare nell'ornamento delle cornici incompiute, valutate insieme 1500 scudi (ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 10, vol. 444, ff. 215*v*-216*v*). Da una versione di questo inventario dell'8 giugno 1739 i lapislazzuli risultano ancora non collocati nelle loro cornici «quali ornate sono stati fatti dal fù sig.r Giacomo» (*Ivi*, f. 431*v*). Solo il 10 novembre 1744 le cornici furono finalmente completate e acquistate presso gli eredi di Giacomo Giardini da papa Benedetto XIV per 1.050 scudi per farne dono al re di Spagna Carlo III (AAV, Palazzi Apostolici, Computisteria 3044 [vecchia numerazione], p. 119, n. 176).

Se non vi possono essere dubbi sul fatto che Angelo de Rossi sia il creatore del modello, non è possibile invece determinare l'artefice di questa versione in argento, in quanto non ci sono marchi. Non vi erano diritti d'autore su tali produzioni, ma, se l'esemplare in bronzo dorato della collezione Rau è di una qualità talmente elevata da poter essere stato cesellato da Thomas Germain, un pagamento del 1706 attesta come il giovane Antonio Arrighi ne abbia cesellato una versione in bronzo (Montagu 2018). Deve sicuramente essere stato una diversa fusione, a meno che non si supponga che Arrighi, che lo ricevette «come venne dal getto», sia stato incaricato di fare la pulitura grezza, prima che Germain la perfezionasse. Allo stesso modo, il *Cristo nell'Orto degli ulivi* è noto in due versioni, nessuna delle quali può essere quella venduta al papa: un calco in rame della National Gallery of Art di Washington, da me attribuito ad Antonio Arrighi; e un calco in argento in collezione privata che Corrado Catello ha pubblicato come napoletano (1988, p. 41, tav. 3), giudizio convincente più per la cornice, che non può essergli appartenuta in origine, che per l'immagine.



Nulla si sa dell'origine della placca d'argento di Palazzo Pitti, aggiunta all'inventario del 1818 il 3 gennaio 1820 alla voce n. 736. La sua custodia è ornata dallo stemma di Pio VI Braschi (1775-1799) e fa pensare che si tratti di un dono da Roma. L'esecuzione non può essere paragonata a quella della versione in collezione Rau, da cui differiscono per stile anche alcuni dettagli, come le teste di cherubini nella parte inferiore. Il disegno della cornice compresi i due angeli con la lancia e la spugna sono tipici delle creazioni di Giardini così come sono registrate nelle sue incisioni pubblicate. La placca potrebbe davvero quindi essere stata realizzata nella bottega di Giardini, forse sotto la guida di Giacomo Antonio.

Jennifer Montagu

122. Francesco Ladatte

Torino 1706-1787

Ostensorio dell'Angelo con la testa del Battista, 1746

Argento in fusione, sbalzato, cesellato e dorato, 108 x 55 cm circa
Arma del donatore intagliata sul verso e iscrizione sul piede; «JOANNE ANTONIUS DURANDUS, GUBERNATOR, DEDIT ANNO 1746»
Torino, Arciconfraternita della Misericordia

Bibliografia: Bargoni, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 187, p. 28, tav. 57; Torre Navone 1978, p. 59; Dardanello 2009a; Dardanello 2012c, p. 25; Dardanello, in *Os Saboias* 2014, n. 30, p. 113.



L'ostensorio dell'Arciconfraternita della Misericordia, già esposto alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1937, è stato presentato nell'edizione del 1963 come opera di anonimo argentiere (Bargoni, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 187, p. 28). Ne fu rilevata allora l'iscrizione apposta al piede – «JOANNES ANTONIUS DURANDUS, GUBERNATOR, DEDIT ANNO 1746» – che trova risconto nei verbali della congregazione il 28 agosto 1746, quando veniva registrato il dono da parte del banchiere Durando, governatore della Confraternita, di un «Ostensorio d'Argento guarnito di gioie e pietre preziose di peso libre 17 c.a., e così di riguardevole valore e somma particolarmente per il vago e ben eseguito dissegno gionta la finezza del lavoro» (AAMT, *Ordinati*, mazzo 14, fasc. 245). L'attribuzione a Ladatte vale innanzitutto per lo stile, la cadenza ritmata della composizione e la dinamica agilità decorativa del modellato, ed è ora confermata dall'attenta lettura di una iscrizione sul verso della figura dell'angelo, poco sopra l'arma del donatore, dove si intravvede ancora traccia delle firma «F. LADATTE», poi intenzionalmente abrasa per ignote ragioni.

L'intero oggetto liturgico è risolto in una icona figurata che celebra insieme il Sacramento eucaristico, che l'ostensorio espone all'adorazione, e l'Arciconfraternita della Misericordia che si riconosce nell'iconografia dell'angelo che mostra la testa decapitata di Giovanni Battista. Al piede, sulle volute dei tre appoggi, a loro volta adagiati su una base a terminazione di serafini che ne assicura la stabilità, un vaporoso cumulo di nuvole ospita l'Agnus Dei e due teste di cherubini, mentre un terzo si affaccia sul globo del mondo su cui posano i piedi dell'angelo. Le componenti strutturali e ornamentali del fusto dell'ostensorio sono infatti sostituite da questa meravigliosa figura, agilmente slanciata e investita dai turbinosi avvolgimenti del suo manto, con il viso rivolto al cielo ispirato all'algardiana *Testa di giovane* evocata nel ritratto dello scultore di Vanloo (cat. 158), mentre espone alla pietà degli astanti la testa del Battista. Al di sopra, come in sospensione, da una nuvola di cherubini intorno alla teca ornata da un prezioso giro di pietre colorate, si irradia la luminosa raggiera dorata.

L'angelo è in fusione e rifinito da un raffinato intaglio di cesello che ne evidenzia il ricco motivo ornamentale del tessuto, come nei drappeggi che rivestono figure di Nettuno e Tritone della coppia di *appliques* in bronzo dorato del Louvre (cat. 127), o nel fastoso velario che accoglie il trionfo allegorico nell'orologio commissionato nel 1773 da Vittorio Amedeo III per Palazzo Reale (Ang. Griseri, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale*

1988, n. 18, pp. 132-133; cat. 126). L'incapricciarsi dei panneggi è animato dal gusto nervoso della più fresca rocaille parigina, a investire una figura che riprende in controparte la postura della *Giuditta* del Louvre (cat. 203) ricalcandone il lavoro delle pieghe della veste allacciata in vita e sulle braccia, egualmente riscontrabile nelle statue in stucco della *Madonna con il Bambino* e di *Santa Genoveffa* nella chiesa di Saint Louis-en-l'île. Sull'incisiva espressione della testa del Battista sarà invece configurata la struggente immagine del volto del *Cristo deposto* nella Confraternita di Santa Croce a Cavour nel 1762 (Dardanello 2017b, pp. 285-286, fig. 17).
Anche nella squisita perizia tecnica di modellazione e cesellatura dell'argento – con cui provava a competere il simile ostensorio con la figura dell'angelo commissionato nello stesso 1746 all'argentiere Andrea Boucheron (Fina 2018, n. 2, pp. 47-50) – si conferma la versatilità dello scultore nel misurarsi con materiali differenti in commissioni di grande impegno, documentate dai pagamenti della Real Casa: dal «sourtout con girandole, e navicella d'argento» lavorato tra 1748 e 1751 per 12.600 lire, alla «tavola d'argento guarnita di filigrana» pagata 7.900 lire nel 1751 per la sola fattura e doratura, all'ostensorio a raggio provvisto per la chiesa di Superga nel 1772, per 2.738 lire (Fina 1997, pp. 42-43, 209-216). Opere perdute in successivi interventi di fusione, ma di cui potrebbe offrire uno stimolante esempio di confronto il centrotavola del Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto (cat. 131; Fina, Mana, in *Argenti Sabaudi* 2012, n. 20, pp. 54-57), interrogativamente accostato in mostra al nome di Ladatte, proprio per la qualità d'intaglio dei motivi naturalistici e ornamentali che si rincorrono similmente nei bronzi dorati dello scultore (Mallé 1967; Dardanello 2005b, pp. 299-301; Arnaldi di Balme, in *Genio e Maestria* 2018, n. 25, pp. 234-235).
Ma il fascino della produzione in metallo di Ladatte risiede nella sua personale capacità di comporre con impareggiabile scioltezza la scultura figurativa e l'ornamentazione nella concezione di oggetti di arredo o uso liturgico, come tornerà a dimostrare nell'ostensorio di Vigliano Biellese (circa 1770) tramutato nel racconto dell'*Angelo che appare ad Elia sotto il ginepro* porgendogli il pane per rinfrancarlo e incoraggiarlo a riprendere il suo cammino (Dardanello 2009a, p. 63).

Giuseppe Dardanello

123. Francesco Ladatte
Torino 1706-1787
Calice con il Cristo nell'Orto, 1760-1770 circa

Argento gettato, sbalzato, cesellato e dorato, 29 x 16,5 cm
Sulla base i marchi dell'assaggiatore Bartolomeo Pagliani (attivo dal 1752 al 1775) e del controassaggiatore e funzionario della Zecca torinese Carlo Micha (dal 1751 al 1775); sotto la base è inciso lo stemma del cardinale Carlo Giuseppe Filippa di Martiniana
Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo, inv. S_3

Provenienza: dono del cardinale Carlo Giuseppe Filippa di Martiniana alla cattedrale di Sant'Eusebio di Vercelli, *ante* 1780.

Bibliografia: Bargoni, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 179, p. 27; Viale 1973, n. 31, pp. 40-41, tav. XXXVII; Facchin 2004, p. 171; Dardanello 2005b, p. 322; Dardanello 2012c, pp. 27, 30, nota 85; Minelli 2016, p. 131, fig. 3, p. 132; Salvadeo 2019, p. 151.

Proveniente dall'arredo liturgico della cattedrale di Sant'Eusebio di Vercelli, il calice con il *Cristo nell'Orto* si distingue tra gli argenti sacri più significativi della produzione artistica del Settecento piemontese. Si tratta di un calice tondo su un ampio piede a doppio ripiano profilato da una cornice mistilinea che funge da piano roccioso per accogliere da una parte la figura del Cristo nell'orto e dall'altra un angioletto seduto con vicino a sé la croce. L'ambientazione del Getsemani è evocata da alcuni fasci di palma immersi nella colonna di nubi attorno al fusto del calice, su cui si erge un giovane angelo in forte aggetto che offre il calice al Cristo. Nel sottocoppa trova spazio una vaporosa coltre di nuvole, animata da una serie alternata di delicate testine angeliche.
L'arma della famiglia Filippa di Martiniana, riportata sotto il piede del calice, e la documentazione presso l'Archivio Capitolare di Vercelli hanno permesso di ricostruire la provenienza di quest'opera. Elevato alla carica di vescovo di Vercelli nel 1779, fino alla morte nel 1802, Carlo Giuseppe Filippa di Martiniana fu un collezionista attento che raccolse un cospicuo numero di dipinti (Cifani, Monetti 1990) e commissionò prestigiose oreficerie, alcune delle quali furono donate alla cattedrale di Sant'Eusebio. In una *Nota de mobili* del Duomo, datata 1780, è registrato il prezioso manufatto, descritto come «un calice d'argento con coppa indorata di singolar lavoro rappresentante al piede Cristo nell'Orto» (Minelli 2016, p. 132; Salvadeo 2019, p. 151), dato che compare anche nell'inventario dei beni del Capitolo del 1792 come dono del Filippa (Facchin 2004, p. 171).
Se i riferimenti documentari permettono di fissare un termine *ante quem* per la realizzazione del calice, occorre affidarsi a una lettura stilistica per dare una paternità all'opera, priva del punzone dell'argentiere. Una prima segnalazione del calice si deve a Vittorio Viale che lo indicò, nei suoi appunti in preparazione alla *Mostra del Barocco piemontese* del 1937 a Palazzo Carignano (ASFTM, SMO 147, *Oggetti alla mostra*, c. 45) tra gli oggetti più rappresentativi per la classe degli argenti sacri piemontesi, e non mancò di esporlo nuovamente alla seconda mostra sul Barocco nel 1963, senza però avanzare alcun nome (Bargoni, in *Mostra del Barocco* 1963, III, n. 179, p. 27). L'attribuzione a Francesco Ladatte fu proposta dallo stesso Viale, più tardi, nel 1973, in ragione del «raffinato disegno delle figure», come della «mirabile sentita modellazione, che, affinata dal cesello, trova ben pochi eguali in oggetti del genere», e suggerendo una datazione intorno agli anni Sessanta, cronologia che pare calzante se si pensa che proprio in quegli anni Ladatte era impegnato nell'esecuzione di due «grandi lumiere in bronzo dorato» pagate 1.000 lire nel 1760 per la cappella del Beato Amedeo nel Duomo di Vercelli (Viale 1973, n. 31, pp. 40-41). Lo studio della sua produzione, in particolare attraverso affondi sulle suppellettili sacre realizzate sia per la Real Casa che per altre sedi, hanno ricostruito il bagaglio figurativo che sostiene la qualità inventiva del prodigioso argentiere (Dardanello 2012c, pp. 23-27). L'analisi formale del calice di Vercelli restituisce una vivida testimonianza dell'influenza del gusto rocaille dei più aggiornati modelli francesi della prima metà del Settecento, come rivela il confronto con l'*Ostensorio* delle Carmelitane di Poitiers del 1726-1727, pubblicato nell'*Oeuvre* di Juste-Aurèle Meissonnier (Dardanello 2005b, p. 322), che Ladatte riproponeva fuori tempo massimo e senza alcuna esitazione nella seconda metà del secolo. A favore dell'autografia dell'argentiere piemontese interviene il confronto con l'*Ostensorio con il sogno di Elia* di Vigliano Biellese, attribuito a Ladatte e collocato tra il sesto e il settimo decennio del Settecento (Dardanello 2009a, pp. 62-63), in cui si esibisce «l'analogo ed efficace gusto narrativo» del calice di Vercelli attraverso il medesimo *escamotage* dell'angelo



che si presenta in volo in questo caso ad Elia (Dardanello 2012c, p. 27). Una soluzione compositiva ingegnosa che non solo doveva fare i conti con l'obbligata verticalità dell'oggetto, ma anche riflettere sui differenti modelli figurativi di un soggetto iconografico particolarmente diffuso e prediletto nella Roma barocca, di cui si può ammirare in mostra il delizioso esempio del bassorilievo in marmo eseguito da Angelo de Rossi per il compositore Arcangelo Corelli e acquisito dal cardinale Pietro Ottoboni (cat. 59).

Romina Origlia

124. André-Charles Boulle (attr.)
Parigi 1642-1732
Orologio da parete, detto Cartel di Pegaso, 1715-1720 circa

Bronzo dorato, 49 x 28 x 14 cm
Meccanica firmata sul verso «J.B. Duchesne à Paris»; etichetta sul verso a penna: «1425».
Parigi, Collezione privata

Provenienza: Richard Wallace (1818-1890); Sir John E.A. Murray Scott (1847-1912), Bart., 5 Connaught Place, Londra, vendita 24-26 giugno 1913, Londra, Christie's, n. 149; Sir Philip Sassoon (1888-1939), 25 Park Lane, Londra, segnalato nell'inventario del 1927; per discendenza del marchese di Cholmondeley, Houghton Hall, Norfolk; collezione privata.

Bibliografia: Hughes 1996, III, n. 149, p. 1569; Augarde 1996, p. 308, fig. 233.

L'orologio possiede una cassa cilindrica a intarsio in tartaruga bruna e ottone, raffigurante un *treillis* à *fleurettes*. La cassa è coronata da una cimasa su cui si trovano Pegaso e Perseo, che avvolto in un panneggio stringe a sé una palma. La parte inferiore della cassa è incorniciata da due fogliami e ornata in basso al centro da una pelle di leone con la sua testa accolta in una conchiglia aperta, da cui scendono due volute cui sono apposte due zampe leonine. Il quadrante in bronzo dorato è inciso con cifre arabe numerate da 1 a 60 e cifre romane, da I a XII, applicate a smalto blu su fondo bianco. Il quadrante è protetto da un vetro fissato in uno sportello di bronzo dorato dal bordo godronato. Questo modello di orologio non figura fra quelli illustrati alla tavola 2 della *suite* intitolata *Nouveaux Desseins de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie*, ideata e incisa da André-Charles Boulle e pubblicata da Jean Mariette a Parigi probabilmente intorno al 1708-1709 (Seeger 2020). Vi si trova invece un «Petit Pendule de Cabinet», cioè un orologio con una cassa simile, la cui decorazione però si limita a una clessidra alata sopra e, in basso, a una conchiglia inquadrata da fogliami, un ramo di palma e uno di rovere, con festone di fiori e foglie in basso al centro. La serie di incisioni va interpretata come una sorta di catalogo dei modelli disponibili nell'atelier di Boulle. Su molte tavole si vede quanto l'ideazione e la fusione di bronzi fossero divenute importanti, ma la selezione pubblicata non copriva affatto la totalità dei modelli e quelli successivamente concepiti non furono mai riprodotti a stampa.
La grande qualità di questo orologio ne permette l'attribuzione ad André-Charles Boulle. L'attribuzione è confortata da un disegno di Boulle per un orologio che presenta una decorazione della cassa molto simile, con la figura di Perseo posto sulla cimasa in atto di sollevare il braccio tenendo per le redini due cavalli scalpitanti ai suoi lati, mentre con l'altra mano regge una fiaccola ardente. La parte inferiore della cassa è decorata con un supporto più classico a forma di *console* con due volute, le cui facce sono ornate a file di piastrine. Del disegno è stata dapprima tracciata a sanguigna la metà di destra, il foglio è stato quindi piegato a metà e passato sotto la pressa per ricavare in controparte la metà di sinistra; infine è stato interamente ripreso a sanguigna, aggiungendo solo a quel punto la figura in alto. Questo procedimento è ben noto anche per altri disegni di Boulle,





124.1. André-Charles Boulle, *Orologio da parete*, 1715-1720 circa, sanguigna. Collezione privata.

come ad esempio in quello di un armadio e di un orologio con il *Trionfo dell'Amore sul Tempo* (Fuhring 2005, nn. 1-2, pp. 40-47).
La cassa fu eseguita intorno al 1715-1720 e solo qualche anno dopo l'orologiaio Jean-Baptiste Duchesne vi inserì il movimento, che porta la sua firma incisa sul verso. Duchesne era figlio di un piccolo artigiano e le sue origini famigliari gli impedivano di accreditarsi come allievo di un maestro. Poté alla fine compiere il proprio apprendistato e fu insignito mastro orologiaio con privilegio dell'Hôpital de la Trinité il 12 gennaio 1723. Insediatosi in rue de la Madeleine de la Ville-l'Évêque, sposò Jeanne Mesnard da cui ebbe due figli, i quali diventarono anche loro entrambi mastri orologiai. Nel 1726 ottenne l'approvazione dell'Académie royale des Sciences per una *pendule à* équation realizzata per il duca di Bouillon, Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne (1668-1730). Duchesne, orologiaio del conte d'Evreux, fu autore anche di movimenti per casse concepite da Charles Cressent (cat. 125); morì prima del 1737.

Peter Fuhring

125. Charles Cressent
Amiens 1685-Paris 1768
Orologio da parete, detto Cartel, con maschera femminile su console con testa leonina, 1733-1735

Legno di rovere annerito, tartaruga e ottone, bronzo dorato, quadrante con cifre smaltate, 126 x 40 cm
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. GR 139

Provenienza: forse collezione del barone Joseph de Gunzbourg (1812-1878); vendita Parigi, 30 gennaio 1884, lotto 19 (acquistato per 9.100 franchi dall'esperto d'asta Charles Mannheim); Alexandrine Louise Grandjean († 1909); legato al Musée des Arts Décoratifs nel 1923.

Bibliografia: *L'Art Français* 1888, n. 144, p. 51; Champeaux 1888, p. 51 (come appartenente a M.lle Grandjean); Dell 1967, p. 211, fig. 32, p. 213, tipo A, n. 1; *Chefs-d'œuvre* 1985, pp. 56-57; Ottomeyer, Pröschel 1986, I, p. 79, fig. 1.12.6; Kjellberg 1997, p. 92, fig. A; Rondot, in *Matières de Rêves* 2002, pp. 42-43; Pradère 2003, n. 194.

I bronzi di questo orologio da parete sono così importanti che ci si dimentica quasi che la sua cassa è l'opera di un ebanista, eseguita in rovere annerito e decorato con intarsi in tartaruga e ottone. La forma appuntita verso il basso del basamento ne giustifica il nome di *cartel*, sebbene non si tratti propriamente di un "*cartel*", poiché l'orologio poggia con quattro piedi su di un supporto. La cassa è decorata in bronzo frontalmente e in parte anche per sottolineare i risvolti laterali. Gli ornamenti principali sono volute, cascate di fiori e *godrons*, sormontati da una figura di amorino alato seduto su una nuvola. Il prospetto è decorato con una testa femminile e con un reticolo quadrettato tutto traforato. Le gambe, a forma di ampie volute, sono a loro volta ornate di volute in bronzo abbellite da cespi di fogliami allungati che poggiano sul basamento mediante piedini. Il quadrante a compartimenti in smalto segna le date. Il basamento è composto da *rocailles* e fiori, con nel mezzo una cartella da cui fuoriesce una testa di leone con le sue due zampe anteriori; la parte inferiore è formata da una grande conchiglia e in alto, appollaiati su volute simmetriche, si affrontano due draghi alati.
La meccanica è firmata Guyot sul verso, sulla piastra del movimento. L'orologiaio André-Georges Guyot collaborò spesso con Cressent, ma di fatto non si conosce molto su di lui, se non che morì prima del 1748 (Augarde 1996, p. 331).
Il *cartel* è opera dell'ebanista Charles Cressent,



documentato a Parigi dal 1714, che ha disegnato, modellato e fatto fondere sotto la sua direzione le parti in bronzo dorato. L'orologio è una versione ammodernata di un modello che già esisteva, databile intorno al 1710 (Dell 1967, fig. 41). L'autore dell'invenzione del primo modello non è noto. Cressent, nel riprenderne la forma, introdusse maggiore profondità mediante l'incurvatura delle facce dei piedi, del prospetto del quadrante, del coronamento e della meccanica attraverso un gioco di volute e di foglie che ne sottolinea i contorni. L'adeguamento al gusto del momento si manifesta ancor meglio nel basamento, con la sua cartella centrale ornata di *rocailles* e la sua incorniciatura asimmetrica. Il modello dovette piacere e Cressent ne elaborò altre versioni ancora, fino a integrare completamente l'orologio al suo basamento, giocando con un'asimmetria accentuata nell'ornamentazione in bronzo dorato.

Il *cartel* data intorno al 1733-1735 come testimonia la descrizione di un altro esemplare, verosimilmente dello stesso modello, in corso di realizzazione nella bottega di Cressent e la cui doratura eseguita presso di lui a opera di un doratore specializzato fu contestata dalla comunità dei maestri doratori di metalli di Parigi (Ballot 1918, pp. 55-58, 290). Lo stesso Cressent, a proposito di quest'ultimo modello, commissionato dal re di Portogallo Giovanni V (1689-1750), affermava che «l'ouvrage était d'un goût nouveau très curieux et fort riche»; e ancora, dopo aver recuperato il suo orologio nel mese di ottobre del 1735, «que l'ouvrage n'est pas de défaite, la nouveauté étant passée depuis deux ans» (Ballot 1918, pp. 55, 57, 116).

Il rinnovamento delle forme accelerò notevolmente nel corso degli anni trenta del Settecento, ma vi era sempre posto per ornamenti già impiegati in precedenza. Prendiamo ad esempio il motivo della testa di leone che esce dal compartimento centrale di una cartella: assomiglia a molti disegni di Gilles-Marie Oppenord (1674-1742) eseguiti durante il suo soggiorno a Roma, tra il 1692 e il 1699, e declinati dopo il suo ritorno a Parigi. Lo si trova anche nella decorazione in bronzo dorato del camino realizzato intorno al 1712 da François-Antoine Vassé (1681-1736) per l'Alcazar di Madrid, ora nel palazzo de La Granja (Pradère 2003, fig. p. 206).

Un orologio dello stesso modello è descritto al numero 157 nella vendita di vari effetti curiosi di Charles Cressent «ébéniste des palais de feu S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans», il 15 gennaio 1757: «Une Pendule à face de Bronze sur son pied tout de bronze: elle est coëffée d'un Enfant sur un nuage; au pied il y a deux Dragons, avec une tête de Lyon qui sort par un trou. On laisse les Curieux à en dire leur sentiment, dorée d'or moulu, avec son mouvement, de quatre pieds de hauteur». Tutto concorda con l'orologio qui presentato, ma l'esistenza di molteplici esemplari del medesimo modello impedisce di confermare che si trattasse proprio di quello in vendita nel 1757.

Peter Fuhring

126. Francesco Ladatte
Torino 1706-1787
Orologio da parete, 1760-1770 circa

Bronzo cesellato e dorato, vetro, 70 x 29 x 18 cm
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, Gabinetto delle miniature, inv. 992

Bibliografia: Mallé, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 54, p. 49, tav. 84b; Chierici 1969, p. XII, fig. 68; Ang. Griseri, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale* 1988, n. 16, p. 124; Ang. Griseri, in *Bronzi decorativi* 2001, p. 124.

L'attribuzione a Ladatte dell'*Orologio da parete* nel Gabinetto delle Miniature nel Palazzo Reale di Torino avanzata da Mallè alla *Mostra del Barocco piemontese* nel 1963 (III, n. 54, p. 49, tav. 84b) è stata convincentemente confermata da Angela Griseri (in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale* 1988, n. 16, p. 124) in base a una serie di confronti con le opere dello scultore, tra cui merita isolare alcuni oggetti di arredo figurati in bronzo o in argento: il calamaio con la figura del Tempo in collezione Fila a Biella (Mallé, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 49, p. 47, tav. 50; Mallé 1967, p. 252), l'orologio con *Il trionfo allegorico del Tempo, la Gloria militare e la Verità* nella Sala della Colazione in Palazzo Reale, commissionato da Vittorio Amedeo III nel 1773 (Mallé, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 49, tav. 50, p. 47; Ang. Griseri, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale* 1988, n. 18, pp. 130-133; Ang. Griseri, in *Bronzi decorativi* 2001, n. 42, pp. 124-127) e quello che ne fu il modello di riferimento trent'anni prima, la terracotta con il *Trionfo delle Arti liberali* ora al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (Dardanello 2012c, pp. 5-7). Un'attribuzione che si riconosce nella modellazione morbida e dinamica dei cherubini e nella straordinaria finitura di cesello che intaglia con stupefacente evidenza naturalistica le meravigliose e quasi miniaturizzate cascate di fiorellini. I putti e i genietti alati che fanno corona al quadrante dell'orologio rivelano una parentela stretta con quelli che si sporgono dal capolavoro forse più impegnativo dell'oreficeria piemontese di quegli anni: l'ornamento in argento e bronzi dorati del pilone della Madonna del Santuario di Vicoforte, che vide lavorare insieme Andrea Boucheron e Francesco Ladatte (Ang. Griseri 1995, p. 109; Dardanello 2005b, pp. 315-316).

La datazione proposta si appoggia ad una ipotetica collocazione originale nel Gabinetto delle Miniature riallestito tra 1758 e 1767 e attesta come il regio scultore in bronzi di Carlo Emanuele III continuò a sviluppare una personale ed esclusiva declinazione del gusto rococò assimilato a Parigi negli anni Trenta e fino al rientro a Torino nel 1744. Il confronto proposto (Ang. Griseri, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale* 1988, p. 124) con la pendola con la *Gloria di Luigi XV* (Verlet 1987, p. 303) ne segnala l'assonanza con il gusto francese alla metà del secolo nella composizione dei vivaci giochi di putti, ma evidenzia anche una differente originale autonomia nel modellato e nelle forme dell'ornato di Ladatte.

Quello che più di tutto sorprende è l'inventiva nell'intessere intorno al quadrante e ai piedi che lo supportano, la forma è quella di un orologio da mensola, una variata qualità di motivi ornamentali combinandoli con la presenza attiva delle figure che intervengono a valorizzarne il significato allegorico del trascorrere del tempo. L'orologio posa infatti su una base in sospensione su un anello dove scorre la fascia con i segni dello Zodiaco (in vista i Pesci, l'Ariete, il Toro, i Gemelli), svelato alla vista dalla figura alata del Tempo (che con la mano sinistra doveva verosimilmente impugnare una falce) in atto di scostare il velario che lo ricopriva, lasciando brillare al centro una raggiata stella a cinque punte. Poco sopra, un genietto in volo la incorona di fiori accanto ai piedi arricciati in volute che si innalzano a sollevare il quadrante dell'orologio, cinto da ramificazioni fogliacee e cascate di ghirlande di gigli e di rose di straordinaria evidenza naturalistica. Altre increspature di *rocaille* lamellari ne percorrono i bordi per aprirsi attorno all'occhio al centro del coronamento superiore, ove sibilano quattro teste alate di genietti e di puttini in gioco.



Quanto resta della meccanica originale dell'orologio, che si deve a un costruttore francese intorno al 1770, fu poi integrato con parti sostituite da Honoré Pons nel laboratorio di Saint-Nicolas-d'Aliermont nella Francia settentrionale, come indica il punzone sulla platina posteriore «Pons Medaille d'or 1827» (Brusa, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale* 1988, n. 16, p. 124).

Giuseppe Dardanello

127. Francesco Ladatte
Torino 1706-1787
Coppia di appliques con figure di Nettuno e Tritone, 1740-1750 circa

Bronzo dorato, 60 x 45 x 21 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. 12240. 1-2

Provenienza: acquisite sul mercato antiquario nel 2008.

Bibliografia: Tavella 2003; Dardanello 2012c, pp. 25-26; Demetrescu, in *Décors, mobilier et objets d'art* 2014, n. 100, pp. 288-289.

Il corpo della coppia di *appliques* da parete in bronzo dorato è costituito dalla raffigurazione di due personaggi maschili con lo sguardo rivolto di lato, cinti in vita da un drappeggio da cui scende una allungata e sinuosa console ornata di delicati e minuti intagli *rocaille* e terminata da una cascata di rose. Le due figure sono identificabili nelle divinità di Nettuno e Tritone, il primo per la testa barbuta di vecchio dalla chioma scompigliata, il secondo nella figura del giovane con le guance rigonfie nell'atto di spirare il soffio per far suonare la buccina; in posizione speculare, sollevano o trattengono con le braccia due sottili e ondulanti torciere ritorte culminanti in una elaborata corolla portalume.

Ladatte, con un'esperienza di formazione internazionale tra Roma e Parigi, era entrato nell'Académie royale de peinture et de sculpture affermandosi tra i primi scultori nella capitale francese anche attraverso la continua partecipazione ai *Salons*, attestata tra il 1737 e il 1743, e di cui le terrecotte con il gruppo di *Rinaldo e Armida* (cat. 156), *morceau d'agrément* presentato nel 1737, e la *Giuditta con testa di Oloferne*, preparatoria per il *morceaux de réception* realizzato in marmo nel 1741 (cat. 203), costituiscono testimonianza esemplare del suo talento di modellatore.

La coppia di *appliques* riferite a Francesco Ladatte (Tavella 2003), dal 1745 scultore in bronzi del re Carlo Emanuele III, esprime un ampio e raffinato campionario di suggestioni di gusto francese, a partire dai decori floreali e dalle linee sinuose che si rincorrono con grazia ed eleganza nella metà inferiore, fino alle ardite e simmetriche volute delle torciere, il cui disegno presenta interessanti riscontri con alcune tavole degli *Elements d'orfevrerie* raccolti da Pierre Germain nel 1748 (*Première Partie, Lampadaires*, tav. 48). Altri dettagli rimandano ai repertori



di disegni per girandole e apparati decorativi di Gilles-Marie Oppenord, in particolare alla tavola CVIII dalla *Recueil des oeuvres de Gilles-Marie Oppenord, Premier architecte de Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume* (pubblicata da Huquier dopo il 1742, ma d'invenzione precedente) e – per l'idea della lampada giocata sulla centralità di una figura mitologica aggettante – il *Disegno per applique da parete* con figura di satiro del Rijksmuseum (1717 circa, inv. RP-T-1964-134). Si tratta comunque di suggestioni assorbite e rielaborate nel gusto ornamentale dello scultore torinese.

Il modellato dei volti espressivamente caricati delle due figure di Nettuno e di Tritone trova riscontri in altri lavori di Ladatte, specie negli argenti. Si veda, per confronto la posa leggermente inclinata e la suggestiva naturalezza del viso e della chioma fluttuante dell'*Angelo* dell'Ostensorio della Misericordia di Torino, datato al 1746 (cat. 122; Dardanello 2012c, pp. 23-27). Altra spia di un talento nella lavorazione della materia in metallo, sia essa l'argento dell'ostensorio torinese o il bronzo dorato delle *appliques* in questione, è il raffinato trattamento delle superfici lavorate a cesello, minuziosamente impreziosite di eleganti e quasi impercettibili motivi decorativi lungo le pieghe del manto attorcigliato alla vita delle figure.
Nel campo degli apparati ornamentali per l'illuminazione, di Ladatte va ricordata la vasta produzione di ventole decorative per la Galleria del Daniel nel Palazzo Reale di Torino e, per l'introduzione di parti figurate in ruolo predominante nella composizione, soprattutto la meravigliosa coppia di Palazzo Madama (Dardanello, in *Os Saboias* 2014, n. 21, pp. 100-101; Arnaldi di Balme, in *Genio e Maestria* 2018, n. 25, pp. 234-235), nella cui vivace leggiadria dei putti, intrecciata con la sorprendente ispirazione delle sue invenzioni ornamentali, va riconosciuta una vera e propria specialità di Ladatte, già apprezzata dalle fonti contemporanee quando Ange-Laurent La Live de Jully lo definiva il «Boucher de la sculpture» (1764, p. 32).
La coppia con *Nettuno e Tritone* va messa in relazione con altre ventole e *appliques* riferibili a Ladatte accomunate dalla scelta di divinità e soggetti tratti dalla mitologia: da quelle settecentesche del Poldi Pezzoli con figure di sirene, tritoni e satiri, oltre a due esemplari con amorini, ad altre a lui attribuite passate negli ultimi anni sul mercato antiquario. Tra queste, la coppia raffigurante *Apollo e Dafne*, già in collezione Steinitz, sembra condividere con le due *appliques* di *Nettuno e Tritone* del Louvre la sapiente modulazione nell'evocazione del tema mitologico risolto con vivace interpretazione in chiave *rocaille*.
Questo genere di *appliques* fu evidentemente apprezzato anche a posteriori perché da questi soggetti ne furono tratte copie o nuove invenzioni in stile nell'Ottocento. La difficoltà nel riconoscerne la produzione autografa rispetto alle più tarde repliche seriali dei suoi modelli ha portato a discutibili o errate attribuzioni – ad esempio l'orologio, i candelieri e la coppia di ventole bronzee del caminetto pelagiano nella Galleria del Daniel di Palazzo Reale a Torino – solo in alcuni casi accuratamente confutate e smentite (Pron 2009, pp. 17-19).

Paolo Surano

128. Thomas Germain
Parigi 1673-1748
François-Thomas Germain
Parigi 1726-1791
Zuppiera con vassoio, 1727-1729; 1764 (parte di una *Coppia di zuppiere con vassoi e piatti*)

Argento, 17,1 x 46,7 x 25,7 cm (zuppiera)
Punzoni: maestro orafo Thomas Germain, ampiamente abraso; *Jurande*, K coronata, 13 agosto 1726-13 agosto 1727; M coronata, 12 agosto 1728-26 agosto 1729. Marchio: assaggio: A coronata, 6 maggio 1722-3 settembre 1727; A coronata, 3 settembre 1727-22 dicembre 1732; contrassaggio: mazza da cancelliere, 3 settembre 1727-22 dicembre 1732; carciofo, utilizzato per vecchie opere con nuovi elementi, 22 novembre 1762-23 dicembre 1768
Iscrizioni: «FAIT. PAR. F. T. GERMAIN. ORF. SCULP. DU ROY. AUX. GALLERIES. DU LOUVRE. APARIS n.° 1. 48^{m}. 1^{o} et N°. 48^{m}. 1^{on}. 2^{d}»; sulla seconda zuppiera, «FAIT. PAR. F. T. GERMAIN. ORF. SCULP. DU ROY. AUX. GALLERIES. DU LOUVRE. APARIS. 1764. n°. 2. 48^{m}. 5°»; sui piatti, «du N° I» e «du N° II» e «N° 2 48^{m}. 3^{on} 2^{d}»
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 82.DG.12.1/A-B

Provenienza: probabilmente di Jacques-Samuel Bernard, conte di Coubert (1688-1753); riacquistato da François-Thomas Germain; venduto a Martinho de Melo e Castro (1716-1795); nella linea di discendenza; vendita Christie's, Ginevra, 11 novembre 1975, n. 230; Jean Rossignol; vendita al J. Paul Getty Museum nel 1982.

Bibliografia: *Catálogo* 1934, nn. 230-231, pp. 80-82, tav. 75; *Les trésors* 1954, n. 453, pp. 90-91; Perrin 1993, pp. 57-59; Boiron 2019.

Le due zuppiere, di forma ovale con i lati lunghi che si incurvano leggermente per due volte, si distinguono per l'adozione come impugnatura di teste di cinghiale, proseguite al di sotto dalle zampe del medesimo animale come piedi di appoggio. Questa scelta fu senz'altro ispirata dalla passione del committente per la caccia, ma potrebbe anche essere messa in relazione con la zuppa che doveva contenere, piatto alla moda nella Francia del Settecento. La zuppiera ha una forma bassa, bombata di sotto, ricurva in alto e con un bordo modanato a cordoncini legati da un nastro. Il fondo della zuppiera è decorato con motivi *rocaille* che risalgono lungo la superficie bombata creando una linea ondulata. Sul davanti è applicata una cartella con lo stemma della famiglia Melo e Castro, un cui membro fu ambasciatore a Parigi nel 1763 per il re di Portogallo.
Anche i piatti sono di forma ovale, con i lati lunghi che si incurvano leggermente quattro volte, contornati da una modanatura a cordoncini legati da un nastro. Il bordo è ornato lungo l'asse principale di ovali raggiati, incorniciato da fogliami aperti e da due volute che dall'esterno si avvolgono sulla modanatura; lungo l'asse secondario un fiore incorniciato da piccole volute si dispone su tralci di alloro che seguono il profilo della modanatura sul fondo *amati*. Al centro dei piatti è intagliato lo stesso stemma delle zuppiere, aggiunto dal figlio dell'orafo, François-Thomas Germain, nel 1764. I vassoi si adattano perfettamente alla forma delle zuppiere e sono provvisti di due impugnature a forma di voluta, ornate internamente con un grande motivo *rocaille*.
Dal 1698 al 1706 l'orafo Thomas Germain soggiornò a Roma, dove tra le altre cose lavorò alla decorazione scultorea ideata da Pierre Legros (1666-1719) per la cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù. Rientrato a Parigi, avviò l'attività di orefice e fece improntare il suo punzone nel 1720. A partire dal 1722 lavorò per la corona, e nel 1723 fu nominato, insieme a Nicolas Besnier e Claude II Ballin, orafo di re Luigi XV (Bapst 1887, pp. 38-39). Oltre ai suoi lavori per la Corte, ebbe delle committenze di prim'ordine in Francia come all'estero, tra cui figurano le Corti di Portogallo (1725-1748), Spagna (1727-1728), Napoli (1732-1733, 1738) e Danimarca (1738-1742). Nel 1726 il pittore Nicolas de Largillière lo ritrasse insieme alla moglie circondato dai modelli del suo studio (Lisbona, Musée Calouste Gulbenkian, inv. 431). Nel 1737 e nel 1745 diverse memorie riportano l'auspicio di vedere l'orafo Germain, artista eccellente, ammesso come scultore membro dell'Académie royale de peinture et sculpture, status che gli fu precluso per la sua attività commerciale (Fuhring 1999, II, pp. 422, 424-425).
Fra i clienti di Germain figurava Jacques-Samuel Bernard (1686-1753), erede del banchiere Samuel Bernard (1651-1739), per il quale, oltre alle due zuppiere in mostra, eseguì tra il 1726 e il 1729, un servizio completo in argento, tra cui un magnifico *surtout de table*, anch'esso più tardi rilavorato dal figlio François-Thomas, come dimostra la firma incisa seguita dalla data del 1764 (Boiron 2019).
L'ideazione del modello delle zuppiere è rimarchevole ed evidenzia come Germain si servisse di forme geometriche semplici, come l'ovale, e utilizzasse ornamenti classici e moderni come la *rocaille*, a tutto tondo o cesellati, dando loro una collocazione tale da impreziosire il modello senza nuocere all'armonia dell'insieme (Fuhring 2005, n. 27, pp. 102-103). Si conoscono altri esemplari di questa zuppiera, ma con coperchio e con un piatto di diverso modello, realizzati nel 1733-1734 da Henry Janssen e in seguito facenti parte del cosiddetto servizio Penthièvre-Orléans, l'uno conservato in collezione privata, l'altro nel museo di Detroit (Perrin 1993, pp. 58-59).
Una delle due zuppiere fu dipinta nel 1733 dal pittore François Desportes (1661-1743) molto prima dell'aggiunta dello stemma; nella tela si vede una variante del piatto attuale con una modanatura a ovoli, appoggiato in piedi al fondo della tavola (cat. 129). Il fatto che il pittore abbia colmato



di pesche la zuppiera potrebbe indicare che un coperchio non sia mai esistito. Oggi sappiamo che si tratta di una libertà di Desportes, dal momento che nell'inventario Bernard, redatto il 13 agosto 1753, sono descritte «deux grandes terrines portées par des sangliers, sur le couvercle sont différents animaux et fruits, deux grands plats ovales à contours et ciselé servant auxdites terrines, deux grandes cuillères pour icelles» (Boiron 2019, pp. 54-55). Questi coperchi sono ancora menzionati nell'inventario *post mortem* di Martinho de Melo e Castro del 14 settembre 1796 (*Catálogo* 1934, n. 231, p. 82), ma in seguito se ne sono perse le tracce.

Peter Fuhring

129. François Desportes
Champigneulle 1661-Parigi 1743
Natura morta con zuppiera colma di pesche e due pernici, 1739-1740 circa

Olio su tela, 91 × 117 cm
Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 800

Provenienza: acquistato direttamente da Carl Gustaf Tessin (1695-1770) tra il 1739 e il 1741 al prezzo di 700 lire; venduto a Federico I di Svezia (1676-1751) che lo dona a Luisa Ulrica (1720-1782), futura regina di Svezia; il dipinto entra quindi nelle collezioni del Nationalmuseum di Stoccolma

Bibliografia: Grate 1994, n. 120, pp. 112-113; Lastic, Jacky 2010, II, n. P817, pp. 227-228; Faroult, in *Un Suédois à Paris* 2016, n. 28, pp. 81-82.

François Desportes fu, con Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), il più celebre pittore francese di nature morte di inizio Settecento (Lastic, Jacky 2010). Come tale ricevette numerose commissioni per decorare le dimore principesche di Francia e fu anche richiesto all'estero, in particolare in Polonia e in Inghilterra (Lastic, Jacky 2010, I, pp. 44-46, 118-122). Attirò così l'attenzione del brillante conte svedese Carl Gustaf Tessin, uomo politico influente nel proprio paese e figlio di un noto architetto, nel corso dei numerosi soggiorni che questi fece a Parigi tra il 1728-1729 e il 1739-1741 (Grate 1994, pp. 110-113; Faroult, in *Un Suédois à Paris* 2016, pp. 81-82). Tessin era allora interessato sia ad arricchire la propria collezione di opere d'arte, sia a rintracciare artisti degni d'interesse per la corona svedese. Nel corso della sua attività, Desportes si era specializzato in rappresentazioni particolarmente scintillanti di buffet da parata, dove figuravano splendidi esempi delle arti del lusso parigino, in particolare dell'oreficeria. Il dipinto acquistato da Tessin nel corso del suo ultimo soggiorno a Parigi appare più sobrio e di dimensioni più contenute, ma non per questo offre un'illustrazione meno brillante dell'eccellenza degli orafi parigini. È stato notato come Desportes in effetti abbia rappresentato sulla sua tela alcuni tra i modelli più sfolgoranti del maestro orafo Thomas Germain (1673-1748). E infatti, la zuppiera d'argento con teste di cinghiale che troneggia in primo piano nella composizione corrisponde – senza il suo coperchio – a una di quelle eseguite per Jacques-Samuel Bernard nel 1726-1729 (cat. 128) o per Henry Janssen nel 1733-1734. Desportes e Germain erano vicini di casa, dal momento che entrambi erano ospitati nel palazzo



del Louvre. Con questa tela, il pittore dimostrava l'eccellenza dell'oreficeria francese e, implicitamente, il primato parigino in materia di lusso.
Va sottolineato infine l'eccezionale *tour de force* dell'artista ormai anziano che ha saputo valorizzare in modo mirabile la qualità illusiva della sua arte. Desportes eccelle, infatti, nella restituzione della varietà materica degli oggetti rappresentati: il vellutato delle pesche, la lucentezza del piumaggio delle pernici e soprattutto il gioco vertiginoso di riflessi che creano le superfici perfettamente lucide dei vassoi d'argento in cui si specchiano i frutti e i vasi preziosi secondo diverse angolazioni che riescono a suggerirne il volume.

Guillaume Faroult

130. Claude Duvivier
Parigi 1688-1747
su modello di Juste-Aurèle Meissonnier
Torino 1695-Parigi 1750
Candeliere d'argento per il duca di Kingston, 1734-1735

Argento, 30,5 cm (senza il braccio e il cappuccio); 38,5 cm (con il braccio e il cappuccio); diametro della base, min. 16,5 cm, max. 19 cm; diametro del braccio, 21,5 cm; peso: 1982 g (base con fusto), 1460 g (braccio), 180 g (cappuccio), 3,622 kg (totale)
Parigi, Musée des Arts Décoratifs, inv. 32632

Provenienza: Evelyn Pierrepont (1711-1773), 2° duca di Kingston; Elisabeth Chudleigh, duchessa di Kingston (1720-1788); probabilmente Caterina II (1729-1796), imperatrice di Russia; venduto a Parigi, 4 marzo 1911, n. 108 (con illustrazione); G. Le Breton; venduto a Parigi, Galerie Georges Petit, 6-8 dicembre 1921, n. 266; D. David-Weill (1871-1952); dono al Musée des Arts décoratifs nel 1937.

Bibliografia: *Exposition* 1926, n. 42, p. 12; Nocq 1926-1931, II, 1927, p. 148; Kimball 1943, p. 156; *Louis XV & Rocaille* 1950, n. 136, p. 31; *Donations* 1953, n. 670, p. 214; *Cent ans* 1964, p. 66; Hawley 1978, pp. 325-326, fig. 2; Truman, in *Rococo* 1984, n. A-18, p. 23; Fuhring 1998, pp. 33-34, figg. 28a-b; Fuhring 1999, II, n. 49, pp. 214-217 (con bibliografia precedente); Rondot, in *Matières de Rêves* 2002, pp. 44-45; Fuhring 2008, pp. 30-33, figg. 8-10.

Il candeliere è composto da tre elementi, la base con il fusto, il braccio a tre rami e il cappuccio che, quando rimosso, consente di inserire una quarta candela. Il fusto, a tre facce, presenta su una di esse una farfalla notturna, su un'altra una rosa e sulla terza uno scudo inciso con le armi del duca di Kingston circondato dal motto dell'Ordine della Giarretiera, e sormontato da una corona ducale inglese.
Sul candeliere figurano due volte il punzone di Claude Duvivier e i marchi della *maison commune* e della *charge*, una ripetizione che corrisponde alle due metà fuse a parte che compongono la base e il fusto. Il braccio e il cappuccio non recano né il punzone del maestro orafo, né i marchi della *maison commune* e della *charge*. Il marchio della *maison commune* consente di datare l'esecuzione del candeliere nel periodo tra il 18 settembre 1734 e il 23 settembre 1735.
L'attribuzione del modello a Meissonnier si basa sulla sua firma («Meissonnier invenit») riportata sulle tre acqueforti di Gabriel Huquier che illustrano, in senso inverso, le tre facce del candeliere, pubblicate tra il 1738 e il 1748. Le sole differenze da rilevare sono la corona sopra il blasone vuoto (corona baronale nell'incisione e corona ducale inglese sul candeliere) e l'assenza del cappuccio nelle incisioni. Grazie alle tre stampe il modello di questo candeliere conobbe un successo fenomenale, tanto che se ne conoscono una serie di versioni in bronzo dorato, in porcellana e pure in argento.
Nonostante il nome del committente, il duca di Kingston, non sia indicato in legenda sulle stampe, una coppia di candelieri di questo modello figura nel *Mémoire de la Vaisselle que Monsieur le Duc de Kingston a acheté a Paris ce 1 Mars 1737*, quindi nell'inventario dell'argenteria del duca di Kingston a Thoresby, il 12 ottobre 1743, e ancora, poco prima del 1755, con l'indicazione che uno dei candelieri è segnato con il numero 1 e l'altro 2. In effetti, sul candeliere di Duvivier si ritrova inciso tre volte il numero 1. Il secondo elemento che permette di identificare Kingston come committente è la presenza delle sue armi e del motto inciso su una delle facce del candeliere, accompagnato dall'Ordine della Giarrettiera, che aveva ricevuto nel 1741.
Appurato che il candeliere faceva parte del servizio consegnato al duca di Kingston nel 1737, bisogna cercare di capire perché a eseguirlo non sia stato lo stesso Meissonnier. Sicuro della sua reputazione e molto occupato altrove, Meissonnier, confidando nelle sue capacità creative, dovette subappaltare ad altri l'esecuzione del servizio, di cui per il momento è noto il solo candeliere. Meissonnier realizzò i disegni e sicuramente fornì il modello, ed è possibile che abbia supervisionato l'esecuzione occupandosi in prima persona della finitura, come dimostra l'eccezionale qualità della cesellatura. Questo è tanto più probabile se si considera che Duvivier non è conosciuto né per sue invenzioni né per una qualità d'esecuzione fuori dall'ordinario.
La capacità di ripensare il modello di un candelabro è esemplificata al meglio dall'esemplare eseguito per il duca di Kingston, il cui modello rappresenta nello stesso tempo il culmine delle ricerche di Meissonnier. Qui si vede bene, oltre alla presenza delle *rocailles*, che tutti gli elementi costituenti il candelabro (base, fusto, bracci e piattelli) prendono a modello la natura. L'effetto è talmente sorprendente che non si può non restare impressionati dall'abilità con cui Meissonnier ha saputo trasformare il modello classico di candelabro. Il



modo di unire la base, il fusto e i bracci, introducendo il movimento a spirale, non è soltanto molto sorprendente, ma anche ben riuscito. Come per il modello di un candeliere più piccolo con due putti, creato nel 1728, furono necessarie tre incisioni per presentarne le tre facce. La complessità del modello è tale, infatti, che queste tre facce prese in considerazione isolatamente non sembrano avere alcuna relazione tra loro. Non è affatto così, ma questa è la sfida lanciata da Meissonnier, che ha saputo unificare ciò che pareva inassemblabile. La *rocaille* si prestava bene a questo genere di creazioni per la sua asimmetria, la sua plasticità, la sua adattabilità agli elementi della natura e il candeliere ideato da Meissonnier ne è uno degli oggetti più parlanti. Vale la pena citare la descrizione molto efficace del *Mercure de France* del 1734 dove, a proposito delle composizioni di Meissonnier per piccoli pannelli d'ornato, si sottolinea che «souvent aucune partie ne répond à l'autre, sans que le sujet en paroisse moins riche et moins agréable».

Peter Fuhring

131. Argentiere torinese (Francesco Ladatte?)
Centrotavola, 1753-1775

Argento a fusione, sbalzato e cesellato su anima in legno, 10 x 130 x 63 cm
Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, inv. A-77

Provenienza: dalla collezione dell'antiquario torinese Pietro Accorsi.

Bibliografia: Fina, Mana, in *Argenti Sabaudi* 2012, n. 20, pp. 54-57.

Il centrotavola è formato da tre scomparti, ognuno provvisto di piano a specchio poggiante su un'anima in legno sagomata fungente da supporto. Sono presenti i punzoni di assaggio e controassaggio di Bartolomeo Pagliani, attivo nella zecca di Torino dal 1753 al 1775 (Bargoni, in *Mostra del Barocco* 1963, III, p. 11), periodo entro il quale l'oggetto fu realizzato. Lo stesso Pagliani provvide a controllare anche il centrotavola (139 x 67 cm) oggi conservato all'Art Institute di Chicago che, per forma, ricorda il nostro (*Argenti sabaudi* 2012, n. 19, pp. 52-53).
Tra le novità della tavola settecentesca ci fu il centrotavola, detto anche *surtout* o *dessert*, addobbato con materiali deperibili, quali lo zucchero, le porcellane, marmo e vetro colorato (Valeriani 2018, pp. 36-38). Il 31 dicembre 1750, il celebre *marchand mercier* parigino Laxare Duvaux vendette alla contessa di Marsan «un plateau de dessert à contours, argenté, avec la glace; sur quoi une corbeille de Saxe sostenue de quatre cygnes, avec la monture argentée, six petites figures de Saxe e six vases de Vincennes, avec la boite» (*Livre-Journal de Lazare Duvaux* 1873, II, p. 73). Una simile funzione doveva avere anche il centrotavola Accorsi-Ometto sul quale tutt'oggi si vedono, inseriti all'interno di portacandele, dei piccoli gruppi floreali, cronologicamente successivi, forse riconducibili a un utilizzo ottocentesco del manufatto, testimoniato dal monogramma di Vittorio Emanuele II di Savoia impresso su uno dei due scudetti frontali.
A Torino, l'uso del *dessert* si diffuse intorno alla metà del XVIII secolo, come testimoniano i pagamenti registrati nella contabilità della Real Casa a diversi argentieri. Il 4 giugno 1739, Andrea Boucheron fu compensato per «l'arg.to, modello e fattura d'un surtout con base contornata à godrone, e diversi altri ornamenti» (Fina 1997, p. 73), mentre il celebre scultore torinese Francesco Ladatte, attivo per la Corte in qualità di scultore in metalli, lavorò, tra il 1748 e il 1751, a un «sortout con girandole, e navicella d'argento» e nel 1751 a una «tavola d'argento guarnita di filigrana» (Fina 1997, pp. 209, 211; Dardanello 2012c, p. 23). Proprio alle creazioni in metallo prezioso di Ladatte oggi note, Giuseppe Dardanello (comunicazione orale) propone di avvicinare il *dessert* qui schedato: un oggetto confezionato per stupire, attraversato da vibranti giochi di luce, creati dal contatto della materia luminosa con superfici di volta in volta lisce, increspate o zigrinate, e caratterizzato da un intricato e continuo movimento di pelacette ed elementi vegetali magistralmente lavorati. La perizia e il gusto nella modellazione nel cesello dell'argento del centrotavola è accostabile, per creatività, alla migliore produzione francese del tempo, documentata dai trattati di Pierre Germain detto le Romaine (Germain 1748; Germain 1751) e di Juste-Aurèle Meissonnier. Nato a Torino e trasferitosi giovane a Parigi, quest'ultimo fu il più geniale inventore di forme della *rocaille* (Fuhring 1999). Abile disegnatore, tradusse molti suoi progetti per argenterie e arredi in immagini a stampa di rara bellezza, note nella capitale sabauda forse anche grazie al padre Stefano che qui visse e, ora sappiamo, morì il 13 giugno 1746, all'età di ottantacinque anni (ACAT, *Liber Defunctorum parrocchia Curia Regia*, 1746, f. 42r). Purtroppo, manca la certezza documentaria che il centrotavola del Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto appartenesse alle collezioni reali già nel Settecento. Se così fosse, sarebbe tra i rari arredi preziosi di committenza reale sopravvissuti alle fusioni di Stato e ai furti giacobini che, a fine secolo, non risparmiarono il patrimonio delle residenze sabaude.

Luca Mana





Roma Antica e Moderna (1730-1750)

Nell'Antico la naturalezza

Con spregiudicatezza e con galanteria, in versione romana ma gradita al gusto francese, Giovanni Paolo Panini rappresenta le sue due gallerie immaginarie di vedute di Roma antica e di Roma moderna allestite sulle pareti di uno spettacolare spazio architettonico dove si vedono esposte, nella prima, le *Nobilia Opera* antiche in scultura e le *Nozze Aldobrandini* in pittura e, nella seconda, fatto salvo il *Leone* di Flaminio Vacca, le sole statue di Michelangelo e di Bernini, evidentemente considerate dall'artista i capolavori più ragguardevoli dell'arte moderna; in quegli spazi, il pittore e i suoi giovani allievi hanno il privilegio di vivere, studiare e osservare, mentre il committente, Étienne-François de Choiseul-Stainville, ambasciatore del re di Francia presso la Santa Sede dal 1754 al 1757, conoscitore e collezionista esperto, sa di poter comprare e portare via quelle tele nelle quali può rivivere nel ricordo l'esperienza di quel patrimonio.

Il pittore è spregiudicato perché con quella sorta di allegorie delle arti e gallerie di modelli assegnava alla pittura, che poteva rappresentarli, il primato tra le arti e indicava nel vedutismo, come lui stesso aveva saputo reinventarlo, l'unico genere di pittura davvero moderna che Roma potesse esibire; insomma con quelle magnifiche *Gallerie* Panini indicava in se stesso e nella sua pittura la vittoria dei moderni sugli antichi. Certo, una vittoria raggiunta grazie alla presenza di quel patrimonio che solo Roma poteva vantare di possedere e che, per questo, doveva essere conosciuto e salvaguardato.

Proprio in questa direzione si era mosso Francesco de' Ficoroni che, nella dedica a Benedetto XIV del suo *Le vestigia e rarità di Roma antica* (1744), scrivendo che l'opera «contiene delineati gli avanzi più riguardevoli dell'Antica Roma, e le singolarità più pregiate della moderna» spiega che le finalità del libro erano conservare memoria delle vestigia antiche in disfacimento progressivo e facilitarne lo studio degli eruditi e, per la Roma moderna, agevolarne la visita indicando i valori rappresentativi e motivando le segnalazioni delle cose notevoli.

Con tale premessa, in questa sezione si sono raccolte opere che indicassero la reazione degli artisti al continuo incontro con l'antico, nelle sue più lontane e più prossime cronologie, la loro affermazione di autorialità, il loro piglio inventivo riconosciuto nei diversi campi del loro operare, insomma la loro affermazione di moderni che, con gradi diversi di consapevolezza, osavano sfidare anche l'antico più asseverato come modello.

La scelta del *Guerriero ferito* e del *Fanciullo che strozza l'oca* non vuole testimoniare esclusivamente i diversi modi di intervenire nel restauro, in una cronologia già abbastanza dilatata da poter indicare il maturare "filologico" della cultura antiquaria, né indicare i più autorevoli e frequentati modelli, quanto piuttosto verificare come Monnot e Bracci dimostrino, reinventando il soggetto della scultura, di governare l'antico con la loro soluzione interpretativa e come Napolioni lavori guidato dalla sensibilità di esprimere nella ricomposizione la grazia delle movenze, tanto che Giovanni Gaetano Bottari, nel descrivere quel fanciullo con l'oca, si richiamava alla grazia di Correggio.

Per gli artisti che vivevano a Roma in quel connubio permanente tra antichità e vita quotidiana, sentire il vincolo dell'antico era fatale. Pier Leone Ghezzi, che aveva esercitato l'occhio a riprodurre i ritrovamenti con la fedeltà che la cultura antiquaria stava maturando come necessaria, traduceva il suo modo di sentire la quotidianità con l'antico addirittura raffigurando se stesso e l'antiquario e collezionista Philipp von Stosch all'interno della storia narrata nel suo dipinto su *Diogene e Alessandro* dove, reimpostando il quadro di storia secondo una disposizione paratattica modellata sui bassorilievi antichi, consegnava quella scelta al Settecento inoltrato.

Per i *pensionnaires* francesi a Roma lo studio dell'antico era prassi accademica, ma qui interessa osservare come Lambert Sigisbert Adam con la sua testa raffigurante il *Dolore* (1733) dimostrasse egregiamente di raggiungere la naturalezza guardando all'antico più lontano (al *Laocoonte* in particolare) e a quello più prossimo (all'*Anima dannata* di Bernini); come Nicolas Sébastien Adam, nel suo bassorilievo pittorico con il *Martirio di santa Vittoria* fosse rimasto impressionato da quelli narrativi romani; come Michel-Ange Slodtz nelle sue teste di *Crise* e di *Ifigenia* si ispirasse, per l'uno, al *Lacoonte* mentre per l'altra inventasse un modello guardando a fonti diverse. Volgendo invece lo sguardo sulla *Vestale Tuccia* di Corradini si comprende quanto l'artista, pur alludendo ad alcune statue antiche e presentando la sua scultura nella dimensione monumentale, con il suo virtuosismo naturalistico producesse un'opera allora inedita nel mondo romano, destinata ad avere fortuna altrove, nelle esperienze figurative napoletane e, più tardi, nelle statue velate di Innocenzo Spinazzi.

132. Giovanni Paolo Panini
Piacenza 1691-Roma 1765
Galleria immaginaria di vedute di Roma antica, 1757

Olio su tela, 172,1 x 229,9 cm
Firmato e datato in basso a sinistra, sul piedistallo dell'*Ercole Farnese*: «I. P. PANINI ROMÆ / 1757»
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 52.63.1, Gwynne M. Andrews Fund, 1952

133. Giovanni Paolo Panini
Piacenza 1691-Roma 1765
Galleria immaginaria di vedute di Roma moderna, 1757

Olio su tela, 172,1 x 233 cm
Firmato e datato sul piedistallo del *Mosé* di Michelangelo: «I. P. PANINI 1757»
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 52.63.2, Gwynne M. Andrews Fund, 1952

Provenienza: Étienne-François Duca di Choiseul (1719-1785), Castello di Chanteloup o Parigi; Hubert Robert (?) a Parigi fino al 1808; vendita a Parigi, 5 aprile 1809, n. 9, come «Roma antica» e «Roma moderna», ciascuna 64 x 72 *pouces* (acquistate da Paillet prima dell'asta per 2.801 franchi); Alexandre Paillet (?) a Parigi fino al 1814; vendita postuma, Parigi, 2 giugno 1814, n. 47, come «Roma antica» e «Roma moderna», ciascuna 64 x 72 *pouces*, per 1.000 franchi; Casimir Périer a Parigi; Arnold Baruchson a Liverpool (nel 1857); A. Murray (fino al 1877; vendita Christie's, 17 marzo 1877, n. 115, «Roma antica», £ 152.5,0 a Lesser; n. 116, «Roma rinascimentale», £ 189.0,0 a Waters); Sedelmeyer a Parigi, registrate nel 1896; Camille Groult a Parigi fino al 1908; in collezione Groult (1908-1952); vendita Galerie Charpentier, Parigi, 21 marzo 1952, n. 87, «Roma antica» [52.63.1], e n. 88 «Rome au Temps de la Renaissance» [52.63.2], acquisiti da Jean Cailleux per il Metropolitan Museum of Art.

Bibliografia: Arisi 1961, nn. 249-250, pp. 215-216; Arisi 1986, pp. 173-179, nn. 474-475, p. 467; Kiene, in *Giovanni Paolo Panini* 1992, nn. 40a-b, pp. 142-147; Marshall, in *I trionfi del Barocco* 1999, nn. 1-2, pp. 426-427; Bowron, in *Art in Rome* 2000, nn. 275-276, pp. 425-427; Laureati, in *Il Settecento a Roma* 2005, nn. 148-149, pp. 250-253; Marshall 2010, pp. 409-413; Bowron, in *Antiquity Revived* 2011, n. 22, p. 69; Faroult, in *Hubert Robert* 2016, n. 97, p. 254, fig. 1; Loire 2017, pp. 247-255.



La coppia delle immaginarie gallerie di vedute della Roma antica e della Roma moderna fu dipinta nel 1757 per Étienne-François de Choiseul-Stainville (1719-1785), ambasciatore del re di Francia presso la Santa Sede dal 1754 al 1757, a ridosso di una prima coppia commissionata a Panini dallo stesso Choiseul nel 1756-1757 (ora divisa tra la Staatsgalerie di Stoccarda e il Museum of Fine Arts di Boston: Bowron, in *Art in Rome* 2000, nn. 275-276, pp. 425-427). Le due coppie, che nelle misure si discostano di pochi centimetri, presentano minime varianti, ma in quella del Metropolitan si registra una messa a punto del rapporto di scala tra le opere e gli spazi che le accolgono. Una terza versione di maggiori dimensioni, dove furono aggiornati i soggetti e la disposizione di alcune vedute, si trova al Louvre e fu dipinta nel 1758 per l'abate di Canillac, Claude-François Rogier de Beaufort-Montboissier, incaricato di affari a Roma per Luigi XV (Loire 2017, pp. 247-255).
All'interno di grandiosi spazi basilicali prospetticamente dilatati a simulare una grande sala che si estende in profondità in una navata sono disposti, a terra sculture e gruppi statuari, e appese a rivestire interamente le pareti, incorniciate l'una accanto all'altra, un gran numero di vedute di monumenti e luoghi della città, solo parzialmente corrispondenti alla produzione effettivamente dipinta da Panini. La straordinaria invenzione di questa serie imperniata su immagini spettacolari ed evocative per la densità dei contenuti visivi che identificano la ineludibile funzione di Roma come depositaria di modelli, si può leggere a partire dalle ragioni del committente e dell'artista. Il duca di Choiseul, uno dei più rilevanti collezionisti e conoscitori di arte antica e moderna nella Francia del Settecento, è ritratto nel suo ruolo di *amateur*: in piedi a fianco delle *Nozze Aldobrandini*, poco sotto la veduta del Pantheon, nella *Roma antica*; seduto accanto alla veduta della Scalinata della Trinità dei Monti, nella *Roma moderna*, il più scenografico "teatro" della città contemporanea realizzato proprio grazie al patrocinio dei francesi, che dai loro insediamenti istituzionali sulla collina del Pincio dominavano la visione della città. Arisi (1961, n. 249, p. 216) ritiene invece di riconoscere nel personaggio seduto al centro della *Roma moderna* lo stesso Panini, che si era ri-



tratto con la tavolozza in mano nella *Roma antica* di Stoccarda, attorniato dai suoi giovani allievi, tra cui si è supposto di riconoscere nella figura che lo affianca con l'abito azzurro, il giovane Hubert Robert, che frequentava in quegli anni lo studio di Panini e poi suo convinto ammiratore.
Muoversi e sostare all'interno delle vedute ideate delle due gallerie era per il duca di Choiseul come vivere il sogno dell'*amateur* di immedesimarsi nella più eletta collezione delle meraviglie universali di Roma. Un sogno che restituisce la percezione della Città Eterna aderente al sentire dei contemporanei, dei francesi in particolare, che quella realtà avevano eletto a riferimento culturale per la formazione accademica con funzione di stimolo alla produzione dell'arte contemporanea, che d'altro canto a Parigi si confrontava sui parametri diversi e lontani dello studio dalla natura e di una realtà mediata dalla tradizione figurativa dei maestri fiamminghi e olandesi.
Per questa speciale occasione di committenza, Panini reinventò il genere della veduta di interni di collezioni, sviluppatosi proprio in seno alle attitudini realistiche della pittura dei maestri del Nord e che egli stesso aveva trasposto alla scala della *grandeur* romana nell'allestimento della veduta ideata della raccolta di dipinti del cardinale Silvio Valenti Gonzaga nel 1749 (Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art). La collezione del Segretario di Stato di Benedetto XIV era lo specchio degli interessi di un amatore della controparte romana, rivolta alla tradizione dei maestri delle Scuole italiane, da Mantegna, Perugino, Raffaello, Correggio, a Barocci, i Carracci, Lanfranco e Cortona, fino ai contemporanei Masucci, Batoni, lo stesso Panini e con loro anche Subleyras e Vernet (*Ritratto di una collezione* 2005). L'impianto compositivo e prospettico è analogo, nella fuga diagonale in profondità della galleria che si apre nell'arioso salone dove su più registri sono dispiegate le carrellate dei dipinti della collezione. Ma nel concepire le due immaginarie gallerie della Roma antica e della Roma moderna, Panini ha rimescolato le carte per allestire un immaginifico ritratto della città nei due tempi storici del passato e del presente, ricorrendo alle competenze che aveva esercitato dal suo arrivo a Roma nel 1711, come architetto apparatore di feste, ritrattista di eventi e ammirato interprete del capriccio e della veduta ideata, per fare di questi straordinari palinsesti visivi l'espressione di genere più innovativa della produzione artistica romana alla metà del Settecento.
La Roma moderna è immersa nello scenario impostato sulla figura tipica della serliana traguardabile attraverso le aperture di slanciate colonne, sul modello della fastosa impaginazione della Galleria Colonna, mentre i termini a sostegno delle arcate richiamano le figure in monocromo della Galleria Farnese. L'evocazione della Roma antica si avvale della ingegnosa disposizione delle vedute alle pareti per esaltare il possente valore murario dell'architettura romana: la parvenza degli ordini soltanto decorativa, la galleria è voltata a botte e le vedute degli unici tre interni della raccolta, gli spazi circolari e colonnari del Pantheon, di Santa Costanza e delle terme di Diocleziano sono strategicamente collocate all'imposta delle volte, così da dare l'impressione di scavarne plasticamente la massa muraria. Il sipario in verde si apre una sola volta a svelare le meraviglie della Roma antica, quello in rosso per la città moderna è reiterato tra le quinte in successione, a rimarcare la valenza teatrale dell'architettura contemporanea. La distanza tra la Roma dei cesari e quella dei papi si manifesta nella realtà individuale dei monumenti della città antica, contrapposta alla valenza pubblica e condivisa degli spazi aperti delle piazze e delle fontane dei "teatri" della Roma moderna.
Nei montanti della crociera a sinistra nella *Galleria della Roma antica*, si addensano gli archi trionfali di Costantino, di Tito e Settimio Severo; il Portico di Ottavia, il Foro di Nerva, il tempio di Antonino e Faustina, quello di Vespasiano e quello della Sibilla a Tivoli. Dalla parte opposta, il Colosseo, la Basilica di Massenzio, il Tempio di Minerva Medica e l'esterno del Pantheon. Più a destra, l'Arco di Giano, la Tomba di Cecilia Metella, il tempio della Fortuna Virile, di Vesta, di Marte Ultore e i Mercati di Traiano. L'infilata prosegue nello scorcio della galleria, mentre in primo piano altre vedute (il Tempio di Castore e Polluce, il Teatro di Marcello, la Colonna Aureliana, il Tempio di Saturno) fanno da sfondo ai più celebri gruppi statuari dell'antichità: dal *Laocoonte* al *Vaso Borghese*, al *Sileno con il Bacco bambino*, al bronzo dello *Spinario*; in piena luce, a sinistra, il *Galata morente* e il rilievo della *Dacia dormiente*, nella zona d'ombra l'*Ercole Farnese* e le *Tre Ninfe che reggono una vasca*; e a scalare nell'infilata della galleria il *Vaso Medici*, l'*Apollo* e l'*Antinoo del Belvedere*, il *Satiro che suona il flauto* e il *Gladiatore Borghese*. Non è dimenticato il *Toro Farnese*, ambientato sorprendentemente in alto entro la veduta dipinta delle Terme di Diocleziano. È la selezione delle *Nobilia Opera* fissata nel Cinquecento e appena allargata nel Seicento: una dozzina di statue antiche, più quelle raffigurate nelle vedute appese alle pareti, riconosciute come modelli impareggiabili da imitare e da offrire allo studio degli artisti. La presenza della pittura è forzatamente circoscritta all'unico reperto apprezzato «per conservazione, per stile, per numero e compimento» (Bellori 1664, p. 62), le *Nozze Aldobrandini*, attorno al quale sostano i personaggi e il duca di Choiseul con una guida aperta in mano. Un'allusione quest'ultima all'immaginario del *grand tourist*, il repertorio dei massimi tesori dell'antica Roma da selezionare per la visita sullo *smartphone*, un catalogo di riprese fotografiche disponibili all'acquisto per serbare memoria di un luogo indimenticabile, per sempre cristallizzato nella sua funzione evocatrice di un passato mitico.
Una Roma impermeabile alle nuove prospettive archeologiche aperte dalla riscoperta di Ercolano e dai viaggi di esplorazione nel Vicino Oriente, a qualsiasi intenzione di rivitalizzazione dell'antico, dove non traspare alcun indizio della straniante utopia piranesiana per una romanità terribile e grandiosa, che già infiammava l'immaginazione degli artisti francesi poco prima della metà del secolo (cat. 194).
Altro è il registro della *Roma moderna* vissuta da Panini, una città solare di spazi aperti e luoghi pubblici: nessun interno è raffigurato e soltanto alcune delle facciate sono presentate isolate. È la città dei "teatri" ricavati nel tessuto urbano raccontati nella brillante messa a fuoco di Richard Krautheimer (1987). È la Roma barocca aperta al Settecento dallo sguardo dei vedutisti, e non sono poche le prospettive in debito con Van Wittel, che relega il Rinascimento a un ruolo marginale, campionato dalla Loggia della Farnesina per Raffaello e dalla Piazza del Campidoglio per Michelangelo.
La gerarchia nella disposizione delle vedute assegna i primi piani alla città delle fontane e dei teatri berniniani: dalle imprese monumentali della piazza e il colonnato di San Pietro alle fontane dei Quattro Fiumi e del Moro a piazza Navona, a quelle del Tritone e di Nettuno, ancora nella vasca di Villa Montalto-Peretti; intercalate dalle prospettive aperte sulle piazze, del Quirinale, del Popolo, del Laterano, di Montecitorio e Farnese, e dell'infilata che si apre dalle Quattro Fontane. Accanto i teatri disegnati dagli architetti contemporanei: la Scalinata della Trinità dei Monti, la Fontana di Trevi, le facciate di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni in Laterano, la *Coffee-House* del Quirinale. Nei registri che vanno a perdersi nella galleria, le vedute delle ville con i loro giardini.
Al centro di tutto, per la scultura, il *Mosé* di Michelangelo, preceduto dal *Leone* di Flaminio Vacca, poi il *Davide* e l'*Apollo e Dafne* di Bernini.

La contabilità delle opere raffigurate è indiscutibilmente a favore del grande maestro: la *Cattedra* nel disegno srotolato ai piedi del *Mosé*, il *Costantino* appena dietro la colonna, le sculture delle fontane e del colonnato di San Pietro, l'*Elefante* della Minerva, le architetture di Sant'Andrea al Quirinale e di Palazzo Barberini. Complessivamente sono illustrate una dozzina di opere di Gianlorenzo, a fronte della irrilevanza di Borromini e Pietro da Cortona, relegati nell'angolo all'estrema sinistra con gli scorci del Sant'Ivo e dei Santi Luca e Martina, e dell'assenza di Algardi e Duquesnoy: un primato che invita a riflettere sul valore identitario per la Roma moderna dell'esperienza berniniana.

Giuseppe Dardanello



134. Pier Leone Ghezzi
Roma 1674-1755
Diogene e Alessandro, 1725-1731 circa

Olio su tela, 96 x 125 cm
Firmato in greco e in latino, sulla base del vaso in primo piano: «Γ'ΕΖΤΟΣ Γ'ΕΖΙΟΥ ΡΩΜΑΙΟΣ ΕΙΙΟΙΕΣΕ» e «Eques Petrus Leo Ghezzius»
Roma, collezione privata

Bibliografia: Clark 1970, p. 194; Lo Bianco 1983, p. 195; Lo Bianco 1985, p. 132; Loisel Legrand 1991, p. 58; Lo Bianco, in *Pier Leone Ghezzi* 1999, n. 38, pp. 143-144; Lo Bianco 2010.

Firmata in greco e in latino, sulla base del vaso in primo piano: «Γ'ΕΖΤΟΣ Γ'ΕΖΙΟΥ ΡΩΜΑΙΟΣ ΕΙΙΟΙΕΣΕ» e «Eques Petrus Leo Ghezzius», la tela è densa di erudite citazioni archeologiche e di reconditi riferimenti filosofici, da me analizzati in altra sede (Lo Bianco 1983).
Il soggetto rimanda ad un frammento archeologico raffigurante *Diogene e Alessandro* rinvenuto in uno scavo a Testaccio l'8 maggio 1726, ricordato da Ghezzi (BAV, Ott. Lat. 3109, f. 113), acquistato da Philip von Stosch e successivamente confluito nella collezione Albani, nella quale ancora oggi si trova.
La tematica assume tuttavia un significato più profondo per la presenza dell'autoritratto di Ghezzi e del ritratto di Stosch, vestiti all'antica, (BAV, Ott. Lat. 3112, ff. 115 e 131) raffigurati con grande rilievo, in alto a destra, alle spalle del protagonista Diogene, avvalorando la valenza emblematica del soggetto con la propria complice presenza. È quindi molto probabile che il committente del quadro sia proprio lo Stosch, ispiratore certamente anche della griglia antiquariale dell'opera. Il barone Stosch, giunto a Roma nel 1715, su raccomandazione del Montfaucon, in rapporto con Ghezzi già dal 1717, anno del primo ritratto eseguitogli dall'artista che l'accompagna con una didascalia in cui scrive: «[...] è molto mio amico. Uomo letterato in tutto et eruditissimo nelle antichità» (BAV, Ott. Lat. 3112, f. 131). Archeologo e collezionista, il barone austriaco è legatissimo alla cerchia di Alessandro Albani; è amico di Mengs e di Winckelmann, e svolge anche attività di spia a favore del governo inglese come ha dimostrato Lesley Lewis (1961). È quindi un personaggio di primo piano nel mondo cosmopolita e libertino di metà Settecento a Roma, lo stesso frequentato da Ghezzi.
Sulla base dei suggerimenti dello Stosch ma anche delle proprie vaste conoscenze, Ghezzi opera una selezione di modelli antiquari dando vita a un repertorio per immagini della scena classica. La figura di Diogene ripropone, senza varianti, l'iconografia del filosofo desunta dal busto dei Musei Capitolini (Stuart Jones 1912, n. 21, p. 228). Alessandro è una vera e propria citazione della piccola scultura omonima nella Sala del Fauno, sempre ai Musei Capitolini (Stuart Jones 1912, n. 12, pp. 319-320). Nel cratere in primo piano è identificabile il famoso *Vaso Medici*, oggi agli Uffizi, ma allora nella collezione medicea romana. La lastra con la testa di Medusa, alla base del vaso, è desunta da un disegno dello stesso Ghezzi conservato nel Codice del British Museum (vol. 197.d.4, f. 21). Il cratere in secondo piano mostra più generici collegamenti con le tipologie di vasi antichi disegnate dall'artista. La grande testa sullo sfondo sembra riferirsi all'imperatore Adriano come si può dedurre da un disegno dello stesso soggetto, opera di Ghezzi, conservato nel manoscritto Lanciani 104, *folio* 20 (Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte), mentre l'architettura sullo sfondo interpreta liberamente la tipologia del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.
La complessità iconografica è testimoniata dalla presenza di alcuni disegni del maestro in rapporto al dipinto. Un bellissimo foglio, con lo stesso soggetto, ma più vicino al rilievo marmoreo ispiratore, rinvenuto a Testaccio, si trova a Liverpool, nel Merseyside County Museum (inv. LL 3013 WI72 3279).
Un altro disegno, per il particolare del cavallo è stato individuato nel Département des Arts graphiques del Louvre (inv. 15789) da Catherine Loisel Legrand insieme ad altri due rispettivamente per il braccio e la lancia del soldato e per le mani (inv. 15854v).
Un disegno preparatorio per la testa di Alessandro è al Kunstmuseum di Dusseldorf (inv. FP3197);

è corredato da una importante didascalia «Testa dell'Alessandro che ritiene appresso di se Don Alessandro Albani statua tutta intera» che ci illumina sulla data e sul ruolo del collezionista.
Nella composizione classica Ghezzi inserisce quindi citazioni erudite e implicazioni filosofiche in linea con la sua illuminata visione dell'archeologia, in una rivisitazione teorica, ma partecipe del mondo classico.
Il cromatismo acceso, giocato sui toni del bianco e dell'oro è ricollegabile ad altre esperienze del pittore, tra cui gli affreschi del Castello di Torrimpietra del 1725. Anche per questo è ipotizzabile una datazione senz'altro posteriore a questi affreschi, ma non oltre il 1731, anno della partenza da Roma dello Stosch. Un confronto poi con l'*Autoritratto* di Ghezzi del 1725 (Firenze, Gallerie degli Uffizi) e con quello appena successivo inserito nella *Morte di san Clemente* (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca) conferma una datazione oscillante tra il 1725 e il 1731.

Anna Lo Bianco

135. *Fanciullo che strozza l'oca*, fine II secolo d.C. (restaurato da Carlo Antonio Napolioni)

Marmo pentelico, 93,5 cm
Iscrizione sulla base: «MUNIFICENTIA· SS· D· N· BENEDICTI· PP· XIV»
Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, inv. S. 713

Provenienza: rinvenuto nel 1741 nella zona dell'odierna via Carlo Felice e Santa Croce in Gerusalemme; trasferito in Campidoglio nel 1741.

Bibliografia: Johns 2000, p. 28; Arata 2016, pp. 120-121; *Musei Capitolini* 2017, pp. 154-158 (con bibliografia specifica); *Pinturicchio* 2017, n. 20, pp. 92-93; Dodero, in *Il tesoro delle Antichità* 2017, n. W11, pp. 342-343.

* Opera non esposta in mostra



Rinvenuto nel 1741, durante i lavori «per fare una strada dritta da San Giovanni in Laterano e Santa Croce in Gerusalemme», questa scultura venne acquistata per le collezioni del Museo Capitolino per interessamento di Alessandro Gregorio Capponi, venendo quindi esposta nella Sala dell'Ercole (Sala del Fauno).
Il gruppo scultoreo, copia di epoca romana di un originale greco in bronzo, fu attribuito a Beothos di Calcedonia grazie all'associazione con un passo di Plinio in cui descrive un bambino che strozza un'oca.
Ricordata nella descrizione del Museo (*Museo Capitolino* 1750, p. 29) come un bambino che abbraccia un cigno, è menzionata anche da Johann Joackim Winckelmann quale uno degli esempi più belli di «bambini» visibili a Roma (Winckelmann 1764, p. 236). Giovanni Gaetano Bottari lo riconosce come simbolo dell'Inverno per via della presenza dell'oca, definendolo «graziosissimo di fattezze, e sul gusto de' putti di Correggio» (Bottari 1755, p. 129), mettendo in evidenza l'osmosi tra pittura e scultura nella sua interpretazione dell'opera e l'apprezzamento di questa tra gli eruditi e i teorici. Il pittore emiliano viene citato per la «teoria degli affetti» e per la sua capacità di mettere in rapporto il personaggio con gli animali, come dimostrano le figure nella Camera della Badessa a Parma.
Carlo Antonio Napolioni, raccogliendo queste istanze culturali, integrò la scultura inserendo la testa dell'oca, che con una torsione innaturale, sfiora il volto del fanciullo accentuando così la tensione e il rapporto tra i due personaggi; differentemente i restauratori che integrarono la versione del Vaticano (1789), filologicamente aggiunsero la testa dell'animale con il becco verso l'esterno (Spinola 2004, pp. 261, 264-265).
Nella descrizione del *Museo* (1750) venne ricordata insieme al *Putto con maschera scenica* e all'*Ercole che uccide i serpenti* formando con questo un insieme tematico e un repertorio di genere, e facendo emergere l'interesse tra gli anni quaranta e cinquanta del XVIII secolo per il *pathos* giocoso e realistico della scultura ellenistica, enfatizzati proprio dall'integrazione di Napolioni. Bottari, invece lo accostò nella sua descrizione alla *Fanciulla con una colomba* mettendo l'accento sulla naturalezza e richiamando, come si è detto, proprio alla grazia della pittura dell'artista emiliano, fattore inserito al principio della sua descrizione (Bottari 1755, p. 129).

Il tema del fanciullo con l'oca, noto in diversi esemplari, ebbe comunque un certa fortuna già nel Cinquecento, come dimostra il *Putto su un cigno* che Pinturicchio inserì nella decorazione degli appartamenti Borgia. Questo apprezzato soggetto antico fu inoltre di ispirazione agli autori dei fregi pittorici di alcuni ambienti di Palazzo Altieri. Nella sala dell'Età dell'argento (eseguita negli anni settanta del Seicento), accanto alla figura allegorica del Pentimento è inserito un putto con le mani intorno al collo di un pavone e nella Sala del Trono, dove operarono autori di scuola marattesca, ne è dipinto un altro che stringe a sé un uccello dal becco lungo e stretto (Borsi, Morolli, Caperna 1991, pp. 191, 232, tavv. XXIV, XXX).
Nell'*Allegoria della musica e della poesia*, acquistata da Fabrizio Spada nel 1713, Sebastiano Conca dimostrò di aver guardato all'opera, variandone la composizione, inserendo quale simbolo del bel canto un fanciullo accanto a un cigno (Vicini 2006, pp. 136-137).
Nella prima metà del Settecento, Pompeo Batoni rappresentò la versione del gruppo nella collezione Ludovisi, in una sanguigna parte di un gruppo di studi sulle antichità romane presenti nei musei e raccolte private (Windsor, Eton College, Topham Collection, inv. ECL-Bm.5:68-2012).
Il diffuso gusto per il gioco di putti con animali è ripreso nella decorazione ad affresco del salone di Palazzo Altieri a Roma dove viene rappresentato un fanciullo che stringe a sé un uccello e da Francesco Ladatte che scolpì il *Putto con pellicano* (1750, Torino, Palazzo Reale; cat. 159), declinando questo tema di origine ellenistica verso forme più eccentriche e rocaille.
Proprio il marmo capitolino fu il protagonista del «servizio delle vedute napoletane» fatto realizzare a Capodimonte tra il 1792 e il 1794 destinato alla tavola di Ferdinando IV, meglio noto come «servizio dell'oca» proprio per la figura del putto posto come pomello di una delle terrine.
Bartolomeo Cavaceppi, il più celebre tra i restauratori del Settecento e allievo di Napolioni, nella sua ricchissima raccolta di copie dell'antico conservava, come si legge nell'inventario *post mortem* (1799) anche «Un putto, che gioca con una papera, antico, restaurato» (Gasparri, Ghiandoni 1994, p. 239) a testimonianza del fatto che l'opera dopo la sua esposizione nel museo divenne un modello per gli artisti.

Valeria Rotili

136. Torso di Discobolo, I secolo d.C. (restaurato da Pierre Étienne Monnot come *Guerriero ferito*, 1694 circa)

Marmo, 148 cm
Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, inv. MC0241

Provenienza: collezione Livio Odescalchi; presso lo scultore Pierre Étienne Monnot, e da questo agli eredi; trasferito in Campidoglio nel 1737.

Bibliografia: Ficoroni 1744, pp. 56-57; *Museo Capitolino* 1750, pp. 33-34; Bottari 1755, III, pp. 136-137, tav. LXIX; Bottari 1821, III, pp. 371-372, 375-376, tav. LXIX; Howard 1982, p. 333; Fusco 1988, p. 71; Walker 1994a, pp. 288-290; Arata 1994, pp. 49-51; Fuchs 1997, p. 119, fig. 100; Howard, in *Art in Rome* 2000, pp. 242-244; Franceschini, Vernesi 2005, pp. 84-85; Desmas 2012, p. 190; Pierguidi 2014b, pp. 53-60; Arata 2016, pp. 88-90; Dodero, in *Il tesoro delle Antichità* 2017, n. W6, p. 339.

* Opera non esposta in mostra

Il *Guerriero Ferito* entrò a far parte della collezione del Museo Capitolino nel 1737, grazie al vivo interessamento del marchese Alessandro Gregorio Capponi. L'opera fu acquistata dagli eredi di Pierre Étienne Monnot, per 1.000 scudi, cioè alla metà della cifra valutata da Bernardino Ludovisi nell'inventario *post mortem* dell'artista francese (1733).



Questa scultura consistente nel torso antico del *Discobolo* di Mirone venne restaurata dallo scultore, che integrandolo delle braccia e delle gambe e aggiungendo una spada e uno scudo, mise "in scena" e narrò, anche attraverso questi elementi, la morte del guerriero nel momento in cui cade al suolo cercando di difendersi. Il restauro fu commissionato, probabilmente intorno al 1694, da Livio Odescalchi affinché il torso del *Discobolo* potesse diventare il *pendant* del celebre *Galata Morente*, riconosciuto all'epoca come un gladiatore. La combinazione tra l'opera antica e quella restaurata venne mantenuta anche nell'allestimento del museo progettato da Capponi, che nella sua avveduta politica di acquisto delle sculture antiche pressò il pontefice Clemente XII per comprare i due marmi, sorprendentemente disponibili sul mercato nello stesso momento.
Monnot in questo restauro, ad oggi l'unico conosciuto, sembra non temere il confronto con il passato mostrando, proprio grazie alla consapevolezza della differenza con l'autore antico, l'acquisizione dei valori assimilati, elaborando perciò una soluzione interpretativa e riadattando il frammento alle circostanze collezionistiche. Il *Guerriero ferito* fu sistemato nel Salone Maggiore del Palazzo Nuovo perché non «rimanesse così imperfetta e orba quella sala» ma fosse «fiancheggiata da due singolari Gladiatori», riconoscendo al marmo integrato da Monnot una valenza di completamento dell'allestimento e il suo stretto rapporto con quella antica del *Galata morente* (Arata 2016, p. 90).
La scultura e il restauro sono ricordati nella letteratura e nelle descrizioni dedicate al museo, dove il torso antico è riconosciuto prima come appartenente a uno dei figli di Niobe e poi, da Carlo Fea, come quello del *Discobolo*. Il restauro non inficiò la lettura del marmo antico tanto che Giovan Domenico Campiglia, chiamato a giudicare la scultura, la riconobbe come opera dello stesso autore dei *Lottatori* di Firenze e Giovanni Gaetano Bottari la definì un «eccellentissimo lavoro».
L'opera fu evidentemente considerata come uno dei più celebri capolavori del passato dall'abate Domenico Martelli, importante intermediario tra Roma e la Corte dei Medici e dei Lorena. Egli, che ebbe la sua residenza nella capitale pontificia dal 1698 fino alla sua morte nel 1753, commissionò una serie di copie di sculture antiche in pregiato legno di bosso all'artista tedesco Johannes Sporer, operante a Roma almeno dal 1739 fino al 1759. Il *Guerriero ferito*, eseguito in coppia con il *Galata morente* nel 1745, era infatti parte di un gruppo di riproduzioni, richiesto in tre tranches diverse tra il 1743 e il 1751, composto dal *Laocoonte*, dall'*Ercole Farnese*, dall'*Antinoo del Belvedere*, dal *Fauno Capitolino*, dal *Bacco* del Pio-Clementino (Firenze, Casa Martelli; Schmidt, in *Diafane Passioni* 2013, nn. 137-143, pp. 346-353).
La fortuna dell'opera è testimoniata anche dalla scultura rappresentante *Diomede* eseguita da Bartolomeo Cavaceppi, con la supervisione di Gavin Hamilton tra il 1772 e il 1776 e acquistata da William Petty-Fitzmaurice conte di Shelburne (Wiltshire, Calne, Trustees of the Bowood Collection; Howard, in *Art in Rome* 2000, n. 121, pp. 242-244). Il più celebre tra i restauratori a Roma nel XVIII secolo, noto per la ricerca di ricostruzione filologica dell'antico, integrò un frammento del *Discobolo* di Mirone (rispettando però l'inclinazione del busto dell'opera di età romana) aggiungendo gli arti e l'attributo del Palladio, trasformando così il torso nell'eroe omerico, e mostrando il suo apprezzamento per l'interpretazione dell'antico dello scultore francese. Non a caso Cavaceppi durante il suo soggiorno a Kassel (1768) con Johann Joachim Winckelmann, dove ammirò le sculture eseguite per il Marmorbad (1722-1728), definì Monnot il suo «primo maestro» (Meyer, Piva 2011, p. 77). Nonostante questo tipo di relazione tra i due scultori non sia documentata (Barberini 1994, pp. 95-121), questa definizione, insieme al fatto che il noto restauratore conservasse nel suo studio in via del Babuino diversi bozzetti dell'artista francese (Gasparri, Ghiandoni 1994, pp. 223-224, 226), testimoniano lo status di modello assunto da Monnot tra gli scultori delle generazioni successive.

Valeria Rotili

137. Lambert Sigisbert Adam

Nancy 1700-Parigi 1759

Il Dolore, 1733

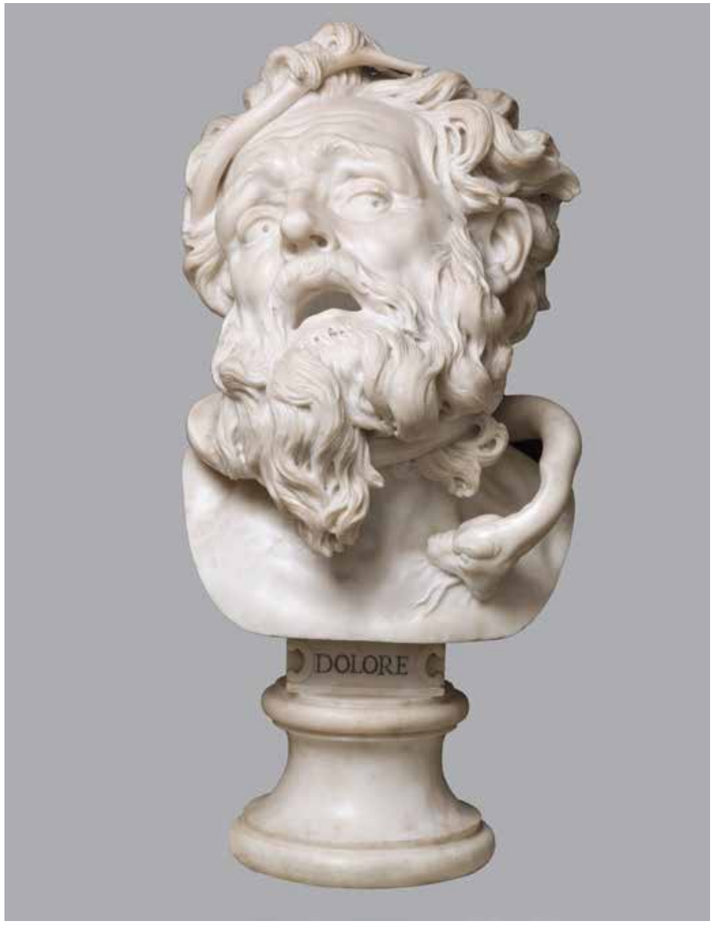
Marmo, 71 x 36 x 34 cm
Iscrizione sul cartellino: «DOLORE»; firmato e datato sul margine verticale sinistro: «LEM.[I] SIGISBERT ADAM/ LOTARINGIE F.[I] 1733»
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. S 60

Provenienza: dono dell'artista, 1733.

Bibliografia: Calmet 1751, p. 11; Fusco 1978, pp. 225-232; Santangelo, in *Il Settecento a Roma* 1959, n. 3, p. 41; Walker, in *Art in Rome* 2000, n. 103, pp. 224-225; Racioppi, in *Roma e l'antico* 2010, n. VII.1, pp. 453-454; Desmas 2012, pp. 71, 317.

Lambert Sigisbert Adam «studiò in Roma nell'Accademia Reale per lo spazio di 9 anni, nel qual tempo seriamente applicando, fece maraviglioso profitto, come ne fanno ampia testimonianza alcune opere di scultura fatte da esso e lasciate in Roma. Tra quelle merita special menzione un bellissimo busto di marmo di un vecchio figurato per il Dolore, donato da esso all'Accademia di San Luca di Roma, per dimostrare il dolore intenso che egli provava nel doversi partire da quella sua diletta città». Così scriveva Francesco Maria Niccolò Gabburri (1730-1742, III, p. 1737) nella sua nota biografica sull'artista che aveva accolto a Firenze mentre questi rientrava in Francia nel 1733.
Adam, arrivato a Roma a settembre del 1723 insieme ad Edme Bouchardon, era ben noto sulla scena artistica romana quando i membri dell'Accademia di San Luca decisero all'unanimità, il 19 novembre 1732, di eleggerlo accademico. L'artista si era distinto per una copia dall'antico per il re, l'*Ares Ludovisi* (marmo, 1726-1730, Potsdam, Sanssouci), i suoi restauri per la collezione di antichità del cardinale di Polignac, in particolare il gruppo di *Achille fra le figlie di Licomede* (marmo, 1727-1732, Potsdam, Sanssouci), la sua partecipazione al concorso per la Fontana di Trevi (1730-1731) e infine il rilievo con *La Vergine che appare a sant'Andrea Corsini* per la cappella Corsini al Laterano, ultimato nel dicembre del 1732 (marmo, *in situ*). Lo scultore si recò all'Accademia di San Luca per prendere possesso del suo titolo di accademico il 7 dicembre 1732; la data di consegna del busto non è documentata, pur essendo sicuramente anteriore al momento in cui egli lasciò la Città Eterna, il 23 gennaio 1733 (*Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 406). Il regolamento dell'Accademia, che imponeva ai nuovi membri di consegnare un saggio della propria arte, era poco rispettato (Desmas 2012, pp. 70-71); gli scultori preferivano comunque donare opere in terracotta, spesso modelli per commissioni recentemente eseguite a Roma, come fecero Giovanni Battista Maini e Michel-Ange Slodtz ad esempio, oppure d'invenzione come nel caso di Pierre Legros (cat. 38). Tuttavia, Adam decise di donare all'Accademia un marmo, indubbiamente per dimostrare la sua stima verso i suoi colleghi italiani, ma forse anche per assicurarsi, con un'opera perenne molto significativa, una certa fama nella città che lasciava a malincuore. Riportò invece con sé in Francia i suoi modelli in terracotta per il rilievo della cappella Corsini (ora a Nancy, Musée des Beaux-Arts) e per il *Dolore*. Quest'ultimo fu da lui orgogliosamente esposto al pubblico parigino nel *Salon* del 1740 (n. 17, p. 15 del *Livret*) e custodito in casa propria fino alla morte (citato, ma senza l'indicazione del materiale, nell'inventario *post mortem* e oggi perduto; Souchal 1974, n. 75, p. 190).
Il busto è scolpito in un solo blocco di marmo insieme alla piccola base, sulla quale un cartellino reca inciso il titolo dell'opera, e al peduccio circolare, una particolarità ripresa dai busti antichi che si ritrova spesso anche nella ritrattistica di Gian Lorenzo Bernini e di Edme Bouchardon. Se la scelta del vecchio morso da un serpente segue fedelmente le raccomandazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per la rappresentazione del Dolore, l'opera offre al tempo stesso un eccezionale omaggio dell'artista sia a una delle più famose sculture antiche, il *Laocoonte*, sia a un capolavoro dell'arte barocca, l'*Anima Dannata* di Gian Lorenzo Bernini. La testa di Adam colpisce in particolare per l'originalità della composizione, con il serpente che si attorciglia in una spirale intorno alla fronte e al collo, emergendo dalla spalla sinistra – il corpo dell'animale in tensione scolpito a tutto tondo – per mordere violentemente il petto, per l'espressione drammatica della vittima con la bocca spalancata e le sopracciglia aggrottate dal dolore e per l'eccellente livello tecnico della cesellatura, ad esempio nella resa dei capelli, della barba e degli occhi. Tutte queste caratteristiche, che peraltro si ritrovano nel più tardo busto in marmo del *Fuoco* (1737-1746 circa, collezione privata; Scherf 2015, pp. 528-529, figg. 9-10, p. 532), dimostrano la forza creativa e il virtuosismo dello scultore Lambert Sigisbert Adam.

Anne-Lise Desmas



138. Nicolas Sébastien Adam

Nancy 1705-Parigi 1778

Martirio di santa Vittoria, 1737

Bassorilievo in gesso patinato color bronzo, 53 x 81 x 6 cm
Versailles, Musée National du Château de Versailles, inv. V.2017.6

Provenienza: Parigi, Sotheby's, 15 giugno 2017, n. 68; acquisito per il Castello di Versailles grazie al sostegno di Philippe Champy.

Bibliografia: Maral 2019.

Il bassorilievo raffigura il *Martirio di santa Vittoria*, la vergine romana del III secolo che fu condannata ad avere la lingua tagliata e a essere legata a un toro selvaggio nell'anfiteatro, per essersi rifiutata di prendere parte a un sacrificio in onore di Giove. Il suo culto si diffuse a Parigi nel XVII secolo in seguito alla traslazione delle sue reliquie (Réau 1958-1959, III, 1959, p. 1319).
Il gesso, presentato al *Salon* del 1737, è il modello a grandezza naturale del bassorilievo in bronzo commissionato all'artista dall'amministrazione dei Bâtiments du roi nel 1734 per decorare uno degli altari laterali della Chapelle royale di Versailles (Maral 2011, pp. 192-199).



Il bronzo, esposto al *Salon* del 1743, fu collocato *in situ* nel 1747. L'opera evoca la santa patrona della figlia di Luigi XV, Vittoria. Mentre un bozzetto in terracotta conservato nella chiesa di Saint Louis a Fontainebleau presenta numerose differenze (Portiglia 1988), le varianti del gesso di Versailles rispetto al bronzo definitivo sono minime: l'aquila di Giove a lato dei piedi del dio, l'ombrellino che reggono gli spettatori sullo sfondo, i soldati in basso a destra. Il formato rettangolare del gesso, diverso da quello smussato agli angoli del rilievo in bronzo e della terracotta, potrebbe suggerire il desiderio dell'artista di esporlo al *Salon* come opera autonoma, fuori dal contesto della commissione per Versailles, allo scopo di sollecitare l'interesse di eventuali amatori. D'altra parte, la presenza sul gesso di una patina scura che imita il bronzo, prefigurando l'effetto del rilievo compiuto, conferisce al gesso lo statuto di opera da collezione (Maral 2019, pp. 64-65).

La Chapelle royale del Castello di Versailles fu costruita e decorata durante il primo decennio del Settecento. Era previsto che i nove altari secondari della cappella fossero ornati con bassorilievi istoriati in bronzo. Nel 1710 furono messi in opera solo i modelli in gesso. Una ventina d'anni dopo si decise di affrontare nuove spese per sostituirli e nel 1747 tutti i bronzi erano al loro posto. L'insieme è notevole per la sua varietà stilistica: alcuni rilievi, fusi a partire dai gessi modellati a inizio secolo da Sébastien Slodtz e Augustin Cayot, riflettono uno stile arcaico e contrastano con le opere degli artisti da poco ricevuti in Académie (Francesco Ladatte, Jean Joseph Vinache, Guillaume II Coustou). Ma è soprattutto il confronto spettacolare tra i bassorilievi dei due fratelli Adam, *Santa Adelaide lascia san Odilone* di Lambert Sigisbert e il *Martirio di santa Vittoria* di Nicolas Sébastien, e quello di Edme Bouchardon, *San Carlo Borromeo che intercede per la cessazione della peste*, ad attirare giustamente l'attenzione quale sintesi magistrale dell'influenza della Roma antica e moderna su di una nuova generazione di scultori (vedi il saggio di chi scrive in questo catalogo).

Guilhem Scherf

139. René Michel, detto Michel-Ange Slodtz
Parigi 1705-1764
Crise, 1740

Marmo, 66,5 x 44,5 x 33 cm
Firmato «Mic. Ang. Slodtz F. R. 1740»
Lione, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, inv. IV 14, B 133

140. René Michel, detto Michel-Ange Slodtz
Parigi 1705-1764
Ifigenia, 1740

Marmo, 66,5 x 48 x 33 cm
Lione, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, inv. IV 14, B 134

Provenienza: Antoine Lacroix, entrati per lascito testamentario nel 1781.

Bibliografia: Souchal 1961; Souchal 1967, pp. 195-200, n. 147, pp. 658-659; Desmas, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 58, p. 172 (cat. 139); Dawson, in *La Manufacture des Lumières* 2015, n. 120, p. 162 (cat. 139).

Intorno al 1737, alcuni lionesi in viaggio a Roma fecero visita a Slodtz, allora non più *pensionnaire* ma con una propria residenza autonoma (cat. 151). Fra loro un eminente ecclesiastico, l'abate Antoine Lacroix (1708-1781), tesoriere di Francia e membro dell'Académie di Lione, gli commissionò due teste in marmo di *Crise* e *Ifigenia*. Spesso confuso con il veggente Calcante, Crise è rappresentato come sacerdote di Apollo, con la stola ornata da una testa raggiante e dal coltello sacrificale e la fronte cinta d'alloro e da una fascia con il nome del dio. Secondo l'*Iliade*, Crise, dopo essersi visto rifiutare il riscatto portato per salvare sua figlia Criseide, catturata da Achille e assegnata come schiava ad Agamennone, invocò la vendetta di Apollo che fece abbattere la peste sui greci. Gli fa da pendant l'*Ifigenia*, giovane figlia di Agamennone e Clitennestra, salvata *in extremis* dal sacrificio pianificato per placare l'ira di Diana e ottenere venti favorevoli alla spedizione verso Troia: poi devota al culto della dea di cui fu sacerdotessa in Tauride, è coerentemente raffigurata con il capo coperto, cinto di alloro, e con la stola decorata da mezzelune.
Slodtz sfruttò abilmente nei busti il contrasto tra i due personaggi che, pur senza legami diretti tra loro, alludevano ad Apollo e a Diana, fratello e sorella, l'uno dio-sole, l'altra dea-luna. Il vegliardo, con la fronte marcata da profonde rughe e una folta barba, torce violentemente il collo per volgere lo sguardo al cielo; la bocca aperta lascia intravedere i denti e gli occhi spalancati sono evidenziati dalle sopracciglia prominenti. All'opposto, la giovane donna china dolcemente il volto verso il basso, mostrando lineamenti delicati e una pelle liscia, inquadrata da sottili ciocche di





capelli. Tutto il genio di Slodtz, sia nella resa delle espressioni, rispettivamente di disperazione e di melanconica devozione, che nella cesellatura dei dettagli, traspare in questa coppia di busti che il committente, su iniziativa del quale nel 1757 fu aperta a Lione una Scuola di disegno, teneva nel proprio studio e che lasciò per testamento all'accademia cittadina.
Le teste di Slodtz furono molto lodate in Francia, in particolare l'*Ifigenia*, di cui Diderot (1975-1979, II, 1979, p. 224), in un elogio funebre dello scultore nel 1765, ammirava «la noblesse de caractère, et le choix des formes, et leur pureté, et la netteté du travail, et l'excellence du goût». Il collezionista La Live de Jully possedeva i modelli in terracotta, probabilmente quelli ora al Louvre (*Musée du Louvre* 1998, II, p. 596), e lo scultore realizzò più tardi altri busti raffiguranti *Ifigenia*, oggi perduti (Souchal 1967, p. 659).
Slodtz studiò le sculture antiche di Roma, com'era prassi per i *pensionnaires* e come attestano alcuni suoi disegni (Scherf 2003, p. 352) e le sue copie, perdute, di una *Testa di Demostene* e di una *Ragazza che gioca agli aliossi* (Souchal 1967, n. 143, p. 654; n. 145, pp. 656-657). Se il *Crise*, così come il *Dolore* di Adam (cat. 137), è un omaggio dichiarato al celebre *Laocoonte*, l'*Ifigenia* può essere interpretata come una raffinata invenzione ispirata alle figure classiche con il capo velato e il viso melancolico, quali il rilievo con la *Dacia piangente* del Palazzo dei Conservatori, la statua della *Pudicizia* del Vaticano, o il busto di *Vestale* della collezione Farnese (Napoli, Museo Archeologico Nazionale) che lo scultore aveva forse copiato per il re (perduto; Souchal 1967, n. 146, p. 657). In più, i due busti concepiti come pendants contrastanti richiamano ovviamente l'*Anima dannata* e l'*Anima beata* di Bernini. Tali teste di espressioni sono rare in Italia ma conobbero una certa fortuna nella Francia della seconda metà del Settecento, al punto che nel 1759 fu istituito un concorso su questo tema all'Académie di Parigi. Étienne-Pierre-Adrien Gois (1731-1823), che aveva studiato con Slodtz, si ispirò all'*Ifigenia* per il suo busto del *Dolore* (marmo, 1764, Parigi, Musée du Louvre; Scherf 2005); dopo il 1774, Louis-Simon Boizot (1743-1809), anche lui allievo di Slodtz, fece produrre dalla manifattura di Sèvres, di cui dirigeva l'atelier di scultura, riproduzioni in porcellana delle teste scolpite dal suo maestro e della coppia di sua invenzione raffigurante un *Sacerdote* e una *Vestale* (Dawson, in *La Manufacture des Lumières* 2015, nn. 121-123, pp. 162-163).

Anne-Lise Desmas

141. Antonio Corradini
Este 1688-Napoli 1752
La Vestale Tuccia, 1743

Marmo, 230 cm
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 2257

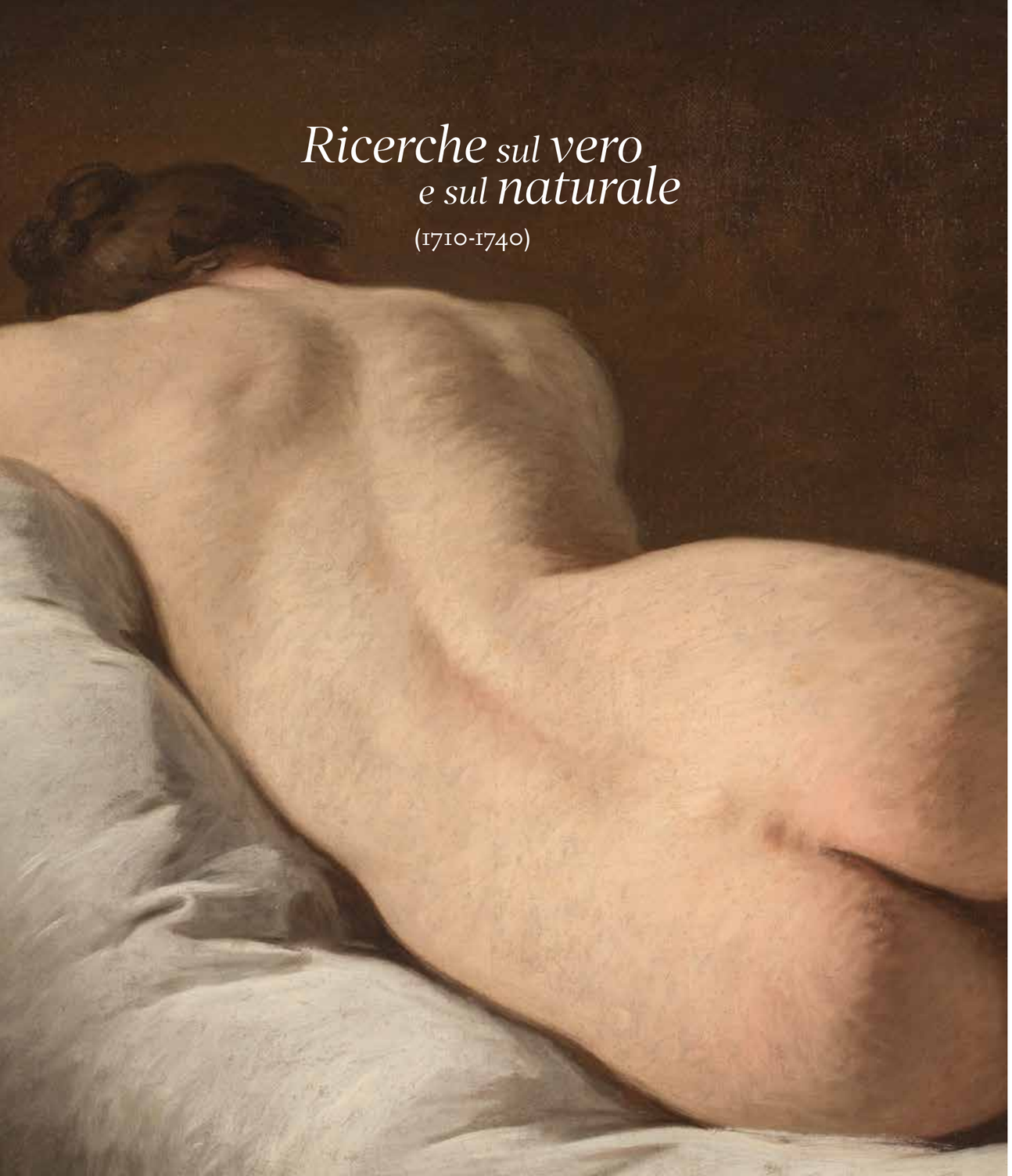
Provenienza: probabilmente lasciato dall'artista nel suo atelier romano, presso Palazzo Barberini.

Bibliografia: Cogo 1996, p. 119, n. 40, pp. 296-301; Montagu, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 41, pp. 158-159; Desmas 2012, pp. 287-290.

Poco dopo il suo arrivo a Roma tra la fine del 1742 e l'inizio del 1743, il veneto Antonio Corradini stava già «operando una statua più grande del naturale, rappresentante una Vestale con un velo avanti la faccia, la quale è particolare tanto per la corretione quanto per l'inventione», come annotò Ghezzi sulla sua caricatura dell'artista del primo febbraio 1743 (Dorati da Empoli 2008, pp. 301-302). Realizzando la statua di sua iniziativa, Corradini intendeva forse impressionare i romani con un tipo di scultura nuovo nella Città Eterna, ma che aveva riscosso successo altrove. In effetti, l'artista aveva già creato varie opere il cui viso, e a volte anche il corpo, appariva in trasparenza sotto un velo, grazie a una tecnica di lavorazione del marmo spettacolare: è il caso della *Fede* realizzata a Venezia nel 1717 (forse quella oggi al Louvre), di altre sculture religiose simili a Udine, Gurk ed Este (Cogo 1996, nn. 10, 12-13, 23, pp. 170-176, 181-188, 211-221) nonché di alcune opere profane realizzate per Augusto il Forte, come il *Tempo che scopre la Verità* di Dresda e una prima versione, più piccola, della *Vestale Tuccia*, oggi perduta (*Ivi*, n. 29.1, pp. 241-244, n. 29.6, pp. 250-251).
Paragonata alle altre opere dello scultore, caratterizzate da una gestualità esagerata e manierata e da elementi decorativi abbondanti e artificiosi, la *Vestale Tuccia* creata a Roma è di forme generose ma delicata nel lieve contrapposto del corpo e nell'uso raffinato degli attributi, che sembrano volersi adattare al gusto romano. L'effetto della stoffa che aderisce alla pelle, virtuosistico sul seno sinistro e sul viso, con gli occhi appena aperti e la bocca chiusa, è calibrato dall'armonioso effetto d'insieme conferito dall'uso di un unico velo che copre tutta la figura dalla testa alle caviglie, espediente qui utilizzato per la prima volta dallo scultore. L'opera offriva ai conoscitori romani diverse allusioni ad alcune famose statue antiche: il gesto del braccio nascosto sotto la tunica è ispirato alla *Pudicizia* e alla *Cerere* della collezione Mattei, mentre le sottili pieghe "bagnate" sul seno e le cosce richiamano la *Flora Farnese*. In più, il soggetto corrispondeva alla sensibilità dell'Accademia dell'Arcadia, di cui Corradini era stato eletto "Pastore" (Giorgetti Vichi 1977, p. 10). Talora identificata come prefigurazione della Vergine Maria, la romana Tuccia, accusata di non aver rispettato il voto di castità, era riuscita a dimostrare la sua innocenza portando l'acqua ai suoi giudici in un setaccio senza perderne una goccia.
La statua, che secondo il *Diario ordinario* (Chracas 1743, n. 4080) aveva «attirato a sé lodevole curiosità [...] di ogni ceto di persone, e specialmente di professori e dilettanti di un tal virtuoso esercizio» non trovò mai, tuttavia, un acquirente. Nel 1747, Corradini organizzò invano una lotteria per disfarsene, prima di andare a Napoli; alla morte dell'artista, nel 1752, l'opera, rimasta a Roma, era ancora disponibile sul mercato (Chracas 1752, n. 5490; Chracas 1747, n. 4731). Già allora visibile in Palazzo Barberini, dove l'artista aveva avuto uno studio, l'opera vi è rimasta fino a oggi, benché non sia possibile stabilire se essa fu mai acquistata dalla famiglia. La *Vestale Tuccia* di Roma fu insomma un fallimento, in contrasto con la fama della sua gemella, la *Pudicizia* del 1752 nella cappella Sansevero a Napoli. Ripreso da Antonio Gai a Venezia e da Giuseppe Sanmartino a Napoli, questo tipo di figure velate, che conobbe un'ampia fortuna nell'Ottocento, non ebbe nessuna influenza sulla scultura romana.
Chiamato a Napoli nel 1747, Corradini «scapò di Roma» dove, secondo Ghezzi (Cogo 1996, p. 116), «l'invidia dei SS.i scultori romani non approvarono [la *Vestale Tuccia*]», e dove aveva ottenuto poche commissioni importanti: due *Angeli* in marmo per la cappella di Giovanni V a San Rocco a Lisbona (1743-1747; *Ivi*, n. 42, pp. 302-303) e due ritratti in marmo di *Papa Benedetto XIV* (Roma, La Sapienza, 1744-1745; *Ivi*, n. 41, pp. 301-302; collezione privata, Bacchi 2015, figg. 7-8, pp. 489-490). Entrato al servizio di Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, ritrovò invece nella città partenopea il successo che aveva già conosciuto prima del suo arrivo a Roma, inviando opere a Pietro il Grande e ad Augusto di Sassonia e lavorando in Austria per Maria Teresa.

Anne-Lise Desmas





Ricerche sul vero e sul naturale

(1710-1740)

Le intense esperienze degli anni Venti lievitano nel decennio successivo consentendo il coagularsi di sperimentazioni figurative intorno al vero e al naturale, parole chiave che emergono con evidenza anche negli scritti coevi. Lo studio della figura umana – da sempre cardine della formazione artistica e protagonista del genere delle accademie – con i disegni di nudo dal modello vivente acquisisce una intensità nuova. Il *Nudo femminile di schiena* di Subleyras è un'opera cruciale della mostra, per lo studio che si fa natura attraverso una pittura di tocco, potente e calibrata, a inseguire il calore della pelle viva. Dietro alla donna ritratta di spalle con sconcertante naturalezza agisce ancora un modello antico celeberrimo, l'*Ermafrodito Borghese*, che aveva incantato già Bernini per la sua capacità di evocazione di un corpo vibrante di vita: il nudo di Subleyras combina dunque magistralmente due pratiche accademiche, lo studio dal modello e quello dall'antico. Anche per Bouchardon l'esercizio potente dal vivo è un esito delle sue riflessioni sull'antico, indagato nella sua radice più naturale, e sugli esempi moderni di Raffaello e Domenichino, tramiti fondamentali di inveramento della natura, che rimane il vero oggetto del desiderio dello scultore, «il s'échauffait, il s'enflammait, il ne voyoit qu'elle». La sanguigna di Bouchardon è uno studio dal vero per uno dei *Geni* delle stagioni, in particolare quello dell'*Autunno*, della fontana di rue de Grenelle. Lo stupefacente naturalismo di questo foglio è frutto di una pratica continua dello scultore, in parallelo allo studio dell'antico e dei grandi maestri moderni, come messo lucidamente a fuoco dal conte di Caylus: «[l]ivré avec ardeur à l'antique, aux grands maîtres modernes, & à la nature, il sçut en quelque façon s'approprier le talent des Anciens, le retrouver sur la nature».

La ricerca di verità condotta da Chardin esclude la mediazione del modello, tanto da dipingere direttamente sulla tela, «obligé d'avoir continuellement sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter, depuis la première ébauche jusqu'à ce qu'il ait donné les derniers coups de pinceau». La concentrazione spasmodica del *Giovane disegnatore*, intento a copiare una sanguigna fissata al muro e quasi sovrastato dallo sforzo immane, ne è una testimonianza evidente. Lo ricorderà anni più tardi Diderot, riportando quanto gli aveva raccontato il pittore: «Dopo aver trascorso giornate e passato notti, al lume della lampada, davanti alla natura immobile e inanimata, ci presentano la natura vivente; e d'improvviso il lavoro di tutti gli anni precedenti sembra ridotto a nulla. [...] È il supplizio della nostra vita».

La progressiva ricerca di un naturale più vero caratterizza il genere del ritratto, già banco di prova cruciale dell'arte seicentesca, come dimostrano, proprio all'inizio del Settecento, la prova di Benedetto Luti, che rifugge le seduzioni barocche per offrire un'interpretazione più intima nella sua studiatissima semplicità, e quelle di Pierre Subleyras e Edme Bouchardon, che raggiungono una inedita e potente naturalezza, combinando le loro riflessioni sui modelli e sull'antico a un esercizio di studio dal vero. Anche il ritratto scolpito raggiunse risultati di naturalismo depurato dalla prepotente enfasi barocca: lo attesta l'elegante busto virile di Filippo della Valle, ma anche quelli di Bouchardon e di Slodtz, a fissare le fattezze del direttore dell'Accademia di Francia a Roma Nicolas Vleughels e della moglie, quest'ultimo quasi un esercizio di stile depurato sul modello della *Costanza Bonarelli* di Bernini.

Anche i soggetti si fanno più naturali, si pensi alle *scenes des moeurs* di Chardin, che vedono protagonisti le donne e i bambini, il lavoro umile e quotidiano degli adulti e il gioco dei ragazzini. La ricerca di verità acquista anche sfumature etiche e moraleggianti che riguardano l'espressione naturale delle passioni, non solo quelle alte ma anche quelle dolci, nella ricerca di una «expression juste et vraie de chaque sentiment»: in questa direzione, la *Maestra di scuola* di Pierre illustra la necessità di una educazione genuina anche per le giovanissime aristocratiche protagoniste di questa scena di genere di dimensioni monumentali, che ne rivelano l'ambizione di un vero e proprio quadro di storia.

Per la verità della confessione dipinta da Giuseppe Maria Crespi, Roberto Longhi non trovava altro riferimento nella pittura che quello di Chardin: «Lo straordinario non è che, di fronte ad un argomento preciso, com'è questo del "San Giovanni Nepomuceno che confessa la regina di Boemia", il Crespi abbia pensato di rifarsi all'idea del "Confessionale" di trent'anni prima; ma che l'abbia interpretato in modo anche più umano, più semplice, più moderno che allora. Là, era stata una bizzarria di luce a provocare il quadro di genere; qui, è la meditazione moderna sull'antico argomento religioso a risolvere il Crespi per questa scena dismessa, quotidiana di uso ecclesiastico. Se lo Chardin avesse mai dipinto un quadro religioso, questo sarebbe il suo quadro». E proprio sul vertiginoso confronto tra la verità di Crespi e quella di Chardin si chiude questa sezione, forse una delle più moderne e commoventi della mostra.

142. Jean-Siméon Chardin

Parigi 1699-1779

Giovane disegnatore, ante 1738

Olio su tavola, 18 x 15,5 cm
Firmato in alto a destra: «Chardin»
Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NM 779



Provenienza: collezione del cavalier Antoine de La Roque sicuramente dal 1743; alla sua vendita (maggio 1745, n. 39) fu acquistato da Edme-François Gersaint, con la mediazione di Carl Gustaf Tessin, per il principe ereditario di Svezia Adolfo Federico; acquisito alla sua morte dal figlio Gustavo III nel 1771; trasferito dal Castello di Drottningholm al Nationalmuseum di Stoccolma nel 1865.

Bibliografia: *Mercure de France*, ottobre 1738, p. 2185; Gersaint 1745, n. 39, p. 18; Goncourt, Goncourt 1873-1874, I, 1873, p. 118; Bocher 1876, n. 15, p. 19; Wildenstein 1933, n. 217; Wildenstein 1963, n. 176; Snoep-Reitsma 1973, pp. 200-205; Rosenberg, in *Chardin* 1979, n. 79, pp. 227-228 (con bibliografia precedente); Conisbee 1985, pp. 21-22; Roland Michel 1996, pp. 50-51, 207, n. XX, p. 276; Rosenberg, Temperini 1999, n. 86, pp. 227-228; Robelin 2007, p. 81; Rosenberg, in *Chardin* 2010, n. 28, pp. 126-127.

In una stanza disadorna, arredata solo con due tele intonse appoggiate sulla parete destra, un giovane disegnatore, seduto per terra con le gambe aperte, un cappotto addosso e un cappello a tricorno in testa, è raffigurato di schiena curvo nello sforzo di copiare su di un foglio appoggiato sulla cartellina portadisegni la sanguigna di un'accademia maschile fissata al muro. Un coltello temperamatite sulla sinistra e il buco del cappotto liso, che ne lascia intravvedere la fodera rossa, puntellano la scena attirando magneticamente lo sguardo dello spettatore.
Il «Jeune Ecolier assis par terre, qui dessine sur un Portefeüille, vû par le dos» fu presentato da Chardin al *Salon* del 1738 a pendant con l'«Ouvriere en Tapisserie, qui choisit la laine dans son panier», insieme ad altri dipinti, il «Garçon Cabaretier» e la «Servante qui écure», il «Jeune Eleve, assis, taillant son Crayon» e la «Jeune Ouvriere, sur une chaise de paille, travaillant en Tapisserie», la «Jeune Personne impatiente de cacheter une Lettre» e l'«Ecolier apuyé sur une table, ayant une attention singuliere à voir tourner un Toton». Il *Mercure de France* ne registrava a caldo il successo: «Ce Peintre, exact imitateur de la simple Nature, jusqu'aux moindres circonstances, & dont les Tableaux, qui parurent de lui au dernier Sallon, lui ont fait une grande réputation, a été encore plus généralement goûté cette année» (*Mercure de France*, ottobre 1738, p. 2185). Dopo gli esordi e la ricezione in Académie come pittore «dans le talent des animaux et des fruits» Chardin aveva partecipato al *Salon* dell'anno precedente, un vero e proprio evento dopo la lunga interruzione, presentando scene di figure «fort aplaudies par les Connoisseurs les plus difficiles» (*Mercure de France*, settembre 1737, p. 2020). A ridosso dell'esposizione, il 20 novembre 1737, il commissario Dubuisson scriveva al marchese di Caumont le sue impressioni entusiastiche: «Quand on parle de la vérité en peinture, c'était là qu'il fallait la chercher pour être sûr de la trouver» (Dubuisson 1882, pp. 404-405). Nel 1738 è ancora la verità sconcertante di quella pittura a colpire: «Son goût de peinture est à lui seul: ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondüe; c'est au contraire du brute, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceau soient appuyés, et néanmoins ses figures sont d'une vérité frapante; et la singularité de sa façon ne leur donne que plus de naturel et d'ame» (Neufville de Brunaubois-Montador 1738, p. 8).
Per raggiungere questo effetto di «vérité frapante» Chardin dipingeva direttamente sulla tela senza la mediazione del disegno, «obligé d'avoir continuellement sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter, depuis la première ébauche jusqu'à ce qu'il ait donné les derniers coups de pinceau» (Mariette 1853-1860, II, 1854, p. 360). Era una pittura di tocchi e di toni calibrati lentamente su di un estenuante corpo a corpo con l'oggetto da restituire: «Ces tableaux lui coûtaient beaucoup de temps, parce qu'il ne se contentait pas d'une imitation prochaine de la nature, qu'il y voulait la plus grande vérité dans le tons et dans les effets. C'est pourquoi il les repeignait jusqu'à ce qu'il fut parvenu à cette rupture de tons que produit l'éloignement des objet et les renvois de tous ceux qui l'environnent, et qu'enfin il eût obtenue cet accord magique qui l'a si supérieurement distingué [...]. Ses tableaux avaient, de plus, un mérite fort rare: c'était la vérité et la naïveté, soit des attitudes, soit des compositions» (Cochin [1780] 1875/1876, p. 427).
Se il soggetto del giovane disegnatore è riportabile alla tradizione nordica, specie alle opere di Wallerant Vaillant in voga a Parigi (Snoep-Reitsma 1973, p. 203), fu tuttavia declinato con una diversa profondità e un'assoluta modernità di stile, che ne definivano una iconografia del tutto nuova. I fratelli Goncourt interpretarono questo «tableautin exquis» come una rappresentazione quasi autobiografica degli inizi incerti di un giovane artista: «Le dessin, les premières études, les commencements du peintre qui tâtonne, le crayon en main, c'est pour lui un souvenir de jeunesse à l'évocation duquel il se plaît» (Goncourt, Goncourt 1873-1874, I, 1873, pp. 118-119). La fortuna del dipinto, insieme all'attaccamento di Chardin per questo soggetto, è testimoniata dalle molte repliche attestate dai cataloghi di vendita per tutto il secolo, e anche dalla quadricromia colorata di Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, di cui è documentata, sebbene mai rintracciata, una copia firmata «E. Cécile Magimel», intitolata suggestivamente *Les Principes des Arts* (*Mercure de France*, gennaio 1743, pp. 149-150; Bocher 1876, n. 15, p. 19; Roland Michel 1996, n. XX, p. 276).
È difficile resistere alla tentazione di considerare questo dipinto su tavola di piccolissimo formato (18 x 15,5 cm) una commovente messa in scena delle riflessioni di Chardin sul rapporto tra pittura e natura, evocate ancora da Diderot molti anni più tardi con le stesse parole dell'artista: «Après avoir séché des journées et passé des nuits, à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien. [...] Il faut apprendre à l'oeil à regarder la nature; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie» (Diderot 1957-1967, II, 1960, pp. 57-59).

Chiara Gauna

143. Edme Bouchardon

Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762

Studio di nudo per la figura dell'Autunno della Fontana di Rue de Grenelle, 1739-1745

Sanguigna, 615 x 442 mm
Montatura antica su cartoncino azzurro riquadrato con cornice nera, filettatura dorata e blu, riquadratura nera attorno al disegno, 727 x 533 mm
Iscrizioni in basso a sinistra: «L. 1899» della Commission du Muséum e «L. 2207» del Conservatoire
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 23888



Provenienza: conservata da Edme Bouchardon fino alla sua morte e poi donata per legato testamentario (1° marzo 1760) a Pierre Jean Mariette; collezione Mariette ma senza il suo marchio; vendita Mariette 1775-1776, forse lotto 1109: «Bouchardon, (*Edme*) *célebre Sculpteur*. Vingt Académies & Études faites pour les figures des Saisons, en ronde bosse, qui sont dans des niches, à cette même fontaine de

Grenelle, à la sanguine, & qui seront partagées en plusieurs lots»; Cabinet du roi; pervenuto dalle collezioni reali al Louvre in data sconosciuta.

Bibliografia: Guiffrey, Marcel 1908, II, n. 878; Rosenberg, Barthélemy-Labeeuw 2011, I, n. F 390, p. 122; Scherf 2016c, pp. 250-251; Trey 2016b, n. 373, p. 197.

La sanguigna con l'allegoria dell'*Autunno* raffigura un giovane nudo in piedi con lo sguardo rivolto verso il basso e le braccia accostate al busto nell'atto di sorreggere una coppa. La muscolatura della figura è resa con contorni dal tratto misurato che risaltano sul lavoro di tratteggio a campiture degradanti che definisce lo sfondo.
Il disegno è uno dei numerosi studi per la serie dei *Génies des Saisons* scolpiti da Edme Bouchardon per la *Fontana di rue de Grenelle* nel quartiere Saint-Germain-des-Prés a Parigi, un cantiere che occupò l'artista dal 1739 al 1745. Per la sua realizzazione Bouchardon presentò un progetto con uno scenario architettonico che celebrava al centro la *Ville de Paris*, nelle sembianze di una donna incoronata su un trono, e ai lati le allegorie della *Seine* e della *Marne*. Lo scultore decise poi di ampliare la struttura con due ali ornate da quattro nicchie per accogliere, secondo le sue parole, «quatre figures des Génies des Saisons, représentés, ainsi qu'ils le sont sur des médailles, par des jeunes gens ailés qui portent des fruits qui croissent dans chaque saison», a significare «que l'abondance qui règne dans Paris ne souffre aucune interruption durant tout le cours de l'année. Il restait des espaces vides au-dessus de ces niches: l'on y a introduit des bas-reliefs où l'on exprime des jeux d'enfants qui ont rapport au sujet que représente la statue qu'ils accompagnent» (Scherf 2016c, p. 230). Ad attestare il percorso creativo dell'elaborazione di queste sculture è un insieme considerevole di materiali di studio, che spaziano dai modelli in gesso e in terracotta al nucleo di disegni di figura dal vivo a sanguigna, il *medium* prediletto da Bouchardon (Scherf 2016c). L'attitudine dello scultore allo studio dal naturale da diversi punti di vista è descritta dal conte di Caylus quando racconta come il disegno consentisse all'artista di trovare «non seulement la figure que l'on cherche, avec une extrême diligence et sans aucune préparation» ma ancora di presentare «cette même figure sous un nombre infini d'aspect qui ne se perdent point, et qui peuvent se comparer» (Caylus 1762, pp. 17-18). Questo metodo, che consisteva nel riprendere lo stesso modello più volte girandovi attorno per fissare sulla carta forme e volumi tratti dalle differenti pose, permetteva allo scultore di definire il soggetto tridimensionale (Trey 2016c, p. 144). Per la statua de *L'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule* (1750, Parigi, Musée du Louvre), Bouchardon eseguì almeno nove studi della figura ruotata verso destra in diverse angolazioni. La stessa tecnica fu adottata per le sculture delle *Stagioni*, i cui disegni rimasero presso Bouchardon fino alla sua morte, come rivela l'inventario, datato 18 agosto 1762, in cui compare al numero 41 dell'elenco dei beni: «Un portefeuille en parchemin contenant 43 figures études pour les génies et bas-reliefs pour la fontaine de Grenelle» (Scherf 2016c, p. 250, nota 1). Parte di questi fogli passò per legato testamentario all'amico Pierre Jean Mariette (Parigi, Musée du Louvre, invv. 23885, 23886, 23887, 23888), grande estimatore dell'impresa dello scultore, come dimostra la *Lettre de M. M*** à un ami de province, au sujet de la nouvelle fontaine de la rue de Grenelle* datata 1° marzo 1746. In risposta alle critiche dei contemporanei, Mariette aveva difeso con forza la semplicità di quel «bel assemblage d'Architecture & de Sculpture» messo in opera nel 1745, in cui ritrovava «éclater de toutes parts ce goût pur l'antique, ce goût solide et sage que donne seule l'étude de la belle nature» (Mariette [1746] 1762, pp. 89, 109).

Romina Origlia

144. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
Studi di braccia, 1741 circa

Olio su tela, 63 x 47,5 cm
Iscrizione sul telaio sul verso a matita: «(14) e livres 100»
Parigi, collezione privata

Provenienza: nella stessa collezione privata almeno dal 1987.

Bibliografia: Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 47, p. 218, figg. p. 31, tav. III (a colori), p. 217.

Questo spettacolare dipinto presenta un doppio studio di due braccia sapientemente disposte. Sin dalla sua pubblicazione nel 1987, le due braccia in alto sono state identificate con quelle della figura dell'Onore rappresentata a destra di una composizione dipinta verso il 1741, *Il duca di Saint-Aignan consegna il collare dell'ordine del Santo Spirito al principe Vaini*, di cui esistono due versioni (Parigi, Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, inv. O1054; Francia, collezione privata). Siamo stati in grado di identificare le due braccia in basso con quelle di un perduto *Angelo dell'Annunciazione*, noto grazie a una copia (olio su tela, 76,5 x 63,8 cm; vendita Christie's, Londra, South Kensington, 6 luglio 2005, p. 179, come «Circle of Giovanni Battista Gaulli, Il Baciccio»; vendita Sotheby's Olympia, Londra, 25 aprile 2006, n. 402; vendita Tajan, Parigi, Hôtel Drouot, 27 ottobre 2006, n. 23). I due quadri non hanno null'altro in comune se non di essere stati dipinti da Subleyras verosimilmente nello stesso periodo della sua carriera, quello, fecondo, in cui la protezione del duca di Saint-Aignan, ambasciatore presso la Santa Sede, gli aprì le porte di una clientela prestigiosa al termine del suo prolungato soggiorno presso l'Accademia di Francia a Roma.
Tanto studio quanto opera autonoma, il cui fascino è amplificato dai saggi di colore tracciati sulla parte destra della tela, questo dipinto attesta dell'accurata preparazione di Subleyras delle sue grandi composizioni. Quella del *Duca di Saint-Aignan che consegna il collare del Santo Spirito al principe Vaini* era sicuramente importante per il pittore, che gli riservò il posto d'onore nel suo *Atelier* qualche anno dopo (Vienna, Akademie der Bildenden Künste, inv. 844). Si conoscono peraltro alcuni studi per le figure principali del quadro, conservati al Musée Carnavalet a Parigi, e uno studio per il cane, oggi perduto, si vede appeso sulla parete di destra dell'*Atelier*. L'*Angelo dell'Annunciazione* non ha, dal canto suo, ancora rivelato tutti i suoi misteri. Si trattava di uno studio per pala d'altare o al contrario faceva da pendant alla Vergine di una Annunciazione in due quadri, uno raffigurante la Vergine Maria, l'altro l'arcangelo Gabriele? Questa seconda ipotesi sembra plausibile visto che i due dipinti sono preparati ciascuno da un bozzetto a olio su carta di formato modesto (17 x 13,5 cm), entrambi conservati in una collezione privata parigina. Soprattutto, una versione dei due quadri definitivi è ugualmente nota in una collezione privata di Parigi (Rosenberg, in *La collection Motais* 2010, n. 29, p. 84, fig. p. 85), ma l'arcangelo Gabriele presenta delle varianti nel panneggio e nella posizione delle dita rispetto alla copia sopra menzionata e che deve attestare l'esistenza di un'altra versione oggi non localizzata. È anche molto probabile che i due dipinti siano derivati da una grande pala, e che, avendone studiato le figure, Subleyras abbia scelto di dipingerne due quadri autonomi destinati a un collezionista privato.
Abbiamo in effetti identificato questa pratica a proposito di due dipinti raffiguranti *San Gerolamo*, che non ci sembrano tanto la preparazione della grande pala dipinta nel 1739 per la chiesa dei Gerolamini di Milano, Santi Cosma e Damiano della Scala (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 419), ma piuttosto una derivazione. Un olio su carta di piccole dimensioni (24,5 x 18 cm; Parigi, collezione privata) sembra infatti preparatorio di un *San Gerolamo penitente* simile alla pala di Milano, ma presenta varianti sufficientemente significative per farne invece un'opera autonoma (96 x 69 cm; Parigi, Galerie Terrades, nel 2010). Il piede sinistro del santo è decentrato e la mano sinistra, abbassata, tiene una pietra per mortificarsi, anziché levarsi dinanzi all'apparizione celeste come nella pala di Milano. Rispetto al quadro milanese, Subleyras ha dunque modificato l'attitudine di san Gerolamo per creare un dipinto autonomo destinato a collezionisti privati. È possibile quindi che anche questi studi per la Vergine e l'arcangelo Gabriele siano stati concepiti per sé stessi a partire da una grande pala oggi perduta.

Nicolas Lesur



145. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
Servitore di schiena, con un ginocchio a terra, 1740

Olio su tela, 78 x 96 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 401

Provenienza: donato dal pittore all'Accademia di San Luca il 6 marzo 1740, in occasione della sua elezione il 14 febbraio.

Bibliografia: Gadille 1972, pp. 14-16; Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 36, pp. 95, 199, 204, fig. p. 204; *Facetten des Barock* 1990, p. 256, fig. 109a; Villata 1996, p. 158, nota 20; Rolfi, in *Æqua Potestas* 2000, n. I.12, pp. 27-28; Luly Lemme 2006, p. 198; Brook 2016, pp. 40, 42, fig. 13; Carinci, in *Roma-Parigi* 2016, pp. 147-148, figg. pp. 140-141, 147; Trouvé 2016, pp. 385, 403; *Pierre Subleyras* 2018, p. 18, fig. 9.

«Roma è giusta ne' suoi giudizi, e seppe conoscere il merito del Subleyras, benché allora fiorissero il Mancini, il Masucci, il Benefial, ed il Bianchi» (Guattani 1786, p. XXV). Così l'anonimo biografo di Subleyras conclude il suo resoconto del successo dell'esposizione in Santa Maria della Pace nel 1737 dell'immensa *Maddalena ai piedi del Cristo in casa di Simone fariseo* – il quadro misura 6,77 m di lunghezza per 2,15 m di altezza – eseguita per il refettorio del convento dei Canonici regolari lateranensi di Asti in Piemonte. Il dipinto assicurò infatti la nascente reputazione di Subleyras nell'ambiente artistico romano. Non sorprende quindi che il pittore abbia scelto di donare all'Accademia di San Luca un'opera legata a quella grande composizione per suggellare il suo ingresso nell'istituzione tre anni dopo. Il servitore inginocchiato di schiena con un piatto in mano fu dunque presentato il 6 marzo 1740.
È utile ricordare che fino al 1799, cioè per sessantadue anni, il quadro realizzato fu realmente visibile ai soli commensali del refettorio del convento di Asti. Ciononostante la composizione conobbe un successo considerevole grazie a una strategia di diffusione assolutamente notevole. Prima di tutto, il bozzetto fu acquisito, forse offerto dallo stesso artista, dal cardinale Silvio Valenti Gonzaga, Segretario di Stato di Benedetto XIV dalla sua elezione, nel 1740, e fra gli intermediari del favore di cui Subleyras godette presso il pontefice regnante sino alla sua morte. Una replica autografa di questo bozzetto era conservata nello studio dell'artista e sarà in seguito acquistata da Charles-Joseph Natoire presso



che di un primo studio ripreso e adattato per la circostanza, ma più probabilmente di una tela certamente frutto delle ricerche del pittore per la sua composizione più famosa nel momento in cui fu accolto all'Accademia di San Luca, ma dipinta specificamente per quell'importante evento della sua carriera romana.

Nicolas Lesur

146. Pierre Subleyras

Saint-Gilles 1699-Roma 1749

Nudo femminile di schiena, 1732 circa

Olio su tela, 74 x 136 cm
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 2529

Provenienza: donato dalla marchesa Maria Rosa Gabrielli Gagliardi nel 1963, come «attribuito a Giovanni Battista Piazzetta»; a Palazzo Corsini nel 1970.

Bibliografia: Briganti, in *Mostra d'arte italiana* 1945, n. 84; *Acquisti* 1970, n. 29, p. 70 (con attribuzione a Giovanni Battista Piazzetta); Rosenberg, in *The Age of Louis XV* 1975, n. 95, p. 71; Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 59, pp. 231-233, con bibliografia precedente, tav. VII (a colori) a p. 35, pp. 18, 153; Mochi Onori 1988, p. 41; Barroero 1990a, p. 874; Temperini 1999, p. 485, fig. 470; Mochi Onori, in *Capolavori del Settecento* 2000, n. 28, pp. 74-75; Mochi Onori, in *Settecento* 2000, n. 60, p. 146, fig. p. 147 (a colori); Rosenberg, in *Art in Rome* 2000, n. 401, p. 554; Temperini 2001, p. 456; Laclotte, Cuzin 2003, p. 816; Lo Bianco 2006, pp. 45, 49, fig. 15; Mochi Onori 2007, pp. 176-177, fig. p. 176 (a colori); Mochi Onori, Vodret Adamo 2008, p. 417.

Di spalle allo spettatore, una giovane donna completamente nuda è distesa su di un materasso bianco in atteggiamento di sconcertante naturalezza che ne fa indubbiamente uno dei nudi più belli della pittura europea, e certo anche uno dei più suggestivi. È paradossale immaginare che Subleyras, noto per le sue solenni composizioni sacre e i suoi ritratti ufficiali raffinati, possa anche essere l'autore di uno dei nudi più sensuali della pittura del Settecento. È dunque facile capire che l'attribuzione del dipinto sia stata dibattuta, fu infatti identificato come opera di Piazzetta al momento della sua scoperta, ma anche che la sua datazione possa presentare qualche difficoltà, soprattutto se si pensa agli ostacoli che il pudore poteva opporre a un pittore che desiderasse studiare il modello nudo femminile nella Roma papale.

Anche senza distinguerne il volto, è agevole confrontare il modello con quello utilizzato da Subleyras per dipingere *Amore e Psiche* nel 1732 (vendita Christie's, Parigi, 21 giugno 2012, n. 48, olio su tela, 137 x 193 cm), specie per lo chignon in cui è raccolta la sua capigliatura bruna, e proporre così una data più precoce di quanto finora si immaginasse. Va notato che il letto su cui Psiche scopre Amore addormentato, con il suo traversino bianco, il lenzuolo blu notte e l'ampio drappo carminio che serra l'azione di questa sovrapporta realizzata per decorare Palazzo Mancini, sono molto vicini alla messa in scena di altri due nudi di donna sdraiata dipinti da François Vanloo (vendita Christie's, Parigi, 26 giugno 2002, n. 46, olio su tela, 95 x 139 cm; Dartmouth College, Hood Museum of Art, olio su tela, 70,5 x 89 cm, inv. P.988.30). Prima di morire all'età di 23 anni per una caduta da cavallo sulla strada da Roma a Torino nel 1732, Vanloo era stato per cinque anni compagno di Subleyras all'Accademia di Francia a Roma. Il nudo femminile sdraiato di Subleyras potrebbe perciò datarsi alla stessa epoca dei due di Vanloo, certamente dipinti nello stesso momento di *Amore e Psiche*, in



i suoi eredi prima del suo ritorno in Francia nel 1778 (Parigi, Musée du Louvre, inv. 8001). Questa replica diede origine a un'acquaforte autografa pubblicata nel 1738, poi a innumerevoli copie: senza la pretesa di essere esaustivi, se ne elencano una quarantina. La più eminente fra queste fu dipinta in miniatura nel 1748 dalla moglie di Subleyras, Maria Felice Tibaldi. Essa figurò nell'esposizione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1750, poi fu acquistata nel 1752 da Benedetto XIV per la considerevole somma di 1.000 scudi romani e finì nella Pinacoteca Capitolina. È anche a partire da questa replica, senza dubbio, che Subleyras dipinse la versione di più grande formato oggi a Dresda, e che presentò al principe elettore Federico Cristiano di Sassonia quando ne eseguì il ritratto nel 1739. Il dono di questo *Servitore di schiena, con un ginocchio a terra* all'Accademia di San Luca nel 1740 rientra dunque in questa strategia di diffusione, in questo caso rivolta ai pari romani di Subleyras.

Da sempre ammirato, è sempre stato presentato come uno studio per il personaggio che figura in primo piano nella *Cena in casa di Simone*. Ma è sicuro? Di certo il dipinto presenta dei pentimenti, soprattutto nel contorno delle braccia e dei capelli. Ma offre anche delle varianti significative rispetto alle differenti versioni che si conoscono della composizione. In ognuna delle versioni derivate dal bozzetto, infatti, il servitore ruota la testa verso destra guardando lo spettatore. Al contrario, nel grande dipinto compiuto, non mostra che il suo naso in un profilo perso, essendo la testa girata verso sinistra per osservare Cristo che benedice la Maddalena. Questa attitudine è del resto quella del disegno preparatorio conservato al Louvre (inv. 32919). Nessuna delle versioni maschera completamente il volto come in questo caso. Qui, oltretutto, il servitore è inginocchiato di fronte a un muro di pietra e non davanti alla tovaglia dei commensali; i due piatti, tenuti da un altro servitore nelle diverse versioni, sono sostituiti da uno solo, posto in improbabile equilibrio perché le braccia dell'accolito sono scomparse e non lo sostengono; infine, la brocca di sinistra non compare in nessuna altra composizione. Queste differenze piuttosto significative inducono a considerare il quadro come opera a sé stante. Attestano inoltre che non si tratta probabilmente di un'opera preparatoria e nean-

un contesto favorevole allo studio quale poteva essere l'Accademia di Francia a Roma diretta da Nicolas Vleughels.
La fattura vibrante del dipinto non è del resto incompatibile con una datazione all'inizio degli anni trenta del Settecento. Se la materia pittorica di *Amore e Psiche* ha purtroppo sofferto di un rintelo antico un poco brutale, che ne impedisce il confronto, si osserva il medesimo tocco quasi a scatti sul letto che figura nella *Cortigiana innamorata* (Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1985-80) eseguita nello stesso periodo. Questa datazione sembra infine in accordo con la vita privata del pittore: è più credibile immaginare che Subleyras dipingesse questo nudo da un modello di professione durante gli anni di Palazzo Mancini, piuttosto che rivelare agli occhi di un amatore l'intimità di sua moglie, Maria Felice Tibaldi, sposata nel 1739. Con la sua posa ispirata a un celebre modello antico, l'*Ermafrodito Borghese* che Subleyras peraltro utilizzò per comporre un disegno raffigurante *Venere spiata da un satiro* (Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Sammlung der Kunstakademie [NRW], inv. KA [FP] 462), questo studio di nudo s'inscrive nella più pura tradizione accademica e sembra adattarsi bene a un esercizio, certamente non ufficiale, da *pensionnaire*. Il nudo femminile di Subleyras combina così in modo magistrale due pratiche in vigore all'Accademia di Francia a Roma, lo studio dal modello nudo e quello dall'antico, proprio come un altro nudo, questa volta maschile, *Caronte che traghetta le anime sullo Stige* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 8008), associa lo studio del modello nudo a quello delle figure drappeggiate.

Nicolas Lesur

147. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
Una Sibilla, detto anche Ritratto di donna o Ritratto di Maria Felice Tibaldi, 1740 circa

Olio su tela, 63,6 x 49 cm
Iscrizione antica sul verso: «Piazetta pinx.»
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (prestito dal Kaiser Friedrich-Museums-Verein), inv. 1877

Provenienza: acquisita dal Kaiser Friedrich-Museums-Verein nel 1920.



Bibliografia: *Staatliche Museen* 1931, n. 1877, p. 84, fig. p. 116 del volume di tavole (come Giulio Carpioni); Pilo, in *La Pittura del Seicento a Venezia* 1959, n. 130, p. 85, fig. 130 (come Giulio Carpioni); Griseri 1961, n. 135, p. 60 (come Subleyras); Pilo 1961, p. 88, fig. 134 (come Carpioni); Longhi 1963, pp. 78-79 (come Subleyras); Griseri 1964, p. 93 (come Subleyras); Donzelli, Pilo 1967, p. 112 (come Carpioni); Rosenberg 1973b, pp. 1-2, fig. 1 (come Subleyras); Rosenberg 1982, p. 210, tav. 12; Grosshans, in *Französische Malerei* 1983, n. 28, pp. 78-80, fig. p. 79; *Gemäldegalerie Berlin* 1986, pp. 72, 529, fig. 1550; *Gemäldegalerie Berlin* 1996, pp. 116, 569, fig. 2858; Rosenberg, in Rosenberg, Mandrella 2005, n. 1036, p. 174, fig. p. 175; *Poussin, Watteau, Chardin* 2005, n. 145, p. 427, fig. p. 244 (a colori).

Di solito considerato un ritratto, senza che l'identità del modello sia stata svelata, questo dipinto merita di essere interrogato sul suo reale statuto. Perché se lo sguardo schietto della modella non lascia dubbi sul fatto che sia stata dipinta dal vero, il suo costume e la disposizione essenziale sembrano molto lontani dalle convenzioni del ritratto ufficiale.

In primo luogo, il turbante che scende sulla nuca e cinto da un nastro blu, simile a quelli dei farisei della *Cena in casa di Simone* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 8000), è una *taenia* e identifica una figura dell'antichità greca. Anche l'ampio scialle blu anatra annodato sulle spalle evoca un abbigliamento antico, l'*himation*, e scopre un petto bianco ornato di una stola dorata alla greca, la stessa che indossa una *Testa di studio*, probabilmente una sibilla, di Subleyras (una versione a Varsavia, Muzeum Łazienki Królewskie, Palazzo Łazienki, inv. ŁKr. 922), ma anche il sacerdote di Apollo, *Crise*, scolpito da Michel-Ange Slodtz a Roma nel 1740 (Lione, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts) (cat. 139), mentre una versione di ciascuna di queste due opere faceva parte, peraltro, della collezione di Ange-Laurent de La Live de Jully. L'abito dunque indica che il modello rappresentato da Subleyras è una sibilla, la sacerdotessa divinatoria di Apollo.
In secondo luogo, il formato e la fattura avvicinano questo dipinto a numerose teste che ritornano nell'attività di Subleyras, tutte di dimensioni analoghe, la maggior parte delle quali utilizzate per quadri di storia. Così, due versioni di una *Testa di uomo barbuto coperta da turbante, di profilo verso sinistra* (Ajaccio, Musée Fesch, inv. MFA 1852-1-959; Svizzera, collezione privata) sono preparatorie della figura del fariseo appoggiato sui gomiti a destra nella *Cena in casa di Simone*. Va ricordato inoltre lo *Studio per la testa di san Leonzio* per l'*Assunzione della Vergine Maria con san Carlo Borromeo e san Leonzio* dipinta nel 1741 per la cattedrale di Grasse. Per molti di questi studi tuttavia non si è potuto trovare un rapporto con dei dipinti. È il caso ad esempio della *Testa di vecchio barbuto con turbante, sollevata verso destra*, recentemente identificata da chi scrive presso il Museu Nacional Soares dos Reis di Porto (inv. 246) e che figura su di un cavalletto nell'*Autoritratto* dipinto sul verso dell'*Atelier* (Vienna, Akademie den Bildenden Künste, inv. 844). Molte di queste teste sono per l'appunto appese sulla parete di destra dell'*Atelier*, a testimoniare l'importanza di tale pratica in Subleyras.
Per i suoi attributi, oltre che per l'impaginazione e il formato, abbiamo a che fare dunque con una testa di studio che raffigura una sibilla e non con un ritratto ufficiale di quelli che poteva eseguire il pittore sin dagli anni della sua formazione a Tolosa, e poi durante la sua attività in Italia, dopo la conclusione del suo soggiorno come *pensionnaire* all'Accademia di Francia a Roma: il *Ritratto della principessa Maria Eleonora Rospigliosi Chigi* (1682-1734), rubato nel 1984, deve essere stato dipinto al più tardi nel 1734, forse dal 1731. Molto presto, esponenti della nobiltà romana, personalità ecclesiastiche e viaggiatori di alto rango si susseguirono davanti al suo cavalletto, come Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia nel 1739, e poi il papa Benedetto XIV, di cui si conoscono una quarantina di declinazioni del ritratto ufficiale dipinto nel 1741.
Eppure, il realismo di questo volto, il suo sguardo franco, la sua posa rilassata senza essere disinvolta tradiscono una grande familiarità tra il pittore e la sua modella. Qui davvero si tratta di una figura dipinta sul modello di una donna cui Subleyras doveva essere vicino, per non dire intimo. Si può arrivare ad affermare che la modella sia Maria Felice Tibaldi, con cui il pittore decise di sposarsi sin dal 1735 e che diventò sua moglie nel 1739? Viene da crederlo tale è, ancora una volta, la familiarità con il pittore che sembra regnare nel suo sguardo, ma anche perché i suoi tratti sono molto vicini a quelli del *Ritratto di Maria Felice Tibaldi* conservato a Worcester (Worcester Art Gallery, inv. 1901.54). Questo studio potrebbe non essere il solo realizzato con una persona vicina all'artista come modello: lo attesta un *Uomo barbuto di busto, visto di fronte, che distoglie lo sguardo* (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, inv. 2009-204-1), che sembra figurare sulla parete destra dell'*Atelier*, la cui vivacità ci sembra andare oltre il mero esercizio di studio.

Nicolas Lesur

148. Benedetto Luti
Firenze 1666-Roma 1724
Mezzo busto di giovane donna di spalle reggente un quadro o uno specchio, 1704 circa

Pastelli policromi su carta, 455 x 350 mm
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, inv. 575

Provenienza: Roma, abate Antonio Paluzzi, *ante* 1750; Roma, collezione Corsini in Palazzo Corsini alla Lungara.

Bibliografia: Bowron 1980, p. 443, fig. 10, pp. 445, 447, nota 28; Maffeis 2012, n. IV.2, p. 325.

L'opera è parte di una serie di sei disegni a pastello donati *ante* 1750 dall'abate Antonio Paluzzi ai Corsini di stanza a Roma, raffiguranti fanciulli o fanciulle a mezzo busto. I fogli furono descritti per la prima volta nell'inventario dei quadri conservati nel loro palazzo alla Lungara, redatto e postillato dall'erudito fiorentino monsignor Giovanni Gaetano Bottari, come «Regalati dall'Abate Paluzzi. Sei teste in pastelli d[e]l Cavalier Benedetto Luti» (pubblicato in Magnanimi 1980, p. 103, nn. 87-92). Confermato da tutta la critica come autografo di Luti e databile al 1704 circa (Maffeis 2012, n. IV.2, p. 325), a differenza di altri due dello stesso nucleo per i quali Anthony Morris Clark (1968, p. 42) ed Edgar Peters Bowron (1980, pp. 446-447) hanno proposto il nome dell'allievo Placido Costanzi, il disegno in esame documenta l'interesse dell'autore per soggetti poco convenzionali e di non immediata individuazione, per le raffinate stesure cromatiche e, soprattutto, per quell'indagine naturalistica che fu aspirazione e strumento irrinunciabile della cultura figurativa di un'epoca, perseguita in varie forme ed esiti dai più osservanti fautori del classicismo fino ai più esuberanti esponenti del Barocco.
Come osservato da Rodolfo Maffeis (2012, n. IV.1, p. 324) non è semplice provare l'ipotesi, più volte avanzata, che in questa testa, come nelle altre del gruppo citato, vada individuato il ritratto di uno dei figli del pittore. L'oggetto incorniciato, inoltre, potrebbe essere un quadro e non uno specchio, lettura che avvalorerebbe una relazione più diretta tra l'autore e la giovane rappresentata, il cui fresco afflato naturalistico denuncia una indubbia ripresa dal vero.
Peculiare in questa immagine è la totale assenza di contatto visivo tra la donna e l'osservatore, elemento che la qualifica ad *unicum* non solo all'interno della serie di cui fa parte ma nell'intera produzione lutiana oggi nota, sia grafica sia, più prevedibilmente, pittorica. Figure analoghe di giovani donne con testa girata, capelli raccolti e nuca bene in vista si possono infatti individuare in alcune opere dipinte dall'artista, ma pur sempre all'interno di composizioni ampie e spesso affollate, come *La Vestizione di san Ranieri* nel Duomo di Pisa (Maffeis 2012, tavv. 10a-d). È stato del resto ricordato (*Ivi*, n. IV.2, p. 325) il precedente in ambito fiorentino della altrettanto sfuggente e sensuale *Santa Lucia* di Francesco Furini, anch'essa di spalle a mezzo busto in tre quarti e fin dal 1661 documentata a Roma nella raccolta del cardinal Spada. Figure singole di spalle e affini alla nostra si possono poi trovare in



alcuni dipinti di artisti coevi e più giovani di Luti, in particolare francesi, come Jean-Siméon Chardin e Pierre Subleyras (catt. 142-146). Per il nostro pittore fiorentino un'eccezione è nel bozzetto a olio (41,3 x 35 cm) conservato nella collezione del visconte Gage a Firle Place, nell'East Sussex, significativamente collegato al nostro disegno da Bowron (1980, p. 443, fig. 9, pp. 445, 447, nota 27; Maffeis 2012, n. IV.2, fig. 1, p. 325) e dallo stesso giudicato quale studio preparatorio per il più completo pastello qui considerato. Nel confronto e nel rapporto, solitamente invertito, con la sua versione dipinta la figura a pastello emerge dunque come il vero obiettivo dell'autore, a testimonianza della confidenza con tale tecnica e dell'alta e nota considerazione per questo genere di opere da parte degli artisti e dei collezionisti del tempo, che apprezzavano i toni tenui e pastosi caratteristici di questo strumento grafico e l'abile sfruttamento dei suoi punti di forza, ovvero la libertà del segno, la luminosità e ovviamente il colore.

Da questo insolito, spontaneo ed elusivo antiritratto di giovane donna, di una semplicità solo apparente e frutto di una tradizione di studio del vero dalle radici antiche, emerge tutta la ricerca di verità che caratterizzò un'epoca, a più livelli e in più settori della conoscenza e delle arti; affiora quella libertà espressiva e anche iconografica che, affidata per lo più al disegno nei secoli precedenti e ancora ben viva nel corso del secolo che questo stesso foglio inaugura, era destinata a coinvolgere nel futuro prossimo tutte le arti; percepiamo tutta la delicata e quieta sincerità dell'immagine, in direzione di un linguaggio espresso da generazioni successive, verso quel nuovo classico di cui Luti, come altri, ha indicato la strada.

Francesco Grisolia

149. Edme Bouchardon

Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762

Ritratto di Geneviève-Thérèse Mariette, 1736

Sanguigna, 43,8 x 32,5 cm
Annotato sul verso, probabilmente da Pierre Jean Mariette, «Genevieve Therese Mariette née en 1732. Dessinée en 1736 par Edme Bouchardon»
Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 64/2017

Provenienza: collezione di Pierre Jean Mariette; venduto all'asta a Parigi (3034, 23 marzo 2017, lotto 33); acquistato dal Nationalmuseum di Stoccolma nel novembre del 2017.

Bibliografia: *Mercure de France*, settembre 1737, pp. 2023-2024; Caylus 1762; Scherf 2016b; Kopp 2017, pp. 113-120; Artcurial 2017, n. 33, pp. 32-33.

Questo bellissimo ritratto a sanguigna della giovane figlia di Pierre Jean Mariette, Geneviève-Thérèse, fu presentato da Bouchardon al *Salon* del 1737, insieme a uno del fratello, a una testa di vecchio, ad alcuni splendidi disegni all'antica, tra i quali le *Feste di Pale* e le *Feste Lupercali* (cat. 185), al busto ritratto del cardinale Polignac e a diverse terrecotte. Il *Salon* di quell'anno fu un vero e proprio evento e fu commentato nel dettaglio sul *Mercure de France*, che registrò «[d]eux autres Têtes, aussi plus grandes que nature, des Enfans de M. Mariette; l'une d'un Enfant qui rit, & l'autre d'une petite Fille en bagnolette. *A la Sanguine*. Ces ouvrages ont attiré un très-grand nombre des Spectateurs» (*Mercure de France*, settembre 1737, pp. 2023-2024; Sanchez 2004, I, pp. 221-222). I disegni non erano frequenti nei *Salons* e quelli dello scultore fecero scalpore.

Grande amico e collezionista di Bouchardon, Mariette possedeva moltissimi disegni dell'artista nella sua raccolta, convinto che «c'étoit là que brilloit son beau génie» (Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 164; Kopp 2016). Il ritratto non è tuttavia identificabile con sicurezza nel catalogo di vendita della sua collezione, né aiuta la copia illustrata da Gabriel de Saint-Aubin: faceva forse parte di un gruppo di «Huit Têtes diverses» (Basan 1775, n. 1136, p. 175; Rosenberg, Barthélemy-Labeeuw 2011, p. 183). A lungo non rintracciato e creduto perduto, il foglio è stato acquistato dal Nationalmuseum di Stoccolma nel 2017 (Kopp 2017, pp. 113-120; Artcurial 2017, n. 33, pp. 32-33).

Nel 1737 l'artista si presentava al pubblico parigino come scultore ma anche come disegnatore colto e permeato dall'antico, in grado di dominare registri diversi, il busto ritratto, per il quale era diventato famoso già negli anni romani, il disegno all'antica di sua invenzione e il ritratto dal vero. Questa identità di disegnatore, riconosciuta l'anno precedente con la nomina a «dessinateur» dell'Académie des Belles-Lettres, doveva anche favorire la sua affermazione sulla scena parigina in un momento in cui le commissioni di scultura tardavano ad arrivare.

Tra le prove più precoci di Bouchardon si conta una serie di ritratti eseguiti a sanguigna, caratterizzati da una rappresentazione realistica del modello e da una peculiare resa espressiva. L'interpretazione sensibile e potente della figlia di Mariette può essere messa a confronto con quella di due bellissime teste di donna, anche queste più grandi del naturale (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. PM 22; Parigi, Musée du Louvre, inv. 24711; Scherf 2016b, nn. 83-84, pp. 171-172). L'intensa evidenza plastica di questo ritratto è raggiunta grazie a un'esecuzione estremamente finita del viso, sottolineata dai netti contrasti luministici che arrivano a usare il bianco della carta come massimo punto di luce e messa in risalto dallo sfondo uniforme di tratti serrati, dal copricapo chiaro (una «bagnolette») e dall'abito più semplificato. Ma è soprattutto la resa psicologica di questa ragazzina a impressionare, nello sguardo in alto si percepisce la sua concentrazione seria e quasi si immagina in imbarazzo di fronte al disegnatore, chissà se in pendant studiato con il ritratto del fratello sorridente e con la testa forse reclinata verso di lei, sul modello di altre teste di bambini conservate (Parigi, Musée du Louvre, inv. 24328; Washington, National Gallery of Art, inv. 1987.37.1).

La posizione di profilo con gli occhi rivolti verso l'alto caratterizza anche una serie di studi di



teste di Raffaello e di Domenichino eseguiti da Bouchardon negli anni romani (cat. 7) in concomitanza con una serie di strepitosi ritratti scolpiti (cat. 150), quando si addestrava con pari intensità con l'«ébauchoir» e con il «crayon», come continuerà a fare poi tutta la vita (Desmas, Trey 2016; Desmas 2016b).

Il disegno a sanguigna fu per Bouchardon un mezzo primario di indagine della natura e dell'antico: «[l]ivré avec ardeur à l'antique, aux grands maîtres modernes, & à la nature, il sçut en quelque façon s'approprier le talent des Anciens, le retrouver sur la nature», scrisse con acutezza il conte di Caylus, suo grande amico e interprete come Mariette, pienamente partecipe di questa sofisticata operazione di confronto tra lo studio dei modelli antichi e quello dal vero che considerava essere la strada più feconda e vitale della cultura figurativa francese contemporanea (Caylus 1762, p. 11; Scherf 2016a).

Chiara Gauna

150. Edme Bouchardon
Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762
Busto di Madame Vleughels, 1732

Marmo, 54,1 x 45,5 x 27,7 cm (con piedistallo 68,1 cm)
Iscrizione sul piedistallo di marmo rosso: «E. BOVCHARDON F. ROMÆ 1732»
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. RF 4642

Provenienza: acquisito dal Louvre nel 1999.

Bibliografia: Caylus 1762, p. 34; Roserot 1908, p. 34; Réau 1959, pp. 142, 144, 147-148; Scherf 1999, pp. 18-21; Desmas 2012, p. 299; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 57, pp. 138-139.



Il *Ritratto di Madame Vleughels* (Roma 1703-1756) è uno dei tre busti femminili scolpiti da Edme Bouchardon nel corso della sua carriera, tutti realizzati durante il suo soggiorno a Roma (Baker, Harrison, Laing 2000; Desmas 2016b, pp. 116-117). Dopo aver eseguito nel 1730 il *Ritratto di Lady Lechmere* (marmo, Londra, Westminster Abbey), nel gennaio del 1732 Bouchardon informava il padre di aver quasi terminato quello della *Duchessa di Buckingham* (marmo, collezione privata) e di aver iniziato quello della moglie del direttore dell'Accademia di Francia, Nicolas Vleughels (lettera pubblicata in Ronot 2002, II, n. 24, p. 118). Il pittore (cat. 151) aveva appena sposato, a novembre del 1731, ormai sessantatreenne, Maria Teresa Gosset, ventottenne, figlia di un agiato banchiere e cognata di Giovanni Paolo Panini. Le nozze, celebrate con grande pompa, furono benedette dall'ambasciatore di Francia, il cardinale di Polignac, il quale onorò il banchetto della sua presenza, così come il cardinale Neri Maria Corsini e gli altri due nipoti del papa (Michel 1996b, pp. 115-116). Se il busto era probabilmente un regalo per la giovane sposa, al tempo stesso Vleughels, nel commissionare l'opera a Bouchardon, si metteva astutamente alla pari dei membri dell'élite della Roma di Clemente XII da lui frequentati e ai quali aveva raccomandato il giovane artista: Polignac si era già fatto ritrarre dallo scultore (marmo, 1731, Meaux, Musée Bossuet) e il cardinale Neri Maria Corsini gli aveva addirittura commissionato il busto del papa regnante (marmo, 1731, Firenze, Palazzo Corsini; Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 52-53, pp. 128-131).
Bouchardon riuscì a creare un ritratto molto raffinato che, pur nel suo naturalismo, conferisce alla giovane donna una grande eleganza. La leggera torsione della testa crea un sottile effetto di movimento delle spalle, nascondendo abilmente il doppio mento. La delicatezza con la quale sono state rese la bocca, con le labbra animate da un sorriso appena accennato, le arcate perfette delle sopracciglia e i corti capelli ricci distolgono l'attenzione dal naso prominente. Nel portamento nobile della testa e nell'espressione interiorizzata della faccia, il busto si avvicina alla ritrattistica di Alessandro Algardi: vari disegni a sanguigna conservati al Louvre mostrano quanto Bouchardon avesse osservato le opere dello scultore (Trey 2016b, nn. 201, 205, 207, pp. 120-122).
Per la tunica, Bouchardon creò una formula molto originale. La scelta di un abito senza tempo, molto semplice, rimanda ai modelli antichi e in particolare a un busto non identificato che l'artista aveva disegnato e al quale si era già ispirato per il *Busto di Lady Lechmere* (Desmas 2016b, pp. 116-117, figg. 48-49). Le pieghe animate della tunica sopra il seno, e in particolare quella profonda diagonale, rimandano inequivocabilmente al *Ritratto di Costanza Bonarelli* di Gian Lorenzo Bernini. Già dal Seicento nelle collezioni granducali a Firenze, città che Bouchardon visitò soltanto al suo rientro in Francia nel settembre del 1732, l'opera di Bernini era probabilmente nota a Roma attraverso gessi (Desmas 2012, p. 299). Il giovane scultore era affascinato dal grande artista barocco, come attestano le numerose copie tratte dalle sue sculture, in cui è particolarmente evidente l'interesse per i panneggi (cat. 11). Bouchardon conosceva forse anche il *Busto di Bianca Maria Del Pozzo*, realizzato dal suo connazionale Pierre Étienne Monnot e conservato in Palazzo Rondinini: la moglie di Niccolò Rondinini è raffigurata con stilemi analoghi, dai capelli raccolti in uno *chignon* alla semplice tunica che lascia il collo scoperto e che si anima in eleganti pieghe sul seno (Enggass 1976, II, fig. 24). Nel contesto della Roma del secondo quarto del Settecento i busti femminili di Bouchardon si dimostrano atipici, contrapponendosi all'estenuata eleganza decorativa di opere tali quali il *Ritratto di Maria Vicentina Muti* di Bernardino Cametti (marmo, 1725, San Marcello al Corso; Enggass 1976, II, fig. 156) e il *Busto di gentildonna* di Bartolomeo Pincellotti (marmo, 1735 circa, Roma, collezione privata; Antinori 2003, p. 242, fig. 35).

Anne-Lise Desmas

151. René Michel, detto Michel-Ange Slodtz
Parigi 1705-1764
Busto di Nicolas Vleughels, 1736

Marmo, 73 x 58 x 33 cm
Parigi, Musée Jacquemart-André, inv. MJAP-S 1124

Provenienza: acquisito da Nélie André, nata Jacquemart, in Italia all'inizio del Novecento.

Bibliografia: Souchal 1967, pp. 208-209, n. 60, p. 660; Hercenberg 1975, n. 2, p. 54; Walker, in *Art in Rome* 2000, n. 157, p. 289; Desmas, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 57, pp. 171-172.

Nicolas Vleughels (Parigi 1669-Roma 1737), formatosi con il padre, pittore fiammingo, e poi con Pierre Mignard (1612-1695), fece un primo viaggio in Italia, soggiornando a Roma, Modena e Venezia, tra il 1704 e il 1714 (Hercenberg 1975). Dopo il ritorno a Parigi, fu ricevuto nell'Académie royale nel 1716 e strinse amicizia con Antoine Watteau. Mandato a Roma nel 1724 per assistere Charles Poerson, allora settantunenne, nella direzione dell'Accademia di Francia, fece sosta a Torino dove incontrò il re di Sardegna Vittorio Amedeo II di Savoia, suo figlio Carlo Emanuele, principe di Piemonte, e il marchese di Rivarolles (*Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 14-15). Dopo la morte di Poerson, nel 1725, diresse fino alla morte l'Accademia, riuscendo a conferirle il prestigio che fino ad allora le era mancato, allestendo lussuosamente la nuova sede a Palazzo Mancini sul Corso e inserendosi agevolmente nella scena artistica e nell'élites romane (Michel 1996b, pp. 115-139). Fu molto apprezzato dai *pensionnaires*, cui concesse una grande libertà, portandoli in campagna a disegnare paesaggi e incitandoli a copiare i pittori veneziani e a studiare la prospettiva con Giovanni Paolo Panini, cognato della moglie. Preparò e pubblicò nel 1735 un'edizione bilingue italo-francese del *Dialogo sulla Pittura* di Ludovico Dolce.



Nella sua biografia di Slodtz, Mariette (1853-1860, V, 1859, p. 224) affermava che il suo *Ritratto di Vleughels* era stato eseguito «pour simmetriser» con quello della moglie, scolpito nel 1732 da Bouchardon (cat. 150). Slodtz forse decise di voltare il viso di Vleughels verso sinistra proprio per far sì che i due busti funzionassero come pendants. Non sorprende che il direttore, uomo assai vanitoso, desiderasse un proprio ritratto, a prescindere da quello già esistente della moglie. Forse contrario all'idea di vedersi rap-

presentato all'antica da Bouchardon, come il barone Stosch che si era fatto ritrarre a petto nudo e senza parrucca (Desmas 2016a, pp. 41-42; fig. 10, p. 116), aspettò l'arrivo di un altro bravo *pensionnaire* per commissionargli il proprio busto. Slodtz fu indubbiamente lo scultore più apprezzato da Vleughels, insieme a Bouchardon.
Il ritratto fu probabilmente eseguito entro l'inizio del 1736, momento in cui Slodtz dovette lasciare Palazzo Mancini, dov'era arrivato nel 1728 come *pensionnaire*, e trovarsi un proprio alloggio. Cronologicamente è dunque il primo dei tre busti da lui scolpiti a Roma, seguito da quelli del duca di Harcourt (marmo, collezione privata) e del cardinal Neri Maria Corsini (marmo, Roma, Palazzo Corsini, biblioteca), rispettivamente del 1736 e del 1737 (Souchal 1967, nn. 150-151, pp. 661-662). Tutti e tre illustrano egregiamente le doti di ritrattista di Slodtz.
Pur rispettando la tradizione francese del ritratto d'artista nella posa informale, con la camicia e il gilet aperti sul petto, e rendendo con estremo naturalismo la fisionomia certo non gradevole di Vleughels, con il collo corto e largo, il doppio mento, il naso grosso, il neo prominente e le palpebre pesanti, Slodtz riuscì a conferire al suo modello una grande dignità grazie al portamento altero della testa, alla disposizione dell'ampia parrucca che cade sulle spalle e alla rappresentazione della croce di san Michele, ricevuta con il titolo di nobile nel 1726. La resa delle soffici pieghe della camicia e della cappa sulla spalla destra, i dettagli dei bottoncini e bottoniere del gilet e soprattutto la cesellatura dei capelli ricci e dei codini sulle spalle, traforati con ponticelli di marmo molto sottili, attestano l'estrema cura e la maestria dello scultore. Con quest'effetto di raffinata eleganza, tipico dell'arte francese contemporanea, il *Busto di Vleughels* contrasta con i ritratti italiani dello stesso periodo, come quello di *Camillo Rusconi* scolpito da Giuseppe Rusconi (marmo, 1738, Roma, Protomoteca capitolina; Enggass 1976, II, fig. 228) e il *Busto d'uomo* di Filippo della Valle (cat. 152).
Poco tempo dopo, Slodtz si trovò a dover ritrarre nuovamente il direttore, morto inaspettatamente nel dicembre del 1737: suo è il profilo di Vleughels nel monumento funebre a San Luigi dei Francesi, all'interno di un medaglione sostenuto da un putto che tiene una tavolozza in una mano e con l'altra solleva un ampio drappeggio (marmo, 1738-1740; Souchal 1967, n. 153, pp. 662-663).

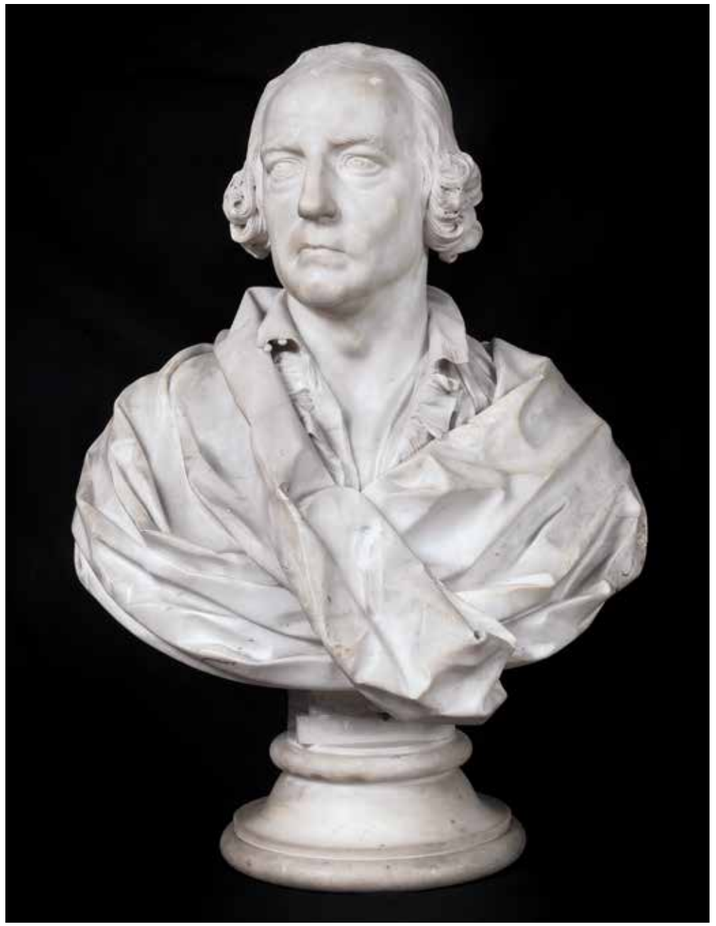
Anne-Lise Desmas

152. Filippo della Valle
Firenze 1698-Roma 1768
Busto virile, 1747

Marmo, 66 x 48 x 36 cm
Firmato e datato: «Phil. de Valle Fl. f Rome. A. MDCCXLVI»
Roma, collezione privata

Provenienza: Mentana, collezione privata dal 1998; Mentana, collezione Zeri.

Bibliografia: Honour 1959, p. 177; Hyde Minor 1997, p. 214.



Nella città natale, Filippo della Valle «studiò indefessamente nella prima sua gioventù senza perdonare a fatica veruna» (Gabburri 1730-1742, III, p. 955) con lo zio Giovanni Battista Foggini (Firenze 1652-1725), architetto e scultore noto per la varietà di interessi e per la dedizione al lavoro, tanto che, come ricorda Francesco Maria Niccolò Gabburri, «carico di gloria, morì disegnando» (1730-1742, III, p. 1186). La formazione fiorentina, che certamente dovette coinvolgere anche la figura di Massimiliano Soldani Benzi (Montevarchi 1656-1740), lo vide da subito alla prova con l'elaborazione di ritratti pittorici e plastici: a questi anni appartengono, infatti, un autoritratto su tela conservato presso i depositi di Palazzo Pitti (inv. 00641364; Parisi 2019, pp. 14-15, 378) e le medaglie fuse per Cosimo III e Gian Gastone de' Medici (1723-1724). Queste prime opere, in particolare i profili dei granduchi, mostrano le tracce della secolare tradizione delle effigi medicee che, fin dagli esempi di Benvenuto Cellini e sempre più con Giovanni Battista Foggini, furono caratterizzate dalla ricchezza e minuzia tecnica delle vesti e delle capigliature e dalla volutamente impietosa definizione fisionomica. Trasferitosi definitivamente a Roma tra l'ottobre 1723 e il marzo 1724 (Parisi 2019, pp. 29-31) ed entrato nella bottega di Camillo Rusconi, il giovane scultore seppe aggiornarsi di fronte alla maestosità e all'eleganza degli esempi di scuola berniniana e algardiana, senza mai perdere la particolare attenzione e perizia per il dato naturale. Fu proprio quest'ultima caratteristica, unita alla capacità di rielaborazione e commistione di stili, a garantirgli, oltre all'apprezzamento dei suoi contemporanei, una posizione tra i più importanti ritrattisti (a maggioranza francese) della prima metà del Settecento, come Michel-Ange Slodtz (cat. 151) e Edme Bouchardon (cat. 150), con il quale condivise la committenza dei busti di *Sir Thomas Robinson* e *Lady Lechmere* (1730-1731), ora collocati nel Poets' Corner dell'abbazia di Westminster a Londra (Baker, Harrison, Laing 2000).
Il *Busto virile* esposto in mostra è uno dei risultati più alti ed esemplificativi della qualità ritrattistica di Della Valle: non solo per l'intensità dello sguardo e l'eleganza dell'espressione del volto, anche per la raffinata finitura opaca della pelle, la verosimiglianza dei capelli pettinati a gradina che si arricciano sulla punta in ariosi boccoli scavati dal trapano, così come per l'increspersi del leggero tessuto della camicia, che è in contrasto con la più canonizzata abbondanza – o esagerazione – delle rigide pieghe del mantello. Il marmo, ritraente un'anonima figura virile, è stato realizzato dallo scultore a Roma nel 1747, come riportato nell'iscrizione posta all'interno del bordo inferiore. L'indicazione geografica, assente in tutte le altre opere del fiorentino che mai si ritenne romanizzato, è stata giustamente sottintesa dalla critica (Honour 1959, p. 177; Hyde Minor 1997, p. 214) come indice dell'origine inglese dell'effigiato. È infatti plausibile che si tratti di un giovane nobile che visitò la Città Eterna durante il Grand Tour. Più specificatamente si può individuare una somiglianza con il marchese e parlamentare Wills Hill di Downshire (1718-1793), ritratto da Pompeo Batoni nel 1766 (collezione privata; Bowron, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 44, p. 278), quando passò per Roma, mentre tornava verso Londra da Napoli dopo l'improvvisa e prematura morte della moglie. Amico del già committente di Della Valle Horace Walpole (1845, I, p. 80), non se ne ricorda un viaggio in Italia in età giovanile, ma nella sua movimentata attività politica risulta un vuoto di informazioni proprio attorno all'elezione del 1747, poco prima che gli scontri interni al parlamento inglese lo portassero a schierarsi con l'opposizione (Rees 1976, p. 17). A prescindere dall'esatta identità dell'effigiato, le sue origini britanniche lo inserirebbero nel folto gruppo di committenti d'oltremanica che si rivolsero a Filippo della Valle, spesso per il tramite del banchiere Girolamo Belloni, per la realizzazione di opere in marmo: il busto di *Sir Thomas Robinson* (di cui sopra); la *Pudicizia* per il *Monumento funebre a lady Catherine Walpole* nell'abbazia di Westminster (1740-1742); la *Flora Capitolina* e il *Germanicus* per Wentworth Woodhouse nello Yorkshire (1749-1750); l'*Apollino* e nuovamente la *Flora* per Syon House (1761 circa).

Camilla Parisi

153. Giuseppe Maria Crespi
Bologna 1665-1747
San Giovanni Nepomuceno confessa la regina di Boemia, 1743

Olio su tela, 155 x 120 cm
Iscrizione nella parte superiore del confessionale: «QUORU[M] REMISERITIS PECCATA REMITTVNTUR EIS IOAN: 20: 23»; siglato in basso a destra «G.C»
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 434 V 501

Provenienza: Torino, Palazzo Reale, appartamento al piano terreno, prima anticamera, attestato nel 1754 (Daniel Crespi); selezionato per il museo di pittura e di scultura progettato da Laurent Pécheux, nel 1802; appartamento d'Estate, Camera da Letto (Ribera detto lo Spagnoletto), inventariato nel 1822; Palazzo Madama, Regia Pinacoteca, segnalato nel 1832 e allestito, nel 1851-1853, nella «sala n. 3 detta del Raffaello a ponente» (Daniele Crespi); Palazzo dell'Accademia delle Scienze, undicesima sala, dal 1865 (assegnato a Giuseppe Maria Crespi).

Bibliografia: *Descrizione* [1754] 1994, p. 5; Rovere 1858, p. 87; Baudi di Vesme 1899, n. 501, pp. 136-137; Frati 1916; Longhi 1948, pp. 21-22, n. 62, p. 47; Arcangeli, in *Natura ed espressione* 1970, n. 89, pp. 276-277; Gabrielli 1971, pp. 237-238; Merriman 1980, n. 133, pp. 269-270; Spike, in *Giuseppe Maria Crespi* 1986, n. 30, pp. 171-172; Emiliani 1990; Viroli, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, n. 139, p. 274; Rosenberg 2005, pp. 105-113; Kerber 2008a.

San Giovanni Nepomuceno confessa la regina di Boemia fu acquistato a Bologna nel 1743 per gli appartamenti di Carlo Emanuele III in Palazzo Reale a Torino (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 372). L'abate Paolo Salani, che nell'estate del 1742, in piena guerra di successione austriaca, aveva ospitato presso il convento di San Michele al Bosco il re e il suo *entourage*, svolse il ruolo di mediatore nella commissione. Giuseppe Maria Crespi godeva, a quel tempo, di una certa fama presso la Corte sabauda, in particolare il marchese d'Ormea, si rivolse più volte proprio a Salani per far realizzare alcuni quadri a tre dei migliori pittori bolognesi del tempo: Donato Creti, Ercole Graziani e lo stesso Crespi (Frati 1916, pp. 279-280).
Il santo boemo Giovanni Nepomuceno, canonizzato nel 1729 da papa Benedetto XIII, è ritratto con le vesti da presbitero nell'atto di confessare Giovanna di Boemia. In seguito al rifiuto di rivelare i peccati della regina a Venceslao IV, il santo fu condannato dal re al martirio per annegamento nel fiume Moldava, come ricordano le cinque stelle intorno al suo capo, apparse in quel momento, mentre l'iscrizione nella parte superiore del confessionale, «QUORU[M] REMISERITIS PECCATA REMITTVNTUR» (Giovanni 20, 23), esplicita il significato del sacramento. Dall'altro lato, una figura maschile inginocchiata in preghiera, quasi ad origliare, fu riconosciuta da Roberto d'Azeglio (1836, III, p. 257) come Venceslao, in umili vesti nel tentativo di scoprire i tradimenti della regina.
Nonostante la decodificazione della scena possa apparire incerta, le parole di Luigi Crespi vengono in aiuto circa la deliberata imprecisione iconografica del padre, rimproverata da «certi critici», come Algarotti (1763, p. 123), che «trovano che ridire in tutto» non considerando «che quando in un quadro s'abbia il principale, cioè che s'abbia il tutto insieme bene ideato, ben disposto, ben disegnato, ben colorito, ben lumeggiato, caratterizzato, e vero, e ciò basta per potersi dire un bel quadro, da maestro» (Crespi 1769, p. 208).

Fu proprio il «vero» a costituire il punto di partenza dell'elaborazione della prima versione della *Confessione*, nata dall'osservazione «per accidente» di un «penitente che stava confessandosi lumeggiato graziosamente da un raggio di Sole, che mediante un vetro rotto percuotevalo nella testa, onde venivane particolari riflessi nel confessore, e nel confessionale» (Crespi 1769, p. 212). «Invaghitosi di quegli accidenti» e fattosi portare il confessionale in casa propria, Crespi «metteva in attitudine il vero, onde, e con la fantasia ripiena di quello, che aveva contemplato, e con l'occhio attento a quello, che nel vero vedeva», realizzò un dipinto di una verità sfacciata che «si scuopre, innamora e incanta», con il più «bel chiaroscuro del mondo» (Crespi 1769, pp. 212, 217-218; Zanotti 1739, p. 53). Poiché aveva promesso qualcosa di «pellegrino» al cardinal Ottoboni, inviò il quadro a Roma, che riuscì di grande soddisfazione «per la novità dell'idea, ma più per la verità che esprimeva» (Crespi 1769, pp. 212-213). L'opera nasce dunque come un soggetto di genere e viene identificata solo a posteriori come soggetto sacro, dando così avvio alla serie dei *Sette Sacramenti*, realizzati entro il 1712 per il cardinale (oggi a Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, invv. 392-398).
Fu Roberto Longhi il primo ad intuire come il pittore per la tela di Torino «abbia pensato di rifarsi all'idea del *Confessionale* di trent'anni prima; ma che l'abbia interpretato in modo anche più umano, più semplice, più moderno che allora. Là, era stata una bizzarria di luce a provocare il quadro di genere; qui, è la meditazione moderna sull'antico argomento religioso a risolvere il Crespi per questa scena dismessa, quotidiana di uso ecclesiastico». Abbandonati i «capriccetti luministici» della prima prova sul tema, «la luce piove lenta e calma dalla finestrella di sagrestia bolognese, aderisce al legno chiaro del confessionale, modula in piena evidenza il viso, la cotta molle del Santo, la calvizie» (Longhi 1948, pp. 21-22). Qui, Crespi sembra abbandonare il «sedimento del luogo», per spingersi in una pittura che, partendo dalla macchia di Guercino e Lanfranco, rivela il gesto attraverso la direzionalità della pennellata, dove emerge la verità cruda del «color della mestica» della preparazione pittorica (Crespi 1769, p. 226). È questo effetto di schiettezza disarmante, unito alla riflessione sui maestri della tradizione della pittura di genere, Rembrandt soprattutto (Zanotti 1739,



p. 70; Crespi 1769, p. 223), a far dire a Longhi che «se lo Chardin avesse mai dipinto un quadro religioso, questo sarebbe il suo quadro» (Longhi 1948, p. 22).
Nel 1733, Pierre Charles Trémolières, *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma, fu incaricato dal cardinal Alessandro Albani di eseguire la copia dell'intera serie dei *Sette Sacramenti* di Ottoboni, ora conservata a Torino presso il Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto (cat. 176). Quell'impegno gli fu di stimolo per una più impegnata reinterpretazione della «miscela unica di religiosità e realismo» della pittura di Crespi, sviluppata in una impostazione orizzontale debitrice di Poussin in altrettanti disegni di nuova libertà inventiva, pensati nel 1734 per una traduzione a stampa (Rosenberg 2005, pp. 105-113).

Marianna Papone – Cecilia Veronese

154. Jean-Baptiste Marie Pierre
Parigi 1714-1789
Maestra di scuola, 1741

Olio su tela, 131,5 x 96,5 cm
Firmato sulla cartella da disegno: «Pierre f.»
Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 835.1.5

Provenienza: esposto al *Salon* del 1741 con il numero 126 e il titolo «Une Maîtresse d'École»; Auxerre, collezione Bernard-Deschamps; acquistato presso il medesimo dalla città di Auxerre nel 1835 come Étienne Jeaurat.

Bibliografia: *Salon* 1741, n. 126; *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande* 1741, pp. 15-16; *Mercure de France*, luglio 1743, p. 1618; Garrigues de Froment 1753, lettera III, 14 settembre, p. 41; Lesur, Aaron 2009, n. P.35, pp. 9, 12, 42, 50, 54, 58-59, 80, 121, 224-225, 230, 363-364, fig. pp. 59 (a colori), 224 (con bibliografia precedente); Lesur 2019, pp. 71, 76-78, 80, 83, fig. 1.

Esposto al *Salon* del 1741, il primo al quale il pittore partecipò al suo ritorno dall'Accademia di Francia a Roma, la *Maestra di scuola* è uno dei quadri più celebri di Pierre insieme al suo pendant, *Il focolare (Le Ménage)*, conservato al museo dell'Hermitage di San Pietroburgo (fig. 4, p. 201). Furono incisi all'acquaforte dal conte di Caylus e rifiniti a bulino da Étienne Fessard. Le due incisioni furono annunciate sul *Mercure de France* del luglio 1743. Caylus incise all'acquaforte anche il disegno preparatorio de *Il focolare (Le Ménage)*, acquisito insieme a quello della *Maestra di scuola* dal conte Tessin, di cui Caylus era diventato il mentore durante il suo soggiorno a Parigi tra il 1739 e 1742.
A prima vista si impone il confronto con *Il Benedicite* e *La madre laboriosa* esposti da Chardin al *Salon* dell'anno precedente. Tuttavia due elementi essenziali li distinguono profondamente e rivelano tutt'altra ambizione in Pierre. Innanzitutto, le dimensioni della *Maestra di scuola* come de *Il focolare (Le Ménage)* sono quelle di un quadro di storia. Mentre Chardin dipinse dei quadri di circa un piede e mezzo di altezza per uno di larghezza, la *Maestra di scuola* misura quattro piedi di altezza per tre di larghezza. Ma soprattutto le composizioni di Pierre non descrivono la pacifica vita quotidiana dell'onesta borghesia cara a Chardin, ma mettono in campo personaggi semplici in interni rustici. Sono opere che in realtà si ricollegano a una ricerca dell'espressione naturale delle passioni condivisa da numerosi artisti e amatori del suo *entourage*, in particolare dal conte di Caylus.



Nel corso degli anni quaranta del Settecento, durante i quali Pierre espone assiduamente le sue bambocciate accanto a quadri di storia, il conte di Caylus dimostra di apprezzare i soggetti rustici e si dedica al genere popolaresco insieme ai suoi amici. Le *pièces* teatrali rappresentate dalla società del teatro di Morville tra il 1739 e il 1741, così come le raccolte facete scritte in seno alla società del Bout du Banc, giocavano infatti su un paradosso amato da Caylus e dai suoi sodali, mettendo a confronto caratteri popolari con personaggi di alto rango. Queste produzioni letterarie non erano, come si è creduto a lungo, un passatempo fine a se stesso; erano invece concepite per essere dei «tableaux puisés dans la nature», per usare le parole dell'editore. Rispecchiavano l'aspirazione alla semplicità e alla naturalezza del

conte di Caylus e del suo *entourage*, ironizzando sulle ricette e gli artifici del romanzo e del teatro dell'epoca. Nello stesso spirito, le fiabe di Caylus, come le *Féeries nouvelles* pubblicate nel 1741, l'anno in cui Pierre espose la sua *Maestra di scuola*, erano concepite come veri e propri romanzi pedagogici. Mettevano in scena principi e principesse che, vittime dell'incuria dei loro genitori, venivano affidati a delle fate per ricevere, secondo le sue parole, una «éducation simple et naturelle».

L'interesse marcato di Caylus per la *Maestra di scuola* consente dunque di coglierne il significato profondo. In maniera paradossale, le giovani allieve raffigurate portano vesti di un lusso che contrasta con l'interno rustico nel quale ascoltano attente la loro lezione. Si notano ad esempio i loro manicotti di pelliccia, la collana di perle della ragazza di destra, gli orecchini e la gonna di tessuto goffrato di quella in primo piano. Tutto lascia pensare che non si tratti di contadine, neppure di borghesi, ma molto più probabilmente di giovani ragazze di estrazione aristocratica, o di principesse. La loro lezione dipinta da Pierre traduce dunque questa ricerca d'imitazione della natura nei suoi aspetti più immediati e variegati e riflette uno sguardo nuovo sulla rappresentazione delle passioni.

Fino ad allora, infatti, i pittori di storia dovevano esprimere le passioni più nobili attraverso lo studio dei personaggi di corte, così come aveva sostenuto Antoine Coypel. Ma, fedeli all'esempio di Charles Le Brun, gli accademici avevano finito per adottare nell'espressione delle passioni un formalismo divenuto così codificato da suscitare le riserve di Caylus nella sua conferenza *Sur la manière et les moyens de l'éviter*, letta all'Académie il 2 settembre 1747. L'amatore raccomandava in particolare lo studio attento delle «passions douces»: «Je les regarde incontestablement comme le sublime de la peinture et comme la plus difficile de toutes ses parties. Car, sans mépriser l'expression des passions terribles, je crois qu'il est plus aisé de déclamer les fureurs d'Oreste que de bien rendre le caractère de Bérénice» (*Conférences* 2012, I, p. 64). Caylus indicava poi a esempio gli studi di teste di Leonardo da Vinci, che riflettevano i caratteri dell'anima, e ricordava che Mariette gli aveva rammentato l'interesse di Leonardo da Vinci per lo studio delle espressioni delle passioni di una «assemblée de paysans dont les ris et la joie simple et naturelle fissent éprouver les mêmes sensations aux spectateurs» (Mariette 1730, pp. 11-12). Nella visione di Caylus, lo studio dei caratteri del popolo, le cui attitudini meno vincolate dall'educazione avrebbero dovuto riflettere uno stato più naturale delle passioni, diventavano un complemento necessario al pittore per «chercher – sempre secondo lui – le visage et le caractère qui conviennent au sujet et à la situation qu'il entreprend de traiter» (*Conférences* 2012, I, p. 63). È proprio attraverso la chiave della subordinazione delle passioni al rango sociale che l'autore della *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande* analizzava la *Maestra di scuola*, all'epoca della sua esposizione al *Salon* del 1741: «ce sujet est traité convenablement. La gravité de la *Pédagogue*, les embaras, le respect craintif des *Ecolières*, tout cela est bien caractérisé. Leur *habillement* même d'étofes simples & peu parantes, n'a rien que de conforme à leur âge & à leur état» (pp. 15-16).

Nicolas Lesur

155. Jean-Siméon Chardin

Parigi 1699-1779

Un coniglio, due tordi morti e qualche filo di paglia su un tavolo di pietra, 1750 circa (?)

Olio su tela, 38,5 x 45 cm
Monogramma in basso a sinistra: «c.d.»
Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature, inv. 65.71.1

Provenienza: probabilmente Parigi, collezione dello scultore Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778); probabilmente vendita Lebrun, Parigi, 10 agosto 1778, n. 29; Pau, collezione Elin, circa 1880; collezione Madame de Mondrot; vendita Galerie Charpentier, Parigi, 10 dicembre 1935, lettera A; Stati Uniti, collezione privata, nel 1962; vendita Sotheby's, Londra, 8 dicembre 1965, n. 66, acquistata per il museo da François Sommer per £ 4.000.

Bibliografia: Rosenberg, in *Chardin* 1979, n. 98, pp. 299-300, figg. pp. 26, 300 (con bibliografia precedente); Rosenberg 1983a, n. 137, p. 104; Rosenberg 1983b, pp. 23, 60, nota 22, p. 45, fig. 26; Boysson, Le Bihan, in *Trophées de chasse* 1991, n. 27, p. 110, fig. p. 111; Rosenberg, in *Chardin* 1999, n. 70, p. 268, fig. p. 269 (a colori); Rosenberg, Temperini 1999, n. 138, pp. 124, 262-263, figg. pp. 123 (a colori), 263; Rosenberg, in *Chardin* 2010, n. 52, p. 180, fig. p. 181 (a colori).

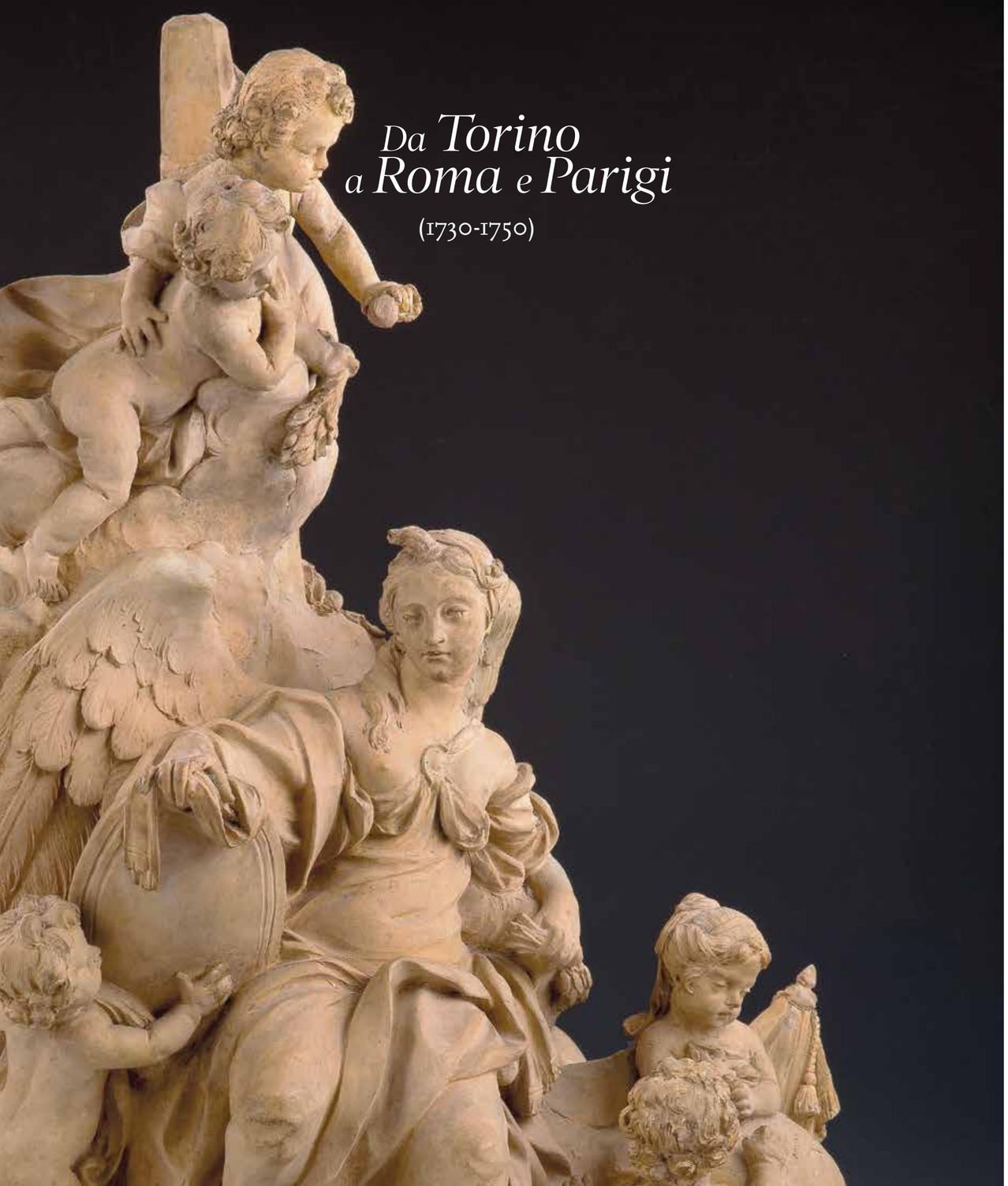
Nonostante la sua prima formazione presso Pierre-Jacques Cazes, malgrado le sue collaborazioni con Noël-Nicolas Coypel, testimone al matrimonio di sua sorella Marie Claude il 20 aprile 1720, e con Jean-Baptiste Vanloo, con il quale partecipò al restauro dei dipinti di Nicolò dell'Abbate nella Camera del re nel Castello di Fontainebleau nel 1723, Chardin non diventò mai un pittore di storia. Dapprima accademico di San Luca di Parigi nel 1724, la sua partecipazione alla detta *Exposition de la Jeunesse* di place Dauphine gli permise di farsi notare da diversi pittori dell'Académie royale de peinture et de sculpture, dove fu ricevuto «dans le talent des animaux et des fruits» all'età di ventisette anni, il 25 settembre 1728. Questa incapacità, o rinuncia, lo segnò come uomo, naturalmente, ma soprattutto come pittore. Così scriveva il suo contemporaneo Pierre Jean Mariette (1694-1774): «Faute d'être assez foncé dans le dessein et de pouvoir faire ses études et ses préparations sur le papier, M. Chardin est obligé d'avoir continuellement sous les yeux l'objet qu'il se propose d'imiter» (Mariette 1853-1860, I, 1853, pp. 359-360; il termine «foncé» va inteso nel senso di «habile»). Non riuscendo, dunque, a fissare sulla tela gli animali in movimento, Chardin non divenne il pittore di cacce delle spettacolari messe in scena di un Oudry o di un Desportes, quanto piuttosto quello della selvaggina morta e del tempo sospeso. In questo dipinto, con una tavolozza limitata, scura, con una pennellata larga che procede per grandi masse, il «grand magicien» (Diderot) offre una meditazione sulla morte di un coniglio selvatico (*Oryctologus cuniculus*) e di due tordi sassello (*Turdus iliacus*) rannicchiati contro il suo ventre. La tela, datata intorno al 1750, testimonia la maturità del pittore, che osa spogliare la sua composizione con una grande parete ocra appena animata da qualche filo di paglia dorata, per accentuare la solennità funebre della scena. Così, in misura ancora maggiore che nelle sue prime nature morte, si possono capire le parole che Charles-Nicolas Cochin, nel suo necrologio letto dinanzi all'Académie des sciences, belles-lettres et arts di Rouen l'anno dopo la morte del pittore, gli fece dire a proposito di un coniglio che doveva dipingere: «Cet objet paroist bien peu important; mais la manière dont il désiroit le faire le rendoit une étude sérieuse. Il vouloit le rendre avec la plus grande vérité à tous égards et cependant avec goust, sans aucune apparence de servitude qui



en pût rendre le faire sec et froid. Il n'avoit point encore tenté de traiter le poil. Il sentoit bien qu'il ne falloit pas penser à le compter ni à le rendre en détail. *Voilà, se disoit-il à lui-même, un objet qu'il est question de rendre. Pour n'*être *occupé que de le rendre vray, il faut que j'oublie tout ce que j'ay vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont* été *traités par d'autres. Il faut que je le pose à une distance telle que je n'en voye plus les détails. Je dois m'occuper surtout d'en bien imiter et avec la plus grande vérité les masses générales, ces tons de la couleur, la rondeur, les effets de la lumière et des ombres*» (Beaurepaire 1875, pp. 421-422).

Non è abbastanza dire che Chardin ci sia riuscito, tanto arrivò ad affrancarsi dal tocco preciso, a volte diligente, dei suoi predecessori, così concentrato come fu nel rendere l'essenza del soggetto più che il soggetto stesso. In questo Chardin raggiunse l'ambizione dei pittori di storia, che antepongono l'idea del pittore all'imitazione servile della natura.

Nicolas Lesur



Da Torino a Roma e Parigi

(1730-1750)

La partita in andata e in ritorno tra Torino, Roma e Parigi poco prima dello scadere della metà del secolo, che si racconta in questa sezione, è articolata intorno allo scultore torinese Francesco Ladatte (1706-1787) che si forma a Parigi, e ai rapporti di Pierre Subleyras con il Piemonte, probabilmente favoriti dall'abate Felice Ramelli amico del pittore.

Ladatte è uno scultore che svolge la sua formazione e gran parte della sua carriera artistica nella Parigi del "bon goût" dove sviluppa una sensibilità di gusto galante che gli valse il lusinghiero paragone con Boucher avanzato da La Live de Jully nel catalogo della sua collezione: «les grâces de sa composition et la tournure agréable qu'il donne à ses figures l'ont fait appeler le Boucher de la sculpture». Pienamente immerso nel clima artistico che corteggiava il successo della *rocaille*, l'artista è bene inserito nel contesto della moderna galanteria dell'alta società contemporanea, incontrando pure il favore del mercato artistico parigino.

Il ritratto che di Ladatte fece Carle Vanloo, pittore suo coetaneo e amico, intorno alla metà degli anni quaranta del Settecento, risponde ai canoni francesi di rappresentazione dello scultore elegantemente vestito, a fissare un preciso status mondano, circondato dagli strumenti del mestiere, il cesello e il mazzuolo e le stecche, che ne suggeriscono il talento versatile nel trattamento di materiali e tecniche differenti, e soprattutto l'abilità nel modellare. La cultura dello scultore è evocata nel ritratto dalla testa di giovane derivata da Alessandro Algardi, riferimento di grazia idealizzata per lui, e dal modello in terracotta del *Putto che scherza con il pellicano*, che rimanda al genere dei suoi apprezzati giochi di putti, noto nella traduzione della statuetta in marmo presentata da Ladatte a Carlo Emanuele III e completata nel 1750: una statua piena di grazia che se mai fosse stata ispirata da modelli antichi ne avrebbe dato una interpretazione per distanza, infusa delle più amabili gradevolezze del gusto contemporaneo a disinvolta dimostrazione della superiore sensibilità della scultura moderna su quella antica.

Segnano bene la maturazione stilistica di Ladatte come raffinato interprete della *rocaille* le terrecotte esposte in questa sezione. Il gruppo con *Rinaldo e Armida*, con il quale nel 1736 lo scultore veniva *agrée* all'Académie royale, si qualifica per le raffinate inclinazioni di cui egli aveva dato un primo aggiornato riscontro nelle eleganti arpie in bronzo dorato e nelle placche con giochi di putti lasciate a Torino pochi anni prima sui mobili del Piffetti. Il gruppo allegorico della Virtù e del Valore militare lo vede abilmente provvisto dell'arte di esprimere e se necessario di semplificare quella seducente manifestazione del gusto quando Ladatte aveva fatto ritorno in Piemonte per assumere ufficialmente la carica di «scultore in bronzi» di Carlo Emanuele III con patenti dell'8 gennaio 1745.

La sezione della mostra dedicata alla presenza a Torino della più scelta pittura delle scuole d'Italia, testimonia ampiamente la fortuna goduta dagli artisti attivi a Roma. Non si può dire altrettanto per Pierre Subleyras che aveva inviato in Piemonte uno dei suoi maggiori capolavori, troppo appartato per diventare un immediato riferimento moderno. Nel 1737 il pittore licenziò la grande *Cena in casa di Simone il fariseo*, destinata al refettorio del Convento dei canonici regolari lateranensi di Santa Maria Nuova ad Asti ed esposta poco prima del suo trasferimento a Roma in Santa Maria della Pace con grande successo. Tramite della commissione fu con tutta probabilità l'abate e miniatore Felice Ramelli, di origini astigiane e interlocutore diretto dei confratelli, ma anche maestro di miniatura della moglie del pittore e frequentatore a Roma del direttore dell'Accademia di Francia Nicolas Vleughels. All'abate Ramelli Subleyras dedicò l'affascinante ritratto esposto in mostra, che ne celebra il talento di miniaturista con i colori e la tavolozza in ceramica, un piccolo ritratto in mano e altri appesi alla parete, sfoggiando anche una vertiginosa sinfonia di bianchi e crema negli abiti, di cui il pittore era interprete raffinato e riconosciuto.

Inamovibile per le sue dimensioni, la *Cena*, requisita dai francesi nel 1799 e oggi al Louvre, è evocata in mostra dalla copia su pergamena del bozzetto che il pittore conservava nel suo studio eseguita dalla moglie Maria Felice Tibaldi, miniatrice «scolara del Padre Abate», a segnalare un crocevia di rapporti affettivi e artistici. Nell'enorme tela (misura 2,15 x 6,77 metri) Subleyras dispiega magistralmente il suo talento narrativo, con un'animata sfilata di personaggi studiati dal vero mediante una serie di studi e bozzetti; del servitore di schiena inginocchiato al centro della composizione esiste una derivazione autonoma, anche questa esposta in mostra, che il pittore regalò all'Accademia di San Luca.

156. Francesco Ladatte
Torino 1706-1787
Rinaldo e Armida, 1736

Terracotta, 41 x 40 x 20 cm
Parigi, J. Kugel Antiquaires

Provenienza: *morceau d'agrément* per l'Académie royale de peinture et de sculpture; esposto al *Salon* a Parigi nel 1737; vendita Henry Say, Galerie Georges Petit, Parigi, 30 novembre 1908, lotto 24; proposto per l'acquisto al Museo Civico di Torino da Alain Durante, mercante antiquario a Parigi il 28 dicembre 1973.

Bibliografia: *Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 171 (28 gennaio 1736: «un groupe dont le sujet est Renaud et Armide»); Lami 1910-1911, II, 1911, p. 20.

Figlio del capococchiere del principe di Carignano, la carriera artistica di Francesco Ladatte prese avvio a ridosso delle sorti della famiglia del ramo cadetto dei Savoia che lo portarono a Parigi al seguito del principe Vittorio Amedeo che vi si era trasferito nel 1718 e che gli diede alloggio nella sua residenza all'Hôtel de Soissons, dove lo scultore rimase fino al 1742 (Piretta 2011, pp. 92-93). A Parigi avrebbe seguito l'insegnamento di François Lemoyne e frequentato l'atelier dei fratelli Coustou, Nicolas e Guillaume. Nel 1728 vinse il secondo premio di scultura e nel 1729 il primo all'Académie royale de peinture et de sculpture con due bassorilievi di storia sacra (Lami 1910-1911, II, 1911, p. 20). Negli anni successivi avrebbe soggiornato a Roma insieme ai pittori e agli scultori della «generazione 1700», François Boucher, Carle Vanloo, Lambert Sigisbert Adam e Edme Bouchardon, ma la sua presenza non è ufficialmente rilevata all'Accademia di Francia. Per certo è documentato a Torino dal 1732 al 1734 in qualità di «cisellatore di metalli», impiegato da Juvarra nel cantiere decorativo del nuovo appartamento del re Carlo Emanuele III in Palazzo Reale, quando nel Gabinetto del Segreto Maneggio degli Affari di Stato realizza le splendide applicazioni in bronzo dorato per i tavoli a muro con libreria di Pietro Piffetti (1731-1733) (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, pp. 595-599; Dardanello 2007a, pp. 177-183; Antonetto 2010, pp. 139-147).
Rientrato a Parigi il 28 gennaio 1736 lo scultore veniva *agrée* all'Académie royale con la presentazione del gruppo sul soggetto di *Rinaldo e Armida*, qui esposto in mostra. Alla riapertura del *Salon* nel 1737, Ladatte propose di nuovo lo stesso soggetto assieme ad altre quattro sculture: «Louis XV en pied, peint en bronze. Un Groupe de Renaud & Armide, aussi en bronze. Une Flore en terre cuite. / Deux Groupes d'Andromede & de l'Education de l'Amour sur la même Selle, en terre cuite, par M. La Datte» (*Salon* 1737, p. 24). Lo scultore espose assiduamente al *Salon* dal 1737 al 1743 e se si scorre il lungo elenco di opere presentate, in prevalenza in terracotta, nelle ventitré voci registrate nei *Livrets* non passa inosservata la predilezione per composizioni di gruppo, almeno una decina, di cui *Rinaldo e Armida* resta l'unico esemplare ad oggi rintracciato consentendo di fissarne i dati della maturazione stilistica nella Parigi alla metà degli anni Trenta: pienamente immerso nel clima artistico del successo della *rocaille*, di cui aveva dato un primo aggiornato riscontro nelle eleganti preziosità delle arpie in bronzo dorato e delle placche con giochi di putti lasciate a Torino pochi anni prima sui mobili del Piffetti.
La favola amorosa è risolta in una deliziosa chiave arcadica che si avvale della perizia descrittiva e della qualità incisiva nel modellato dei dettagli acquisita da Ladatte nella sua attività di incisore di metalli e che si ritrova spesso nelle cascate di fiori che adornano le sue ventole e i suoi argenti (cat. 127). Lo scultore ha messo in scena con squisito gusto decorativo la relazione tra Rinaldo e Armida dal canto XIV della *Gerusalemme Liberata*, interpretandola nella terracotta in stretta aderenza ai versi: «Di ligustri, di giglj, e delle rose / Le quai fiorian per quelle piaggie amene, / Con nov'arte congiunte, indi compose / Lente ma tenacissime catene. / Queste al collo, alle braccia, ai piè gli pose: / Così l'avvinse, e così preso il tiene» (LXVIII); «Ella dinanzi al petto ha il vel diviso, / E il crin sparge incomposto al vento estivo [...] / Sovra lui pende: ed ei nel grembo molle / Le posa il capo, e 'l volto al volto attolle» (XVIII); «E i famelici sguardi avidamente / In lei pascendo, or si consuma e strugge» (XIX).
Il cavaliere crociato, vittima del sortilegio di Armida, figlia del re di Damasco, giace appoggiato al suo grembo, mentre volge lo sguardo allo specchio incantato, nel quale non può che vedere la bellezza della sua amante, mentre ella lo tiene a sé cingendolo con una ghirlanda di fiori, cintura intessuta da tutti i sentimenti dell'amore per unirlo a lei per sempre. Accanto ad Armida, sulle armi abbandonate a terra dal guerriero, è disteso un amorino placidamente addormentato. La testa del giovane Rinaldo, anch'essa adorna di una corona di fiori, ha già i lineamenti del modello idealizzante più volte riproposto dallo scultore e messo in mostra nel ritratto che gli dipinse l'amico Carle Vanloo (cat. 158).
Il paragone di Ladatte con François Boucher avanzato da La Live de Jully per «les grâces de sa composition et la tournure agréable qu'il donne à ses figures» (1764, p. 32, cat. 173) non potrebbe trovare migliore conferma nella sensibilità di gusto galante del *Rinaldo e Armida*, diversamente condivisa con la serie delle undici telette della *Gerusalemme Liberata* dipinte da Vanloo nel Gabinetto del Pregadio nell'appartamento d'inverno del re del Palazzo Reale di Torino nel 1732-1733, dove il pittore francese aveva lavorato al fianco di Ladatte: per affinità stilistica nel clima della favola amorosa, nella ricercata disposizione dei panneggi percorsi da una nuova scintillante qualità di tocco, mediata dal pittore francese dall'incontro con il moderno nucleo di tele lasciato a Torino da Sebastiano Ricci (Rizzo 2016).

Giuseppe Dardanello



157. Francesco Ladatte
Torino 1706-1787
Gruppo allegorico per la celebrazione della Virtù e del Valore militare, 1750-1760 circa

Terracotta, 57 x 50 x 33 cm
Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, inv. SC-22

Provenienza: in collezione privata in Francia dal 1950; asta Sotheby's, Parigi, 15 giugno 2017, lotto 75.

Bibliografia: Sotheby's 2017, lotto 75; Mana, in *Da Piffetti a Ladatte* 2018, n. 1, pp. 10-11.

Nel 1744, Francesco Ladatte firmava e datava un ricercato e impegnativo gruppo in terracotta che le *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages*



des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (Dussieux, Soulié 1854, II, p. 449) segnalavano come la prima opera che lo scultore avrebbe modellato al rientro a Torino in quell'anno. Il gruppo è stato identificato con quello acquistato dal Musée des Arts Décoratifs (inv. 6313) il 27 febbraio 1891 dal proprietario del ristorante "Superga" a Sassi, ai piedi della collina torinese, proveniente dagli eredi dell'artista (Dardanello, in *Le raccolte del principe Eugenio* 2012, n. 5.5., p. 210; Raggio 2006, p. 127), e il suo soggetto corrisponde puntualmente a quello descritto in una stima che ne fecero nel 1787 i due scultori piemontesi Giovanni Battista Bernero e Ignazio Collino, che lo identificavano come «il Trionfo delle Arti liberali, cioè Pittura, Scultura, ed Architettura, espresso da una Fama a sedere sopra nuvole, che tiene uno scudo nella mano sinistra, e tre puttini colli attributi delle tre arti liberali, ed anco due geni volanti, che incoronano la sudetta Fama», dandone una valutazione di 600 lire (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 600).
Una seconda versione di simile soggetto, descritta come «le Génie des Arts entouré de plusieurs enfants qui soutiennent le médaillon du Roi», era entrata nella più importante collezione di arte francese contemporanea radunata da Ange-Laurent de La Live de Jully nella sua residenza parigina (*Catalogue raisonné* 1769, n. 184). La morbidezza nel modellato delle figure, il gusto per il dettaglio naturalistico, la briosa agilità d'invenzione che si riconoscono nella terracotta del Musée des Arts Décoratifs, come in quella esposta in mostra, fanno fede delle aggraziate qualità rococò maturate dallo scultore del principe di Carignano nella Parigi dei primi anni Quaranta, che gli valsero il lusinghiero paragone avanzato da La Live nel catalogo della sua collezione: «les grâces de sa composition et la tournure agréable qu'il donne à ses figures l'ont fait appeler le Boucher de la sculpture» (La Live de Jully 1764).
Nella terracotta acquisita nel 2017 dal Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, Ladatte riprese alla lettera l'apprezzato modello del gruppo ora al Musée des Arts Décoratifs, escludendo però tutti quegli attributi, modellati con squisita perizia descrittiva, che facevano riferimento alle arti, come pure il medaglione con l'effigie del re di Francia descritto nella versione in collezione Lalive, per sostituirli con un più semplificato allestimento di trofei allusivi alla celebrazione del Valore militare, impersonificato da una nuova figura allegorica aggiunta sul verso della composizione. La riconosciuta abilità di Ladatte nella scioltezza di articolazione dei suoi gruppi emerge qui nella *agèance* con cui ha introdotto questa elegante figura femminile, incoronata e in atto di trattenere uno scudo incorniciato di alloro, integrandola al modello originario, pensato per una visione frontale, così da trasformarlo in una composizione da apprezzare circolandovi intorno. La nuova disposizione suggerisce anche una diversa destinazione del gruppo allegorico, che si spiega nella presenza dell'obelisco attorno a cui ruota l'intero insieme e che la qualifica nel significato della memoria: forse un modello per un monumento funerario, di cui il tracciato geografico delle coste affacciate sul mar Tirreno settentrionale, inciso in evidenza sul globo dove giocano due putti, potrebbe indicare un possibile destinatario in un autorevole personaggio in relazione a quell'area.
La grazia deliziosa della nuova allegoria femminile, la tenerezza del suo viso e l'eleganza dell'acconciatura coronata ricordano la *Santa Genoveffa* modellata in stucco per la chiesa di Saint-Louis-en-l'Île (1740-1741 circa; Dardanello 2012c, pp. 10-12), ma la vistosa presenza della ghirlanda di alloro che si snoda attorno all'obelisco, come il semplificato equilibrio dell'intera parte aggiunta, sono indicatori di gusto che suggeriscono di datare la terracotta in anni più avanzati, intorno al 1750-1760, quando Ladatte lavorava stabilmente a Torino con la qualifica di Scultore in bronzi del re Carlo Emanuele III.

Giuseppe Dardanello

158. Carle Vanloo

Nizza 1705-Parigi 1765

Ritratto dello scultore Francesco Ladatte, 1744 circa

Olio su tela, 117 x 88 cm
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 103

Provenienza: legato testamentario di Francesco Ladatte alla figlia Rosalia Cignaroli, 1780; donato dal capitano Barbera, erede della famiglia Cignaroli, alla Galleria Sabauda nel 1889.

Bibliografia: Baudi di Vesme 1899, n. 361, p. 106; Réau, Messelet, Adhémar 1938, n. 152, p. 73; Mossetti 1987, p. 15; Dardanello 2005b, pp. 301-304, tav. 65; Rizzo 2008, pp. 261-270; Villano, in *De Van Dyck à Bellotto* 2009, n. 9.15, pp. 216-217; Rizzo, in *Le raccolte del principe Eugenio* 2012, n. 5.4, pp. 209-210; Dardanello, in *Os Saboias* 2014, n. 13, pp. 96-98.

All'amico e coetaneo conosciuto a Torino alla corte dei Carignano, testimone alle sue nozze con la cantante Cristina Somis, con cui aveva condiviso le sorti degli studi a Roma e a Parigi, e parte della fortunata carriera avviata al seguito del principe Vittorio Amedeo nella residenza dell'Hôtel de Soissons (Rizzo 2008, pp. 261-270; Piretta 2011, pp. 92-93), Carle Vanloo dedicò un ritratto impegnato, in linea con i canoni francesi contemporanei della raffigurazione d'artista, che ne promuove una immagine *à la page* della dignità culturale e dello status di uno scultore affermato, denso però di allusioni alle aspirazioni estetiche della sua opera.
Alle soglie della metà del Settecento, quando va collocata la tela che si presume dipinta a Parigi poco prima del definitivo rientro a Torino di Ladatte alla fine del 1744, la formula del ritratto prediligeva che gli scultori si facessero riprendere accanto ai modelli delle più prestigiose commissioni ottenute dalla corte o delle opere che ne avevano sancito il successo di pubblico. Seduto a suo agio, Ladatte indossa copricapo e giacca rossi bordati di pelliccia su di una veste da camera azzurra con risvolto in ermellino, percorsa da un disegno in argento a fiori, *rocaille* e piume, che trova eco nelle virtuose eleganze della coeva cornice, anch'essa incastonata di *rocaille* di gusto indubbiamente francese, ma con ornamenti angolari già tipici dell'intaglio torinese, a dichiararne l'adesione a quel gusto di mondanità che si rispecchiava nello stesso orientamento stilistico dell'opera dello scultore. La varietà degli utensili descritti accanto alla testa di giovane proposta in primo



piano allude al talento versatile dello scultore nel trattamento di materiali e tecniche differenti, con una spiccata preferenza per il modellare, indicata dai vari tipi di strumenti appoggiati sul panno o tenuti in mano dall'artista, mentre il mazzuolo per scolpire il marmo si intravvede soltanto in secondo piano.
Più sottile e intrigante è la messa in scena della riflessione sulla funzione attiva dei modelli dell'antico e della tradizione moderna, con cui Vanloo restituisce un ritratto parlante della cultura che lo scultore portava a Torino nel 1744, a partire dal fatto che nel dipinto non si fa riferimento a opere di cui sia nota la commissione. Sul cavalletto girevole, per agevolare l'intervento sul tutto tondo dell'opera in lavorazione, è in mostra il modello in terracotta del *Putto che scherza con il pellicano*, noto nella traduzione della statuetta in marmo presentata da Ladatte a Carlo Emanuele III e completata nel 1750 (cat. 159). Oltre ad evocare il genere più congeniale e apprezzato della produzione dello scultore torinese, quello dei giochi di putti (Dardanello 2005b, pp. 311-322; Dardanello 2012c, pp. 19-23), la specificità dell'accostamento ad un uccello acquatico suggerisce un confronto intenzionale con un noto esemplare della scultura antica, il *Fanciullo che strozza l'oca* (*Musei Capitolini* 2017, pp. 154-158; cat. 135) in una interpretazione per distanza, infusa delle più amabili gradevolezze del gusto contemporaneo a disinvolta dimostrazione della superiore sensibilità della scultura moderna su quella antica.
Il braccio destro dello scultore è appoggiato con *nonchalance* su una testa di giovane, certamente ispirata all'ideale di bellezza giovanile della testa dell'angelo ai piedi del *San Filippo Neri* di Alessandro Algardi alla Vallicella (1635-1638), ma ancora più prossima alle terrecotte che ne sono state indicate come i possibili modelli preparatori, una conservata nel Museum für Kunst und Gewerbe ad Amburgo (inv. 1976.86), l'altra già a Parigi nella collezione del conte Horace de Choiseul, conosciuta da una fotografia (Montagu 1985, I, pp. 208-212; II, pp. 380-382). Se questa lettura è attendibile, la presenza della testa di giovane manifesta una esplicita adesione alla espressione di grazia idealizzata del modello algardiano. Resta però difficile credere che per il suo ritratto ufficiale l'artista abbia voluto farsi rappresentare esibendo vistosamente in primo piano un esercizio di copia, seppure evocativo della sua scelta di campo. È più probabile che si tratti di un'opera d'interpretazione originale dello scultore, il che porterebbe a non escludere l'ipotesi che la testa di giovane evocata nel ritratto possa essere la terracotta di Amburgo modellata dallo stesso Ladatte.
L'apprezzamento dello scultore per quel modello sarebbe confermato da una splendida sanguigna conservata tra fogli di studi d'accademia nella Biblioteca Nazionale di Torino (q.IV.13/27; Dardanello, in *Il teatro di tutte le scienze* 2011, n. 507, pp. 471-472). A quel tipo figurativo Ladatte continuerà a ricorrere nelle sue opere torinesi, dall'*Angelo* dell'ostensorio della Misericordia (1746, cat. 122) al volto del suo modello per la statua del *Beato Amedeo* (1760-1764 circa; Dardanello 2012c, pp. 15-17). Quella testa sarà ancora replicata in una porcellana riferita alla Manifattura torinese di Vinovo alla fine del Settecento (Brosio 1973, n. CXCVI, p. 209).

Giuseppe Dardanello

159. Francesco Ladatte

Torino 1706-1787

Putto che scherza con un pellicano, 1745-1750

Marmo, 67 x 59 x 32,5 cm
Firmato e datato, sulla base rocciosa sotto il piede sinistro del putto: «LADATTE·F·1750»
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, inv. 577 D.C.

Provenienza: acquisito da Carlo Emanuele III e destinato al Regio Studio di scultura nel 1754; nella Sala delle Adunanze della Regia Accademia di pittura e scultura; Torino, Palazzo Reale, Galleria Beaumont, registrato nell'inventario del 1805.

Bibliografia: Ang. Griseri, in *Il tesoro della città* 1996, n. 267, p. 131; Venturoli 2002, pp. 32-33, 39; Dardanello 2005b, pp. 301-303; Raggio 2006, p. 125; Dardanello, in *Os Saboias* 2014, n. 14, pp. 96-98; Mana, in *Spiritelli, amorini* 2016, n. 5.2, pp. 90-91.



Ladatte assumeva ufficialmente la carica di «scultore in bronzi» di Carlo Emanuele III con patenti dell'8 gennaio 1745 (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 596). Nello stesso anno riceveva un acconto per due modelli con supporti di figure, destinati agli ornamenti in bronzo per camini in Palazzo Reale, e «d'un gruppo fatto con marmo di Carrara statogli somministrato dall'Ufficio, rappresentante esso gruppo il Rapimento di Proserpina; e d'altro gruppo non ancor finito dello stesso marmo, che rappresenta lo scherzo d'un puttino con pellicano acquatico» (Dardanello 2005b, p. 301). Di quest'ultimo non è mai stato rintracciato il modello, la terracotta raffigurata sul tavolino da lavoro dello scultore nel ritratto che gli dipinse Carle Vanloo (cat. 158); del *Ratto di Proserpina* si conoscono invece due terrecotte eccellentemente modellate, una in Palazzo Madama a Torino (inv. 3478/C), l'altra passata sul mercato antiquario nel 2013.
I piccoli gruppi in marmo a due figure furono comunque completati, firmati e datati da Ladatte al 1750. Nel dicembre del 1753 risulta che lo scultore, «non avendo ricevuto ulteriori ordini per detti lavori ne ha presentato la parcella rilevante a £ 2400 con ispiegazione, che volendosegli lasciare tali opere si contenta di £ 200 oltre le £ 1000, come sopra ricevute» (ASTo, *Relazioni a Sua Maestà*, reg. 5, 1753, cc. 275, 278). A fronte della sfavorevole accoglienza che si intuisce da parte del sovrano, Ladatte era addirittura disposto a trattenere presso di sé le due sculture, che saranno ricordate nel secondo Settecento nella Regia Accademia di pittura e scultura e nel 1805 risultano esposte sulle consolle nella Galleria Beaumont in Palazzo Reale (Venturoli 2002, p. 33; Dardanello 2005b, pp. 301-302, note 7, 8).
La controversa vicenda dei pagamenti, risoltasi soltanto nel 1754 con l'intervento di mediazione del regio scultore in marmi Simone Martinez, lascia intravvedere le difficoltà di Carlo Emanuele III ad accettare l'intenzione dell'artista di proporsi anche sul terreno della scultura in marmo, per circoscriverne le competenze al solo ambito ornamentale dell'impegno ufficiale di Scultore in bronzi. Di fatto, sarà però sui modelli predisposti da Ladatte fin dal 1749 che Martinez e i giovani dello Studio di scultura elaboreranno i marmi della Fontana dei Tritoni e delle Nereidi nei Giardini reali (1755-1758), che trae proprio spunto da quel divertito gusto di naturalismo decorativo del *Putto che scherza con il pellicano* (Dardanello 2005b, pp. 307-310; Dardanello 2005c, pp. 222-226).
Con il ginocchio piegato su di un'articolata base rocciosa il putto trattiene per un'ala e per il becco un recalcitrante pellicano che non vuole privarsi delle prede acquatiche radunate ai suoi piedi. La piccola scultura è a tutti gli effetti una *rocaille* infarcita di deliziosi particolari naturalistici, nell'artificioso montaggio dello scoglio che pare emergere a pelo d'acqua, nella natura ancora palpitante della murena e dei pesci ai piedi del pellicano.
Il contesto di presentazione parallela del *Ratto di Proserpina* e del gruppo del *Putto* anticipato nel *Ritratto dello scultore Francesco Ladatte*, fa pensare che si trattasse di soggetti proposti in autonomia, su cui lo scultore aveva investito non soltanto per mostrare le sue eccellenti qualità di plasticatore e nella lavorazione del marmo, ma ancor più per affermare la propria sensibilità di raffinato interprete degli orientamenti di gusto che si confrontavano a Parigi sul terreno della cultura figurativa. La seducente manifestazione dell'estetica *rocaille* esibita nella gradevolezza e nella scorrevole mobilità offerta alle possibilità della visione delle due composizioni, è infatti sostenuta da una provocante riflessione sulla tradizione figurativa, consapevolmente intenzionale fin dalla scelta dei soggetti, che si misurano senza alcuna soggezione con autorevoli modelli antichi e moderni. Nell'ovvio confronto con il capolavoro di Bernini alla Galleria Borghese, la violenza brutale del ratto è convertita in un teatrale passo di danza, nell'impasto che si scioglie in un musicale *turbillon* di forme sinuosamente ritmate. Nel rapportarsi con il *Fanciullo che strozza l'oca*, un soggetto della statuaria antica di cui erano note più versioni e che nell'esemplare dei Musei Capitolini, scoperto nel 1741, l'erudizione contemporanea arriva a celebrare un esempio di grazia correggesca (cat. 135), lo "scherzo" del putto che deruba delle sue prede il pellicano si pone su di un piano di quasi irridente sfrontatezza, per restituirne una invenzione alla maniera moderna, permeata dalla divertita sensibilità epidermica e decorativa della trionfante *rocaille* parigina.

Giuseppe Dardanello

160. Pierre Subleyras

Saint-Gilles 1699-Roma 1749

L'abate miniatore Felice Ramelli, 1735 (?)

Olio su tela, 124 x 93 cm
Firmato in lettere capitali sul dado della colonna di sfondo sulla destra del dipinto:
«P. SUBLEYRAS PINXIT»
Al verso reca un'iscrizione antica: «D:
IOANNES FELIX RAMELLUS / ASTENSIS
EX COMITIBUS CELLE / LATERANENSIS
CONGREGATIONIS ABBAS PRIVILEGIATUS
/ CUSTODIENDIS SERVANDISQUE
/ VATICANAE BIBLIOTECAE /
PRETIOSIORIBUS / MINIO, UT AIUNT,
DEPICTIS CODICIBUS / CLEMENTIS XI
/ SPECIALIBUS APOSTOLICIS LITERIS /
PREFECTUS. / POST PLURIUM ILLUSTRIUM
VIRORUM / DEPICTAS SUBSECIVIS HORIS
/ IMAGINES, / SUAM TANDEM EXPRIMI
/ AMICORUM PRECIBUS / INDULSIT. /
ANNOS NATUS LXX / 1738»
Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, inv. 1184



Provenienza: eredi Ramelli, Asti-Torino, *ante* 1937; Galleria Benappi, 2017.

Bibliografia: *Schede Vesme* 1963-1986, III, 1968, p. 886 (come opera di Francesco Trevisani); *Pierre Subleyras* 2018.

Il dipinto, dalle vicende critiche molto articolate e degne di una *spy story* (si veda in sintesi Morandotti 2018), è stato acquistato dallo Stato italiano nel 2018 e destinato alle collezioni della Galleria Sabauda di Torino.
A lungo conosciuto solo attraverso una breve nota di Alessandro Baudi di Vesme (*Schede Vesme* 1963-1986, III, 1968, p. 886) e una miniatura *d'aprés* conservata nelle collezioni dei Musei Reali di Torino che ha permesso di ricondurre al pittore francese il modello con un'intuizione quasi divinatoria (*Subleyras* 1987, pp. 83-84), il dipinto è stato studiato in un recente catalogo edito in seguito all'acquisto da parte dello Stato (*Pierre Subleyras* 2018).
L'iconografia è complessa e rara quanto la vicenda biografica dell'effigiato, l'abate Felice Ramelli (Asti 1666-Roma 1741), la cui carriera divisa tra impegni per l'ordine dei Canonici Lateranensi e "svaghi" artistici è brevemente riassunta dall'iscrizione coeva a lettere capitali visibile sul retro della tela.
Sul piano a finto marmo dell'elegante *guéridon*, l'abate espone discretamente, ma in modo studiato, un piccolo ritratto entro la sua cornice, posto accanto agli strumenti di lavoro del miniaturista: un recipiente poligonale in vetro trasparente con acqua forse mescolata a gomma arabica, una conchiglia e un vasetto con colori stemperati, una tavolozza in ceramica con prove di colore e un pennellino sottile usato per le finiture a punteggio e tratteggio. A suggerire la buona educazione artistica dell'abate, risalta, nel primo piano oltre il bordo del tavolo, un foglio di carta azzurra su cui è delineata a penna un'anatomia maschile.
È difficile immaginare se, tra i libri a portata di mano dell'abate, ci sia anche una delle edizioni del *Boutet* (pubblicato per la prima volta nel 1672), il trattato più diffuso sull'arte della miniatura negli anni di Ramelli, ma altrimenti gli strumenti squadernati davanti a noi sono la più fedele rappresentazione di come ci si doveva applicare nell'eseguire una miniatura su avorio (o su pergamena) negli anni in cui l'abate astigiano acquisì una fama internazionale in questo ambito della produzione. Ce lo ricorda ancora la veduta in scorcio della galleria dei "ritratti in piccolo" visibile oltre l'ampio tendaggio sullo sfondo, nient'altro che la collezione di ritratti miniati, copie di originali celebri perlopiù rappresentanti uomini illustri in campo artistico, ceduta dall'abate al re di Sardegna Carlo Emanuele II di Savoia nel 1737, vale a dire a ridosso della presumibile data di questo ritratto, che ha senso pensare sia stato dipinto in una data prossima al 1735 (Morandotti 2018); la data 1738 iscritta al verso della tela non è vincolante per certificarne la data di esecuzione, e potrebbe riferirsi alla consacrazione pubblica del Ramelli seguita alla cessione della sua raccolta di miniature al re di Sardegna (per questa collezione: Gualano, Santa 2018).
Sorprende il carattere di spontanea ripresa dal vero che l'immagine ci restituisce. Subleyras trasfigura in toni informali la seduta di posa, con Ramelli maestosamente assiso su una poltrona, secondo l'iconografia tradizionale del ritratto degli alti dignitari ecclesiastici. Canonico lateranense sin dal 1682, egli indossa la veste talare color crema con abbottonatura centrale molto fitta, sopra la quale riluce per tenue contrasto di toni il rocchetto bianco, il paramento apparentemente simile alla cotta ma da essa distinguibile perché chiuso al collo, stretto ai polsi e con ricami più elaborati; intorno al bracciolo della poltrona è appoggiata la cappa nera ripiegata, poco adatta ad essere indossata per un ritratto così intimo e poco ufficiale.
Ogni dettaglio riconduce alle scelte stilistiche di Subleyras, pittore molto amato dai canonici lateranensi (*Subleyras* 1987, pp. 82-85; Spione 2018; catt. 145, 161), e davvero singolari sono poi le tangenze stilistiche di questo dipinto con il ritratto di poco successivo di un confratello dell'abate Ramelli, l'abate Cesare Benvenuti (Parigi, Musée du Louvre), in un accostamento indimenticabile tra volti solenni ed espressivi; il gioco variato delle gamme cromatiche bianche e nere offerto dagli abiti di ordinanza è quanto Subleyras ricercava, come ci ricorda questo efficace commento critico: «Con questi religiosi vestiti di bianco e di nero, Subleyras elimina la tentazione del colore per dare valore d'astrazione a una visione reale» (*Subleyras* 1987, p. 85).

Alessandro Morandotti

161. Maria Felice Tibaldi

Roma 1707-1770

Cena in casa di Simone il fariseo, 1748

Acquerello su pergamena, 27,2 x 63,8 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: «M.F. Tibaldi Subleyras Accediorum Sancti Luca Arcadiaque vocantur socia pinxit. Roma anno 1748»
Roma, Musei Capitolini – Pinacoteca Capitolina, inv. PC 76

Provenienza: esposta al Pantheon nel 1750; acquistata dall'artista nel 1752 da Benedetto XIV per 1.000 scudi.

Bibliografia: Waga 1968, p. 10; Michel, Rosenberg 1987, p. 109; Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 33, p. 199, fig. 1; Rosenberg, in *Art in Rome* 2000, n. 288, p. 440; Guarino, in *La Donna nella pittura italiana* 2003, n. 75, p. 204.

La pergamena, datata 1748, è copia del bozzetto per la grande tela, oggi al Louvre, licenziata da Pierre Subleyras circa dieci anni prima, nel 1737, per il refettorio del convento di Santa Maria Nuova ad Asti. Prima del suo trasferimento la *Cena* fu esposta a Roma con grande successo di pubblico e di critica, e la memoria dell'impresa, epica anche per le dimensioni dell'opera (215 x 677 cm), si conservò nella capitale pontificia attraverso il piccolo studio (oggi al Louvre) custodito nella bottega del pittore e da lui inciso nel 1738. È dal bozzetto che la Tibaldi riprende la figura del servitore, al centro della composizione, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, mentre nel quadro definitivo lo stesso personaggio osserva il gruppo del Cristo con la Maddalena, raffigurato alla sua sinistra (*Subleyras* 1987, pp. 197-202).
Pierre Subleyras, intorno al 1735, appena uscito dall'Accademia di Francia, comincia a lavorare al dipinto, di cui si conservano numerosi studi e disegni dei personaggi che animano la composizione. Il limpido impianto narrativo della tela è in debito con Poussin e in particolare con il *Sacramento di penitenza* studiato dal Subleyras attraverso le incisioni, un modello di classicità alleggerita dagli accenni al quotidiano rielaborati dalla tradizione italiana del Cinquecento veneziano e dal Veronese in particolare. È verosimile, come già ipotizzato da Olivier Michel e Pierre Rosenberg nel catalogo della mostra del 1987, che sia l'abate miniatore Felice Ramelli, di origine astigiana, il motore della commissione a Subleyras e il diretto interlocutore dei confratelli ad Asti, dove era stato giovane abate nel 1707 e nel 1708, prima del trasferimento a Roma



(cat. 160). Non sappiamo quando nasca l'amicizia tra i due, ricostruibile attraverso tanti indizi, tra i quali la frequentazione che Felice Ramelli aveva con Nicolas Vleughels, e quindi immaginiamo con i *pensionnaires* dell'Accademia, e il legame sentimentale del pittore, iniziato nel 1735, con Maria Felice Tibaldi «scolara del Padre Abate», come ricorda Pier Leone Ghezzi in calce alla sua caricatura, miniatrice di fama e diventata signora Subleyras nel 1739 (Rosenberg, in *Art in Rome* 2000, n. 288, p. 440). La commissione del grande dipinto va ad inserirsi nella vicenda del rinnovamento della chiesa e del convento astigiano, avviato negli anni trenta del Settecento. La documentazione relativa all'insediamento del Canonici di Asti è andata in gran parte dispersa, tuttavia un appiglio è dato dall'iscrizione con la data 1735, visibile sul ricco rivestimento marmoreo del presbiterio. È l'indizio di una cronologia settecentesca di aggiornamento dell'arredo che verosimilmente coinvolge anche altri spazi del convento, con un impegno significativo dal punto di vista economico come suggerisce il monumentale altare marmoreo ancora oggi nella chiesa e che giustifica l'importante invio da Roma della imponente tela di Subleyras (Spione 2018, pp. 35-36). Dopo la soppressione dell'ordine decretata da Pio VI su istanza di Carlo Emanuele IV, la «rinomata Cena di nostro Signore Gesù Cristo, opera insigne di ottimo pennello» (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 969) sarà richiesta dal superiore della Basilica di Superga a Torino e da qui nel 1799 sarà requisita dai francesi, dopo l'occupazione della capitale sabauda.

Gelsomina Spione



Roma Antica e Moderna (1730-1750)

Modelli e nuove generazioni

Di fronte all'impressionante mole di opere ereditata dal passato, remoto e prossimo, alla vertiginosa varietà di capolavori depositati nella Città Eterna, all'incomparabile intersezione di storia e natura gli artisti reagiscono scegliendo, ognuno con la propria sensibilità, di confrontarsi direttamente con le fonti e di esplorare la natura delle cose.

Son leciti e legittimati, anche in sede teorica, i prelievi di dettagli dalle invenzioni dei grandi maestri, ma queste memorie vengono riassorbite nella narrazione moderna e assumono una nuova ragione di esistenza nell'attualità della storia.

In questa sezione dedicata alle nuove generazioni che a Roma si confrontano con i modelli si trovano opere dei maggiori protagonisti della modernità che non rifiuta il passato ma che ne rigenera i valori.

Un pittore come Benefial guarda al naturale anche quando rende omaggio a Domenichino, esercitandosi nella copia dall'incisione di un quadro che aveva incontrato il gusto contemporaneo dei francesi e, ancora di più, invera nella concretezza delle cose e della vita domestica *La visione di santa Caterina Fieschi*, dipinta per quella serie di quadri dedicati alle canonizzazioni; una serie rappresentata in mostra dal magnifico dipinto di Masucci, per la beatificazione di Caterina de' Ricci, direttamente ispirato al Raffello delle Stanze Vaticane. Alla ricerca sul naturale non si era sottratto Sebastiano Conca, attento a inscenare il suo *Miracolo di San Turibio* in una lussureggiante ambientazione esotica, ma risulta evidente il passaggio generazionale e di prospettiva osservando quanto, nella sperimentazione compositiva dei modelli e nella fragranza del naturale, sia in assoluto singolare Subleyras, come si vede in quel capolavoro di maestria pittorica che rappresenta le provvidenze di san Camillo de Lellis.

A proposito di capolavori, in mostra si trovano esposte le due pale dipinte dall'Imperiali e da Batoni per la chiesa di San Gregorio al Celio, opere che attestano, nel primo, come sull'impronta di Poussin si innesti la ricerca del naturale e, nel secondo, come, pur tenendo a modello compositivo Maratti, Batoni abbandoni l'imitazione per guardare direttamente a Raffaello e alla luce di Correggio.

Una straordinaria novità nel grande genere storico è rappresentata nella magnifica storia di Ifigenia dipinta da Batoni: una vera sfida ai contemporanei. Quando il pittore espone la sua opera a Roma, nel 1742, Sebastiano Conca *in primis* ne critica la distribuzione cromatica che, a suo dire, metteva in ombra il soggetto principale e ancora i colori che, se più attutiti, avrebbero fatto un effetto migliore. Insomma, la pittura strategicamente permeata di luce del quadro, confermata dalla brillante verniciatura finale a bianco d'uovo che sappiamo voluta dall'artista, veniva criticata in nome di quei principi che Batoni aveva messo da parte e che, a detta del suo biografo, il pittore lucchese considerava negativamente, imputando soprattutto agli allievi di Maratti il colorito «alquanto basso, e opaco» e osservando nel maestro che «riducendo per lo più con molt'arte il lume principale in un solo oggetto, mortificava un poco troppo sensibilmente i chiari nelle altre parti del quadro, lo che produceva un effetto serio, poco brillante, e non molto vago» (Boni 1787, p. 24).

162. Pompeo Girolamo Batoni
Lucca 1708-Roma 1787
L'educazione di Achille, 1746

Olio su tela, 158,5 x 126 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 549

Provenienza: collezione Francesco Buonvisi (Lucca); 1790, Palazzo d'Inverno in via Fillungo; venduta alla Galleria degli Uffizi nel 1838.

Bibliografia: Rolfi, in *Il Neoclassicismo in Italia* 2002, n. V10, pp. 433-434; Bowron, Kerber 2007, pp. 27-28; Mazzarelli, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 11, pp. 214-215; Farould, in *L'Antiquité revée* 2010, n. 19, pp. 144-145; Barroero 2012, pp. 351-356; Bowron 2016, n. 82, pp. 97-98.

Commissionato da Francesco Buonvisi, uno dei nobili che contribuì alla pensione di dieci scudi al mese per il mantenimento a Roma del "giovanetto" Batoni, il dipinto risulta già terminato nel gennaio del 1747 insieme al suo pendant con *Achille e le figlie di Licomede* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 544). Il tema dell'educazione di Achille da parte del centauro Chirone godeva di un'ampia tradizione letteraria e iconografica sin dall'antichità. È lo stesso Batoni a descrivere con minuzia di particolari in una lettera al marchese Andrea Gerini l'episodio mitologico prescelto, che prende a riferimento in particolare l'*Achilleide* di Stazio, con Chirone che «insegna sonare la lira ad Achille giovinetto» ma anche «di medicina e per ciò dà alchune erbe mediche» e «tirare il dardo» (citato in Mazzarelli, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 11, p. 214). Soggetto non così frequente nel Seicento, l'episodio ebbe al contrario una grande diffusione soprattutto nella seconda metà del Settecento, all'indomani del ritrovamento ad Ercolano dell'affresco con *Achille e il centauro Chirone* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale) le cui riproduzioni grafiche circolavano ben prima della pubblicazione nel 1757 delle *Antichità di Ercolano*. L'opera dovette quindi stimolare presto gli artisti a un confronto diretto con l'iconografia antica, incentrata sulla figura dell'eroe e del suo precettore, intento ad accordare amorevolmente la lira ad Achille, e contribuì alla fortuna che il mito del centauro Chirone, saggio educatore di eroi e fanciulli divini, ebbe, nell'ambito dell'interesse della cultura illuminista verso la pedagogia e i temi della virtù e dell'educazione naturale, come metafora delle arti liberali.
Con questo dipinto Batoni poteva dare prova della sua capacità di assimilazione sia delle fonti letterarie sia dei modelli figurativi della cultura classica, fornendone, al contempo, una reinterpretazione di grande maturità inventiva. Sul piano iconografico egli introduce infatti delle significative varianti. Alcuni particolari inseriti dall'artista sono citazioni dirette del testo letterario: la lira, le erbe medicinali sul terreno, la faretra con le frecce appesa all'erma sulla destra allusiva anche all'apprendimento da parte di Achille delle virtù guerriere necessarie al giovane eroe destinato a morire nella guerra di Troia. Ma il particolare della sfera armillare, richiamo, forse, alle virtù del committente, e, soprattutto, la scena raffigurata sullo sfondo, si rivelano significative eccezioni. Batoni fornisce anche un'interpretazione di questa scena nella descrizione inviata al Gerini: «Poi in lontananza le rappresentante un poco di mare dove ve un tritone che porta Teti madre di Achille che viene appigliare il suo figlio da le mani di Chirone per portarlo nella corte del Re Sciro» (citato in Mazzarelli, in *Pompeo Batoni (1708-1787)* 2008, n. 11, p. 214). Un particolare che va interpretato come un raffinato artificio narrativo, di invenzione dello stesso Batoni, per introdurre già il tema del secondo dipinto eseguito a pendant, creando, così, un esplicito gioco di rimandi tra le



historiae delle due tele. A questa data, d'altra parte, Batoni si rivela artista maturo anche nel modo di rielaborare i modelli figurativi di riferimento, attinti dall'antico come dalla tradizione classica cinque-seicentesca. A un confronto diretto con gli affreschi dei Carracci della Galleria Farnese, studiati da Batoni negli anni della sua prima formazione, rimanda il dettaglio delle figure di Teti e del Tritone sullo sfondo. Esplicita è, inoltre, la citazione colta, nella figura stessa del centauro, del noto gruppo scultoreo del *Centauro giovane Furietti*, ritrovato nel 1736 durante gli scavi condotti a Villa Adriana. Dalla statua appena restaurata Batoni aveva tratto un disegno poi inciso nel 1739 da Girolamo Frezza. Non è da escludere, inoltre, un confronto di Batoni con l'incisione del suo conterraneo, Pietro Testa, che tra il 1648 e il 1650 aveva dedicato alla *Nascita ed Educazione di Achille* una stampa (acquaforte, 276 x 410 mm; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F.C. 122459), ove, in modo analogo alla reinterpretazione che ne diede Batoni, l'eroe e il centauro sono accostati mentre quest'ultimo gli insegna a suonare la lira protendendo affettuosamente il braccio verso il suo allievo e si ritrova, inoltre, la stessa intenzione narrativa di associare più episodi della vita di Achille nella medesima immagine (Odone, in *Pietro Testa* 2014, n. VI.21, pp. 362-363). La conoscenza diretta da parte di Batoni dell'incisione del pittore lucchese appare plausibile se si considera che il dipinto oggi agli Uffizi era destinato ad una quadreria comprendente dipinti del XVI e XVII secolo, fra cui opere dello stesso Pietro Testa. Rispetto al tono inquieto e dinamico che caratterizza la stampa di Testa, Batoni adotta, però, una dimensione lirica e riflessiva, consona all'esaltazione delle virtù morali e intellettuali a cui il dipinto doveva alludere.

Carla Mazzarelli

163. Marco Benefial
Roma 1684-1764
Adamo ed Eva davanti al Padre Eterno, 1750 circa

Olio su tela, 142 x 133,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 118

Provenienza: collezione del conte Niccolò Soderini almeno fino al 1779; collezione Torlonia *ante* 1814; dal 1892 a Palazzo Barberini (donazione Torlonia).



Bibliografia: *Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, pp. 1-23; De Rossi 1787, p. 29; De Vegni 1788, pp. 3-20; Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 259; Borea 1965, p. 180; Clark 1966, pp. 21-33; Falcidia 1978, pp. 21-45; Vodret 1994, nn. 469, 474, pp. 394-395; Barroero, in *Art in Rome* 2000, n. 179, pp. 324-325 con bibliografia precedente; Barroero 2005, pp. 15, 29, tav. 27; Dooren 2008, pp. 61-62; Di Macco 2010, pp. 184-186; Lo Bianco 2014, pp. 141-146; Borea 2015, p. 260; Reuter 2018, pp. 89-95.

La tela e il suo pendant, *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, donazione Torlonia del 1892; Vodret 1994, nn. 469, 474, pp. 394-395), appartenevano al conte Niccolò Soderini mecenate di Benefial, morto nel 1779, che dell'artista possedeva circa sessanta opere, compresi i cartoni a grandezza naturale per il Duomo di Viterbo (Lo Bianco 2014, pp. 141-146).

Proprio a Soderini verrà indirizzata una vita di Benefial scritta in forma di lettera datata «Roma 22 luglio 1764», da uno dei suoi ultimi allievi, Giovan Battista Ponfreni. Le «notizie della vita e dell'opere» di Benefial pubblicate a caldo e con intento programmatico da Giovanni Gaetano Bottari ad apertura del V tomo della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura* edita nel 1765, quindi a un anno dalla morte del pittore avvenuta il 22 aprile 1764, sono costruite sul filo dei passi salienti della formazione e del metodo di insegnamento del maestro, oggetto d'indagine della recente storiografia (Clark 1966, pp. 21-33; Falcidia 1978, pp. 21-45; Barroero 2005; Dooren 2008, pp. 61-62; Di Macco 2010, pp. 184-186; Reuter 2018, pp. 89-95).
La lettera fittizia, unico documento sulla vita del pittore, utilizzata dallo stesso Luigi Lanzi per il profilo in chiaroscuro di «ingegno eccel-

lente, ma dissimile da sè stesso» inserito nella *Storia pittorica della Italia* (Lanzi 1795-1796, I, 1795, p. 259), presenta una prospettiva militante che per gli stessi lettori contemporanei era da individuarsi nella regìa del suo editore: «speriamo [...] di poter dare in luce una vita del suo Maestro, nella quale saranno esposte le sue massime nell'Arte, quali egli le tenne», scriverà Giovanni Gherardo de Rossi, «e non quali l'Editore delle lettere pittoriche volle esporcele; alterando a sua fantasia» (1787, p. 29). Entrato nei ranghi degli accademici di merito dell'Accademia di San Luca solo nel 1741, all'età di 57 anni, il profilo di Benefial è ricostruito alla luce dello snodo programmatico del ritorno alle fonti nell'esercizio della didattica dell'arte, in privato e come maestro dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, e nel risalire la filiera del suo alunnato presso Bonaventura Lamberti a ritroso sino ai «celebratissimi Caracci; poiché Lambert fu discepolo di Carlo Cignani, questi dell'Albano, e l'Albano d'Annibale Caracci» (*Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, p. 4). Dall'altra nel richiamo all'insegnamento di Carlo Maratti e allo studio dell'anatomia, «quanto almeno basta», citando l'iscrizione che appariva nell'incisione tratta dal disegno commissionato a Maratti da Gaspar de Haro y Guzmán nel 1680-1682, *L'Accademia di pittura*, dedicata nel 1728 «Ai giovani studiosi del disegno» da Jacob Frey (Borea 2015, p. 260).
Sugli attriti con l'Accademia di San Luca improntati alla rivendicazione di autonomia di giudizio e invenzione, giunti sino alla sospensione dal ruolo di accademico nel 1755 (Barroero 2005, p. 75; Dooren 2008, p. 61), si disegna il catalogo dei «maestri», dei «veri e giusti principi» e aggiornati modelli sui quali modulare il moderno «comporre istorie» e non solo disegnare figure (*Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, p. 5; Di Macco 2010, pp. 185-186). Benefial additava nel percorso della «difficilissima» via della pittura, «i precetti di Lionardo da Vinci, l'esempio del gran Michelangelo», il disegnare le statue greche, lo studio della distribuzione e dei caratteri secondo il modello di Raffaello e dei Carracci «che andarono sempre dietro alla natura, e alla semplicità, e fuggirono le maniere sforzate, e soverchiamente artificiose e d'alterati colori» (*Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, pp. 5, 20). Il dipinto esposto rappresenta in figura gli snodi del ragionato e selettivo confronto (Barroero 2000, n. 179, pp. 324-325). L'accentuata drammaticità espressiva, la semplificazione della figurazione ribaltata nella disposizione delle figure, le ombre e la materia pittorica trasparente e luminosa, il largo campo lasciato al paesaggio, palesano le modalità dello stringente dialogo con la medesima invenzione di Domenichino (1623-1625, Grenoble, Musée de Grenoble; Borea 1965, p. 180), pittore cui Benefial aveva guardato nelle *Storie dei santi Stefano e Lorenzo* per il Duomo di Viterbo (1720-1727; Barroero 2005, p. 11; Ponfreni, in *Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, p. 8). Sull'iconografia di Adamo ed Eva, motivo per Domenichino sul quale misurare il ruolo del disegno e del colorito in una lettera a Francesco Angeloni pubblicata da Bellori nel 1672 (Bellori [1672-1695] 1976, pp. 371-372), Benefial proporrà la sua personale elaborazione dei modelli canonici del Cinquecento e del Seicento.
Il dibattito ripreso da Leonardo de Vegni nel 1788 nell'elogio di Ercole Lelli e della didattica dell'Accademia Clementina improntata agli studi di prospettiva sotto Eustachio Zanotti e divenuta «scuola universale di tutti gli Studj» per i modelli anatomici di Lelli (De Vegni 1788, pp. 3-20), corre a ritroso sino alle anatomie di *Adamo ed Eva* del 1750 circa. Figure della veridica indagine di «uno de maggiori pregi» dell'arte, «l'espressiva», declinata nello studio delle «proporzioni e misure del corpo umano», esercizio per il quale Benefial aveva disegnato e annotato per gli allievi «le misure giuste di un uomo, fra il carattere di forte e di delicato» (*Raccolta di lettere* 1757-1773, V, 1765, pp. 16, 19).

Serenella Rolfi Ožvald

164. Placido Costanzi
Napoli (?) 1702-Roma 1759
Clelia davanti a Porsenna, 1749

Olio su tela, 175 x 157 cm
Firmato «Placido Costanzi fecit Romae 1749».
Torino, Musei Reali – Palazzo Reale, piano nobile, Sala degli Staffieri

Provenienza: Torino, Palazzo Reale, segnalato in una delle Anticamere che seguono il Salone degli Svizzeri; nel 1890 Baudi di Vesme lo registra al terzo piano, nel 1963 si trova al primo.

Bibliografia: Mortari, in *Il Settecento a Roma* 1959, n. 172, pp. 88-89; Griseri, in *Mostra del Barocco* 1963, II, n. 202, p. 89; *Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 371; Clark 1968, p. 48; Cordaro 1984, p. 386.

Il 18 settembre del 1749 è registrato un pagamento a Placido Costanzi «per prezzo di due quadri da servir di sovraporte nelle anticamere dell'appartamento di Sua Maestà in questa città; L. 975» (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 371). Le tele con *Clelia davanti a Porsenna* e la *Continenza di Scipione* furono riconosciute da Andreina Griseri ed esposte alla *Mostra del Barocco piemontese* (1963, II, nn. 202-203, p. 89). Attualmente, la prima si trova nella Sala degli Staffieri, mentre è stato possibile identificare la seconda nella sovrapporta presente nella Prima Anticamera dell'Appartamento dei Principi di Piemonte al secondo piano nobile del palazzo.
Nel dipinto Clelia è rappresentata nel momento in cui venne chiamata a presenziare davanti a Porsenna, dopo essere stata riportata al cospetto del re etrusco in seguito alla fuga con le sue compagne dall'accampamento nemico, dove si trovava come ostaggio a garanzia della pace. Il re è colto nell'attimo in cui con un gesto eloquente rimarca l'atto compiuto dalla fanciulla e colpito ne loda il coraggio restituendole la libertà, insieme a quella di altri giovani ostaggi. Nella versione della leggenda romana raccontata da Valerio Massimo, il cavallo sullo sfondo ricorda l'epilogo della vicenda: l'erezione di una statua equestre in onore di Clelia in cima alla Via Sacra (*Fact. et Dict. Mem.* III, 2, 2). Questa fonte doveva essere considerata tra le più autorevoli in quel momento in quanto utilizzata anche in un componimento dedicato alla fanciulla nel ciclo di dieci sonetti delle *Mulieres Illustres* di Faustina Maratti (Galetto 2019).
Nel contesto dell'episodio la scelta di rappresentare la circostanza del confronto tra i due protagonisti permette di illustrare lo stile del pittore alla metà del secolo, caratterizzato da una chiarezza logica della narrazione, che si muove nella direzione di una progressiva semplificazione della struttura compositiva e di una maggiore rilevanza dimensionale data alle figure (Clark 1968, p. 48). La *Fondazione di Alessandria*, dipinta nel 1737 per il ciclo con le *Storie di Alessandro* su progetto di Filippo Juvarra alla Granja de San Ildefonso, è una delle prime prove su questa linea che troverà un'ulteriore maturazione negli anni Quaranta del secolo.
Le opere di questo momento rivelano la capacità di Costanzi di recepire il modello antico, facendolo proprio, e di stemperarlo attraverso



una naturalezza misurata sui maestri del classicismo e sulla «maniera tenera, e delicata, di vago e gentil colorito» di Benedetto Luti (Pascoli [1730] 1992, p. 229). Il maestro rimane il punto di riferimento per la gamma cromatica e la sensibilità coloristica del pittore, che predilige l'accordo delle tinte sui toni pastello degli incarnati e delle vesti, donando una solenne grazia alle figure. La tela con *Clelia davanti a Porsenna* si lega per impostazione al bassorilievo antico e alla moderna interpretazione dello stesso da parte di Nicolas Poussin, con le figure disposte di profilo e l'accento posto sull'eloquenza gestuale, insieme al rigore filologico nella resa dei dettagli come i calzari di Porsenna e l'acconciatura della fanciulla. La figura del re etrusco verrà replicata due anni dopo nel dipinto con l'*Arbitrato di papa Benedetto XIV* (Udine, Fondazione Friuli), un'opera che consacrò l'apprezzamento di Costanzi presso la committenza romana e lo stesso papa, che volle esporlo nella Galleria del Campidoglio a Roma.
Nonostante lo stile del pittore proceda verso una progressiva solennizzazione in direzione classicista, lo scorcio di paesaggio sullo sfondo risulta ancora memore dell'assodata collaborazione con il paesaggista Van Bloemen, con il quale Costanzi aveva realizzato, tra gli altri, due dipinti già nelle collezioni reali negli anni cinquanta del Settecento, l'*Uragano nella campagna romana* e la *Campagna romana* (Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, invv. 343, 747; Mossetti 1987, p. 26).
Alla metà del secolo il pittore si trovava in stretto contatto con i corrispondenti sabaudi per via dell'assistenza accordata al giovane Ignazio Collino a Roma, che aveva accolto nel suo studio per apprendere l'arte del disegno e che seguiva, secondo la corrispondenza torinese, nelle sue prime prove di copia dall'antico (*Schede Vesme* 1963-1982, I, 1963, p. 338; Bergamo 2012, p. 69). Inoltre, come emerge dallo scambio di pareri sulla formazione a Roma del pittore Ludovico Tesio, Carlo Emanuele III, condizionato dal conte Carlo Emanuele Cavalleri di Groscavallo, riponeva grande stima nei confronti di Placido Costanzi, «valentissimo pittore», tanto da preferirlo a Pompeo Batoni (*Schede Vesme* 1963-1982, III, 1968, p. 1042; Astrua 1987, pp. 81-83).

Cecilia Veronese

165. Pompeo Girolamo Batoni
Lucca 1708-Roma 1787
Sacrificio di Ifigenia, 1740-1742

Olio su tela, 153 x 190 cm
Longniddry, Gosford House, The Wemyss Chattels Trust, inv. 429

Provenienza: commissionata nel 1740 da John Blackwood per il barone Thomas Mansel di Margam; acquistato dal conte David Wemyss prima del 1771 e da allora rimasto presso gli eredi; in prestito alla Scottish National Gallery dal 1978 al 2014.

Bibliografia: Bowron 2016, I, n. 48, pp. 54-57 con bibliografia precedente; Barroero 2018.

Edgar Peters Bowron ha dato una lettura esaustiva del quadro, giudicato il capolavoro della carriera di Batoni (Bowron 2008a, p. 28; Bowron 2016, I, nn. 47-48, pp. 53-57.). Liliana Barroero ha ripreso l'argomento aggiungendo una prima versione preparatoria, precedente al bozzetto/modelletto che doveva accompagnare la redazione finale (Barroero 2018).
Il dipinto raggiunge vertici qualitativi nella padronanza del disegno; nella distribuzione vibrante del colore e smagliante della luce; nella sapienza compositiva e chiarezza narrativa; nella disposizione delle figure; nell'espressione delle emozioni. Ogni componente è studiata per essere funzionale a produrre diversi effetti scenici sempre governati con grande e nobile stile e per coinvolgere e innalzare esemplarmente l'animo dello spettatore. Magnifico è anche il fondale di paesaggio, che si misura con Van Bloemen, dove, per dare rilievo



all'ambientazione scenica, Batoni inserisce ricordi romani, riassemblati a richiamare i "capricci", come si vede sullo sfondo dove sul piedistallo al posto del Marco Aurelio è collocato un leone prelevato da quelli alla base della scala di accesso al Campidoglio. Quanto alle fonti visive, evidente è l'intenso studio di Guido Reni e la cernita tipologica dai cavalli nella *Battaglia di Costantino* di Giulio Romano (Bowron 2016, I, n. 48, p. 54).
Per il soggetto l'artista si ispira alla fonte antica, l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, ripresa da Ovidio nel dodicesimo libro de *Le Metamorfosi* e non alla versione di Racine (1674) adottata da Apostolo Zeno nel 1718 (Castori 2014, pp. 2-5, per le diverse versioni); una fonte che aveva avuto rinnovata fortuna nel mondo arcadico fin dalla messa in scena del *Dramma* di Carlo Sigismondo Capeci musicato da Domenico Scarlatti, nel 1713 tenutosi a Roma nel teatro della regina vedova Maria Casimira di Polonia (Barroero 2012, p. 359). Batoni sceglie quindi il lieto epilogo, ma rappresenta il momento di massima intensità patetica: quando Agamennone, pur straziato dal dolore, non può impedire a sua figlia Ifigenia di accettare la fine sacrificale, anche lei ignara del ripensamento di Diana che al suo posto avrebbe immolato una cerva, nel quadro occultata dalle nuvole per potenziare la sorpresa finale.
Il carteggio relativo al dipinto (Russell 1985) restituisce con immediatezza tanto le aspettative del committente – il barone scozzese Thomas Mansel in *Gran Tour* a Roma nel 1740 con il suo tutore, John Clephane – quanto gli affanni degli intermediari per i ritardi nella consegna; emerge anche bene l'importanza attribuita al quadro da Batoni che scrive a John Clephane di «aver fatto tutto lo studio possibile [...] per ridurlo alla sua intiera perfezione» e chiede di ritardarne la spedizione per esporlo a Roma nel 1742 alla mostra di San Giovanni Decollato e al giudizio del cardinale Silvio Valenti Gonzaga e di altri intendenti.
In quegli anni Batoni ricorreva a tali *escamotage* autopromozionali, presentandosi come autore del "nuovo" in pittura sia per le Allegorie (cat. 2) sia per questo quadro di storia, che aveva gran rilievo per molte ragioni. L'opera testimoniava l'apprezzamento goduto presso la committenza d'oltre manica che era ricorsa a Batoni come copista dall'antico (cat. 5) e che lo avrebbe in seguito privilegiato come autore di ritratti; apparteneva al genere più alto, affrontato dall'artista anche come autore di un trattato rimasto inedito sulla pittura di storia (Bowron 2008b, p. 28) e rappresentava un soggetto greco che Batoni sapeva quanto allora fosse il più desiderato (Kerber 2008b, p. 68); soprattutto presentava soluzioni innovative nella distribuzione delle luci e nella rappresentazione scenica articolata in azioni diverse. Erano novità che avevano riscosso pareri negativi espressi da Sebastiano Conca e da altri (non nominati nel carteggio citato) per i quali l'uso di un bianco luminoso rendeva talmente evidente la tunica del primo sacerdote sulla sinistra da mettere in ombra il soggetto principale; in più, a parere degli stessi censori, i colori del cavaliere e del cavallo, sulla destra del quadro, se più attutiti avrebbero fatto un effetto migliore. Insomma, la pittura strategicamente permeata di luce del quadro, confermata dalla brillante verniciatura finale a bianco d'uovo che sappiamo voluta dall'artista, veniva criticata in nome di quei principi che Batoni aveva messo da parte e che, a detta del suo biografo, il pittore lucchese considerava negativamente, imputando soprattutto agli allievi di Maratti il colorito «alquanto basso, e opaco» e al maestro «un effetto serio, poco brillante, e non molto vago» come conseguenza del dare «il lume principale in un solo oggetto» (Boni 1787, p. 24).
Del tanto studio per la realizzazione di questo magnifico *Exemplum virtutis* si conosce finora un unico foglio, con disegni per il torso con il braccio destro, la testa e il piede del servo posto di schiena sulla sinistra del quadro (Bowron 2016, II, n. D133, p. 666; Barroero 2018, pp. 14, 16, nota 6). Si tratta in effetti di una figura di non poco rilievo, meditata guardando l'arazzo con il *Sacrificio di Listra*, su cartone di Raffaello, e il quadro con il *Sacramento della Penitenza* di Poussin, opere che avevano ispirato anche Subleyras per il servo rappresentato nella gigantesca *Cena in casa di Simone* del 1737 (cat. 161) e riproposto nel quadro donato per l'ingresso in Accademia di San Luca (1740; cat. 145). Due figure che, per come diversamente interpretano i modelli, raccontano le novità specifiche portate da due grandi solisti, ognuno a suo modo magistrale protagonista a Roma della modernità della pittura.

Michela di Macco

166. Pierre Subleyras
Saint-Gilles 1699-Roma 1749
San Camillo de Lellis salva gli ammalati dell'ospedale di Santo Spirito durante l'inondazione del Tevere del 1598, 1746

Olio su tela, 172 x 248 cm
Firmato e datato in basso a destra, sulla barella per la branda di un malato: «P. Subleyras Pinx. 1746»; iscrizione a pittura gialla in basso a sinistra: «19».
Roma, Museo di Roma, inv. MR 5701

Provenienza: commissionato dall'ordine dei Chierici regolari Ministri degli Infermi in occasione della canonizzazione del loro fondatore san Camillo de Lellis il 29 giugno 1746 e offerto a papa Benedetto XIV; collocato al Quirinale, poi donato (o legato) da papa Benedetto XIV al cardinale Girolamo Colonna di Sciarra (1708-1763); Roma, collezione Girolamo Colonna di Sciarra; Roma, collezione Filippo III Colonna (1760-1818), gran connestabile del regno di Napoli; Roma, collezione Barberini in seguito al matrimonio di Francesco Barberini con Vittoria Colonna nel 1812; acquistato dalla signora Luisa Muñoz per il museo nel 1960.

Bibliografia: Guattani 1786, p. XXXI; Mahieu, *I Francesi a Roma* 1961, n. 568, p. 247; Pericoli 1961, pp. 37-43, figg. pp. 39, 41; Pericoli 1962, pp. 150-155, fig. p. 155; Lehnen 1964, p. 991; Sutton, in *France in the Eighteenth Century* 1968, n. 650, p. 119; Rosenberg, in *The Age of Louis XV* 1975, n. 97, p. 72, tav. 73; Michel, Rosenberg, in *Subleyras* 1987, n. 101, pp. 105-106, 307-309, figg. pp. 307-309, fig. pp. 44-45 (a colori); Sestieri 1994, I, pp. 170-171, III, fig. 1056; Safarik 1996, pp. 612-613, 662; Rosenberg, in *Art in Rome* 2000, n. 287, pp. 438-439; Schalhorn 2000, pp. 99-133, fig. 1; Leone, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 156, pp. 258-259; Lo Bianco 2005, p. 63; Leone, in *Gregorio Guglielmi* 2009, n. 8, pp. 89-91; Rosenberg, Lesur 2013, pp. 7, 9; Leone, in *La misericordia nell'arte* 2016, n. 23, p. 120, fig. p. 121.

Il 17 agosto 1745 fu pubblicato il decreto di canonizzazione di Camillo de Lellis (1550-1614), fondatore dell'ordine dei Chierici regolari Ministri degli Infermi, beato dal 1742. La cerimonia si svolse il 29 giugno 1746 nella basilica di San Pietro in concomitanza con le canonizzazioni di Caterina de' Ricci, Pietro Regalado, Fedele da Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa. In questa occasione gli ordini i cui membri accedevano alla santità commissionarono delle decorazioni effimere, in particolare uno stendardo a due facce, destinato a essere portato in processione, e dei medaglioni rappresentanti episodi significativi della vita dei nuovi santi per ornare le pareti della Basilica.
Subleyras fu incaricato di dipingere lo stendardo di san Camillo, oggi perduto, ma conosciuto grazie a schizzi, incisioni e a una replica di una delle due facce (Rieti, chiesa di San Rufo), ma soprattutto gli furono richiesti due grandi quadri non destinati a decorare la Basilica, bensì a essere donati a papa Benedetto XIV. Dal 23 marzo 1745, il pittore si era infatti impegnato con i Predicatori domenicani a dipingere *Il Matrimonio mistico di santa Caterina de' Ricci* (Roma, Palazzo Sacchetti fino al 2015). La commissione di *San Camillo de Lellis che salva gli ammalati dell'ospedale di Santo Spirito durante l'inondazione del Tevere del 1598* non è documentata, ma dovette arrivare più tardi, in ogni caso dopo il decreto di canonizzazione del 17 agosto 1745. Fu pagato, insieme allo stendardo a due facce, 500 scudi romani il 6 luglio 1746.
Il ruolo rivestito da Subleyras fra le decine di artisti impegnati nelle canonizzazioni è perciò singolare.
Mentre le due facce dello stendardo effimero rappresentavano azioni miracolose implicanti l'intervento divino – l'apoteosi del santo, su una faccia, e il Cristo che si stacca dal crocefisso per tendere il braccio al santo, sull'altra – si trattava qui di rappresentare un atto di santità umana che è anche un atto di coraggio.
Di fronte alle abbondanti piogge cadute nella notte di Natale del 1598, san Camillo de Lellis presentì che le acque del Tevere sarebbero straripate affogando gli ammalati dell'ospedale di Santo Spirito; convinse quindi i suoi confratelli a soccorrerli prima che fosse troppo tardi. «Egli medesimo per animare gli altri si diè con alcuni de' Suoi à portar su'l dorso molti degl'Infermi, rendendo di se stesso verace historia, ciò che di Enea favoleggiò l'Antichità, il quale presosi sù gli omeri, e sottratto il vecchio Padre dall'incendio d'Ilio, rimase illeso tra le fiamme, riverito come simolacro della Pietà» (Solfi 1689, pp. 70-71).
Lo storico dell'ordine Camilliano, Carlo Solfi da Monreale, fornisce in questo passo la fonte iconografica del quadro, confrontando volutamente il santo con l'eroe romano, come ha giustamente sottolineato Andreas Schalhorn, il cui notevole lavoro, pubblicato nel 2000, non ha ricevuto sufficiente attenzione (Schalhorn 2000). Nell'intento di suscitare nello spetta-



tore un confronto immediato con l'eroismo di Enea, Subleyras ha dunque scelto di fare riferimento a Federico Barocci, la cui seconda versione della *Fuga di Enea da Troia* (Roma, Galleria Borghese) data oltretutto al 1598. Con la stessa intenzione di sacralizzare l'azione condotta dal nuovo santo, il gruppo di destra che solleva il corpo esanime di un ammalato evoca immediatamente una deposizione dalla croce o una sepoltura come quella di Raffaello, sempre alla Galleria Borghese.
Ma l'originalità e la forza della composizione derivano dall'equilibrio che il pittore ha saputo realizzare tra questi echi solenni e gli accenti realistici. Il volto del santo, infatti, è molto probabilmente dipinto da una figura anatomica in cera realizzata dalla sua maschera mortuaria ad opera di Ercole Lelli (1702-1766), su richiesta di Benedetto XIV, per la Camera dell'Istituto delle Scienze. Schalhorn ha anche proposto di identificare Giovanni Domenico Costantini (1648-1755), superiore generale dell'ordine, dietro i tratti del camilliano che sorregge un malato sull'estrema sinistra della composizione (Schalhorn 2000, p. 108). A contrasto con la calma dei monaci, questi due ritratti ancorano la scena alla realtà. Da rilevare inoltre che l'architettura dell'ospedale, il cui rinnovamento fu tra i principali cantieri dell'inizio del pontificato di Benedetto XIV, corrisponde alla realtà dei luoghi. Infine va soprattutto ammirato lo straordinario personaggio in primo piano che porta una delle più belle nature morte del secolo e che, come il servitore inginocchiato nella *Cena in casa di Simone*, guida lo spettatore verso l'azione edificante del santo nel collegare il terreno al divino (cat. 145).

Nicolas Lesur

167. Sebastiano Conca
Gaeta 1680-1764
Miracolo di san Turibio, 1726

Olio su tela, 175 x 260 cm
Iscrizione in basso a sinistra: «A.D. MDCCXXVI»; firmato sul calcio del fucile, a destra: «Sb. Conca fe.»
Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 40836

Provenienza: dal 1727 nelle collezioni pontificie.

Bibliografia: Pascoli [1730-1744] 1981, pp. 161-162; Clark 1967c, p. 332; Sestieri, in *Sebastiano Conca* 1981, n. 33a, pp. 156-157; Brejon de Lavergnée 1987, pp. 542-543; Casale 1990, p. 564; Olszewski 1997/1998, p. 563; Olszewski 2004b, pp. 29, 121-122; Loda, in *La Roma antica e moderna* 2008, pp. 122-123; De Strobel, in *La Pinacoteca Vaticana* 2008, pp. 211, 216.

Il dipinto, firmato e datato da un'iscrizione non autografa al 1726, fu riprodotto nel 1727 da Pietro Pilaia in un'incisione dedicata a Filippo V, re di Spagna. La datazione è in contrasto con la testimonianza di Pascoli ([1730-1744] 1981, pp. 161-162), secondo cui il *San Turibio* fu eseguito per il cardinal Ottoboni dopo il rientro di Conca da Siena, nel 1732. Un «Sant'Oribio con diverse figure» è menzionato nell'inventario *post mortem* del cardinale, compilato nel 1740 (Olszewski 2004b, pp. 29, 121-122); è tuttavia improbabile che si trattasse del quadro presente nelle collezioni pontificie fin dal 1727 (De Strobel, in *La Pinacoteca Vaticana* 2008, p. 216) e dunque evidentemente destinato fin dal principio al pontefice. Clark (1967c, p. 332) identificava la prima versione, incisa da Pilaia, con la tela del Collegio Alberoni di Piacenza (Loda, in *La Roma antica e moderna* 2008, n. 31, pp. 122-123), ritenendola un precedente fondamentale per la pittura di Giaquinto. Sestieri (in *Sebastiano Conca* 1981, n. 33a, pp. 156-157) ribaltava la proposta di Clark, attribuendo il quadro di Piacenza in gran parte alla bottega ma confermando i rapporti di reciproco scambio con Giaquinto; l'elaborazione del *San Turibio*, in ogni caso, precede di poco l'arrivo di quest'ultimo a Roma nel 1727.
La dedica presente sull'incisione identifica il protagonista del dipinto con lo spagnolo Turibio de Mogrovejo, eletto arcivescovo di Lima nel 1579 e canonizzato da Benedetto XIII il 10 dicembre 1726. L'episodio rappresentato è il miracolo del fiume che grazie alla benedizione dell'arcivescovo si aprì, lasciando passare lui e il suo seguito (Nicoselli 1680, pp. 248-249). Già nel 1679, in occasione della beatificazione di Turibio, Carlo Maratti si era trovato a dover creare *ex novo* un'iconografia nei disegni per una serie d'incisioni con episodi della sua vita, tra i quali tuttavia non figura il miracolo del fiume (Rudolph 1978). Conca si servì indubbiamente di una delle biografie stampate a partire dalla metà del Seicento, da cui derivano alcuni dettagli, come la



mula, il servo e l'indiano menzionati tra i «viandanti e compagni» in viaggio nella foresta amazzonica. Il pittore sfruttò l'ambientazione esotica dando ampio spazio alla natura lussureggiante del Sudamerica. L'orchestrazione della scena e il rapporto tra figure e paesaggio ricordano ancora l'atmosfera arcadica dell'*Enea nei Campi Elisi*, databile al 1717 (Clifford 1977, p. 99); tuttavia qui le figure principali appaiono più solide, l'illuminazione più contrastata e i colori più densi. Conca si compiace di variare le pose e le tipologie dei personaggi, tra i quali risalta il giovane che ripara l'arcivescovo con un ombrello. Questo dettaglio dovette colpire Claudio Francesco Beaumont, che nel periodo in cui Conca lavorava al *San Turibio* si trovava a Roma, dove portò a termine nel 1730 la pala d'altare raffigurante *San Carlo Borromeo che comunica gli appestati* per la Basilica di Superga, in cui compare una figura simile (Goria 2011, p. 49). San Turibio, soggetto raro nella pittura italiana, fu dipinto da Francesco Trevisani in una pala della chiesa romana di Sant'Anastasia, probabilmente commissionata in vista della canonizzazione, ma consegnata non prima del 1727 (Fidanza 2010, p. 134).
Come ha osservato Casale (1990, p. 576, nota 46), i quadri di canonizzazione erano ampiamente diffusi attraverso repliche, copie e incisioni. Una versione del *San Turibio* di Conca, conservata a Morey, in Borgogna, era ritenuta autografa da Brejon de Lavergnée (1987, pp. 542-543), ma sembra piuttosto opera di bottega; ugualmente di scuola sono le repliche della chiesa di San Pietro a Fondi, già nota a Sestieri, e della basilica di San Nicola a Tolentino (Benati, in *La basilica di San Nicola* 1995, p. 121). Diverse versioni del *San Turibio*, spesso dichiarate come copie, figurano negli inventari di collezioni settecentesche romane, per lo più appartenute a cardinali. Il soggetto fu ripreso piuttosto liberamente da Jean-Baptiste Coclers, pittore olandese che frequentò la bottega di Conca a Roma nel quarto decennio del secolo, in una tela ugualmente conservata nella Pinacoteca Vaticana (Michel 1996b, p. 276, fig. 4).

Mario Epifani

168. Agostino Masucci
Roma 1691-1758
Estasi della beata Caterina de' Ricci, 1732

Olio su tela, 200 x 280 cm

Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, inv. 23

Provenienza: Roma, Palazzo Corsini, Anticamera delle Canonizzazioni; donazione Corsini alle Gallerie Nazionali d'Arte Antica nel 1883.

Bibliografia: Roisecco 1750, I, p. 146; Faldi 1977, p. 499 (Zoboli); Mezzetti, in *L'arte del Settecento emiliano* 1979, n. 361, pp. 172-173 (Zoboli); Magnanimi 1980, n. 222, p. 107; Alloisi, in *La galleria Corsini* 1984, n. 2, p. 65; Casale 1990, p. 553; Schalhorn 2000, pp. 188-192; Bowron, Seydl, in *Art in Rome* 2000, n. 249, pp. 402-403; Casale 2003, pp. 73-74; Morét 2016, pp. 218-224; Pierguidi 2018b, pp. 61-68; Pierguidi, in *Guido Reni* 2018, n. 8, p. 156.

La tela fu realizzata da Agostino Masucci su commissione del cardinal postulatore della causa di beatificazione della religiosa per essere donata a papa Clemente XII Corsini, il 23 novembre 1732 (Schalhorn 2000, p. 189). Il dipinto confluì nella collezione del cardinal nepote Neri Maria, il cui inventario del 1750 dà conto di un allestimento studiato per esaltare un nucleo coerente di opere, tutte legate al fenomeno delle canonizzazioni, collocate nella relativa Anticamera (Magnanimi 1980, nn. 221-225, pp. 106-107). Le altre tele con la *Visione di santa Caterina Fieschi* di Marco Benefial, la *Predica di san Vincenzo de' Paoli* di Giacomo Zoboli, il *San Francesco Regis comunica agli appestati* di Domenico Maria Muratori e la *Morte di santa Giuliana Falconieri* di Pier Leone Ghezzi, risalgono invece alle canonizzazioni del 1737. Il dipinto di Masucci rispetto agli altri non è legato al processo di canonizzazione di Caterina de' Ricci, avviato solo nel 1746 da Benedetto XIV Lambertini, ma, come ricorda lo stesso inventario, rappresenta Caterina ancora «Beata» (Magnanimi 1980, n. 222, p. 107). Il cardinal promotore della causa doveva aver selezionato Masucci perché in quel momento il pittore incontrava il gusto del pontefice e della famiglia Corsini. Infatti, soltanto l'anno precedente aveva concluso la commissione per il *Sant'Andrea Corsini*, copia da Guido Reni ad uso del pregadio del cardinal nepote, a sua volta realizzato in occasione di una canonizzazione (Pierguidi 2018b, pp. 61-62).
La nobile fiorentina Caterina de' Ricci (1522-1590) è rappresentata in estasi mistica in levitazione su una nuvola, nel convento domenicano di San Vincenzo a Prato di cui era priora, mentre in perfetta comunione con Cristo rivive la sua Passione stendendo le braccia come il crocifisso e indossando la corona di spine. Masucci è chiamato a raffigurare, secondo le disposizioni della committenza, «la Bea. in Estasi con molti e vari personaggi che in diverse volte andarono a vederla in Estasi» (Schalhorn 2000, p. 189, nota 821), numerosi dignitari ecclesiastici e nobili, caratterizzati da splendidi abiti cinquecenteschi, a collocare storicamente l'evento. Tutti osservano e discutono l'avvenimento che si svolge sotto i loro occhi, e mentre una bambina bacia rispettosamente il piede di Caterina, un altro gruppo di spettatori, guidato da una suora e da un cardinale, si avvicina da destra, probabilmente da identificarsi con la delegazione di Roberto Pucci, incaricato da Paolo III Farnese di accertare la veridicità degli episodi estatici (Bowron, Seydl, in *Art in Rome* 2000, n. 24, p. 403). I disegni conservati tra l'Albertina di Vienna, la Biblioteca Nacional di Madrid, il Szépművészeti Múzeum di Budapest e il Martin von Wagner Museum di Würzburg provano la complessa fase progettuale relativa al dipinto (Morét 2016, pp. 218-224). L'elaborazione grafica della composizione rivela un'attenzione specifica alla gestualità e alla relazione tra i gruppi di figure, che sembra controbilanciata dalla razionale impalcatura architettonica raffaellesca che racchiude la scena. Masucci, trovandosi fuori dal tracciato del suo maestro Carlo Maratti per la commissione di questo particolare genere di quadro di storia, ritrova nel Raffaello delle Stanze Vaticane l'ispirazione per una corretta resa proporzionale tra la dinamica del gesto delle figure e l'ambientazione scenica. In tal senso, il pittore crea una soluzione intermedia tra la composizione tutta sul primo piano del menzionato dipinto con la *Visione di santa Caterina Fieschi* di Benefial e i contemporanei raggiungimenti di Giovanni Paolo Panini, ideando una narrazione che, seppur precisamente delineata, non perde la naturalezza intrinseca, attraverso i gesti gentili ed aggraziati degli spettatori raccolti attorno alla santa, come il bacio del piede della bambina. Masucci dà prova della sua originalità nel genere del quadro moderno di storia a Roma, riproponendo un elegante *reportage* cronachistico (Clark 1967a, p. 263) attraverso una meticolosa filologia nella rappresentazione dell'ambientazione e dei relativi costumi. Un'attenzione condivisa con la tela del *Matrimonio di Giacomo II e Maria Clementina Sobieska* (1735, Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery, inv. PG 2415) e con il successivo *Miracolo di san Giuseppe da Copertino*, noto soltanto attraverso un disegno a Würzburg, che replica la fortunata invenzione compositiva di Caterina de' Ricci, estremamente significativo poiché indice di una contaminazione avvenuta tra quadro di storia e pala d'altare (Morét 2016, p. 224).

Cecilia Veronese



169. Marco Benefial
Roma 1684-1764
Visione di santa Caterina Fieschi, 1737

Olio su tela, 200 x 294 cm
Firmato: «eques Marcus Benefial fecit»
Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, inv. 67

Provenienza: Roma, Palazzo Corsini, Anticamera delle Canonizzazioni; in seguito nelle Gallerie Nazionali d'Arte Antica per donazione Corsini (1883).

Bibliografia: Casale 1990, pp. 553, 564; Barroero 2005, p. 10; Negro 2017, pp. 311-314.

Capolavoro assoluto della maturità di Marco Benefial, il dipinto, orgogliosamente firmato dal pittore «eques Marcus Benefial fecit» venne realizzato per il cardinal Neri Corsini (nipote del papa regnante Clemente XII) in occasione della canonizzazione della nobildonna genovese, avvenuta in San Giovanni in Laterano il 22 giugno 1737 (Casale 1990, pp. 553, 564; Negro 2017, pp. 311-314). Il quadro entrò subito nella collezione del cardinale, insieme ad altri tre di Pier Leone Ghezzi, Giacomo Zoboli e Domenico Maria Muratori, celebrando le canonizzazioni che avvennero per promozione del cardinale stesso in un'unica cerimonia, appunto nel 1737. I dipinti rimasero presso di lui e sono ancora visibili nella cosiddetta "Sala delle canonizzazioni" di Palazzo Corsini alla Lungara.
La storia della nobildonna genovese Caterina Fieschi Adorno, che dopo una fase di dissipatezze si dedicò totalmente ad una vita di devo-

zione e di assistenza ai malati, impegnandosi anche nella stesura di opere mistiche, ha il suo snodo cruciale nell'apparizione che è oggetto del quadro: Cristo, gravato della Croce irrompe con l'evidenza icastica di una sequenza cinematografica, calpestando il suo sangue, nel mondo quieto e domestico della casa, dove si intuisce in lontananza il bisbiglio operoso delle ancelle. E la possanza greve del suo incedere (che la dice lunga sullo studio dei marmi classici su cui Benefial si formò, secondo la testimonianza del biografo settecentesco Nicola Pio ([1724] 1977, p. 188) si pone a stridente contrasto con l'abito frivolo della dama, sottolineato da lucentezze di drappi e merletti per i quali il pittore fu forse memore della professione di "velettaro" del padre Francesco. E che gli permise di adottare su vasta scala le inflessioni *troubadour* del vestiario che con tanta frequenza ricorrono nelle sue opere.
L'elemento dominante della scena è tutto nella inattaccabile concretezza delle cose mostrate, una scelta qui condotta al suo massimo rigore, ma diffusa in tutta la sua produzione, che darà a Benefial un ruolo indiscutibile fra i pittori attivi a Roma nel pieno Settecento. Il folgorante accostamento alla verità, al di fuori della gradevolezza riduttiva della poetica marattesca, rende evidente come egli, ignorando fieramente i dettami del barocchetto in cui era vissuto, recuperi, in una continua sperimentazione compositiva, il classicismo bolognese, filtrato dall'alunnato presso Ventura Lamberti da Carpi, allievo del bolognese Carlo Cignani (Barroero 2005, p. 10). Ecco quindi riemergere nella sua pittura la lezione di Annibale (*Ercole ed Onfale*, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini) del Domenichino (*Adamo ed Eva dinanzi al Padre Eterno*, *ibidem*) Ludovico Carracci ed il Guercino (*Santa Caterina Fieschi Adorno*, Roma, San Carlino alle Quattro Fontane) fino a reminiscenze del Poussin più statuario, di cui il nudo vigoroso del nostro Cristo sembra essere memore. Il tutto assoggettato ad una incrollabile ricerca di verità spinta fino alla cronaca macabra (*Storie di Santa Margherita*, Roma, Santa Maria in Aracoeli) che gli conferisce un ruolo assoluto di *outsider* fra i pittori del Settecento a Roma: né aggraziato, né protoneoclassico, ma davvero "pittore incorrotto" nel suo approccio al reale, come ebbe a definirlo Francesco Arcangeli nel 1957 (Barroero 2005, p. 10).

Angela Negro



170. Francesco Fernandi, detto l'Imperiali

Milano 1679-Roma 1740

Il transito di san Romualdo, 1730-1734 circa

Olio su tela, 378 x 224 cm
Roma, Santi Andrea e Gregorio al Celio – Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, cappella di San Romualdo

Bibliografia: Titi 1763, p. 74; Gibelli 1888, p. 45; Waterhouse 1958; Clark 1964; Rangoni 1990; Clifford 1993; Pedrocchi 1993, pp. 160-165; De Palma 1996, pp. 47-49, fig. 27; Bowron, in *Art in Rome* 2000, pp. 363-364; Petrucci 2017, pp. 9-10, fig. 13; Renna 2019.



L'opera, costruita su due livelli, raffigura, in quello inferiore, san Romualdo, fondatore della congregazione Camaldolese, disteso su una stuoia posta sopra assi di legno, assistito da due confratelli nel momento della sua morte. L'incarnato cinereo ed esangue indica, come il nimbo attorno al viso, l'avvenuto trapasso dell'abate eremita, la cui mano sinistra è ancora sorretta da un suo accolito, mentre, in primo piano, si notano un libro, la mitra e il pastorale, simboli della dignità abbaziale, sostenuti da due putti. Nella parte superiore, Cristo, assiso sulle nubi, è pronto ad accogliere – unitamente agli angeli e a san Benedetto – Romualdo in un mistico abbraccio.
La pala, come l'artista, è scarsamente citata dalle fonti: non essendo stata ancora eseguita non viene menzionata nelle *Vite* di Pio, mentre è solo ricordata, senza alcun commento, nella biografia di Fernandi redatta dal suo allievo Camillo Benvenuti, contenuta nello *Zibaldone gabburriano* (Tomasello 2008; Renna 2019, pp. 103-104). Rispetto alla «congiura del silenzio» (Waterhouse 1958, p. 101), risultano utili alcuni documenti, come la lettera del 20 luglio 1726 dell'abate Giuseppe Gentile, indirizzata a Lothar Franz von Schönborn, dove Fernandi è ricordato tra i migliori pittori di Roma, accanto a Chiari, Trevisani, Conca e Odazzi: «Francesco Fernandi detto d'Imperiali, che ha preso tal cognome dalla protezione del cardinal Imperiali, et è non solo historico e eroico, ma ammirabile negli animali» (Morét 2016, p. 225, nota 2).
Circa il dipinto si rammenta che radicali lavori di restauro e decorazione di San Gregorio al Celio furono intrapresi sotto Clemente XI, dall'abate Apollinare Montanari, dal 1709 al 1724, mediante i progetti dell'architetto Giuseppe Antonio Soratini. Le ingenti opere si protrassero per anni e, nel 1730, i monaci chiesero di realizzare il *Transito di san Romualdo* a Fernandi. Risulta verosimile ritenere che la commissione sia stata ottenuta grazie al cardinal Imperiali, prossimo al cardinal Anton Felice Zondadari – tanto da visionare assieme i cartoni preparatori per la volta di San Gregorio eseguiti da Costanzi il 5 marzo 1727 (Pedrocchi

1993, p. 150) – protettore della congregazione Camaldolese dal 1719 al 1737.
Nella tela, leggermente ingrandita per «uniformarla alla centina della cornice in stucco» (Pedrocchi 1993, p. 164), confluiscono disparate istanze figurative, distillate in una cifra pittorica peculiare e ben distinguibile che rende questo quadro una preziosa testimonianza circa la produzione di Francesco Fernandi. L'attenzione al dato naturale, assimilata sin dall'apprendistato milanese presso Carlo Donelli (Vimercati), riscontrabile nella semplicità della stuoia e negli oggetti in primo piano, ben si accorda con le sperimentazioni dell'«unornamented naturalism of Benefial» (Clark 1964, p. 233).
Parallelamente i modelli studiati durante i viaggi in Veneto, Emilia (Renna 2019, pp. 104-105), e Sicilia (Cunningham 1853, p. 239) costituiscono un ampio e caleidoscopico repertorio a cui attingere.
La pala mostra legami con vari artisti contemporanei, *in primis* Masucci e Zoboli, ad esempio, il viso dell'angelo con la veste verde trova un preciso raffronto con quello del personaggio alle spalle di Elisabetta nella *Visitazione* della chiesa di Sant'Eustachio realizzata dal modenese (1725-1727).
Mentre altre soluzioni compositive sono richiami (o anticipazioni) interne al *corpus* di Imperiali che «often reused his drawings» (Clifford 1993, p. 44).
Inoltre, la genesi dell'opera è attestata anche da un bozzetto preparatorio conservato presso la Quadreria dell'ospedale di Santo Spirito (Pedrocchi 1993, p. 161, fig. 132, p. 165) e da una versione offerta al pubblico incanto nel 2008, un tempo nella collezione di Luciano Maranzi (Minerva Auction 2008, lotto 109a, olio su tela, 134 x 84 cm), e nel 2014, ritenuta, forse, una memoria (Petrucci 2017, p. 16, nota 20).
Infine, già *ab antiquo*, è stato sottolineato che Fernandi fu mentore del giovane Batoni, in particolare per la realizzazione della *Madonna col Bambino e i beati Pietro, Castora, Forte e san Rodolfo*, sua prima prova pubblica a San Gregorio al Celio (cat. 171). Nella pala del lucchese «his debt to the older artist is evident» (Clark 1985, p. 210); il dipinto ottenne ampio successo, anche dal punto di vista economico giacché fu pagato esattamente quanto quello dell'Imperiali, ben 200 scudi (Gibelli 1888, p. 45).

Dario Beccarini

171. Pompeo Girolamo Batoni
Lucca 1708-Roma 1787
Madonna col Bambino e i beati Pietro, Castora, Forte e san Rodolfo, 1732-1733 circa

Olio su tela, 378 x 214 cm
Roma, Santi Andrea e Gregorio al Celio – Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno

Bibliografia: Benaglio [1750-1753 circa] 1894, pp. 38, 40-41, 50-53; Canova [1779-1780] 1994, p. 48; Chiusole 1782, p. 244; De Rossi 1785, pp. XXI-XXII; Boni 1787, pp. 33-35, 72; Pedrocchi 1993, pp. 161, 167; Rolfi Ožvald 2008, p. 53, nota 29; Bowron 2016, II, n. 2, pp. 4-6 con bibliografia precedente.

Giunto a Roma nel 1727, come narra l'abate Francesco Benaglio suo primo biografo, Batoni passò i primi due anni «a studiar sempre» Raffaello e gli antichi in rigoroso silenzio, come aveva sentito dire consigliava Carlo Maratti (Benaglio [1750-1753 circa] 1894, pp. 38, 40-41). La prima commissione pubblica del pittore lucchese si inquadra in questo contesto narrativo in cui l'esercizio del disegno sui modelli fa da sfondo all'incontro tra il conte Forte Gabrielli Valletta e il pittore occupato a copiare il rilievo dell'*Apoteosi di Vibia Sabina* proveniente dall'Arco di Portogallo, in Campidoglio dal 1664, murato nello scalone che porta all'Appartamento dei Conservatori. All'epoca Batoni occupava quattro stanze del palazzo di Pietro Paolo Mantica a Macel de' Corvi (Rolfi Ožvald 2008, p. 53, nota 29), luogo in cui l'eugubino Gabrielli, visti i suoi lavori, gli affidò la commissione per la pala della cappella di famiglia in San Gregorio al Celio, opera che «avrebbe esposto alla vista e al giudizio di tutta Roma» la prima prova pubblica del giovane lucchese (Benaglio [1750-1753 circa] 1894, p. 50). La data della commissione è riportata nelle *Memorie della Chiesa di san Gregorio* che nell'aprile del 1730 citano il contratto per il «Quadro de' Beati Forte, Pietro, Rodolfo e B. Castora Gabrielli di Gubbio», posto poi in opera il 19 dicembre del 1733 (cit. in Pedrocchi 1993, pp. 161, 167; Bowron 2016, II, n. 2, p. 5). Benaglio è l'unico a descrivere minutamente la prassi di lavoro tenuta dal giovane che iniziò a lavorare alla commissione in una luminosa stanza offertagli dal principe Camillo Filippo Pamphilj, e poi, dopo l'inizio dei lavori per la nuova galleria e facciata del palazzo di via del Corso (1731), nella prestigiosa sede dell'ambasciatore di Venezia in palazzo di San Marco, spazio di lavoro ottenuto tramite i buoni uffici dell'artista antiquario Girolamo Odam, con il beneplacito del cardinal Querini cui il pittore donerà il cartone della pala. Il favore della committenza aristocratica prodiga di sostegni, e il confronto con i propri maestri e compagni di strada, tra cui Francesco Ferdinandi detto l'Imperiali, fanno da cornice al racconto dell'ideazione e rielaborazione del patrimonio visivo della tradizione. Nel «disegnar tutto», «modellar tutto», «prendere tutto dal vero e dalla natura» in quanto norma del bello non mancano riferimenti alle pale di Guido Reni, Carlo Maratti e Ludovico Carracci (Bowron 2016, II, n. 2, p. 5); uno sguardo sulla tradizione di cui Benaglio terrà a sottolineare il recupero della prassi dei «grandi e antichi maestri» nella realizzazione di un cartone in scala 1 a 1, che posto sull'altare servì a correggere sul luogo la distribuzione del lume e delle figure (Benaglio [1750-1753 circa] 1894, p. 52). Il 30 agosto 1733 la pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i beati Pietro, Castora, Forte e san Rodolfo*, verrà esposta alla pubblica vista nel palazzo dell'ambasciatore di Venezia riportando un comune consenso di pubblico che riecheggia ancora negli anni Ottanta del secolo negli appunti di viaggio di Canova che la giudicò «bellissima» a ridosso degli anni in cui si sarebbe accinto a dialogare in prima persona con la tradizione seicentesca nel monumento funebre per Clemente XIV in Santi Apostoli (Canova [1779-1780] 1994, p. 48). L'opera che l'allievo Adamo Chiusole inquadrava nella «prima dolce maniera» del maestro e di cui sono note numerose copie (Chiusole 1782, p. 244; Bowron 2016, II, n. 2, p. 4), costituirà nel 1787 per Onofrio Boni l'asse portante dell'*Elogio* del lucchese come «ristoratore, e conservatore» della scuola romana, ovvero di colui che aveva saputo rompere «gli stretti lacci» delle regole dell'imitazione volgendosi alle pure «fonti»: alla «Natura, cioè, a Raffaelle, agli Antichi» (Boni 1787, p. 72). Gli attributi di tecnica e stile di quell'«opera così fluida, e brillante, che tutti vediamo», e che «ha forza di spiccare in un lume non troppo favorevole», riusciva a coinvolgere lo spettatore «colla grazia» e la «bellezza, che secondo il carattere» il pittore aveva infuso in ogni figura, declinando ciò che negli anni Ottanta del secolo rappresentava la «parte più nobile che si contenga nella composizione», l'espressione (De Rossi 1785, pp. XXI-XXII; Boni 1787, pp. 33-35).

Serenella Rolfi Ožvald





Antico e *Moderno* per i *francesi* a *Roma* e a *Parigi*

(1730-1750)

Il decennio del 1730 si apre con gli esordi maturi degli *enfants terribles* della «generazione del 1700», che dopo gli anni della prima formazione e il soggiorno in Italia si affacciano agguerriti sulla scena parigina, ben decisi a conquistarla da protagonisti. Il celebre concorso del 1727 vinto a pari merito da François Lemoyne, Jean-François de Troy e Noël-Nicolas Coypel, aveva dimostrato il successo di una pittura che riusciva a reinterpretare i soggetti mitologici in una maniera apertamente sensuale e quelli storici in una chiave narrativa sciolta e galante, dichiarando, di fatto, una necessità di aggiornamento radicale della cultura figurativa di Charles Le Brun. Anche il tradizionale esercizio sui modelli rappresentato dalla prova del *morceau de réception*, prima accuratamente modulato sulla grande tradizione, rende conto di una distanza intervenuta rispetto ai pittori della generazione precedente. Lo dimostrano l'*Enea e Anchise* di Carle Vanloo, dove l'evidente modello del dipinto di medesimo soggetto di Federico Barocci viene reinterpretato in chiave moderna, come indica anche la scelta ardita di ambientazione della scena nella Roma contemporanea. Il *morceau de réception* di Michel François Dandré-Bardon, l'*Ambizione di Tullia* presentata all'Académie royale nel 1735, a ridosso del suo soggiorno romano, rivela una notevole capacità interpretativa di una storia inconsueta e truculenta, raccontata con colori chiari e sodezza di disegno.

Sarà François Boucher a dare nuova evidenza a una pittura mitologica scopertamente erotica, come testimonia la scena di seduzione raffigurata nell'*Aurora e Cefalo*, dove addirittura si rovesciano i tradizionali stereotipi di dominio ed è Venere a cercare di sedurre Cefalo, facendo leva sulla sua bellezza e sul suo potere. Il contrasto tra il realismo della natura morta di armi e di foglie in primo piano, la resa dei corpi nudi dei due protagonisti e la morbidezza delle nubi su cui sono seduti, dimostra l'eccezionale virtuosismo di Boucher, insieme alla sua indifferenza per la tradizione italiana sostituita da modelli nordici riletti in chiave quasi pop. In alcuni selezionati casi il pittore riesce a rappresentare gli stessi temi senza il filtro della mitologia: è il caso della *Donna che indossa la giarrettiera* dipinta per Carl Gustaf Tessin, mai esposta al pubblico finché l'artista fu in vita e custodita dal collezionista in un *cabinet* poco accessibile nel suo Castello di Åkerö in Svezia. Il dipinto è anche un evidente omaggio alla moda e al gusto parigino del momento, coagulati visivamente in un interno intensamente vissuto, dove sete cangianti e porcellane sono accostate a paraventi cinesi, specchi e dipinti, in un simulato e seducente disordine.

La straordinaria sequenza di santi intensi e severi di Vien e Pierre segna il cambio di passo della generazione successiva, che torna a guardare con sguardo nuovo alla tradizione seicentesca italiana, alla ricerca di una verità più composta e naturale, in aperta polemica con le seduzioni della *rocaille*. La monumentalità del *San Francesco che medita nella solitudine* di Jean-Baptiste Marie Pierre segna un ritorno alla solennità dei pittori del Grand Siècle. La ricerca di realismo perseguita da Joseph-Marie Vien negli anni a Roma e in quelli immediatamente successivi è dimostrata dal *San Giovanni Battista nel deserto*, che rivela fondamentali debiti seicenteschi, Guercino soprattutto, riletti anche attraverso la lezione coeva di Subleyras, e soprattutto dal *San Girolamo addormentato*, studiato «d'après nature», come ricordava orgogliosamente il pittore ormai anziano, presentato come prova in Accademia e bocciato dagli «ennemis de la nature» che ancora dominavano l'istituzione. Questa nuova sensibilità, che contraddistingue pittori come Trémolières e soprattutto Pierre e Vien, trovò una voce critica empatica e autorevole nel conte di Caylus, sostenitore entusiasta di questa ricerca di verità e natura che rinveniva in un certo Seicento italiano, soprattutto quello di Annibale Carracci, Guido Reni e Guercino, radici profonde e ancora vitali per un ripensamento della pittura religiosa in una direzione di potente ma trattenuto impatto emotivo.

172. François Lemoyne
Parigi 1688-1737
La Continenza di Scipione, 1727

Olio su tela, 147 x 207 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: «f. Lemoyne f. 1727»
Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 246

Provenienza: commissionato in occasione di un concorso di pittura organizzato nel 1727 dal duca d'Antin (1665-1736), direttore dei Bâtiments du roi; acquistato per 2.000 lire dall'amministrazione regia al termine della competizione; inviato a Lunéville nel 1800, entra nelle collezioni del museo di Nancy nel 1801.

Bibliografia: Rosenberg 1977; Bordeaux 1984, n. P.68, pp. 108-110; Salmon 2001.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Sébastien Milleville, Conservateur Restaurateur, Pair & Grandrupt.

Nel 1726 il duca d'Antin, direttore dei Bâtiments du roi, decise di organizzare un concorso tra i pittori di storia più famosi o quelli più promettenti dell'Académie royale. Il Primo pittore del re, Louis de Boullogne (1654-1733), cominciava a invecchiare e non dipingeva quasi più, era dunque necessario individuare pittori in grado di soddisfare le future commissioni reali (Rosenberg 1977, pp. 29-30). Il giovane re Luigi XV era tornato a stabilirsi con la Corte a Versailles, dove restava da decorare il grande Salon de marbre.
Parteciparono dodici pittori, che si videro costretti a eseguire ciascuno una tela in un formato imposto e uniforme, ma liberi di scegliere il soggetto. Una volta terminati, i dodici dipinti furono esposti al pubblico all'inizio dell'estate del 1727 nella Galerie d'Apollon del Louvre. Alla fine della prova furono premiate, e presto acquistate dall'amministrazione regia, le opere presentate da Jean-François de Troy e da François Lemoyne, che si divisero in parti eguali il premio finale. Agli occhi dei contemporanei, tuttavia, il vero vincitore fu il secondo, che si vide di fatto assegnare commissioni reali di prim'ordine (Salmon 2001, pp. 81-87): un dipinto allegorico, *Luigi XV che dona la pace all'Europa* (1729), per il Salon de la Paix di Versailles, poi la vasta composizione dell'*Apoteosi d'Ercole* (1732-1736) per il soffitto del grande Salon de marbre. Lemoyne fu poi nominato Primo pittore del re nel 1736.
Rispetto al suo concorrente, che aveva scelto un soggetto mitologico sensuale, *Il riposo di Diana* (Nancy, Musée des Beaux-Arts), la tela di Lemoyne si distingueva per la sua ambizione politica.



L'artista aveva scelto un episodio della storia romana antica raccontato dallo storico latino Tito Livio (morto nel 17 d.C.) nella sua *Storia di Roma* (XXVI, 42-51). Nel 209 a.C., dopo la presa di Qart Hadasht (oggi Cartagena, in Spagna), il generale romano Scipione l'Africano si vide offrire in onore della vittoria una bellissima prigioniera proveniente da una famiglia nobile della città sconfitta. Ma il giovane e virtuoso stratega ordinò di restituire la ragazza alle cure della famiglia e offrì persino parte del suo bottino come dote. La generosità del vincitore divenne un *exemplum virtutis*, un modello di azione virtuosa per conquistatori e governanti. La composizione di Lemoyne è infatti chiaramente costruita per esaltare la figura del giovane eroe, la cui elegante sagoma corazzata domina al centro della tela e sovrasta in statura gli altri militari, relegati nell'ombra. Intorno al generale si dispongono i genitori e il fidanzato della giovane prigioniera, che mostrano tutta la loro sottomissione e gratitudine. Con i suoi gesti Scipione indica la propria volontà di ricongiungere la bella al suo promesso, chino alla sua destra, e insieme il disprezzo per le ricchezze esposte ai suoi piedi. Il soggetto è antico, ma la tela è innervata da uno spirito moderno. L'atteggiamento elegante del vincitore romano si differenzia da quello della statuaria antica: è infatti insieme dignitoso e sciolto. Scipione incede con sicura disinvoltura e senza incertezze, incarnando in parte quelle nozioni di "grazia" e di "naturalezza" che dalla fine del Seicento figurano tra gli ideali invocati sia nei trattati di "civilité" che in quelli di estetica.

Guillaume Faroult



173. François Boucher
Parigi 1703-1770
Aurora e Cefalo, 1733

Olio su tela, 250 x 175 cm
Firmato e datato in basso, al centro: «f. Boucher 1733»
Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 143

Provenienza: commissionato dall'avvocato François Derbais (morto nel 1743) per il suo hôtel parigino; compare in seguito nella vendita *post mortem* di Claude-Henri Watelet (1718-1786), a Parigi il 12 giugno 1786 (n. 11), quando viene acquistato per le collezioni reali; è destinato a Lunéville nel 1800, passa nelle collezioni del museo di Nancy nel 1801.

Bibliografia: Ananoff, Wildenstein 1976, I, n. 86, pp. 219-221; Brunel 1986, pp. 64-65; Laing, in *François Boucher* 1986, n. 18, pp. 142-144; Bailey, Hamilton, in *Les Amours des dieux* 1991, n. 44, pp. 284-293.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Maud Zannoni, Nancy.

Questo grande dipinto mitologico è tra le opere più ambiziose dell'inizio della carriera del giovane François Boucher, al rientro dal suo viaggio in Italia alla fine degli anni venti del Settecento. Dal 1732, l'artista fu coinvolto in una eccezionale commissione dall'avvocato François Derbais,

per il quale eseguì una serie impressionante di cinque tele mitologiche di grande formato destinate a decorare la sala da biliardo della sua dimora parigina. L'insieme fu molto apprezzato dai contemporanei, al punto che due dei dipinti, quello oggi a Nancy e il suo pendant raffigurante *Venere ordina a Vulcano le armi per Enea*, oggi al Louvre, furono acquistati nel 1786 dall'amministrazione regia nel momento in cui si preparava l'allestimento di un grande museo di pittura nel palazzo del Louvre.
Il soggetto è tratto dall'opera emblematica del poeta latino Ovidio (43 a.C.-18 d.C.), le *Metamorfosi* (VII, 700-713): il giovane eroe greco Cefalo ha appena sposato la bella Procri, di cui è perdutamente innamorato, quando viene rapito dalla dea Aurora invaghita della sua bellezza. Questo episodio di rapimento rovescia lo stereotipo sessuale più comune nel mito, dove tradizionalmente è una fanciulla a essere rapita da una divinità maschile. Sulla tela, infatti, Boucher sottolinea la preminenza della dea che soggioga il giovane uomo apparentemente a disagio, ma il cui sguardo incantato tradisce l'irresistibile ascendente del potere femminile. Proprio alla fine della sua carriera, Boucher offrirà una variante dell'episodio facendo incidere ad Augustin de Saint Aubin una composizione intitolata l'*Aurora nel vedere Cefalo se ne innamora e lo rapisce*, destinata a illustrare la lussuosa edizione delle *Metamorfosi* di Ovidio pubblicata a Parigi tra il 1767 e il 1771.
La tela, frutto di una commissione privata abbastanza misteriosa e celebrata assai presto dai conoscitori contemporanei di Boucher, fu effettivamente concepita con un'ambizione e un formato monumentale che ambivano a misurarsi con i grandi allestimenti decorativi reali del regno di Luigi XIV, quali ad esempio le grandi tele di Charles de La Fosse per i castelli di Marly o di Meudon (Bailey, Hamilton, in *Les Amours des dieux* 1991, nn. 4-7, pp. 26-45). Tuttavia, il soggetto mitologico, che appartiene al registro gerarchicamente preminente della pittura di storia secondo i criteri accademici, è trattato con un senso del "naturale" nella disposizione delle attitudini che si smarca dall'esempio della scultura antica ed evoca una preoccupazione "moderna", la stessa che il pittore Antoine Coypel evidenzia nei suoi discorsi pronunciati all'Académie royale de peinture et de sculpture nel corso degli anni dieci del Settecento (*Conférences* 2010, I, pp. 123-125; e nel saggio di chi scrive in questo catalogo).

Guillaume Faroult

174. François Boucher
Parigi 1703-1770
Donna che indossa la giarrettiera, 1742

Olio su tela, 52,5 x 56,5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: «f. Boucher 1742»
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 58 (1967.4)

Provenienza: commissionato da Carl Gustaf Tessin (1695-1770) nel 1742 e pagato 648 lire; acquistato nel 1770 alla vendita *post mortem* di Tessin da Frederik Sparre (1720-1782), il dipinto restò nell'asse ereditario fino all'acquisto da parte del negoziante Carl Abraham Arfwedson, dopo il 1837; comprato poi dal barone Nathaniel von Rothschild a Vienna dopo il 1858; acquistato dal barone Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza sul mercato dell'arte nel 1967.

Bibliografia: Ananoff, Wildenstein 1976, I, n. 208, p. 324; Laing, in *François Boucher* 1986, n. 38, pp. 198-200; *Boucher & Chardin* 2008, n. 4, p. 91 e *passim*; Olausson, in *Un Suédois à Paris* 2016, n. 19, pp. 71-73.

È alla fine degli anni trenta del Settecento che François Boucher iniziò a dipingere scene della vita quotidiana parigina in ambienti domestici confortevoli, il più delle volte adorni di oggetti preziosi a evocare la produzione contemporanea dell'industria parigina del lusso (*Boucher & Chardin* 2008). Boucher continua così la voga dei cosiddetti «tableaux de mode» lanciata da Jean-François de Troy negli anni Venti (Laing, in *François Boucher* 1986, n. 33, p. 184), che aveva allora da poco raggiunto anche la committenza reale con la decorazione nel 1735 della Sala da pranzo di Luigi XV nel Castello di Versailles (vedi il saggio di chi scrive in questo catalogo). Mentre i quadri di Jean-François de Troy rievocavano la vita delle classi più privilegiate, spesso appartenenti all'alta aristocrazia, le scene di genere dipinte da Boucher o, nello stesso periodo, dal suo contemporaneo Nicolas Lancret, illustrano una società sempre agiata, ma apparentemente meno prestigiosa. In Boucher non si vedono, infatti, come in De Troy, personaggi maschili che sfoggiano scarpe dal tacco rosso, appannaggio dell'aristocrazia di corte. Inoltre le scenette di genere dipinte da Boucher abbandonano l'evocazione della mondanità e della vita nei salotti parigini rappresentati da De Troy per avvicinare momenti di maggiore intimità, spesso scene di toeletta o di pasto privato. Eppure alcuni di questi dipinti sono stati realizzati per personaggi particolarmente illustri, specie nobili stranieri (Laing, in *François Boucher* 1986, n. 51, p. 226).
La *Donna che indossa la giarrettiera* fu commissionata nel 1742 dal conte svedese Carl Gustaf Tessin durante il soggiorno trascorso a Parigi per condurre delicate missioni diplomatiche (Olausson, in *Un Suédois à Paris* 2016, pp. 71-72). Tessin fu un grande mecenate, particolarmente attento alla sfera artistica parigina per molti anni, e Boucher fu uno dei suoi artisti prediletti. La *Donna che indossa la giarrettiera* è tra le commissioni di carattere più privato che gli furono affidate. Il quadro non fu, infatti, mai esposto al pubblico finché l'artista fu in vita e il conte lo custodiva in un *cabinet* poco accessibile nel suo Castello di Åkerö in Svezia. Boucher adotta un registro molto intimo nel rappresentare la toeletta di una donna giovane ed elegante che, nell'atto di aggiustarsi le calze, scopre il profilo della gamba e persino un poco della coscia nuda: al di fuori di un contesto privato, una tale esibizione sarebbe stata ritenuta indecente per le regole di convenienza dell'epoca. È stato notato come le due tazze appoggiate sul tavolino al suo fianco e la lettera sgualcita sulla mensola del camino sembrino alludere all'imminenza di un incontro amoroso.

Guillaume Faroult





175. Carle Vanloo
Nizza 1705-Parigi 1765
Enea e Anchise, 1729

Olio su tela, 110 x 105 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 6278

Provenienza: collezione La Live de Jully; venduto nel 1770 a F.-G. Ménageot; nel 1771 inventariato nella collezione di L.-M. Vanloo e venduto l'anno successivo al principe L.-F. de Bourbon-Conti; nel 1777 entra nelle collezioni di Luigi XV; esposto al Louvre fino al 1896, quando è trasferito al Palais di Compiègne; nel 1954 rientra nel museo.

Bibliografia: Dandré-Bardon 1765b, p. 164; Rosenberg, Reynaud, Compin 1974, II, p. 222; Sahut, in *Carle Vanloo* 1977, n. 7, pp. 27-28; Bailey, in *The First Painters* 1985, n. 12, pp. 92-94; Henry 2012.

Secondo Dandré-Bardon (1765b) la tela, non datata e di cui non si conosce la destinazione originaria, venne eseguita nel 1729, nel mezzo del soggiorno di Vanloo a Roma, svoltosi fra il 1728 e il 1732. Sul *Mercure de France* del novembre 1737, che ne annunciava la traduzione a stampa da parte di Nicolas-Gabriel Dupuis, l'opera fu definita «un des plus beaux Tableaux de M. Carle Vanloo» (p. 2474).
A Palazzo Mancini, sotto il controllo di Nicolas Vleughels, i *pensionnaires* della «generazione del 1700» selezionavano un percorso di perfezionamento, modellato anche sulla precedente formazione a Parigi o in provincia. Per Vanloo, di origine provenzale, negli anni Venti sedotto dalla cromia veneziana e dalla pittura di storia in chiave galante proposta da François Lemoyne, ben esemplificata dalla *Continenza di Scipione* del 1727 (cat. 172; Nancy, Musée des Beaux-Arts), Vleughels scelse un esercizio che insieme allo studio del disegno, fondamentale a Roma, si focalizzasse sul colore e sulla resa espressiva, attraverso la copia di Pietro da Cortona, di Maratti, e soprattutto di Veronese (*Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, pp. 22, 39, 124, 136, 189).
La tela di Federico Barocci raffigurante *Enea e Anchise*, del 1598, di proprietà dei Borghese dal XVII secolo, e di cui una versione autografa si trovava dal 1721 nella collezione del Reggente, che in una scena di ispirazione classica dà un'interpretazione estremamente dinamica del tema, è sempre evocata come riferimento per la tela di Vanloo. Il dipinto di Barocci è tuttavia soltanto un punto di avvio, viste le varianti anche iconografiche che caratterizzano la prova del pittore francese: questi sceglie infatti di illustrare un momento precedente dell'episodio narrato nell'*Eneide*, quando Creusa affida ad Anchise le statuette dei Lari mentre Ascanio indica a Enea la strada per la fuga, e di ambientare la scena in una Roma moderna, evocata da un colonnato che ricorda quello della Basilica di San Pietro. Si tratta di un tema illustrato anche

da Antoine Coypel negli anni Dieci per la Galerie d'Enée a Palais Royal, cui sembra essere affidato un significato già nella Francia della Reggenza, quando il poema virgiliano fu ripubblicato in francese, che rimandava a un confronto tra la Corona e la Roma augustea (Bailey, in *The First Painters* 1985, n. 12, pp. 92-94).
La tela del Louvre è una dimostrazione dei risultati raggiunti dall'artista alla fine degli anni Venti: un disegno che costruisce con sicurezza i movimenti e la muscolatura dei personaggi, in particolare di Enea, unito a un'espressività drammatica che rende il pathos del momento eroico combinando mimica teatrale e teste di carattere. Oltre ai riferimenti a Barocci, di cui Vleughels era un ammiratore (Rosenberg 2009, pp. 227-228), nell'*Enea e Anchise* emergono le caratteristiche della pittura di Vanloo elogiate dalla critica qualche anno dopo, in particolare un'abilità compositiva asciutta che risulta di immediata comprensione. Una perfezione tecnica che si legge anche in un'altra tela eseguita a Roma forse nel 1730, il *Matrimonio della Vergine* (Nizza, Musée Chèret), frutto di un esercizio selezionato su modelli italiani, più accanito e didattico rispetto ai colleghi *pensionnaires* della stessa generazione, in grado di completare convincentemente il suo profilo di pittore di storia. «Monsieur Carle Vanloo a continué de faire voir que tout se trouve réuni en lui, composition, dessin, coloris», come sottolineava un commento al *Salon* del 1739 (*Exposition* 1739, p. 158). L'*Enea e Anchise* prova come l'artista a Roma avesse acquisito tutti gli elementi necessari per diventare un eccellente pittore di storia: fu infatti questa la direzione che percorrerà con successo al ritorno in patria, e che lo porterà, nel 1749, a essere nominato direttore della nuova École des élèves protégés a Parigi.

Alessia Rizzo

176. Pierre-Charles Trémolières
Cholet 1703-Parigi 1739
Il battesimo, 1733-1734

Olio su tela, 137 x 98 cm circa
Iscrizione sul fronte nel bordo del fonte battesimale: «FONS»; sul retro: «Giuseppe Maria Crespi (Spagnolo) Battesimo. Foderato e restaurato da Alfredo Porta 1930»
Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, inv. D-119-1



Provenienza: collezione Albani; passato con gli altri sei dipinti della serie in eredità attraverso Elena Albani (1794-1814) al genero Carlo Castelbarco; collezione del discendente Aldrighetto Castelbarco Albani e poi del figlio Marcabruno, fino al 1914 in Palazzo Albani a Urbino; la serie fu notificata alla Soprintendenza delle Belle Arti di Milano nel 1956 e attribuita a Giuseppe Maria Crespi; entra in collezione Giulio Ometto nel 1998.

Bibliografia: Méjanès, in *Pierre-Charles Trémolières* 1973, n. 13, p. 98; Bonfait 1990; Rosenberg 1992, pp. 479-481; Rosenberg 2005, pp. 105-113; Semour 2015; Prat 2017, pp. 143-144.

La tela fa parte di una serie di sette raffigurante i *Sacramenti*, dipinta da Trémolières per il cardinale Alessandro Albani alla fine del periodo di perfezionamento a Roma (1728-1734). L'incarico gli era arrivato nel 1733 tramite il cardinale Ottoboni, permettendo al pittore, già malato nel 1731, di trascorrere un altro anno nella città papale godendo di un alloggio in Palazzo Mancini e della pensione regia (*Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, pp. 1, 6-7).
Si tratta della copia dei *Sette Sacramenti* di Giuseppe Maria Crespi, eseguiti nel 1712 circa per Ottoboni, fino al 1747 conservati a Roma. Trémolières, che traduce Crespi in una rigidità umbratile, con tutta probabilità non era stato scelto a caso per l'incarico: nel 1732 era uno dei pochi pittori della sua generazione a essere ancora a Palazzo Mancini, insieme tra gli altri a Subleyras, 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 esercizio utile a smorzare gli eccessi leziosi del suo stile (la tela di Trémolières si trova oggi al Musée des Beaux-Arts di Grenoble). Il risultato aveva soddisfatto il direttore: «Tremouillière a fini une copie d'après le Guide, où il s'est bien fortifié» (*Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 118). La serie Accorsi dimostra come il lavoro di perfezionamento voluto da Vleughels fosse pensato *ad hoc* per ciascun *pensionnaire*. Se altre opere presenti in mostra, come *Enea e Anchise* di Carle Vanloo (cat. 175), l'*Ambizione di Tullia* di Dandré-Bardon (cat. 177), oppure *Aurora e Cefalo* di Boucher (cat. 173), dimostrano, a Roma o al ritorno a Parigi, i diversi risultati stilistici cui lo studio all'Accademia di Francia aveva contribuito, la serie dei *Sacramenti* rappresenta una tappa intermedia del percorso di Trémolières nel confronto con i modelli italiani.
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 (Méjanès, in *Pierre-Charles Trémolières* 1973, nn. 13-16, pp. 98-99; Rosenberg 1990, n. 40, pp. 114-115; Brugerolles, in *François Boucher* 2003, nn. 56-57, pp. 234-237; Rosenberg, in *Passion for Drawing* 2004, n. 29, pp. 122-125; Prat 2017, pp. 143-144): questo dimostra che i *Sacramenti* non dovessero essere stati per Trémolières una semplice copia, ma un utile mezzo per formare il suo stile. In questi fogli, di formato orizzontale, oggi sparsi in vari musei, il pittore mette in campo il suo orientamento, perfezionato fra Roma e Bologna, dove farà tappa proprio nel 1734, cui terrà fede nelle tele religiose eseguite a Lione e a Parigi negli stessi anni 1734-1736. I disegni dimostrano, anche nei rialzi di biacca che si modulano sui colpi di luce in modo più convincente che nelle copie, la reale portata dello studio su Crespi, che non è mai più citato nella *Correspondance*, ma la cui fortuna in Francia, soprattutto per i *Sacramenti*, è notevole nel corso del secolo (Bonfait 1990). Quelle prove grafiche furono avvicinate da Dézallier d'Argenville al «goût simple et noble» di Eustache Le Sueur (1762, IV, p. 458), probabilmente per i personali riferimenti alla pittura bolognese e raffaellesca, che a Parigi lo aiuteranno a elaborare uno stile composto, caratterizzato da una linea netta, asciutta, spesso avvicinata agli esiti di Bouchardon, priva tuttavia di riferimenti all'antico. 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» (*Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 116).

Alessia Rizzo

177. Michel François Dandré-Bardon
Aix-en-Provence 1700-Parigi 1780
L'Ambizione di Tullia, 1735

Olio su tela, 129,5 x 162,2 cm
Montpellier, Musée Fabre – Montpellier Méditerranée Métropole, inv. 2012.19.10

Provenienza: nel 1793 inventariato nella Sala dell'assemblea dell'Académie royale a Parigi; dopo il trasporto a Versailles nel 1798 per far parte del Musée spécial de l'École française, nel 1803 è selezionato fra i dipinti da inviare all'Hôtel de Ville di Montpellier; entra al Musée Fabre nel 1828.

Bibliografia: Dézallier d'Argenville 1781, pp. 60-61; D'Ageville 1783, p. 31; Mariette 1853-1860, II, 1853-1854, p. 57; *Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 158; *Mercure de France*, maggio 1735, pp. 968-969; Chol 1987, pp. 30-31; Rosenberg 1998, p. 45, nota 23; Bajou, in *Les peintres du roi* 2000, n. 33, pp. 158-160; Pierre, in *Marseille au XVIII^e siècle* 2016, n. 68, p. 147.

La tela fu presentata come *morceau de réception* all'Académie royale il 30 aprile 1735, qualche mese prima dell'*Apollo e Marsia* di Carle Vanloo (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), insieme al quale Dandré-Bardon aveva sottoposto all'assemblea accademica il bozzetto il 30 ottobre 1734 (*Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, pp. 146, 158). Il soggetto di storia romana, raro quanto raccapricciante, fu selezionato dall'ormai anziano direttore dell'Académie Claude-Guy Hallé, dopo l'accettazione del 28 agosto 1734 (*Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 143), e doveva essere nelle corde di Dandré-Bardon, che aveva fama di pittore colto, capace di accostarsi e dare immagine a fonti e racconti anche poco consueti e rappresentati (Chol 1987): davanti al Senato Tullia travolge volontariamente con il suo cocchio il corpo del re Servio Tullio suo padre, spinta dall'ambizione di vedere il marito, Lucio Tarquinio, diventare sovrano al suo posto.
Le opere presentate dagli artisti per la ricezione in Académie erano solitamente di tema mitologico, e oltre a rispondere a precise caratteristiche tipologiche, di dimensione e tempi di esecuzione (*Procès-Verbaux* 1875-1892, V, 1883, pp. 144-145; Mc Allister Johnson 2000), dovevano dimostrare le capacità acquisite durante il soggiorno di perfezionamento all'Accademia di Francia. Se i *morceaux de réception* non possono considerarsi del tutto rappresentativi del percorso poi intrapreso dai *pensionnaires* al ritorno a Parigi, tuttavia permettono di leggere a ritroso lo studio effettuato a Roma, dove Dandré-Bardon soggiorna fra il 1726 e il 1731, subito dopo aver trascorso un periodo nella natale Aix-en-Provence. Accostatosi 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 dopo il provenzale Jean-Baptiste Vanloo, a Palazzo Mancini il pittore, su indicazione del direttore Nicolas 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 (Aix-en-Provence, Musée Granet; Virassamynaiken 2010). Così lo descrive infatti Vleughels all'inizio del suo soggiorno nell'agosto 1727: «son fort est l'invention et la couleur [...] à qui il ne manque, pour dire la verité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes» (*Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 364-365).
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 (Rosenberg 1999a e b; Rosenberg 2001), e vivificata da un 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.

Alessia Rizzo

178. Joseph-Marie Vien
Montpellier 1716-Parigi 1808
Sara presenta Agar ad Abramo, 1749

Olio su tela, 98 x 134,5 cm
Firmato e datato: «J. Vien / 1749»
Montpellier, Musée Fabre – Montpellier Méditerranée Métropole, inv. 2015.21.1

Provenienza: Portogallo, collezione privata; acquistato da Serre e Leegenhoek, Parigi 1990; asta Sotheby's, Monaco, 2 luglio 1993, n. 8; Parigi, Eric Turquin, 2001; Parigi, collezione privata; asta Artcurial, Parigi, 13 novembre 2015, n. 27; acquisto di Montpellier Méditerranée Métropole per il Musée Fabre, con il sostegno del Fonds du Patrimoine e del Fonds régional d'acquisition des musées Languedoc Roussillon.

Bibliografia: *Maîtres anciens* 1990, n. 20; Stépanoff 2016a; Stépanoff 2016b; Doridou-Heim 2017, p. 30; *Maîtres anciens* 2017, p. 33.

Questo dipinto di Joseph-Marie Vien, recentemente ricomparso sul mercato e acquisito dal museo di Montpellier, è un'importante aggiunta al *corpus* dell'artista. Il soggetto del quadro è tratto dall'Antico Testamento. Sara, sterile a causa dell'età avanzata, offre la sua serva Agar al marito Abramo, affinché si adempia la promessa del Signore di offrirgli un'immensa progenie. La composizione di Vien è costruita secondo uno schema classico: al centro dell'immagine, Abramo e Agar si danno la mano. Sara in secondo piano unisce i due protagonisti. Le figure sono in piedi, allineate di fronte allo spettatore come su un bassorilievo. I gesti sono chiaramente leggibili: Agar si tocca il seno in segno di gratitudine, Sara indica il letto nuziale, mentre lo sguardo del vecchio Abramo sembra risvegliarsi sotto l'effetto del desiderio. Lo stesso soggetto si ritrova in un bozzetto contemporaneo dipinto con vivacità e conservato a Dresda (Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal.-Nr. 2664), tradizionalmente attribuito a Louis-Joseph Le Lorrain, ma da assegnare a Noël Hallé, che lasciò Palazzo Mancini un anno prima dell'arrivo di Vien.
Quando dipinse questo quadro Vien si trovava a Roma da due anni. Il giovane artista trasforma qui il suo stile, attingendo in particolare alla tradizione del Seicento bolognese, ai Carracci, al Domenichino, a Guido Reni o al Guercino. La figura centrale di Agar, con il suo pesante turbante, evoca infatti le figure di santi o di sibille del Domenichino, mentre il volto di Abramo segnato da profonde rughe, con la barba e i capelli ispidi, ricorda i vegliardi di Guercino. Vien non è peraltro indifferente all'arte del suo tempo. Le fisionomie dei suoi personaggi, in particolare della giovane Agar, richiamano direttamente i profili delicati di Jean-François de Troy, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma. I passaggi dal bruno al crema, nel turbante, nella camicia di Agar, o nella capigliatura e barba di Abramo, sono stesi a pennellate vigorose, passando talora da un tono all'altro con gioco di tratteggio che Vien riprende da Pierre Subleyras e condivide con i compagni. Pompeo Batoni è un altro modello, per l'abbondanza espressiva delle pieghe, per i toni scintillanti, rari in Vien in questo periodo: i rosa, i lilla, i dorati e i blu, al centro della composizione, punteggiati da passaggi brillanti che conferiscono ai colori un aspetto molto seducente. Anche il sapiente gioco di luci e ombre, nel disporre le figure in toni luminosi e la decorazione in colori più tenui, è derivato direttamente dal pittore italiano.
S'ignora purtroppo il contesto della realizzazione di questa tela, che, per le sue medie dimensioni, fu senz'altro commissionata da un amatore. Nonostante il divieto di dipingere per collezionisti privati, Jean-François de Troy incoraggiava ufficiosamente i *pensionnaires* ad accettare commissioni. Vien racconta di aver eseguito tre tele da *cabinet* durante i suoi anni romani: «j'ai oublié le sujet du premier» dichiara, ma deve trattarsi sicuramente del dipinto in mostra (Vien, «Mémoires», in Gaehtgens, Lugand 1988, p. 293). Eseguì anche una *Ebe che versa il nettare a Giove*, quadro oggi perduto (1745-1750 circa; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 25, p. 135), e un *Lot e le sue figlie* (1747; Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux;



Ivi, n. 26, p. 135). In quest'ultima composizione, i personaggi sembrano derivati dal medesimo modello del dipinto di Montpellier, ma la gamma cromatica è più tenue, meno luminosa. Le numerose commissioni ricevute durante i suoi anni romani, assieme ai quadri dipinti per le chiese del Sud della Francia contribuirono sensibilmente alla rapida evoluzione dello stile dell'artista.

Pierre Stépanoff

179. Joseph-Marie Vien
Montpellier 1716-Parigi 1808
San Girolamo addormentato, 1751

Olio su tela, 98,7 x 135,8 cm
Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 866.12.2

Provenienza: dipinto intorno al maggio 1751 per l'approvazione all'Académie royale e rifiutato dalla commissione; collezione M. Jeunehomme, XIX secolo; legato di quest'ultimo al museo di Reims, 1866.

Bibliografia: Gaehtgens 1988, pp. 68-69; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 56, p. 141, fig. 56 (con bibliografia precedente); Lugand 1988, p. 21; Bouré 2017, p. 72, fig. p. 73 (con attribuzione a Vien, *Anacoreta addormentato*); Montout-Richard, in *Paysages et peintres champenois* 2019, n. 2, p. 7.



Joseph-Marie Vien dipinse il *San Gerolamo addormentato* nel 1751, a Parigi, di rientro dal suo soggiorno all'Accademia di Francia a Roma dal 1745 al 1750. Incoraggiato dal conte di Caylus, l'artista si decise a entrare all'Académie royale de peinture et de sculpture, presentando questa tela per il suo *agrément*. Le circostanze di questa vicenda quantomeno difficile nella carriera dell'artista sono raccontate dallo stesso Vien nelle *Mémoires* redatte tra il 1808 e il 1809 (Vien, «Mémoires», in Gaehtgens, Lugand 1988, pp. 302-303). Il dipinto, realizzato «d'après nature», come riporta Vien, è un indicatore dell'opposizione tra i pittori rocaille e il giovane artista, impregnato del naturalismo acquisito negli anni romani. Una commissione di membri dell'Académie, composta da Jean-Marc Nattier, Jean II Restout, Hyacinthe Collin de Vermont e Jean-Baptiste Marie Pierre, fu invitata da Vien nel suo studio per esaminare il *San Gerolamo addormentato*. Il giudizio della commissione, a dir poco severo, fu senza appello: Vien non sapeva «peindre» e fu giudicato non «digne encore d'être de l'Académie» (Vien, «Mémoires», in Gaehtgens, Lugand 1988, p. 303). Pierre, il membro più giovane della commissione, di soli due anni più anziano di Vien, fu l'unico a sostenere l'artista, il cui naturalismo pittorico non era troppo distante dalla sua stessa maniera. Vien afferma che il rifiuto fosse indubbiamente legato alla gelosia degli accademici nei confronti di Natoire, suo protettore da poco nominato direttore dell'Accademia di Francia a Roma, ma spiega d'altra parte quel giudizio in ragione del carattere risolutamente innovativo, naturalistico e anti-rocaille dello stile che si sforzava di difendere contro gli «ennemis de la nature». La valutazione negativa dei colleghi più anziani di Vien per questo dipinto non è affatto sorprendente, considerando la semplicità che lo denota rispetto alla produzione parigina degli anni Cinquanta. Per l'austerità del soggetto come della tavolozza cromatica, il dipinto è di una grande sobrietà. Un anacoreta, entro una grotta, si è addormentato su un pagliericcio di fronte ai suoi strumenti di meditazione, un libro sacro e un teschio. Si ispira agli eremiti tante volte rappresentati nella pittura italiana del Seicento, in particolare dai Carracci, dal Guercino, da Ribera, da Mattia Preti e dallo stesso Caravaggio. Questo personaggio, dalla muscolatura nodosa e dal volto rozzo, è un soggetto perfetto per illustrare gli orientamenti estetici scelti dall'artista. Vien ha senza dubbio, come dichiara, copiato fedelmente la realtà anatomica del suo modello. La tavolozza si mantiene su di una gamma limitata di bruni, bianchi, crema, rossi discreti e verdi spenti. Con sottili effetti di pennello, a tratteggio, Vien riesce ad evocare la peluria del torso del santo. Solitario e appartato nel deserto, non è inverosimile che nella mente di Vien simbolizzasse, la propria solitudine nelle sue scelte estetiche.
Quale replica dell'*Eremita addormentato* (Parigi, Musée du Louvre; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 51, pp. 139-140), dipinto a Roma l'anno precedente, il *San Gerolamo addormentato* radicalizza il metodo di Vien. Rispetto al dipinto precedente, il pittore rinuncia all'effetto spettacolare dello scorcio che conferiva un aspetto così dinamico alla figura. Il quadro di Reims non presenta più gli stessi effetti di raffinata brillantezza visibili nel *San Giovanni Battista nel deserto* del 1746 (cat. 180), in *Sara presenta Agar ad Abramo* (cat. 178), o nell'*Eremita addormentato*. Senza l'indicazione di Vien, che nelle sue *Mémoires* identifica l'anacoreta come san Gerolamo, sarebbe impossibile definire l'identità del personaggio, collocandosi al confine tra pittura sacra, studio accademico e soggetto di genere. La qualità pittoresca della figura e il carattere sentimentale della sua posa dormiente lo avvicinano ai contadini e ai vegliardi dipinti dai suoi contemporanei Jean-Baptiste Marie Pierre, Noël Hallé o Charles François Hutin.

Pierre Stépanoff

180. Joseph-Marie Vien
Montpellier 1716-Parigi 1808
San Giovanni Battista nel deserto, 1746 circa

Olio su tela, 323 x 165,5 cm
Montpellier, Musée Fabre, inv. 806.12

Provenienza: commissionato dall'ordine dei Mercedari di Montpellier, 1744-1746 circa; dipinto a Roma intorno al 1746; Montpellier, chiesa de la Mercy, 1750 circa; requisizione rivoluzionaria, 22 dicembre 1794; Montpellier, Muséum du département de l'Hérault, 1795; Montpellier, Musée municipal, 1806.

Bibliografia: Gaehtgens 1988, pp. 62-65; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 23, p. 134, tav. IV (con bibliografia precedente); Lugand 1988, p. 15; Stépanoff, in *Le Musée avant le Musée* 2018, n. 28, p. 116.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Anne Baxter – Restauration de tableaux, Castelnau-le-Lez.

Questo grande quadro, realizzato da Vien durante il suo soggiorno a Roma, all'Accademia di Francia, fa parte di un nucleo importante di dipinti sacri che marcano il corso dei primi decenni della sua carriera. Nel periodo romano, dal 1745 al 1750, l'artista eseguì anche una tela per la chiesa della Santissima Trinità della Missione a Roma, oggi perduta (1745; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 17, pp. 132-133), e sei monumentali tele per la collegiata di Sainte-Marthe a Tarascona (1747-1749; *Ivi*, nn. 29-34, pp. 136-137), cui va aggiunto *L'imbarco di Santa Marta*, commissionato ed eseguito al rientro in Francia, nel 1751, anch'esso conservato nella medesima chiesa (*Ivi*, n. 60, pp. 142-143). Tornato in patria, i fabbricieri della chiesa di Saint-Férréol a Marsiglia gli commissionarono altre due tele di formato molto grande sulla vita di Cristo, *Il Centurione ai piedi di Cristo* (1752) e *La guarigione del paralitico* (1752-1759 circa; entrambi ora a Marsiglia, Musée des Beaux-Arts; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 64, pp. 143-144; n. 80, p. 148). La rete di relazioni meridionali svolse un ruolo fondamentale in questi differenti incarichi per le chiese del Sud della Francia. Rientrato nella capitale, Vien avrebbe continuato a dipingere ogni anno numerosi quadri sacri per le chiese di Parigi quanto della provincia, collocandosi a pieno titolo in quell'età dell'oro della committenza di pittura sacra che fu il Settecento in Francia.
La tela è di una grande semplicità, spogliata di implicazioni narrative e focalizzata sulla sola figura del santo in mezzo alla natura. La fisionomia del personaggio è realistica, derivata direttamente da un modello trovato alla Trinità dei Monti, come riferisce lo stesso artista (Gaehtgens, Lugand 1988, n. 23, p. 134). Il canone della figura, piuttosto tozzo, e la sua muscolatura non molto marcata, gli conferiscono un ulteriore realismo. San Giovanni è raffigurato sulla riva di un fiume, mentre tiene in mano una coppa per battezzare: sembra bloccato nel suo gesto, e rivolge lo sguardo al cielo in atteggiamento estatico. Ma il soprannaturale è del tutto assente nel quadro, dato che evidenzia ancora l'approccio realistico del pittore. La figura si integra in un paesaggio eseguito con una controllata sensibilità atmosferica e una resa precisa dei materiali, della corteccia e della vegetazione terrestre. Questo aspetto dell'attività di Vien, che praticò il genere del paesaggio sin dagli anni romani, resta ancora oggi poco conosciuto, quando nella vendita *post mortem* del pittore, il 17 maggio 1809, sono menzionati ben sei studi di paesaggio a olio fatti in Italia (*Catalogue des tableaux* 1809, nn. 53, 54, 55).
La prima idea di Vien è documentata da uno schizzo su carta conservata al Musée du Louvre (Gaehtgens, Lugand 1988, n. 51, pp. 139-140): la composizione generale è simile, ma lo sguardo del santo è rivolto alla sua destra e, soprattutto, questi è avvolto in un panneggio rosso che sarebbe poi scomparso. Gaehtgens e Lugand vi ravvisano un'influenza del *San Giovanni Battista* di Tiziano (Venezia, Galleria dell'Accademia), che mi pare meno determinate tuttavia rispetto alle grandi figure di santi dipinte da Guercino nel Seicento (in particolare Vienna, Kunsthistorisches Museum; Montpellier, Musée Fabre; Cento, Pinacoteca San Lorenzo). Nel dipinto finito, la gamma cromatica è molto più semplice, composta di bruni, verdi e crema, che evocano il classicismo di Subleyras. Il pittore non è meno attento a giocare



sulle zone di luce e ombra, per dare alla sua figura un caratteristico scintillio che richiama l'arte di Pompeo Batoni, e che si ritrova nel famoso *Eremita addormentato* del 1750 (Parigi, Musée du Louvre; Gaehtgens, Lugand 1988, n. 24, pp. 134-135).

Pierre Stépanoff

181. Jean-Baptiste Marie Pierre
Parigi 1714-1789
San Francesco che medita nella solitudine, 1747

Olio su tela, 355 x 291 cm
Firmato e datato due volte in basso a sinistra: «Pierre 1747»
Parigi, Saint-Pierre-du-Gros-Caillou Caillou – Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris, transetto destro

Provenienza: commissionato per una cappella della navata sud della chiesa di Saint-Sulpice a Parigi; esposto al *Salon* del 1747, al n. 53; inventariato da Boizot nella quarta cappella della navata di sinistra entrando, il 27 brumaio anno II (17 novembre 1793); requisizione rivoluzionaria, registrato nel deposito dei Petits-Augustins il 12 ventoso anno II (2 marzo 1794); consegnato a Naigeon presso il deposito di Beaune il 12 nevoso anno VI (1 gennaio 1798); trasferito a Versailles il 26 pratile anno VI (14 giugno 1798); Versailles, Musée spécial de l'École française; concesso e consegnato alla chiesa di Saint-Sulpice di Parigi, il 5 fruttidoro anno X (23 agosto 1802); trasferito nella chiesa di Notre-Dame-de-Bercy di Parigi, all'epoca dei lavori in Saint-Sulpice intorno al 1873; depositato presso la chiesa di Saint-Pierre-du-Gros-Caillou a Parigi, il 16 marzo 1878; classificato Monument Historique il 20 febbraio 1905.

Bibliografia: *Salon* 1747, n. 53; *Trésors d'art* 1956, n. 32; Lesur, Aaron 2009, n. P.90, pp. 12, 48, 63, 65, 182, 246-247, 317, 350, 367, 383-384, 395, 499, 501, 515, figg. pp. 65 (a colori), 246 (con bibliografia precedente); Kazerouni 2010, p. 42, fig. p. 44 (a colori); Assante di Penzillo, in *Le Baroque des Lumières* 2017, n. 15, pp. 78-81, figg. pp. 79, 83 (a colori); Gouzi 2019, fig. p. 118 (a colori).

Commissionato dall'abate Jean-Baptiste Languet de Gergy insieme a un *San Nicola che placa la tempesta* dipinto a imitazione di un bassorilievo scolpito (Parigi, Saint-Nicolas-du-Chardonnet), questo *San Francesco che medita nella solitudine* decorava una cappella della navata sud della chiesa di Saint-Sulpice, fra le più importanti parrocchie della *rive gauche* a Parigi. Questo incarico confermava il riconoscimento di Pierre come uno dei grandi pittori sacri del suo tempo. Insieme al più anziano Carle Vanloo, Pierre fu l'artista che ottenne il maggior numero di quadri da dipingere per le chiese parigine nel corso degli anni quaranta del Settecento. Alla fiducia dei grandi committenti religiosi si aggiunse, contemporaneamente, un riconoscimento ufficiale della sua arte. Nel 1747 Pierre fu infatti il più giovane pittore fra i dieci accademici scelti per partecipare a un concorso organizzato dalla direzione dei Bâtiments du roi. Già accademico da cinque anni e professore aggiunto dal 1744, questa nuova tappa della sua affermazione lo portò l'anno seguente a diventare professore e a ricevere regolarmente incarichi reali.



In linea con la sua ricerca di semplicità e di naturalezza, Pierre eseguì almeno due disegni preparatori per il dipinto, purtroppo perduti: prima uno studio d'insieme, «Un saint François les bras croisés, en méditation, à la sanguine», segnalato nella collezione del conte di Bizemont (Davoust 1891, n. 1893, p. 206); poi uno studio del particolare della «Tête de saint François méditant», a pastello (Lesur, Aaron 2009, n. *D.209, pp. 383-384). Ma Pierre si appoggiò anche ai suoi studi dai grandi maestri del secolo precedente. La monumentalità del san Francesco, infatti, fa inevitabilmente pensare al ciclo della *Vita di san Bruno* di Eustache Le Sueur, in particolare al *San Bruno in preghiera* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 8027). Di ritorno dall'Accademia di Francia a Roma, Pierre aveva del resto copiato l'intero ciclo di dipinti allora conservati nella certosa di Parigi (Lesur, Aaron 2009, nn. D.105-D.132, pp. 350-360). Ancora una volta, questa ricerca di semplicità e di naturalezza rifletteva le preoccupazioni contemporanee del conte di Caylus. Il 2 settembre 1747, infatti, qualche giorno dopo l'apertura del *Salon* del 1747, dove Pierre espose al pubblico il quadro, l'amatore pronunciò una conferenza fondamentale all'Académie royale de peinture et de sculpture, intitolata *Sur la manière et les moyens de l'éviter*, in cui elogiava la misura di Raffaello e di Le Sueur, precisamente i due artisti che Pierre aveva più largamente copiato. Non stupisce allora che l'abate Le Blanc scrivesse che il quadro «est d'une grande manière, et a satisfait tous les connoisseurs», aggiungendo che ai suoi occhi «il y a une belle et noble expression dans la tête du saint, et beaucoup de vérité dans tout le paysage» (Le Blanc 1747, p. 79). Il paesaggio, bagnato dalla luce cristallina di un mattino d'estate, colpì ugualmente un altro commentatore, Louis Gougenot, che lo trovò «d'un champêtre admirable», aggiungendo che «ce tableau inspire la retraite» (Gougenot 1749, p. 43). Attinta questa volta dai ricordi italiani di Pierre, questa valle isolata circondata da rocce scoscese, dominata da un pino simile a quello che si ritrova nella *Danza campestre* (Lesur, Aaron 2009, n. P.5, p. 212), conferisce una rasserenante semplicità all'eremo del santo. Al contrario, la natura morta di libri sparpagliati sembra una *vanitas* contrapposta alla sua preghiera: allo studio che stimola l'intelletto, il santo preferisce l'elevazione spirituale della meditazione. Con la sua monumentalità, il dipinto segna un ritorno alla solennità dei pittori del *Grand Siècle* che Pierre perseguirà con successo, ancora per Saint-Sulpice, con *L'Adorazione dei pastori durante la fuga in Egitto*, esposta al *Salon* del 1751, di cui Caylus loderà la «composition tranquille mais en même tems un morceau heureux et nouveau» (Caylus 1751, p. 165).

Nicolas Lesur

Pensieri e capricci: il "fuoco dell'invenzione"



Nella Roma di inizio Settecento i disegni di pura invenzione conquistano progressivamente uno spazio privilegiato, di sperimentazione privata e divertita o di dialogo quasi intimo con pochi committenti in grado di partecipare a quel gioco liberissimo di fantasia slegata dai vincoli dell'esecuzione. I pensieri e le fantasie architettoniche di Filippo Juvarra, inventati spesso per sé in anni in cui non aveva ancora iniziato a costruire edifici reali, e talvolta concepiti come regali, incontrano così il gusto di artisti e di collezionisti e fissano una rete di corrispondenze ideali, così come nelle fascinose *Memorie sepolcrali* dedicate ad artisti conosciuti. Il disegno è il mezzo che permette una libera sperimentazione dell'invenzione, della forma e della fantasia, anche oltre i territori dell'eseguito, del dipinto o del costruito. Lo dimostrano bene le serie dei vasi incisi di Edme Bouchardon, che godettero di una grande fortuna in tutta Europa.

Amicissimo di Juvarra fu Marco Ricci, che a Venezia diede avvio alla fortuna del capriccio, in particolare a quello di «rottami antichi», sperimentato in pittura in singolari prove su pelle di capretto e tradotto in una serie di incisioni, raccolte nel 1730 con il titolo suggestivo di *Varia Experimenta*, che avevano proposto una interpretazione nuova e luminosa del capriccio di rovina in grande formato. Sotto l'alibi del disimpegno e dell'improvvisazione estemporanea, il capriccio esplorava i territori ignoti dell'immaginario, lasciandovi aleggiare una nuova coscienza del tempo, di cui le rovine sono l'emblema più suggestivo, e sperimentando nuove possibilità della figurazione.

Anche per il giovanissimo Giambattista Piranesi, arrivato a Roma da Venezia, Juvarra fu un riferimento esplicito, come egli stesso dichiarò nella lettera dedicatoria a Nicola Giobbe premessa alla sua opera d'esordio, la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* pubblicata nel 1743. Lì l'incisore appena ventitreenne enucleava lucidamente i temi centrali delle sue ricerche: l'importanza delle «parlanti ruine» dell'antica Roma, la necessità di una visione diretta e non mediata dei monumenti, l'intenzione di «spiegare con disegni le proprie idee» sull'esempio di Juvarra, vista l'impossibilità di realizzare grandiose architetture moderne, l'obiettivo di pensare come «in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori». Diversamente da Marco Ricci, Piranesi è fin dall'inizio orientato a una ricostruzione documentata dell'antico su fonti visive precise, seppure liberamente ricombinate secondo le regole del capriccio, che è per lui un potente tramite tra una visione immaginifica dei monumenti e la loro osservazione diretta.

La spericolata sperimentazione di Piranesi nel libero territorio della fantasia e dell'invenzione innerva tutta la sua produzione degli anni Quaranta, dalla *Prima Parte di Architetture e Prospettive* alla serie dei *Grotteschi*, fino a culminare nella prima edizione delle *Carceri*. Se in quel torno d'anni tra Roma e Venezia egli poté respirare qualche suggestione *rocaille* grazie alle incisioni che ne divulgavano quasi in sincrono le stupefacenti invenzioni, come dimostra ad esempio il senso di movimento che informa i *Grotteschi*, ugualmente molti giovani *pensionnaires* francesi furono attirati dalle sue nuovissime stampe tirate nella bottega strategicamente collocata «dirimpetto l'Accademia di Francia in Roma». La fascinazione sarà di lunga durata e identificherà nei decenni successivi le sperimentazioni dei «piranésiens français», un gruppo di artisti eterogenei che sulle orme dell'incisore veneziano percorreva strade utopiche e visionarie che sconfinavano liberamente tra l'architettura, la pittura, il disegno, l'antico, il capriccio e la veduta.

Roma era per i pittori francesi anche un luogo di grande divertimento, con le feste e le mascherate – la straordinaria *Mascarade* di Jean Barbault mette in scena la sfilata con la rappresentazione delle quattro parti del mondo progettata dai *pensionnaires* per il Carnevale del 1751 – e di libertà sperimentale, come dimostrano il paesaggio di Jean-Baptiste Marie Pierre, quasi una sintesi nostalgica dei suoi ricordi romani, il bozzetto attribuito a Charles-François Hutin, caratterizzato da guizzi di luce, personaggi spiritati e colori accesi, e il *Capriccio architettonico* di Louis-Joseph Le Lorrain. Una testimonianza flagrante di queste esperienze di dialogo tra artisti italiani e francesi è data dalle raccolte di stampe di Lorenzo Lavy, uno straordinario palinsesto visivo, che tra l'altro accoglie gli esiti francesi della stagione di libera sperimentazione degli anni Quaranta.

Il gusto per ribaltamento giocoso di temi serissimi a Roma è testimoniato dall'affermarsi della caricatura: il disegno di Pier Leone Ghezzi raffigurante il consesso di antiquari, intenti a «gabbarsi l'uno con l'altro» per «comprare e vendere», svela il lato meno nobile della fortuna dell'antico e di un sapere a rischio di essere asservito al mercato dell'arte.



182. Jean Barbault
Viarmes (Val-d'Oise) 1718-Roma 1762
Mascarade des quatre parties du monde, 1751

Olio su carta marouflé, 38 x 394 cm
In basso a destra su un paracarro: «J. Barbault Pinx-ROMA 1751»
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D.843.1.10

Provenienza: Roma, collezione di Jacques-Laure Le Tonnelier, bailli de Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma (1723-1785); Parigi, collezione Pierre-Adrien Pâris (1745-1819); lascito per legato testamentario alla Bibliothèque Municipale de Besançon nel 1819; entrato al museo nel 1843.

Bibliografia: Picault 1951, p. 27, nota 2; *L'Italia vista dai pittori francesi* 1961, n. 12, p. 47; Rosenberg 1972; Rosenberg, Volle, in *Jean Barbault* 1974, n. 13, pp. 5-9, 44-45; Rosenberg 1978b; Jacquot 2010; Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, n. 14, pp. 80-81; Rimaud, in *Guide des collections* 2018, pp. 200-201.

La *Mascarade des quatre parties du monde* è un progetto per la sfilata che i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma avevano previsto di mettere in scena al Carnevale del 1751, in onore di Abel-François Poisson de Vandières, fratello di Madame de Pompadour, più tardi marchese di Marigny e direttore dei bâtiments du roi, che però non ebbe mai luogo e fu sostituita da un ballo, il 21 febbraio 1751.
Nella ricca tradizione delle feste pubbliche romane il Carnevale occupava certamente un posto d'onore e la partecipazione francese del 1748 per la «Mascarade Turque» con la «Caravanne du Sultan a La Mecque» «donnée au peuple romain», aveva riscosso «un tel applaudissement», che il pittore Joseph-Marie Vien «pris la résolution d'en dessiner et graver toutes les différentes figures qui la composoient», oggi conservate al Petit-Palais di Parigi (*Correspondance* 1887-1912, X, 1900, p. 143; Stein 2013, pp. 115-119). Barbault stesso, a Roma dal 1747, partecipò a questa sfilata nelle vesti di un porta-insegne e venne incaricato da De Troy di testimoniare l'evento traducendo in venti dipinti i costumi disegnati dagli stessi *pensionnaires*, di cui solo tredici sono oggi noti (Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, nn. 1-13, pp. 65-79). Sullo sfondo scuro dello studio, le figure di Barbault sono disposte in pose variate che evidenziano la sontuosità cromatica dei tessuti, dei ricami, delle pellicce, delle piume e dei ricchi gioielli. Non semplici ritratti ma immagini seducenti rese in fantasiose e brillanti interpretazioni del costume orientale, dove «la vérité historique [...] fut sacrifiée au pitoresque» (Rosenberg 2010, p. 26).
La *Mascarade* del 1751 si rivela un progetto estremamente ambizioso per numero di partecipanti e ricchezza di apparati, «cette fête, dont on a encore conservé la mémoire, est une des choses curieuses & remarquables que l'on ait vu en ce genre», «fait avec tout le gôut & l'espirit possible» (vendita del bailli de Breteuil, 16 gennaio 1786, n. 48, Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, n. 14, p. 81), che mirava a superare i fasti del Carnevale del 1748, con una sfilata che prendeva vita lungo via del Corso tra Palazzo Mancini, sede dell'Accademia di Francia a Roma, e Palazzo Doria-Pamphilij, all'altezza della testa del corteo.
Ai balconi ornati da drappi e tendaggi si affacciano le personalità di spicco del tempo, cardinali, principi e ambasciatori, mentre in strada il popolo elegante segue incantato la parata. Una squadra di trombettieri sulla destra accompagna la marcia carnevalesca, mentre il calcio con gli zoccoli posteriori di un cavallo imbizzarrito a due astanti sembra dare avvio al corteo. I cavalieri variamente abbigliati sono pronti a seguire il carro allegorico rappresentante la Francia, trainato da destrieri impettiti e piumati, con seduto in cima il re con la corona e il ricco manto, attorniato dalla sua corte, mentre indica la via da percorrere alla processione. La prima parte del mondo a sfilare è l'Europa, con un tempietto, bandiere araldiche, elmi d'armature, il *Torso del Belvedere* e un mappamondo, a sancire il primato artistico e scientifico, temporale e spirituale, del vecchio continente. Segue nella sequenza il carro dell'Asia, con i vasi preziosi e i bracieri di profumi, attorniata da fanti e cavalieri vestiti all'orientale e quello dell'Africa, portato da mori abbigliati con turbanti e faretre, con una leonessa in agguato tra i fasci di grano e la frutta esotica. Sospeso su una portantina su cui è appollaiata una scimmietta, un sultano viene scortato da guardie e giannizzeri, che ricordano i personaggi della *Mascarade turque* del 1748. La sfilata prosegue con il carro rappresentante l'ultima parte del mondo ad essere stata scoperta, l'America, decorato con zucche e frutti tropicali, un coccodrillo e delle reti da pesca che avvolgono una palma e un albero esotico su cui è appollaiato un pappagallo, attorno gli indigeni americani, con grembiuli e copricapi piumati, vengono preceduti da un regale capo tribù adagiato su una lettiga e armato di arco, ad aprire la marcia.
La lunga composizione di Barbault è una testimonianza essenziale dei rapporti intrecciati tra Parigi e Roma, non solo a livello artistico, ma anche storico e culturale: una perfetta restituzione sociale e di costume del tessuto urbano della capitale papale all'altezza del 1751, vista da occhi forestieri. L'opera, per il soggetto emblematico, la virtuosistica qualità descrittiva e la spettacolare fantasia umoristica, rende conto anche della favorevole condizione degli artisti francesi sotto il direttorato di Jean-François de Troy (1738-1751; Leribault 2010) – Le Lorrain, Pierre, Vien, e dello stesso Barbault – caratterizzata da uno scambio tra artisti, generi e tecniche che creava una particolare condizione di libertà inventiva e sperimentazione stilistica, non condizionata da vincoli accademici o dalle esigenze dei committenti. Ed è in questo contesto artistico dove l'acquaforte veniva utilizzata come strumento creativo e non semplicemente di riproduzione – ne è una prova la *Mascarade chinese* di Jean-Baptiste Marie Pierre del 1735 (Stein 2013, pp. 109-110) – che alcuni giovani *pensionnaires* incrociarono la loro strada con quella di Piranesi e tra questi Barbault, che collaborò alle *Varie vedute di Roma antica e moderna* accostandosi alla maniera dell'incisore veneziano (Oechslin 1978, pp. 367; Rosenberg 1978b; Del Riccio 2019). L'interesse del Barbault per la narrazione della realtà quotidiana, con una particolare attenzione al dato di costume e al pittoresco, trovò esito nella commissione da parte del marchese di Vandières, delle tele-souvenirs con i *Costumes d'Italie* (Belkaïd 2010; Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, nn. 17-45, pp. 83-120). Il nobile francese, a cui la *Mascarade* di Besançon è dedicata, soggiornò a Roma per il suo viaggio di studio in compagnia di Jacques-Germain Soufflot, Jean-Bernard abbè Le Blanc e di Charles-Nicolas Cochin, con lui nella caricatura di Pier Leone Ghezzi (cat. 184). Le tele rimasero in collezione Soufflot e curiosamente nel catalogo della vendita venne segnalato che «si le nom de Barbault ne se fût trouvé sur chacun de ces Tableaux, nous n'aurions pas craiant de les attribuer à Subleyras» (1780, p. 6; Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, n. 17, p. 83).

Cecilia Veronese

183. Pier Leone Ghezzi
Roma 1674-1755
Congresso di antiquari, 1728

Traccia di matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta avorio, 360 x 430 mm
Iscrizione dell'autore nel cartiglio in alto a sinistra: «Congresso de migliori Antiquarij di Roma che sono il n. 1 è D. Gello che sempre stava accanto al Baron Stosch, il n. 2 è il Baron Stosch, il 3 son'io Cav. Ghezzi. Il 4 è Marco Sabbatini. Il 5 è l'abb. Valesio, il 6 Mons. Fontanini, il 7 è il General Marsilij, l'8 Mon. Bianchini, il 9 il Padre Vitri Gesuita, il 10 Mon. Strozzi. L'11 Antonio Borioni spetiale, il 12 è Campioli. Il 13 è Pietro Forier, il 14 Franc.o Ficoroni, il 15 il Canonico Graziani, il 16 è l'Andreoli libraro à Pasquino. Il 17 è Palazzi antiquario della Camera e tutto questo congresso fanno il Mercante di Comprare e vendere, all'eccettione dell'Abate Valesio e del General Marsilij, e Strozzi tutti gli altri fanno a gabbarsi l'uno con l'altro e io Cav. Ghezzi che né anche io faccio il Mercante ma me ne sono lassata la memoria il di 10 8bre 1728».
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3116, f. 191

Provenienza: raccolto dall'autore all'interno dei volumi del *Mondo Nuovo* nel 1747.

Bibliografia: Kanzler 1900; Lo Bianco 1985, p. 41; Cipriani, in *Pier Leone Ghezzi* 1999, n. 57, pp. 174-176 (con bibliografia precedente); Di Croce, in *Il Settecento a Roma* 2005, n. 107, p. 218.

Per il soggetto raffigurato, è questa la più celebre caricatura di Pier Leone Ghezzi, di cui esiste un'altra versione autografa all'Albertina di Vienna, datata 1725. L'autore immagina di presenziare, in qualità di segretario – si ritrae seduto davanti ad uno scranno con la penna in mano sulla sinistra – ad una riunione dei più importanti antiquari ed eruditi presenti a Roma in quegli anni, i quali accorrono numerosi – sono in tutto diciassette – raggruppati in piedi nella parte destra del foglio, a discutere con il barone Philip von Stosch, seduto sulla sinistra, delle monete antiche che ciascuno tiene in mano, e probabilmente di altre questioni d'archeologia. Il personaggio al quale viene data più rilevanza è proprio il barone von Stosch (1691-1757), discussa figura di collezionista di gemme e d'antichità, ma anche commerciante d'arte oltre che studioso, che soggiornò a lungo a Roma, svolgendo anche un'attività di spionaggio per gli inglesi, legandosi in particolare al cardinal Alessandro Albani, che stava riunendo pezzi antichi per la sua celebre raccolta, ed al Fontanini. Ghezzi lo ritrasse in varie altre caricature, sempre con il fido barbagianni accanto, il Don Gello citato nella *legenda*, anche qui appollaiato sulla sedia.
Seguendo le indicazioni fornite dallo stesso autore, passiamo in rassegna i personaggi più significativi che presenziano questo Congresso: accanto al poco noto Marco Sabatini nobile bolognese, appare il più celebre abate Francesco Valesio (1670-1742), conosciuto non tanto per i suoi studi, quanto per aver scritto il *Diario di Roma*, preziosa cronaca degli avvenimenti mondani e politici a Roma nella prima metà del secolo. Seguono due dei maggiori intellettuali del suo tempo: monsignor Giusto Fontanini (1666-1736), storico di grande rilievo e primo studioso di etruscologia; e Francesco Bianchini (1662-1729), matematico, astronomo e scienziato, autore di testi di archeologia sulle più recenti scoperte; il padre gesuita Eduard de Vitry, filologo e numismatico assai accreditato al tempo; e monsignor Leone Strozzi dei principi di Forano, assai celebre per la sua pregevole raccolta di antichità, che molti stranieri di passaggio per Roma si recavano a visitare. Seguono due personaggi, Antonio Borioni (noto 1685-*post* 1727) farmacista, e Nicolò Atanasio Ciampoli, dei quali Ghezzi ironizza in altre caricature (BAV, Ott. Lat. 3116, f. 29*v*) sulle loro capacità di intenditori d'arte: mentre l'uno avrebbe fatto meglio ad occuparsi di malati, l'altro «non capisce niente, e fa' l'erudito» (*Ivi*, 3117, f. 94). Con Pietro Forier e Francesco Ficoroni (1664-1747) siamo di nuovo di fronte a grandi esperti d'arte, l'uno noto per essere stato custode delle statue al Museo Capitolino e l'altro guida di stranieri a Roma ed autore di testi ancor oggi fondamentali sull'archeologia. Chiudono la serie personaggi meno conosciuti, quali il ferrarese Francesco Grazini e il libraio Francesco Andreoli, con negozio a piazza Pasquino, noto per le sue belle legature.
Già Kanzler (1900), che studiò per primo questo *Congresso di antiquari*, comprese che la scena non fu ripresa direttamente dal vero, ma ricreata dal Ghezzi nel suo studio, mettendo insieme come in un *collage* caricature singole degli stessi personaggi, che ritroviamo in gran numero sia nei volumi del *Nuovo Mondo* conservati nei Codici Ottoboniani della Biblioteca Apostolica Vaticana, sia in numerosi altri volumi replicati dallo stesso artista. A molti degli eruditi citati sopra infatti Ghezzi aveva già dedicato una caricatura, dove la figura restava isolata dal contesto, colta per lo più di profilo, tratteggiata con il caratteristico segno a penna. Nel suo complesso la scena infatti manca di ogni profondità e prospettiva,



ed i personaggi sembrano ritagliati da sagome, sovrapposte una sull'altra, per evidenziarne i profili.
La comicità sottesa a questa riunione si coglie nella messa in posa solenne di tutti i più celebri antiquari della Roma di primo Settecento, i quali però sono lì a discutere con il barone Stosch sui prezzi delle monete che hanno in mano: si tratta quindi di una satira piuttosto amara che Ghezzi costruisce a tavolino del "consesso dei saggi", i quali tuttavia non disdegnavano di esercitare il mercato dell'arte, ed in particolare quello di monete e reperti antichi, assai richiesti dai nobili europei, impersonati qui dallo Stosch. Questa chiave di lettura emerge chiara dalla *legenda* in alto, dove l'artista elenca tutti i presenti nominandoli ad uno ad uno con le varie cariche e titoli, per concludere con fine arguzia che «fanno a gabbarsi l'uno con l'altro», mettendoli quindi in ridicolo pur consapevole di una triste realtà, cioè che l'attività di studioso d'arte antica a quel tempo era strettamente connessa a quella di mercante. Da questa condanna si salvano soli in pochi – Valesio, Marsili e Strozzi – ed ovviamente lui stesso: ma sappiamo invece che egli fu molto invischiato nel commercio di opere d'arte, come attestano documenti vari e il suo diario, a conferma del vecchio detto latino «excusatio non petita accusatio manifesta». Giustamente celebre, questo *Congresso di antiquari* offre un documento del grave fenomeno della svendita di reperti antichi, assai fiorente a Roma nel XVIII secolo come riportano fonti assai attendibili, da Montesquieu al De Brosses, cui invano pontefici illuminati tentarono di porre un freno, ma nel quale erano implicati intellettuali ed artisti, come memorizza questa caricatura.

Simonetta Prosperi Valenti

184. Pier Leone Ghezzi

Roma 1674-1755

Caricature di De Vandières, Cochin, Soufflot e l'abate Le Blanc, 1750

Penna e inchiostro bruno su carta avorio,
303 x 213 mm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3277, recto

Provenienza: forse portato da Roma nel 1749 da Abel-François Poisson de Vandières come dono per la sorella marchesa Jeanne Antoinette Poisson de Pompadour (*Notice des dessins* 1820, p. 78); collezione Renard l'aîné (secondo l'iscrizione nel verso); entrata sotto la Rivoluzione nel Musée Napoléon (poi Musée du Louvre).

Bibliografia: Loisel, in *Le goût* 2009, n. 6, pp. 142-143 (con bibliografia precedente).



Figlio d'arte del pittore Giuseppe, che fu a lungo Segretario dell'Accademia di San Luca a Roma, Pier Leone Ghezzi fece della caricatura il suo genere prediletto, arrivando ad autodefinirsi "il Cavaliere della caricatura". Con questo mezzo grafico diretto ed immediato egli raffigurò personaggi del suo tempo, più spesso isolati su un foglio per focalizzarne meglio gli aspetti ridicoli, ma talvolta riuniti in gruppi, come questo caso, accomunati dal fatto che sono tutti di nazionalità francese. Attraverso le sue innumerevoli caricature, corredate spesso da scritte esplicative sui personaggi raffigurati, Ghezzi ci ha lasciato una documentazione insostituibile della società romana del Settecento, caratterizzata da un tono cronachistico che anticipa la produzione giornalistica dei due secoli successivi.
Il disegno in questione documenta il viaggio di studio fatto a Roma nel 1750 da Abel-François Poisson (1727-1781), marchese di Vandières e futuro marchese di Marigny, noto per essere il fratello più giovane di Madame de Pompadour. Come ogni gentiluomo che si rispetti, il marchese fu accompagnato nel suo *Grand tour* per l'Italia centrale dai personaggi ritratti insieme a lui in questa caricatura: si tratta dell'architetto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), del critico d'arte Jean-Bernard abbè Le Blanc (1707-1781), e del pittore Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), noto per aver scritto le *Voyage d'Italie* (1751) ed altri testi d'archeologia, che stettero con lui fungendo da guide durante l'anno che egli si trattenne a Roma per visitare i monumenti più importanti della città e dei dintorni. La caricatura del Louvre è una replica esatta del prototipo conservato al Metropolitan di New York (inv. 1972-84; Bean, Griswold, O'Neill 1990, n. 69, pp. 85-86), corredato dalle scritte esplicative in margine: ciò documenta il fatto che Ghezzi era solito replicare le sue caricature, con lo scopo di regalarle (o venderle) agli interessati, e per accrescere la sua notorietà in questo particolare genere grafico.

Simonetta Prosperi Valenti

185. Edme Bouchardon

Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762

Le Feste Lupercali, 1736



Sanguigna, 439 x 585 mm
Sulla lapide a destra: «LUPERCALIA, / ILL. NI D.O COMITI A CHOLMONDELEY / EDMUNDUS BOUCHARDON SCULPTOR REGIUS / FACIEBAT. / ANNO DOM MDCCXXXVI.»; a sinistra, su un gradino che porta all'altare: «SUA TERGA MARITAE / PELLIBUS EX SECTIS PERCUTIENDA DABANT ovid FASt. 2»
Parigi, Collezione Georges Pébereau

Provenienza: George, 3rd Earl of Chomondeley (1703-1770); Parigi, Galerie Charles et André Bailly, 1988; Monaco, vendita Sotheby's, 5 dicembre 1991, lotto 37; Francia, collezione privata; Londra, vendita Sotheby's, 7 luglio 1999, lotto 78; Parigi, Georges Pébereau.

Bibliografia: *Salon* 1737; *Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin* 1880, pp. 15-16; Jordan 1985, pp. 390-391, 393; Roserot 1895, p. 21; Melchior-Durand 1997, pp. 123-124; Scherf 2008a, p. 65; Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 29, pp. 162-163; Rosenberg, Barthelemy-Labeeuw 2011, I, n. F350, p. 102; Kopp, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 163, pp. 273-274; Kopp 2017, pp. 122-125, fig. 86.

* Opera non esposta in mostra

Al *Salon* che riapriva nel 1737, Bouchardon presentò sei disegni e tra questi una coppia di sanguigne su soggetti di storia romana, *Le Feste Lupercali* e *Le Feste di Pale*. Era rientrato a Parigi nel 1732 dopo il pensionato all'Accademia di Francia a Roma iniziato nel 1723, «étudiant sans cesse, dessinant tout ce que l'antique offre de plus parfait, l'apprenant pour ainsi dire par coeur, faisant le même travail sur les ouvrage de Raphael et du Dominiquin» (Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 163). Assolti gli obblighi accademici con la copia in marmo per il re del *Fauno Barberini*, vi era rimasto a lungo trattenuto dagli incarichi delle committenze romane e da una clientela internazionale affascinata dalla sua nuova interpretazione del ritratto "all'antica" lanciata con il *Busto del barone Phillipp von Stosch* nel 1727 (Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 46-47, pp. 119-121; Scherf 2016b).
Presto riconosciuto come un «trés grand sculpteur, peut-être égal aux meilleurs Grecs et fort supérieur aux Romains» (*Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin* 1880, p. 85), a Parigi investì il suo talento in diversificate attività grafiche per gli editori di stampe, composizioni di invenzione, studi di accademie e di anatomia; disegnò le «pierre gravé du Roi», le medaglie per l'Académie des inscriptions et des belles-lettres e la serie dei *Cris de Paris* (Kopp 2017, pp. 65-111), una colta messa a fuoco *d'après nature* di sessanta figure dei mestieri nella città, un soggetto di genere popolare con cui si era già confrontato Annibale Carracci con le *Arti di Bologna* (Sapori 2015).
Disegnatore superbo – «c'etoi là que brilloit son beau génie» (Mariette 1853-1860, I, 1853, p. 164) – ammirato per la continuità della linea – «il dessinait avec tant de sûreté que le trait d'une figure entière partait sans interruption depuis le col jusqu'au talon» (Caylus 1762, p. 13) – Caylus e Mariette, di cui Bouchardon esponeva il ritratto della figlia allo stesso *Salon* del 1737 (cat. 149), non soltanto collezionarono avidamente le sue sanguigne e le sue terrecotte, ma riconobbero nella purezza della sua opera l'orientamento estetico da perseguire nell'arte contemporanea: «Livré avec ardeur à l'antique, aux grandes maîtres modernes et à la nature, il sut en quelque façon s'approprier le talent des anciens, le retrouver sur la nature, distinguer les beaux choix, les suspensions, le laissés, le prononcé, enfin les licenses, qui sont la base du goût, et donc la distinction est si difficile à faire» (Caylus 1762, p. 11). In quel contesto di convinta adesione di gusto all'opera dello scultore – Mariette «était toujours à genoux devant lui» (*Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin* 1880, p. 85) – le due composizioni di storia antica presentate al *Salon* intervenivano a dettare la linea sui parametri cui ancorare la vocazione figurativa dell'arte: il confronto con «tout ce que l'antique offre de plus parfait», ma senza «perdre un seul instant de vue la nature» (Mariette 1853-1860, I, 1853, pp. 163-164).
Commissionate nel 1736, l'anno precedente il *Salon* del Louvre da George 3rd Earl of Cholmondeley e Viscount Malpas (1703-1770), pari d'Inghilterra e membro del partito Wigh, illustrano due episodi dei *Fasti* di Ovidio raramente rappresentati nell'arte francese, dedicati ai riti del calendario romano e descritti nel *livret* del *Salon*. I Lupercali erano una festa in onore del dio Pan celebrata il 15 febbraio sul Palatino dove si trovava la grotta in cui si riteneva che Romolo e Remo fossero stati allattati dalla lupa: giovani armati di cinghie ricavate dalle pelli delle capre sacrificate correvano nudi percuotendo le donne che incontravano per renderle feconde. Lo svolgimento narrativo del rituale è ambientato tra i tipi connotanti dell'architettura romana (l'arco trionfale, il tempio, la colonna, la piramide), dalla celebrazione del sacrificio dinnanzi alla statua del dio Pan, dove alcuni sacerdoti preparano uno dei giovani celebranti, al giovane ignudo nella sua scoperta bellezza intento a colpire le donne che ne anelano l'intervento, visibilmente eccitate (Kopp, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 163, pp. 273-274).
Per l'articolazione della scena e la ricercata espressività dei gesti sono state chiamate in causa le complesse costruzioni compositive di Poussin (Kopp 2017, pp. 122-125), ancor più esplicito è però il tributo ai maestri più accanitamente studiati a Roma, Raffaello e Domenichino. L'esperienza di appropriazione selettiva dei modelli dalle Stanze Vaticane alla Loggia di Psiche alla Farnesina, al caposaldo del Domenichino delle *Storie di Santa Cecilia* in San Luigi dei Francesi, è restituita nella fluida scorrevolezza narrativa di un moderno quadro di storia. Il rifiuto dell'espressività e della gestualità barocca in favore di una sintesi plastica originale e potente dei modelli di elezione, investita da una sensibilità per il rilievo dei corpi e per il turbolento riecheggiare delle minute pieghe dei panneggi indubbiamente in debito con la sua arte di scultore.
Annunciate nel *Mercure de France* nell'ottobre 1740, le acqueforti delle *Feste Lupercali* e delle *Feste di Pale*, incise dallo stesso Caylus e completate a bulino da Étienne Fessard, dovettero esercitare una sensibile attrattiva sulla generazione dei giovani artisti francesi che conquisteranno il pensionato nella Roma degli anni Quaranta. Ne rimasero affascinati, ma più ancora che dalla nuova forza della composizione di storia, dalla filante continuità ondeggiante della sua linea, riecheggiata fino all'esasperazione in quella maniera «coulante» severamente giudicata da Cochin ([1774] 1836, pp. 70-71) nelle opere di Louis Le Lorrain, Noël Hallè e François Hutin (cat. 186; Dardanello 2017a, pp. 120-122).

Giuseppe Dardanello

186. Lorenzo Lavy

Torino 1720-1789

Raccolta di stampe riunita in un volume, XVI-XVIII secolo



Volume di 156 carte su cui sono incollati 1105 tra fogli a stampa e ritagli di stampe; coperta in cartone rivestita in pergamena; 510 x 360 mm
Sul dorso della legatura: etichetta rettangolare a stampa (32 x 63 mm) con l'iscrizione «A. LAVY.»; etichetta applicata iscritta a penna: «4197»
Torino, Fondazione Torino Musei, Galleria Civica d'Arte Moderna, inv. 4197 (alb/101 anno 2003)

Provenienza: successione ereditaria della famiglia Lavy; dono di Virginia Pucci, figlia dello scultore Amedeo Lavy (1777-1864) al Museo Civico d'Arte Antica di Torino, 1914.

Bibliografia: Sereno 2012; Dardanello 2017a.

* Opera non esposta in mostra

Questo straordinario palinsesto visivo è stato confezionato incollando sulle 156 carte di supporto del volume un migliaio di stampe acquisite in differenti luoghi e occasioni in gran parte riconducibile alle esperienze di formazione e all'attività professionale dello scultore e incisore di medaglie torinese Lorenzo Lavy (1720-1789). Una seconda raccolta di stampe in volume (81 carte, con applicati 650 tra stampe e ritagli di stampe), di estensione cronologica, contenuti e modalità di allestimento strettamente apparentati a questa, è pervenuto alla Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali del Politecnico di Torino (*Libri vivendi* 2006, n. 631). Le due raccolte sono complementari nella selezione delle stampe, nelle loro modalità di accostamento e confezione nei volumi, come nei materiali figurativi e ornamentali che vi sono rappresentati e i loro contenuti possono essere esaminati congiuntamente.

Si tratta di una collezione di stampe, prevalentemente di soggetti di figura, del XVII e di buona parte del XVIII secolo, con qualche puntata indietro al Cinquecento, allestita in funzione di repertorio figurativo strumentale alla pratica artistica nel pieno Settecento, con una operazione di taglia e incolla finalizzata a supportare processi compositivi e creativi di cui avvalersi nell'esercizio professionale. Si rivela l'intenzione mirata di confezionare un repertorio che rispondesse alle concrete esigenze di un artista che per praticare la sua attività di incisore di medaglie dovette necessariamente misurarsi con Parigi e con Roma.

L'orefice torinese Andrea Boucheron ottenne infatti che il suo giovane allievo Lorenzo Lavy fosse impiegato a Parigi presso Thomas Germain, che dal 1740 lo accolse nel suo laboratorio al Louvre per una formazione a tutto tondo come modellatore e incisore di metalli, perfezionata presso François-Joseph Marteau, orafo e incisore di medaglie di Luigi XV. Le prime prove inviate a Torino gli valsero il sostegno del re Carlo Emanuele III che nel 1750 lo mandò a Roma presso i medaglisti papali Ottone ed Ermenegildo Hamerani. Rientrato nella Capitale sabauda nel 1749, acquisiva in breve la posizione di regio medaglista e nel 1757 Carlo Emanuele III gli affidava l'impresa della *Storia metallica della Real Casa di Savoia* (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, pp. 620-623; Assandria 1916, pp. 6-10).

Non è possibile in poche righe raccontare come la selezione delle stampe assemblate nei due volumi restituisca una eccezionale testimonianza della ricchezza dei materiali che potevano concorrere alla cultura visiva di un artista del Settecento, di cui qui si accenna soltanto per sommi capi (per i riferimenti alla collocazione delle stampe nelle due raccolte, Dardanello 2017a).

Rilevante è la presenza dei modelli figurativi del manierismo nordico, affiancata da una campionatura dai grandi maestri del Cinque e Seicento in Italia, senza trascurare la produzione barocca, mentre è ristretta la selezione dei maestri contemporanei; ben rappresentati sono invece il classicismo francese e le nuove brillanti ricerche nella riproduzione *d'après* degli incisori parigini, a comprendere anche significative campionature della *rocaille*. Della più circoscritta produzione a stampa sulla scultura si segnala la ripresa dal bassorilievo della *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690* nel basamento del monumento funebre di Alessandro VIII di Angelo de Rossi in San Pietro (1704) diventato un modello di studio di elezione per i *pensionnaires* francesi a Roma (Scherf in questo catalogo). Ampio è il fronte dei generi rappresentati: dalla illustrazione dei bassorilievi antichi al vasto repertorio di modelli ornamentali di Jean Lepautre, fino alle numerose accademie di nudo dalle *suite* di figure istoriate pubblicate dai primi decenni del secolo.

La nutrita presenza nella collezione Lavy delle stampe dei francesi a Roma negli anni del direttorato di Jean-François de Troy (1737-1751) appare come un chiaro indizio di appartenenza a quella esperienza collettiva di scambio tra giovani artisti in formazione, favorita dal clima di *sociabilité* perseguito dai direttori di Palazzo Mancini (Leribault 2002, pp. 141-146*; Stein 2013, pp. 102-135), che verrebbe confemato dalla notizia della partecipazione di Lorenzo a una *mascarade* dei *pensionnaires* (*Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, p. 621), probabilmente la celebre *Caravane du sultan à la Mecque*, allestita con enorme successo nel carnevale del 1748 (cat. 182). In quel terreno franco di permeabilità tra disegno e incisione rientravano le composizioni per le cerimonie della Chinea, attestate da due vedute della festa nel 1746, *La presentazione del tributo nella Sala regia in Vaticano* e la *Cavalcata da Palazzo Farnese a San Pietro*, con la macchina del *Tempio di Minerva* disegnata Louis-Joseph Le Lorrain (cat. 193). Restano esclusi i precedenti allestimenti della Chinea di François Hutin, ma la raccolta Lavy vi accoglie l'intera serie delle *Sette Opere di Misericordia* incise all'acquaforte: l'esito forse più sorprendente della stagione di libera sperimentazione degli anni Quaranta (su François Hutin [circa 1685-1758]: De Badicour 1859-1861, II, 1861, p. 135-142; Stein 2013, pp. 49, 120-121) (cat. 187).

Su fondali in tenui dissolvenze di architetture classiche, investiti dei primi eco della grafica piranesiana, si stagliano allungate silhouette di personaggi in accesa concitazione, composti facendo ricorso a un impressionante squadernamento di citazioni da Raffaello e dalla tradizione classicista, ma completamente stravolte nella dimensione di uno stile spiritato e inquietante. Era l'approdo al "genio romantico" evocato da Jean Seznec, che già l'aveva intravvisto precocemente annidarsi in alcuni disegni di Bouchardon: «le génie romantique; et ces ombres de Bouchardon sont parmi ses premiers produits. Elles ont beau dériver des Anges de Raphaël: elles annoncent en même temps, comme un vol d'oiseaux sinistres, les cauchemars de Fuseli, et le fantômes d'Ossian» (Seznec 1957, p. 57).

Giuseppe Dardanello

187. Charles-François Hutin (attr.)

Parigi 1716-Dresda 1808

Tobia fa seppellire i morti della sua tribù a Ninive, 1736-1743 circa

Olio su tela, 38 x 50 cm
Parigi, collezione Motais de Narbonne

Provenienza: Inghilterra, Shipston-on-Stour, mercato dell'arte, 1973; Parigi, Galerie Didier Aaron, 2011; acquisto degli attuali proprietari, 2011.

Bibliografia: Stépanoff, in *De Vouet à Boucher* 2018, n. 26, pp. 78-79 (come Le Lorrain).

Il soggetto di questo bozzetto è tratto dal Libro di Tobia dall'Antico Testamento. Durante la deportazione della sua tribù a Ninive da parte del popolo assiro, Tobia viene descritto come esempio di fedeltà al Signore e alla legge ebraica, a differenza di molti suoi compatrioti che rinunciano alle sue regole. Mentre il suo popolo viene perseguitato, Tobia si cura soprattutto di visitare i carcerati, di fare l'elemosina ai poveri, di sfamare gli affamati, di vestire gli ignudi e di seppellire i morti (Tobia 1, 15-21). Questi cinque atti descritti nel racconto sono una delle fonti delle Sette Opere di Misericordia, cui si aggiungono il dare da bere agli assetati e l'accogliere i pellegrini indicati in un passo del Libro di Isaia (58, 6-7) e nella parabola del Giorno del Giudizio del Vangelo secondo Matteo (25, 35-36). Queste sette azioni riassumono il modo in cui il cristiano può aiutare il suo prossimo.



La storia di Tobia che seppellisce i morti è stata poco rappresentata dagli artisti, se non da Giovanni Benedetto Castiglione, nel XVII secolo, in un'acquaforte drammatica e contrastata. L'interesse per questo episodio biblico fu rinnovato a metà Settecento, agli albori del Neoclassicismo, in particolare da Jean-Baptiste Deshays, che lo illustrò in numerosissime occasioni, in disegni e in bozzetti, durante il suo soggiorno all'Accademia di Francia a Roma (1754-1759) e poco dopo (Bancel 2008, n. P.68, pp. 127-128, tav. 4, p. 189, n. D.74, p. 221, n. D.98, pp. 226-227, n. D.109, p. 231, a cui occorre aggiungere nn. PE.3, PE.4, PE.5, pp. 192-193, considerati come realizzazioni della cerchia di Deshays; Join-Lambert 2008, n. 37, pp. 37-38, come opera dell'atelier; Kazerouni, in *De Vouet à Boucher* 2018, n. 27, pp. 80-81). Lo si ritrova poi in un sorprendente dipinto di Giovanni David, intorno al 1775 (Zeder, in *De Poussin à Soulages* 2014, n. 38, p. 44). Ad attirare l'attenzione degli artisti sono l'atmosfera cupa e inquietante, lo spettacolo dei cadaveri lividi e le complesse pose dei becchini, la luce delle torce sulle architetture sotterranee. L'atmosfera di questi dipinti e disegni non può che evocare la raccolta delle *Carceri d'invenzione* pubblicata da Giambattista Piranesi nel 1750.

Sin dalla sua presentazione alla Galerie Aaron nel 2011, questo bozzetto era stato assegnato al pittore Louis-Joseph Le Lorrain ed è con questa attribuzione che è stato pubblicato nel 2018. Dopo aver conseguito il *Grand Prix* di pittura nel 1739, l'artista fu a Roma, a Palazzo Mancini, dal 1740 al 1749 (Rosenberg 1978a). Il suo stile si distingue per il gusto per il contrasto di luci e per il tocco cremoso, steso a piena pasta, che dà un carattere di estrema piacevolezza alle sue pitture. Le sue figure dal canone allungato presentano pose complesse e gesti pieni di lirismo. Molto spesso, i loro capelli sono scompigliati dal vento, come in questo bozzetto.

Nonostante queste affinità, pare più giusto restituire il bozzetto a Charles-François Hutin, il cui stile risulta del resto molto vicino a Le Lorrain. Dopo aver vinto il secondo premio di pittura per l'anno 1735, Hutin risiedette nella Città Eterna dal 1736 al 1743. Durante questo periodo si convertì alla scultura, incoraggiato da Michel-Ange Slodtz,

e fu presentando un *Caronte* in marmo (Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 1882) che fu ricevuto all'Académie nel 1746. L'anno seguente partì per Dresda, al servizio della Corte di Sassonia, e tornò a dipingere. Nel corso della sua carriera, Hutin portò avanti anche l'attività di incisore, come già suo padre. Illustrò in particolare le Sette Opere di Misericordia in una serie di incisioni all'acquaforte (esemplare completo in particolare a Londra, British Museum, inv. 1877, 1013.695-1013.701), eseguite sicuramente a Roma, le cui analogie formali con il bozzetto qui presentato hanno suggerito a Nicolas Lesur (in una comunicazione orale) un'attribuzione al medesimo artista. I personaggi dai profili sfuggenti, le cui pose si adattano alla linea serpentina, sembrano rivelare uno spiccato interesse dell'artista per le acqueforti della scuola di Fontainebleau, rendendo le sue incisioni una delle produzioni più singolari della Roma di metà Settecento. La posa di Tobia ricorda in particolare il personaggio di destra nella stampa che illustra l'elemosina. Le incisioni, come il bozzetto, rivelano lo stesso interesse per i panneggi dalle lunghe e ampie pieghe e dotano i personaggi degli stessi capelli scompigliati. L'atmosfera notturna, illuminata dalle torce, è comune all'incisione che raffigura la sepoltura dei morti, a quella che illustra la visita ai prigionieri e al bozzetto della storia di Tobia. Questa nuova attribuzione costituisce perciò un'importante aggiunta al *corpus* ancora molto poco conosciuto di Charles-François Hutin, soprattutto per quanto riguarda i suoi anni romani.

Pierre Stépanoff

188. Jean Barbault

Viarmes (Val-d'Oise) 1718-Roma 1762

Pastore e bufala che lasciano una grotta, 1760 circa

Olio su tela, 49 x 64,5 cm
Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. (44).2009.2.1

Provenienza: Svizzera, collezione privata; Parigi, mercato dell'arte; collezione privata nel 2003; Parigi, Hubert Duchemin – cabinet Turquin; acquisto nel 2009 con il sostegno del Fonds régional d'acquisition des musées (FRAM) Alsace.

Bibliografia: Rosenberg 2010, p. 27; Jacquot 2010, pp. 28-30; Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, n. 63, p. 138, figg. a colori in copertina (particolare), p. 22 (particolare), p. 139.



Jean Barbault fa parte di una classe ancora poco conosciuta di *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, quella degli ultimi anni della direzione di Jean-François de Troy. Non che i loro nomi siano oscuri, ma ad eccezione di qualche opera emblematica, Louis-Joseph Le Lorrain, Charles Michel-Ange Challe o Pierre Charles Le Mettay, ad esempio, sono sovente ancora ricondotti sotto l'etichetta di "piranésiens français". Formatisi in un periodo in cui il *Grand Prix* di pittura raramente veniva assegnato per mancanza di concorrenti all'altezza, schiacciati tra Pierre, Vien e Hallé da un lato, poi Doyen, Fragonard o Lagrenée dall'altro, la loro carriera dopo Palazzo Mancini è difficile da ricostruire perché spesso breve e ai margini del mondo accademico. Così Barbault non fu soltanto il pittore delle figure di Roma, ripetendo più e più volte la serie commissionata dal marchese di Marigny. Neppure ebbe come unico orizzonte, dopo la sua burrascosa partenza da Palazzo Mancini nel settembre 1753, quello di collaborare con Piranesi per le sue *Antichità Romane* pubblicate nel 1756 o di fargli concorrenza con i suoi *Plus beaux monumens de la Rome ancienne* usciti nel 1761. Sposatosi e stabilitosi a Roma, qui intraprese una carriera di pittore che inizia a essere ricostruita. La parte inferiore dell'*Allegoria della Terra* commissionata nel 1752 dal principe Paolo Antonio Esterhàzy, firmata e datata 1758 (piuttosto che 1753?), è così recentemente ricomparsa all'asta in Romania (vendita Budapest, Nagyházi Galéria és Aukciósház, 15 dicembre 2015, n. 144). La sua spettacolare qualità non ha nulla da invidiare a quella delle altre due allegorie conosciute di quella serie di quattro elementi dipinti da Gabriel François Doyen (*L'Aria*), Charles de La Traverse (*L'Acqua*) e Pierre Charles Le Mettay (*Il Fuoco*, perduto). La sua ricomparsa conferma che si sa ancora poco dell'opera di Barbault, che a Roma dovette condurre un'attività più varia e onorevole di quanto si pensi, tanto da contare tra i suoi committenti il balivo di Breteuil o Joseph-Roch Boyer de Fonscolombe, segretario del conte di Stainville, ambasciatore presso la Santa Sede e futuro duca di Choiseul, la quale si spiega tanto per le qualità dell'artista che per la sua capacità di trattare generi diversi.
Il ritrovamento di questo quadro e la sua acquisizione da parte del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo nel 2009 ne sono una prova, e permettono di comprendere meglio un'altra sfaccettatura dell'arte di Barbault, quella della scena di genere e del paesaggio, finora nota soprattutto attraverso le vedute di rovine dell'antichità sul genere di Panini, sovente dipinte a coppie come quella del museo d'Angers datata 1754. Il dipinto è databile alla maturità del pittore, 1760 circa, se lo si confronta con il *Gentiluomo in abito di corte* del 1762 (?) (Parigi, collezione privata; Jacquot, in *Jean Barbault* 2010, n. 35, p. 108, fig. a colori p. 109), con cui condivide soprattutto il modo di trattare gli abiti con contrasti marcati, gli stessi piccoli tocchi di verde giustapposti per descrivere il fogliame e le stesse stesure leggere di grigio, quasi trasparenti, per modellare la roccia. Qui Barbault opera una forma di sintesi tra i suoi costumi romani e lo studio del paesaggio praticato con i compagni di Palazzo Mancini. Lo testimonia la recente scoperta della *Veduta del tempio del Sole e della Luna* e della *Veduta di una parte del monte Palatino e del tempio di Romolo* datate al 1750 (New York, The Metropolitan Museum of Art, invv. 2014.459.1, 2014.459.2). Queste sono disegnate a matita nera con lumeggiature a gessetto bianco su carta grigio-blu, così come le numerose vedute di Roma eseguite dai suoi compagni Challe, Vien o Le Mettay, una tecnica forse ereditata dalle vedute del parco d'Arcueil di Oudry che potevano forse aver conosciuto durante la loro formazione parigina. Di Pierre Charles Le Mettay si può menzionare il *Pastore a cavallo che conduce una mandria* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 30970), il cui soggetto, certamente, ma soprattutto la composizione a fregio, si confrontano facilmente con il quadro di Barbault.
Oltre ad essere un gustoso brano di pittura, il *Pastore e bufala che lasciano una grotta* riflette la seduzione che le attività quotidiane dei contadini della campagna romana esercitavano sugli artisti francesi presenti nella Città Eterna. Lontana dalla fantasia ideale dei pastori di François Boucher dipinti a Parigi nello stesso periodo – si pensi al perduto *Pastore napoletano* inciso da Jean Daullé nel 1758 – la composizione, ridotta a un unico piano a fregio, come i bassorilievi antichi che Barbault disegnò e incise così di frequente, e rinserrata dalla massa luminosa delle rocce, seduce per la sua immediata semplicità.

Nicolas Lesur

189. Filippo Juvarra

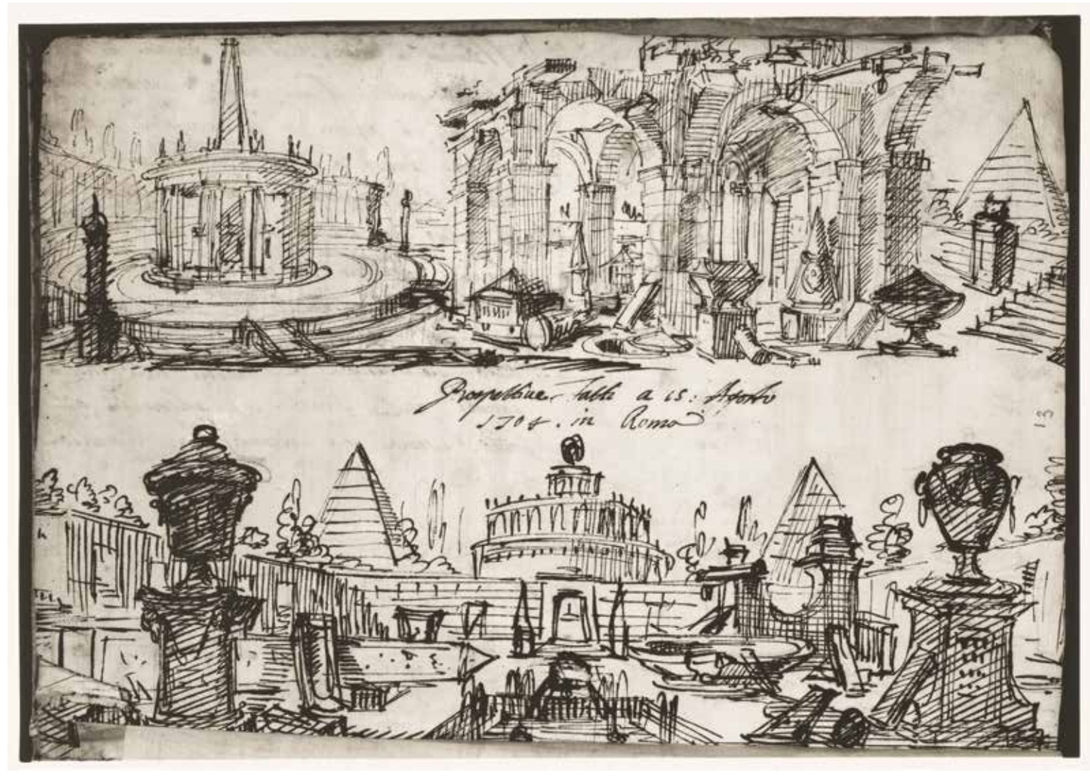
Messina 1678-Madrid 1736

Fantasie architettoniche, 1704

Penna e inchiostro bruno, tracce di gessetto nero, su carta, 289 x 203 mm (in album di disegni, contenente 125 carte, 294 x 212 mm)
Iscrizione: «Prospettive fatti a 15: Agosto / 1704. in Roma»
New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, inv. 69.655, c. 13

Provenienza: Bartolommeo Sestini, Capoliveri, Elba (in precedenza Pisa); vendita Pisa, Sala delle Stagioni, 20 maggio 1966, lotto 98, come Filippo Vasconi; Londra, collezione privata; New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Prints, Rogers Fund 1969.

Bibliografia: Myers 1975, pp. 27-33, n. 36, pp.



55-56, fig. 36c; Millon 1984, pp. 3-66, 175-217 (MM 013); Millon 1992, pp. 567-571, 580, fig. 23.3; Dardanello 2018b, pp. 3-4, fig. 6.

I disegni riuniti nell'album del Metropolitan (125 fogli rilegati in pergamena, numerati *recto* e *verso* in sequenza, con schizzi e iscrizioni su ambo i lati) coprono i primissimi anni di attività di Juvarra, offrendo una vivida testimonianza dei suoi studi e interessi al suo arrivo a Roma: un'esperienza non ordinaria di ricezione di immagini, modelli, mezzi linguistici ed espressivi, stili (Millon 1984; Manfredi 2010).
Juvarra vi giungeva entro l'estate del 1704. Lo conferma la data su una coppia di fantasie architettoniche firmate entrambe il «15 Agosto 1704 in Roma», l'una contenuta nell'album del Metropolitan (c. 13), l'altra in un foglio acquisito dalla National Gallery of Art di Washington (inv. 1989.6.1; Millon 1999, p. 159, fig. 1). Presto introdotto nello studio di Carlo Fontana, ex Principe dell'Accademia di San Luca, ricevette il consiglio di recarsi a vedere e disegnare Michelangelo a Palazzo Farnese e al Campidoglio, insieme ad altre opere di «lodata architettura, ma semplice» (Maffei 1738, p. 194), così come riferiscono i suoi biografi. Gli studi del Metropolitan documentano non solo che il consiglio di Fontana fu accolto, ma tutta l'attenzione prestata da Juvarra per i maestri della Roma barocca: Borromini e su tutti Bernini (Myers 1975, pp. 55-56; Millon 1984, p. XVII; McPhee 1999; Dardanello 2017c). Lo studio dell'architettura moderna si compie per mezzo del disegno di copia o dal vero, privilegiando gli ordini e i particolari di ornato, piuttosto che la distribuzione di insieme attraverso le piante e i prospetti delle facciate (Dardanello 2018b, pp. 4-5). L'osservazione delle targhe dei monumenti romani, isolate in dettaglio sulle pagine di appunti, diventa così non solo un esercizio sui modelli decorativi, proficuamente riutilizzato nei suoi lavori, ma anche un modo per assimilare la "maniera" di chi quelle targhe le aveva inventate (Dardanello 2007b, pp. 108-109). Tra i fogli dell'album emergono pure le tracce dei contatti con l'Accademia di San Luca attraverso le esercitazioni sugli ordini, le composizioni di archi trionfali, gli studi di prospettiva, mescolati ai suoi primi incarichi come architetto, tra Lucca e Messina, in particolare il progetto per la Cappella Antamoro in San Girolamo della Carità, l'unico eseguito a Roma (Millon 1984, pp. XXV-XXXVI). Già allora Juvarra era qualcosa di più di un abile disegnatore di architettura: le vedute e le composizioni di prospettive ideali che si contano numerose nell'album del Metropolitan (da confrontare con quelle degli stessi anni nel volume ex-Tournon I, ora Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco) dimostrano chiaramente che quando Juvarra arrivò in città era già in possesso di una tecnica affinata nella rappresentazione visiva (Millon 1984, pp. XXVIII-XXX; Millon 1992, pp. 567-571). L'impatto con le meraviglie della Roma antica e moderna dovette fare da detonatore per le sue doti di immaginazione. Nelle due fantasie architettoniche del Metropolitan, delineate a penna e inchiostro bruno con segno rapido e incisivo, impaginate sul medesimo foglio, l'una sopra l'altra, come strisce panoramiche orizzontali secondo la tipica impostazione dei vedutisti, l'immaginario dell'antico si traduce in memoria fantastica e pittoresca: piramidi, mausolei, urne, sarcofagi, obelischi, cenotafi, tra colonnati e costruzioni incompiute o abbandonate, entro luoghi e spazi percorribili (Millon 1984, p. 177). Nei capricci della National Gallery, invece, composti come coppia di medaglioni, il soggetto varia, illuminato da un tocco più leggero e atmosferico con un'inedita nota di colore, una delicata velatura d'acquerello azzurro e seppia. Eseguiti in un solo giorno d'estate i due fogli rivelano la versatilità di Juvarra nel misurarsi con vari modi di rappresentazione, dalle prospettive monofocali nelle vedute orizzontali, alle prospettive bifocali nei tondi (Millon 1992, pp. 567-569; Millon 1995, pp. 145-146).
Lo Juvarra che si affaccia sulla scena della Città Eterna nel 1704 è prima di tutto «un vedutista di luminosa sensibilità pittorica» che, consapevole del proprio talento disegnativo, se ne serve strumentalmente per sedurre (Dardanello 2018b, pp. 3-4; catt. 73-74). La fantasia architettonica è il suo biglietto da visita: le iscrizioni che talora accompagnano gli schizzi designandoli come «disegni da rigalare» (cc. 63, 65) sono la traccia di una strategia per farsi conoscere, destinando le sue invenzioni a personaggi che potevano facilitargli l'accesso alle cerchie culturali e accademiche, come le prospettive per il nipote del suo primo protettore siciliano, il cardinale Tommaso Ruffo (Millon 1984, n. Madrid 8309, pp. 328-329; Blasco Esquivias, in *Filippo Juvarra* 1995, nn. 12a-12b, pp. 316-318; Dardanello 2018b, p. 8). Furono del resto tali capacità tradotte in superbe restituzioni grafiche in prospettiva a garantirgli la vittoria del concorso clementino del 1705.

Roberto Caterino

190. Filippo Juvarra
Messina 1678-Madrid 1736
Fantasia architettonica, 1728

Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e velature a bistro su preparazione a matita, su carta bianca, 224 x 333 mm (in volume di disegni contenente 102 carte, 445 x 285 mm)
Firmato e datato in basso a destra, sul margine: «1728 / Cav. Juvarra»
Torino, Museo Civico d'Arte Antica – Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, vol. I, c. 30*r*, n. 41 (1741/ds)

Provenienza: volume da identificarsi fra i libri «di Disegni diversi di D. Filippo Juvara» entrati in possesso di Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna, alla morte dell'architetto nel 1736, segnalati nell'inventario dell'archivio regio redatto da Giovanni Battista Sottis nel 1764; dispersione in epoca napoleonica; proprietà del conte Seyssel d'Aix; per eredità al marchese di Lesegno; venduto alla biblioteca del Regio Politecnico di Torino e donato su iniziativa degli ingegneri Giovanni Chevalley e Giovanni Angelo Reycend al Museo Civico di Arte Antica di Torino nel 1921.

Bibliografia: Rovere, Viale, Brinckmann 1937, pp. 86, 156-157, tav. 21; Wittkower 1949, p. 94; *Filippo Juvarra* 1966, pp. 84, 107-108; Dardanello 2001, pp. 107-109, fig. p. 108; Dardanello 2018b, pp. 22-26.

Tra il 1728 e il 1729 Filippo Juvarra lavorò a una serie di prospettive ideali destinate a comporre un libro di disegni dedicato nel 1730 a Richard Boyle (1694-1753), terzo conte di Burlington (Chatsworth, Devonshire Collection, *Prospetive diseg[n]iate dall' Caval. Don Filippo Yuvarra e dedicate All'Eccellenza di Riccardo Conte di Burlington MDCCXXX*; vedi Wittkower 1949). Per ragioni ancora da chiarire, Juvarra trattene per sé almeno sette fantasie preparate per la stessa serie, più tardi riunite nel primo dei quattro album del Museo Civico di Torino (nn. 31, 32, 33, 37, 39, 40, 41), insieme ad altri analoghi disegni non firmati, ma ispirati al medesimo tema compositivo (nn. 94, 95, 98, 99). Al gruppo appartiene un ulteriore foglio, firmato e datato 1729 come gli altri, ora conservato nelle raccolte universitarie di Harvard (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1952.70).
L'adozione di un formato unico rettangolare (circa 225 x 335 mm) per l'intera sequenza di fantasie architettoniche asseconda un'organizzazione dello spazio figurato più controllata e scenografica rispetto alle visioni orizzontali, estese e dilatate, mutuate dall'impostazione della veduta topografica con fuochi prospettici centrali o a più fughe, quali caratterizzano gli assemblaggi immaginari



dei primi anni romani (cat. 189; Millon 1984, pp. XXVIII-XXX). Con una consapevolezza che gli derivava dall'esperienza teatrale maturata a Roma, Juvarra optava allora per la veduta di scorcio diagonale studiata per composizioni più dense, dove elementi *repoussoir* nella penombra del primo piano (fontane, sculture, rottami o vasellame abbandonato a terra contro un altare) fanno da cornice a scenari connotati da una forte presenza monumentale: edifici porticati o con sostegni isolati, chiese o palazzi dalle specifiche identità architettoniche, coerentemente disposti in profondità entro spazi percorribili, come nella scenografica veduta di una palazzata con logge e arcate in approdo a un porto di mare (n. 41), non priva di suggestioni che richiamano alla mente scene analoghe di porti al tramonto nei quadri di Claude Lorrain (Dardanello 2001, pp. 107-108; Dardanello 2018b, pp. 22-24).
In un'ambientazione classicheggiante evocata attraverso un repertorio dell'antico estraneo a intenzioni erudite o archeologiche – piramidi, archi trionfali, obelischi, rotonde, colonnati, rovine – si mescolano reminiscenze di monumenti celebri del passato e citazioni di modelli desunti dalla tradizione rinascimentale e barocca, sino alle suggestioni del viaggio in Inghilterra e in Francia del 1719, mentre inediti sono gli accenni al gotico e all'esotico (Wittkower 1949, pp. 105-118; Dardanello 2001, pp. 108-109).
La preminenza dell'architettura moderna nella varietà di riferimenti a esempi riconoscibili, sfoderati per diletto di un conoscitore colto come Lord Burlington, si arricchisce di sperimentazioni di nuovi impianti concretamente proponibili, al punto che tra i pensieri delle stesse raccolte del Museo Civico è possibile riconoscere piante e alzati che ne verificano la praticabilità progettuale (Dardanello 2001, pp. 108-109; Dardanello 2018, p. 23).
I valori espressivi ricercati attraverso un segno insieme incisivo nell'accennare ai dettagli e vibrante nel suo carattere pittorico, le velature dell'acquerello, che graduano la profondità delle vedute invitando a inoltrarsi tra gli edifici, nelle piazze e negli interni, corrispondono alla ricerca personale di Juvarra per strutture aperte di spazi ariosi in successione, avviata proprio alla fine degli anni Venti. Tra le prospettive ideali incollate sulle pagine dell'album torinese spiccano alcuni fogli il cui impegno inventivo ed esecutivo è, in tal senso, persino superiore ai disegni selezionati per Lord Burlington: sono scorci spettacolari di interni di basiliche (nn. 32, 40) che prefigurano lo sviluppo di spazi per molteplicità di vedute studiati da Juvarra negli stessi anni nei suoi grandiosi progetti per il Duomo Nuovo di Torino (Pommer [1967] 2003, pp. 35-45 e 127-137); ma soprattutto l'atrio magnifico di un palazzo (n. 31) dove sono esposti modelli tridimensionali di architettura civile e militare (Dardanello, in *Filippo Juvarra* 1999, n. 9, p. 31; Dardanello 2018b, p. 23).

Roberto Caterino

191. Marco Ricci

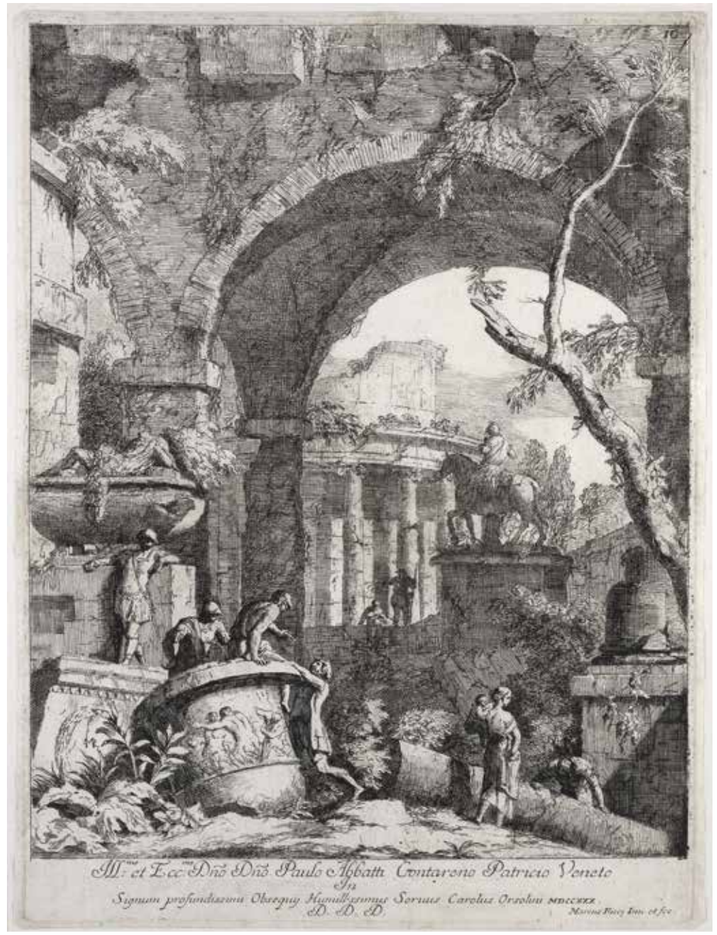
Belluno 1676-Venezia 1730

Rovine con statua equestre e tempio rotondo, 1723-1730 circa

Acquaforte, 308 x 394 mm
Torino, collezione privata

Bibliografia: Alpago-Novello 1939/1940, n. 10, p. 479; Pallucchini, in *Gli incisori veneti* 1941, n. 225, p. 63; Pilo, in *Marco Ricci e gli incisori* 1968, n. 29, pp. 19-20; Succi, in *Da Carlevarijs ai Tiepolo* 1983, n. 422, p. 335; Scarpa Sonino 1991, n. T86, p. 156; Succi 2013, I, n. 12, pp. 159-160.

Marco Ricci incominciò a sperimentare la tecnica dell'acquaforte nella maturità della sua carriera, dopo avere già impresso una svolta fondamentale al genere del paesaggio. Una delle prime testimonianze della sua attività incisoria si data al 1723 quando ne fa cenno in alcune lettere (del 4 giugno e poi del 10 dicembre di quell'anno) indirizzate a Francesco Gabburri a Firenze, che lo incoraggia a proseguire in questa arte e a cui riferisce le difficoltà di trattamento della morsura che lo portarono al danneggiamento di alcuni rami con la rappresentazione di «rottami antichi» (*Raccolta di lettere* 1822-1825, II, 1822, pp. 134, 141-144). Sono più o meno gli stessi anni in cui egli realizza una *Veduta del salone del Castello di Rivoli* (fig. 79.1, p. 326) e in cui con ogni probabilità collabora con lo zio per i fondali paesaggistici di alcune tele a questi commissionate dalla Corte reale. Mentre il suo pennello è messo al servizio della progettualità juvarriana, insomma, al fine di illustrare come sarebbe apparso il castello una volta ristrutturato, Ricci lavora egualmente immaginando mondi, creando capricci di fantasia, liberamente combinando natura, rovine e figura umana. Proprio al genere delle rovine antiche appartiene anche l'acquaforte in esame, certamente una delle più belle e celebri della serie, che trovò pubblicazione soltanto al momento della morte dell'artista, nel 1730, ad opera di Carlo Orsolini. Nella dedica, incisa su lastra separata, troviamo infatti scritto: «Ill.mo et Ecc.mo Dno Dno Paulo Abbatti Contareno Patricio Veneto / Signum profundissimi Obsequi Humilissiums Servus Carolus Orsolini MDCCXXXD.D.D. / Marcus Ricci Inv. et fec.». La presenza, in alto a destra, del numero 10 consente di individuare l'impressione come il secondo stato editoriale dell'incisione (cfr. Succi 2013, I, n. 12, pp. 159-160), della quale si conosce anche una prova di stampa conservata presso il fondo Remondini del Museo Civico di Bassano del Grappa (Pilo, in *Marco Ricci e gli incisori* 1968, n. 26, p. 19).



Tra le prove più felici dell'attività acquafortistica di Marco Ricci, l'invenzione sollecita confronti con le coeve prove pittoriche e in particolare con i suoi dipinti a tempera su pelle di capretto di analoghi soggetti rovinistici. L'acquaforte presenta in specie legami compositivi con una tempera di collezione privata veneziana, nella quale ritroviamo la presenza delle arcate, la statua equestre, le due figure assise sul vaso istoriato, che peraltro punteggiano il repertorio riccesco anche in altri dipinti come il *Capriccio* di Palazzo Fulcis a Belluno, sebbene in quei casi le scene abbiano uno sviluppo in orizzontale invece che in verticale come nella soluzione adottata per l'incisione (Scarpa Sonino 1991, n. T86, p. 156). In perfetta continuità con le proprie sperimentazioni formali e luministiche, Marco persegue nell'ultimo decennio di attività una nuova dimensione, solare, "meteorologica" come è stato detto, della natura e del paesaggio. Facendo certamente tesoro di una costruzione architettonica per certi versi ancora scenografica, di stampo teatrale, debitrice però di invenzioni e fantasie grafiche juvarriane, che egli plausibilmente dovette conoscere, l'artista fa dominare la scena dalle grandi arcate che incorniciano il foglio, creando una zona mediana di ombre che consente, per contrapposizione, di accendere fondali di estrema luminosità e dare profondità all'ambiente in cui si muovono le figurine intente ad ispezionare le pietre di un passato glorioso di cui la natura sembra essersene appropriata. Come ampiamente osservato dalla critica, la sensibilità del segno acquafortistico, il dosaggio chiaroscurale, oltre che la monumentalità delle rovine immaginarie non solo furono un precedente importante per Canaletto ma, con ogni verosimiglianza, innescarono la fantasia di un vero e proprio protagonista del genere, nei decenni avvenire, Giambattista Piranesi.

Denis Ton

192. Jean-Baptiste Marie Pierre

Parigi 1714-1789

Paesaggio animato tra rovine romane, 1740

Olio su tela, 63,3 x 54 cm
Firmato e datato sulla base del sarcofago: «Pierre 1740»
Parigi, collezione privata

Provenienza: forse Parigi, collezione Jean-Baptiste Marie Pierre fino al 1789, inventariato alla sua morte presso la biblioteca del suo alloggio al Louvre come «un tableau sur toile dans son cadre doré représentant un paysage avec fragmens d'architecture et figure» (Parigi, AN, Minutier central des notaires parisiens, étude XXXI, liasse 253, f. 12r, 28 maggio 1789); Parigi, collezione Arthur Sambon (1867-1947) nel 1928; collezione Besançon; collezione privata; Parigi, Galerie Pardo nel 1976; vendita Christie's, Monaco, 14 giugno 1996, n. 34; Parigi, collezione Monsieur e Madame André Lévêque; da loro acquistato dagli attuali proprietari nel 2006.

Bibliografia: *Exposition des paysagistes* 1928, n. 59, p. 22; Halbout 1970, II, n. 7; Lesur, Aaron 2009, nn. P.18, *P.282, pp. 52-53, 82, 218-219, 226, 311, 534, figg. pp. 53 (a colori), 219; Lesur, in *Jean Barbault* 2010, pp. 176-177, fig. p. 176 (a colori).

Dopo aver vinto il *Grand Prix* dell'Académie royale de peinture et de sculpture all'età di vent'anni nel 1734, Jean-Baptiste Marie Pierre ottenne la pensione del re per soggiornare all'Accademia di Francia a Roma. Tra il 1735 e il 1740, seguì qui l'insegnamento di due direttori, Nicolas Vleughels e poi Jean-François de Troy. Il



primo gli trasmise in particolare il suo gusto per il paesaggio e per lo studio dalla natura, assecondato da Giovanni Paolo Panini, il cui gusto per le rovine dovette suscitare un'eco ancora maggiore in Pierre, che aveva collaborato con il suo allievo Giovanni Niccolò Servandoni per alcune decorazioni teatrali a Parigi prima di partire per Roma. Il suo soggiorno fu anche l'occasione di incontri fruttuosi: fu infatti, per citare le sue parole, «témoin des études du célèbre M. Vernet» (Parigi, AN, AP/392/2, f. 108; lettera di Pierre a Girault, Angers, 7 novembre 1771), esattamente suo coetaneo arrivato nel 1734. Fu compagno anche di Philothée François Duflos, che si cimentò con successo nel paesaggio: dedicò le sue *Diverse vedute di Roma* al duca di Saint-Aignan e incise nove tavole delle *Varie vedute di Roma* pubblicate da Fausto Amidei nel 1748, alle quali collaborò anche Piranesi. Nel 1744 Pier Leone Ghezzi lo ritrasse, tra l'altro, in una caricatura davanti a un quadro di paesaggio appoggiato su cavalletto. Questo crogiolo favorevole segnò profondamente Pierre, che quattro decenni più tardi ricorderà ancora che «la récompense du travail de la journée était d'avoir le temps de dessiner une petite vue» (*Correspondance* 1887-1912, XIII, 1903, p. 81; «instruction pour M. Hallé», maggio 1775). Molte di quelle vedute si sono conservate, a lavis rialzato all'acquerello, a matita nera o a sanguigna (Lesur, Aaron 2009, nn. D.6-D.12,

pp. 318-320, nn. D.40-D.41, p. 328, n. D.70, p. 336). Dipinto da Pierre nell'anno del suo ritorno in Francia, questo quadro sembra offrire la sintesi dei ricordi romani di un giovane *pensionnaire* che fu forse sopraffatto dalla nostalgia al suo arrivo a Parigi. Nulla indica che il sito rappresentato sia reale. Non è stato possibile identificare né il sarcofago sormontato da un piccolo obelisco, né le rovine, che sembrano ispirate tanto a quelle del palazzo degli imperatori sul Palatino quanto a quelle delle terme di Caracalla a Roma, o delle terme di Villa Adriana a Tivoli. Quanto ai personaggi abbozzati con scioltezza, essi ricordano le figure che popolano il *Livre de desseins fait à Rome* nel 1739. Sostenuto da un tocco brioso, questo capriccio è uno dei primi esempi delle bambocciate che Pierre introdusse in Francia al suo ritorno dall'Italia. Il termine fu del resto utilizzato come specifica designazione di alcuni dei suoi invii al *Salon* a partire dal 1741. Apprezzate dal pubblico, le sue bambocciate gli attirarono l'ira di alcuni libellisti, come Étienne de La Font de Saint-Yenne, che lo accusarono di sprecare il suo talento per la pittura di storia, aprendo a Parigi un dibattito molto importante sul rapporto tra il paesaggio e la pittura di storia. Hubert-François Gravelot rispose così direttamente a La Font, sottolineando che uno studio approfondito della natura non poteva che servire ai progressi dell'artista nel *grand genre*: «Le genre qu'on reproche ici à M. Pierre, exige l'étude des Cieux, des Lointains, des Terrasses, des Fabriques, du Paysage et même des animaux. Eh! comment concevra-t-on que de pareils repos nuisent au Peintre d'Histoire [...]? [...] Mais il faut qu'en même tems l'auteur fasse le procès aux Titiens, aux Caraches, aux Rubens, aux Poussins, qui ont sans doute perdu leur tems en s'occupant à de simples Paysages, quoiqu'aujourd'hui ces fruits de leurs amusements ne se retrouvent plus que parmi les richesses des plus célèbres Cabinets» (Gravelot 1749, pp. 140-141).
Le bambocciate di Pierre sono in effetti all'origine del realismo della sua pittura di storia, che attinge agli studi dal vero, un cambiamento radicale se si pensa, ad esempio, che numerose figure nei quadri di François Boucher sono derivate da dipinti di maestri di scuola nordica o italiana. La novità dell'opera nel 1740 segnava così la nascita di un filone fecondo, proseguito anche da Philothée François Duflos, prima di essere più tardi reso molto popolare da Jean-Baptiste Lallemand, da Jean Barbault e soprattutto da Hubert Robert.

Nicolas Lesur

193. Louis-Joseph Le Lorrain
Parigi 1715-San Pietroburgo 1759
Capriccio architettonico,
1745-1749 circa

Olio su tela, 171,5 x 109,5 cm
Firmato in basso a destra sul piedistallo: «Le Lorr...»
Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 1976-19

Provenienza: collezione dei principi Giovanni, poi Marcello del Drago a Roma; vendita Finarte Roma, 7-8 maggio 1974, n. 68 (come J.-B. Pierre); acquisito dal Louvre a Londra nel 1976.

Bibliografia: Roland Michel, in *Piranèse et les français* 1978, pp. 571-572; Rosenberg 1978a, pp. 177-182; Drouguet 2007, pp. 54-55; Jacquot 2010, p. 38; Leribault, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 37, pp. 182-183.

Allievo di Jacques Dumont, detto Le Romain, Louis-Joseph Le Lorrain vinse il *Prix de Rome* nel 1739, soggiornando come *pensionnaire* presso l'Accademia di Francia nel 1740-1749. A Roma ebbe modo di perfezionare le proprie abilità pittoriche e sviluppare un'attenzione particolare verso l'architettura disegnata, favorita dalle scelte del direttore dell'Accademia di Francia. Jean-François de Troy, infatti, non orientò i *pensionnaires* ai soli esercizi di copia e studio sul modello, ma lasciò loro possibilità di accettare commissioni, la libertà di sperimentare fra tecniche e generi, permettendo a ciascuno di affinare i propri talenti in autonomia e incoraggiando l'uso dell'acquaforte, scoperta e impiegata in quegli anni come efficace strumento per la libera circolazione d'invenzioni tra gli artisti (Stein 2013, p. 114).
È in tale contesto che, nei primi anni Quaranta, il pittore entrò in contatto con Giovanni Battista Piranesi, installatosi da poco nei pressi di Palazzo Mancini, sede dell'Accademia, e intento alla produzione della *Prima parte di Architetture e Prospettive* (1743): i due ebbero forse occasione di visitare assieme le antichità di Roma, frequentandosi almeno fino al 1744 (Antinori 2015, p. 70). Come Le Lorrain, del resto, instaurarono rapporti con l'incisore veneziano altri giovani *pensionnaires* – Barbault, Dérizet, Lagrenée, Petitot, Pierre, Saly e Vien, i cosiddetti *piranésiens* (Oechslin 1978, pp. 363-394). Tra 1744 e 1748, Le Lorrain fu incaricato di realizzare gli apparati effimeri per le celebrazioni annuali della Chinea, tributo offerto dal re di Napoli allo Stato Pontificio (*Apparati architettonici* 1994). Dopo l'ideazione di una prima macchina, concepita ancora con figure ondeggianti e languide che facevano eco alle composizioni di François Hutin (Stein 2013, p. 120), i progetti degli anni successivi attestarono una sorprendente capacità di elaborazione nel disegno di architetture d'invenzione, concepite con disinvolta libertà anche grazie alla pregressa formazione da pittore: proprio il carattere più architettonico di queste chinee ha indotto la critica a datare il *Capriccio* negli ultimi anni del soggiorno romano dell'artista (Roland Michel, in *Piranèse et les français* 1978, pp. 571-572; Rosenberg 1978 pp. 180-181; Leribault, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 37, pp. 182-183).
Al centro di una piazza circondata da una possente struttura di colonne e pilastri dorici, sopra cui si affaccia una processione di sculture togate tra trofei d'armi, è collocata una monumentale fontana: entro la vasca circolare, su una base rocciosa con figure giacenti di divinità fluviali, si erge un massiccio piedistallo su cui siedono statue di prigioni, a supporto di una vistosa colonna dorica scanalata. In secondo piano è innalzato un tempietto monoptero cupolato retto da colonne ioniche binate che ospita una statua di Minerva. L'intera prospettiva appare assai illusoria, tutto è descritto con pennellate brillanti, in un forte contrasto fra luci e ombre, attraverso un'alternanza di bianchi, gialli e azzurri, che restituisce una dimensione quasi irreale dello spazio, enfatizzata dalla scala minuta dei personaggi che lo frequentano e dal chiaroscuro tagliente della fonte di luce incidente.
Il *Capriccio* si presenta come la reinvenzione moderna di un antico idealizzato anche attraverso il filtro visivo di esperienze rinascimentali e barocche: gli ordini vitruviani e gli ornamenti di ghirlande e fregi rievocano le decorazioni antiche, le colonne binate del tempio richiamano soluzioni michelangiolesche, la celebrazione della colonna al centro della scena sul basamento roccioso dissimula la berniniana Fontana dei Quattro Fiumi, mentre il gruppo scultoreo che pare evocare i *Dioscuri* del Quirinale è in realtà esemplato sui *Cavalli* di Marly di Guillaume Coustou.
Così come altri *piranésiens* a Roma, Le Lorrain colse le potenzialità di un genere tutto italiano di sperimentazione creativa, per sviluppare un'abile integrazione di tipologie o morfologie architettoniche convenzionali e di libere ci-



tazioni in un impianto di nuova concezione. Condensando sensibilità coloristica e abilità nel disegno architettonico, trasse ispirazione dall'architettura romana non per restituire i paesaggi in rovina delle *Vedute ideate* di Giovanni Paolo Panini, o cari alla cultura veneta di Marco Ricci e dello stesso Piranesi, bensì uno scenario architettonico affatto moderno.

Alberto Pirro

194. Giambattista Piranesi
Mogliano Veneto 1720-Roma 1778
La tomba di Nerone (*Grotteschi*, tav. 4), 1747-1749

Acquaforte su rame con ritocchi a bulino, 395 x 556 mm; spessore 1,1-1,6 mm
In alto a sinistra: 347; in basso a sinistra: 26/ Ap. «Piranesi dirimpetto l'Accademia di Francia in Roma»; in basso a destra: «Piranesi inventò, ed incise»
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. 1400/347

Provenienza: bottega di Giambattista Piranesi a Roma; calcografia di Francesco Piranesi a Parigi; stamperia Firmin Didot Frères a Parigi; acquistata dalla Calcografia Camerale nel 1839; Istituto Nazionale per la Grafica.

Bibliografia: *Catalogo generale delle stampe* 1953, n. 1400/347; Calvesi 1983; Focillon [1918] 1967, n. 22, p. 281; Robison 1977; Robison 1986, pp. 25-33, n. 23, pp. 120-121; Mariuz 1988, p. 128; Wilton-Ely 1994, n. 23, p. 43; *Giovanni Battista Piranesi* 2000, n. 107, p. 125; Sørensen 2000; Damiani, in *Giambattista Piranesi* 2010, n. 22, p. 132; Nevola 2010, pp. 194-198, 212-215.

Nel 1839, sotto il pontificato di papa Gregorio XVI, per decisione del cardinale Antonio Tosti fu acquisito dall'allora Calcografia Camerale il fondo di matrici di Piranesi in possesso della stamperia parigina Firmin Didot Frères, per un prezzo di 120.000 franchi, in parte da corrispondere «in tanta buona moneta di oro e di argento», in parte sotto forma di stampe: un totale di 1.191 rami dell'artista, di cui 964 autografi, oggi di proprietà dell'Istituto Nazionale per la Grafica (Mariani 2010). Tra le matrici conservate vi sono anche le quattro dei *Grotteschi*, la serie eseguita da Piranesi a ridosso del secondo soggiorno veneziano, databile tra il 1745 e il 1747 (invv. VIC 1400/345-VIC 1400/348; NIC 100887-NIC 10889). Venduti inizialmente in fogli sciolti, nella bottega al Corso «dirimpetto l'Accademia di Francia», i *Grotteschi* furono poi inseriti nelle *Opere varie*, in cui compaiono non numerati a partire dal 1750 (Robison 1986, nn. 21-24, pp. 116-122).
Il soggetto della stampa è una libera fantasia, un capriccio sul soggetto di un monumento sepolcrale situato a Roma lungo la via Cassia, oggi identificato come sepolcro di Publio Vibio Mariano ma conosciuto allora come la «Tomba di Nerone», aggredito da una vegetazione esuberante e quasi eccessiva. Qualche anno più tardi Piranesi lo riprodusse nelle *Antichità Romane* (Piranesi



1756, III, tav. XIV) con una didascalia parlante che ne rievocava lo splendore: «Tanto il Sarcofago col suo Coperchio di marmo di vasta mole, quanto i grossi Pezzi di Tufo, e d'altre Pietre, i quali si veggono giacere ivi d'intorno, danno a conoscere, ch'egli sia stato un superbo Mausoleo». Poco più che ventenne Piranesi aveva messo a fuoco con impressionante lucidità il progetto di rievocazione della grandezza delle «parlanti ruine» dell'antichità che avrebbe poi perseguito per tutta la vita (Piranesi 1743, lettera dedicatoria a Nicola Giobbe; Robison 1986, n. 14, pp. 98-99). Possono essere messi in rapporto con l'incisione un disegno, forse preparatorio della tavola o forse un *pastiche d'après* (Washington, National Gallery of Art, inv. B-30, 698; Robison 1977; Sørensen 2000, n. 29, p. 89), e uno che rivela soprattutto una riflessione sulle stampe di «rottami antichi» di Marco Ricci (Londra, British Museum, inv. 1908.0616.36).

Il soggiorno veneziano permise a Piranesi un'importante maturazione tecnica e stilistica. Le lastre dei *Grotteschi* sono contraddistinte da una intensa luminosità dei rami, grazie all'uso di ampie campiture prive di segni a esaltare i bianchi brillanti della composizione, e rivelano una complessità tecnica nuova rispetto alle opere precedenti, costruita su di una combinazione di acquaforte per morsure multiple per una diversificazione della profondità dei segni, bulino e puntasecca sbarbata, nei dettagli di maggiore intensità di nero, e brunitoio nei raccordi tonali (Scaloni 2010, p. 45). Da un punto di vista stilistico e tematico contarono i contatti diretti con Giambattista Tiepolo, incisore degli *Scherzi* e dei *Capricci*, e la conoscenza delle stampe di Marco Ricci e di Canaletto, ma anche di quelle di Giovanni Benedetto Castiglione, Stefano Della Bella, Salvator Rosa e Rembrandt, ben presenti nelle collezioni grafiche veneziane: la tipologia del capriccio, la fantasia sfrenata, la luminosità, la leggerezza e la morbidezza quasi disegnata del tratto vanno riportate a questa filiera di precedenti. A queste influenze, sempre evocate negli studi, bisogna però aggiungere qualche suggestione rocaille che Piranesi dovette respirare in quel torno d'anni tra Roma e Venezia. Lo straordinario senso di movimento che informa i *Grotteschi* non appartiene all'incisione veneziana, è invece riportabile alle nuovissime stampe francesi che stavano divulgando quasi in sincrono le stupefacenti invenzioni rocaille (Mariuz 1988, p. 128). Il confronto evocato in mostra con l'incisione disegnata da Boucher nel 1736 ne è una prova eloquente (cat. 195). D'altronde Piranesi viveva in quegli anni «dirimpetto l'Accademia di Francia in Roma» e non gli era difficile essere informato delle novità parigine. Qualche traccia di questo interesse è rivelata anche da una serie di disegni di «cartocci» oggi alla Pierpont Morgan Library (inv. 1966.II 10-13). Seppure studiato dal vero, il sarcofago centrale dell'incisione deriva, nei particolari dei pannelli decorativi che ne ornano i lati, da due serie di incisioni di vasi monumentali e di «montants à la romaine» di Jean Lepautre, combinate e variate (Préaud 1999, nn. 1987-1988; n. 1669; Sørensen 2000).
La ricomposizione di queste suggestioni disparate in una immagine del tutto nuova, dinamica e misteriosa è rivelatrice del complesso processo creativo di Piranesi descritto dal biografo Legrand: «Impétueux, actif, entreprenant, il observait cependant continuellement la nature et les hommes, et recomposait sur le champ dans son imagination sur une forme nouvelle tous les objets qui lui semblaient défectueux. [...] Il disait un jour à l'un de ses élèves: "J'ai besoin de produire de grandes idées, et je crois que si l'on m'ordonnait le plan d'un nouvel univers j'aurois la folie de l'entraprendre"» (trascritta in Erouart, Mosser 1978, p. 248).

Chiara Gauna



195. Claude-Augustin Duflos il Giovane
Parigi 1700-1786
su disegno di François Boucher
Parigi 1703-1770
Rocaille, 1736

Acquaforte e bulino, 510 x 265 mm
Iscrizione: «F. Boucher inv. / Cl. Duflos Sculp. / ROCAILLE / A Paris chez De Larmessin graveur du Roy rue des Noyers à la deuxième Porte cochère à gauche entrant par la rue S^t. Jacques. A.P.D.R.»
Parigi, collezione privata

Bibliografia: Guilmard 1880-1881, I, 1880, pp. 168-169; *Inventaire du Fonds Français* 1970, n. 26, pp. 59-60; Jean-Richard 1978, n. 872, pp. 228-229; Pons 1992b, pp. 330-331; Fuhring 1999, I, pp. 75-76, fig. 32; Fuhring, in *François Boucher* 2003, n. 25, pp. 138-141.

L'attività del pittore François Boucher non si limitò a dipinti di soggetto mitologico o di genere, destinati a decorare le pareti o le sovrapporte degli appartamenti, ma abbracciò anche molti altri ambiti, tra cui le arti decorative. I suoi disegni per la decorazione di pannelli di carrozze ne sono un eccellente esempio, così come i

suoi progetti di pannelli per paraventi. Cinque di questi sono oggi ben noti grazie alle incisioni di Claude-Augustin Duflos il Giovane, intitolate *Rocaille, Hommage champêtre, Triomphe de Priape* e *Léda*, e di Charles-Nicolas Cochin figlio, *Triomphe de Pomone*.
Il titolo della composizione fu aggiunto nel secondo stato di questa stampa, dove si legge anche «Nouveau morceaux pour des paravents», permettendo di comprendere il loro vero soggetto. Nel quarto e ultimo stato fu apposto il nome dell'ultimo editore della *suite*, Jean-François Daumont (attivo intorno al 1740-1775).
Il grande pannello che qui si presenta è senza dubbio il più emblematico della serie perché il suo titolo *Rocaille* ne inscrive il soggetto al centro della nuova ornamentazione parigina degli anni trenta del Settecento. Il disegno preparatorio di Boucher per questa composizione è tuttora conservato, invertito rispetto alla stampa (Fuhring 1999, I, pp. 76-77, fig. 33; Fuhring, in *François Boucher* 2003, n. 25, p. 139). Vi si vede una collezione di conchiglie, rami di corallo, ecc. appoggiati a un piedistallo, come la si potrebbe immaginare in un *cabinet de curiosité* o in un *cabinet d'artiste*, ma Boucher trasforma completamente il soggetto al punto da rendere quasi irriconoscibile l'idea iniziale. All'interno di una cornice, che crea l'effetto di una finestra, si vede una fontana in una nicchia affiancata da coppie di colonne di ordine tuscanico, tra una palma e un pino marittimo; sulla destra, un vaso poggia su di un piedistallo integrato in una balaustra, dietro la quale si scorge una piramide, il tutto sullo sfondo di un cielo nuvoloso. La commistione tra una vera collezione di conchiglie e un mondo immaginario, dove la Roma del XVII secolo (la fontana) è associata all'antichità (la piramide), testimonia delle suggestioni dell'autore poco dopo il suo ritorno dalla Città Eterna a Parigi nel 1731. Occorre soffermarsi anche sull'incorniciatura della composizione legata all'elemento centrale, dove l'accumulo di conchiglie, rami di corallo e palme situate nel registro superiore è controbilanciato dall'ammasso di motivi più in basso, che mantiene così l'equilibrio pittorico del pannello da paravento. Si può inoltre notare la giustapposizione tra una rappresentazione "realistica" delle conchiglie e la loro trasformazione artistica, visibile nelle forme addossate al piedistallo, dove le conchiglie sono diventate *rocailles*, secondo l'impiego del termine utilizzato nel 1730 per gli angoli della cornice di Juste-Aurèle Meissonnier destinata al dipinto di caccia di Luigi XV realizzato da Jean-Baptiste Oudry (Fuhring 1999, I, p. 127; II, n. O37, p. 203).
Il titolo *Rocaille* si riferisce a un nuovo tipo di ornamento ispirato alle *rocailles*, ammasso di elementi quali pietre forate, conchiglie e concrezioni minerali di vari colori impiegato nella decorazione delle grotte (Daviler 1691, II, pp. 807, 812; Fuhring 1999, II, p. 439). Un ottimo esempio è fornito dai titoli di diverse tavole che illustrano la *Grotta di Teti* nei giardini del Castello di Versailles, descritta magistralmente da André Félibien e pubblicata nel 1676 nella serie nota come *Cabinet du Roi*. L'introduzione di elementi desunti dalla natura o a sua imitazione nella decorazione delle abitazioni e nel mobilio costituisce lo scenario della nascita della *rocaille* come nuovo ornamento. Si vedono infatti comparire questi elementi nelle decorazioni intagliate nel legno, come nelle console, nelle casse e nei treni delle carrozze, o nei *lambris*, ma anche scolpite su pietra al di sopra di portali di ingresso. Questo gusto per il naturalismo si allontana dalla stilizzazione dei medesimi elementi praticata in precedenza. Il risultato, spesso sorprendente, cattura l'occhio dello spettatore, e se ne ammira l'invenzione che gioca con i contorni, la plasticità e l'asimmetria.

Peter Fuhring

196. Giambattista Piranesi

Mogliano Veneto 1720-Roma 1778

Vestiggi d'antichi Edificj (*Prima Parte di Architetture e Prospettive*, tavola 5), *ante* 1748

Acquaforte, bulino, puntasecca, 387 x 238 mm
Iscrizione: «Vestiggi d'antichi Edificj fra i quali evvi l'Urna Sepolcrale tutta d'un pezzo di porfido di Mario Agrippa che oggi serve per il Sepolcro di Clemente XII. Si vede anche un pezzo di Guglia con caratteri Egizj, ed in lontano un Vestibolo di antico Tempio rovinato» / «Gio Batta Piranesi Architetto inventò, ed incise in Roma»; in basso a destra: «5»
Torino, collezione privata

Bibliografia: Focillon [1918] 1967, n. 5, p. 11; Robison 1986, pp. 12-25, n. 16, p. 102; Wilton-Ely 1994, p. 37, tav. 18; *Giovanni Battista Piranesi* 2000, n. 5, p. 59; Sørensen 2000; Nevola 2010, pp. 140-145.

«Vestiggi d'antichi Edificj fra i quali evvi l'Urna Sepolcrale tutta d'un pezzo di porfido di Mario Agrippa che oggi serve per il Sepolcro di Clemente XII. Si vede anche un pezzo di Guglia con caratteri Egizj, ed in lontano un Vestibolo di antico Tempio rovinato»: così recita la didascalia della tavola, la quinta della *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, la prima opera pubblicata da Piranesi nel 1743, all'età di ventitré anni. Nella lettera dedicatoria a Nicola Giobbe, l'incisore enucleava lucidamente i temi centrali delle sue ricerche: l'importanza delle «parlanti ruine» dell'antica Roma, la necessità di una visione diretta e non mediata dei monumenti, l'intenzione di «spiegare con disegni le proprie idee» sull'esempio di Juvarra, vista l'impossibilità di realizzare grandiose architetture moderne, l'obiettivo di pensare come «in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori» (Robison 1986, n. 14, pp. 98-99).
Alcune delle tredici tavole che compongono la *Prima Parte di Architetture e Prospettive* sono esercizi un poco rigidi sulla tradizione architettonica e scenografica, altre sono invece già di grande fantasia e complessità, oltre che tecnicamente raffinate, a rivelare la cultura composita del giovanissimo Piranesi, in grado di muoversi agevolmente tra le invenzioni dei Bibiena, l'incisione di architettura e il moderno capriccio veneziano.
La serie fu variamente rimaneggiata, sotto il cappello della datazione del 1743, anche negli anni successivi. Per l'incisione dei *Vestiggi d'antichi Edificj*, Robison (1986, pp. 22-23) ha proposto una data successiva al viaggio veneziano, che avvenne tra il luglio 1745 e l'agosto 1747, e anteriore al 1748: la tavola fu aggiunta infatti solo nel terzo fascicolo tirato su carta veneziana, insieme al *Gruppo di Colonne* e all'*Ara antica*, in contemporanea dunque alla serie dei *Grotteschi*. I debiti derivati dalla tradizione veneziana sono evidenti, specie da individuarsi nelle fondamentali suggestioni delle stampe di «rottami antichi» di Marco Ricci, pubblicate insieme al resto della sua opera grafica nel 1730 con il titolo di *Varia Experimenta*, che avevano proposto una interpretazione nuova e luminosa del capriccio di rovina in grande formato (cat. 191), ma anche nelle incisioni morbide e dal tratto finissimo di Giovanni Benedetto Castiglione.
In uno spazio verticale, ancora accentuato dalla palma che svetta sulla sinistra, è allestita una fantasia di rovine, popolata da alcune figurine fuori scala: in primo piano un frammento di obelisco egizio, rocchi di colonna, sarcofagi e capitelli in parte immersi nell'acqua, in centro un'urna sepolcrale accanto a cui s'intravede una sfinge, sullo sfondo un tempio circolare in rovina. Protagonista dell'incisione è l'antica urna «tutta d'un pezzo di porfido» riutilizzata nel solenne monumento sepolcrale di Clemente XII collocato nel nicchione di sinistra della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. L'urna, che proveniva secondo Flaminio Vacca dal Pantheon e in antico ospitava le ceneri del console Marco Agrippa, genero dell'imperatore Augusto, era stata donata da Clemente XII al Capitolo Lateranense nel 1732, per essere poi destinata a contenere le sue spoglie, decorata dalla tiara papale poggiata su di un cuscino di marmo orientale. Il bassorilievo sottostante il sarcofago è invece un'invenzione di Piranesi ispirata a un modello romano con le sette muse molto noto, oggi al Louvre (inv. MA 475), derivato probabilmente da un'incisione di Francesco Aquila per la *Raccolta di statue antiche e moderne* di Paolo Alessandro Maffei edita da Domenico de Rossi nel 1704 (Sørensen 2000, p. 82). A queste date Piranesi mescolava in maniera audace e disinvolta suggestioni dell'antico studiato dal vero con fonti grafiche moderne, come dimostrato anche dal *Grottesco* della *Tomba di Nerone* in mostra (cat. 194).
Diversamente da Marco Ricci, che sembra essere il riferimento stilistico e poetico più prossimo a questa incisione e anche ad altre della *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Piranesi è già orientato a una ricostruzione documentata dell'antico su fonti visive precise, seppure liberamente ricombinate secondo le regole del capriccio, che diventa per lui a queste date un potente tramite tra una visione immaginifica dei monumenti e la loro osservazione diretta. L'urna sepolcrale di Marco Agrippa viene così decontestualizzata dalla sua cornice moderna e restituita a un mondo fantastico in grado di «farne palesi al Mondo» l'antica maestà e magnificenza. Giovanni Ludovico Bianconi mise bene a fuoco nel 1779 la nuova qualità pittoresca di Piranesi, «il Rembrand delle antiche Rovine»: «A forza di chiari oscuri, e d'una certa franchezza pittoresca che egli seppe introdurvi, arrivò a dare alle sue stampe un effetto tutto nuovo, anzi una specie di magia che prima non si era mai conosciuta» (Bianconi 1779).

Chiara Gauna



197. Edme Bouchardon
Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762
Urna, 1737

Sanguigna, 231 x 161 mm
Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. O.401

Provenienza: Jean Masson (1856-1933), suo marchio, L.1494a; dono all'École des Beaux-Arts nel 1925, L.829.

Bibliografia: Brugerolles, in *François Boucher* 2003, n. 37, pp. 180-183; Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 178-7, pp. 292-295.



Due serie di vasi a stampa derivate dai disegni di Bouchardon rinnovano nella Francia del Settecento una lunga tradizione di pubblicazioni di vasi iniziata in Italia nel XVI secolo su modelli dall'antico. I vasi e le urne, modelli universali, erano destinati tanto agli artisti quanto ai collezionisti che ammiravano l'ingegnosità degli artisti disegnatori (*Die Vase* 1982).
Lo scultore Edme Bouchardon rispose favorevolmente alla richiesta dell'editore di stampe Gabriel Huquier di fornirgli una serie di disegni di vasi e di urne. Lo stesso Huquier li incise all'acquaforte e li pubblicò in due *suites* composte ciascuna da 12 tavole: *Premier [Second] Livre de Vases inventés par Edme Bouchardon, Sculpteur du Roy*. Le due serie furono annunciate sul *Mercure de France* nel maggio del 1737, fornendo un'informazione importante sull'inizio della circolazione di questi modelli.
La presenza delle due serie nel catalogo del fondo di Huquier nel 1757 testimonia l'entusiasmo del pubblico a vent'anni dalla loro prima pubblicazione. Nella vendita *post mortem* di Huquier nel 1772 figuravano, al numero 17, le 24 lastre di rame dei vasi e altre 48 *suites* a stampa che l'editore teneva in magazzino. Il lotto fu aggiudicato a Esnault, editore e mercante di stampe a Parigi, ma non è nota una successiva riedizione di queste lastre.
Le due serie di vasi rappresentarono per Bouchardon l'inizio di un'attività di fornitore di disegni per gli editori di stampe, che non pubblicavano invece sue opere scolpite ed eseguite. Queste incisioni erano destinate principalmente ai giovani artisti che imparavano a disegnare. Nessun disegno preparatorio per uno dei vasi o delle urne sembra essersi conservato, mentre si conosce quello per la tavola del frontespizio della seconda serie (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 2983-1863).
Oltre al disegno qui presentato, ne esistono altri cinque a sanguigna che mostrano modelli dell'uno o dell'altro vaso, conservati all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 14630), all'Albertina di Vienna (inv. 12057) e in due collezioni private. Sono tutti più grandi e in controparte rispetto alle acqueforti corrispondenti. Per comprendere il rapporto di questi disegni con le stampe è necessario ricordarsi dell'esistenza di due acqueforti della stessa scala dei disegni, intitolate *Vase Inventé par Edme Bouchardon* (*Inventaire du Fonds Français* 1970, nn. 561-562, p. 455). Sembra dunque che Huquier avesse pensato in un primo tempo di pubblicare una serie di stampe di formato più grande. Il che è molto plausibile considerando le dimensioni di quattro dei cinque disegni sopra citati, ma probabilmente la produzione risultò troppo costosa: il piccolo formato consentiva una tiratura di quattro per foglio, anziché di due per foglio. Per preparare le lastre di formato più piccolo, tutti questi disegni dovettero essere ridotti, ma tali riduzioni sono andate perdute. I disegni grandi furono senza dubbio venduti ai collezionisti. Solamente il disegno di Vienna è due volte più grande degli altri e il tratto a sanguigna è più leggero (Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 178-11, p. 295): fu quasi certamente eseguito da Bouchardon su richiesta di un collezionista. Il disegno dell'urna non può essere considerato come direttamente preparatorio alla stampa (Brugerolles, in *François Boucher* 2003, n. 37, p. 182); ne esiste, peraltro, una versione più piccola conforme agli altri disegni, conservata in collezione privata (*Edme Bouchardon* 2016, n. 178, p. 295, nota 16).
Bouchardon possedeva un esemplare dell'*Œuvre* di Juste-Aurèle Meissonnier (vendita 1762, n. 157), ma per i suoi modelli di vasi e di urne non si lasciò ispirare dall'innovazione ornamentale e dalla moda della *rocaille*. L'8 gennaio 1726, durante il suo lungo soggiorno a Roma, scriveva al padre a Chaumont: «je modelle et dessine tous les jours d'après les belles choses, je m'exerce de temps à temps le génie à faire des esquisses en dessein et en terre dans le goût de ce pais ici autant que je le puis» (Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 5543). Una volta rientrato a Parigi con la sua passione per l'antichità, continuò a lasciarsi ispirare dalla grande tradizione della Roma antica.

Peter Fuhring

198. *Raccolta di stampe d'ornato*, s.d. (XVII-XVIII secolo)

Volume rilegato in mezza pergamena e cartone marmorizzato, tagli colorati, guardie e controguardie assenti, contenente 65 carte; 460 x 300 mm
Caravino (TO), Castello e Parco di Masino (FAI – Fondo Ambiente Italiano), Biblioteca dello Scalone, Provv. Scalone 11

Provenienza: collezione dei conti Valperga di Masino.

Bibliografia: Dardanello 2015a.

Restauro eseguito in occasione della mostra da Paola Gallarini, Aosta.

Le 374 incisioni ritagliate e incollate sulle carte del volume compongono una raccolta dedicata in prevalenza all'ornato, in cui sono presenti anche alcune scene di paesaggio, qualche soggetto di genere, due nature morte e un ritratto. Sprovvisto di note di possesso, il volume non è chiaramente riconoscibile nel *Catalogo de' libri* compilato nel 1769 dall'abate Tommaso Valperga e aggiornato sino agli anni Ottanta del secolo (BRCM, fasc. 12706), né nel successivo inventario del 1812 (*Ivi*, fasc. 12703). Tuttavia le incisioni contenute al suo interno – databili entro gli anni settanta del XVIII secolo – trovano uno «spazio di relazione attivo nel colto palinsesto letterario e figurativo allestito da Carlo Francesco II e dal fratello Tommaso nel Castello di Masino» (Dardanello 2015a, p. 57), suggerendo un possibile confezionamento a ridosso degli interventi decorativi promossi dai due Valperga entro il 1814.

Il montaggio delle stampe non segue criteri cronologici, di autore o di serie; piuttosto rivela uno spiccato senso estetico e – attraverso la proposta su pagine affrontate di precise sequenze d'immagini – permette di riflettere, spesso in maniera diacronica, sulle varianti di un tema ornamentale, con messe a fuoco progressive. Protagonisti sono, di volta in volta, il fregio, la cornice (d'altare, di porta, di camino o d'alcova), i *cartouches*, la grottesca, le invenzioni per fontane e termini, il vaso con figure.

Quest'ultimo tema, in particolare, vanta un'illustre tradizione incisa – segnata dai fortunati esempi di Polidoro da Caravaggio – legandosi direttamente ai modelli rinascimentali e antichi (*Die Vase* 1982). Per i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma, intorno agli anni trenta del Settecento, si tratta di un soggetto che si presta molto bene alla sperimentazione formale, lavorando d'invenzione sulle infinite varianti possibili, nel confronto con una nuova antichità allargata (*Artists and Amateurs* 2013). Per questo il vaso è «un formidabile metro di paragone per [...] registrare i passaggi significativi nell'evoluzione del gusto, proprio nell'elezione dell'acquaforte quale mezzo privilegiato di diffusione» (Dardanello 2015a, p. 63).

Edme Bouchardon, riconosciuto già dai suoi contemporanei abilissimo disegnatore – Mariette non manca di sottolineare che «c'étoit là que brilloit son beau génie» (1853-1860, I, 1853 p. 164) – riflette sul tema nel *Premier* e *Second Livre de Vases* (Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 178, pp. 292-295; cat. 197).

Editi nel 1737, negli stessi anni in cui Gabriel Huquier incideva anche la serie di analogo soggetto di François Boucher, i vasi di Bouchardon tralasciano il repertorio più tipico della rocaille declinato da quest'ultimo, per guardare invece ai modelli antichi (Brugerolles, in *François Boucher* 2003, n. 37, pp. 180-183). Motivi tipici del genere, quali mascheroni, delfini o sfingi sono declinati con libertà e inventiva sorprendenti, unite a una sensibilità materica tratta dall'osservazione diretta del naturale (Kopp 2017, p. 12). Nell'album di Masino, oltre al sesto, dodicesimo, decimo e quarto esemplare del *Premier Livre*, disposti su pagine affrontate (cc. 58*v*-59*r*), sono presenti il quinto, terzo e settimo (cc. 57*v*-58*r*), mentre il primo e l'undicesimo compaiono da soli (cc. 57*r*, 59*v*). La monumentalità dei vasi di Bouchardon, posti su piedistalli contro un fondale scuro che ne accentua il volume, è messa in risalto nell'album dalla rifilatura stretta sul bordo e dal montaggio proposto, che li accosta ai modelli altrettanto pieni di estro, ma dall'effetto quasi miniaturistico di Stefano Della Bella (alle cc. 58*v*-59*r*, in basso, il frontespizio e la seconda tavola della serie *Raccolta di vasi diversi*, 1646 circa). Al centro delle pagine trovano posto le invenzioni per mensole e sovrapporta di Jean-Charles Delafosse nella rara incisione di Mademoiselle Thouvenin (1767-1773 circa). È in accostamenti di questo tipo, frequenti scorrendo le pagine del volume, che si misura visivamente l'incontestato successo seicentesco degli opulenti vasi «en situation» di Jean Lepautre – in assoluto l'artista più rappresentato – ma anche il progressivo affermarsi di un nuovo sguardo all'antico e alla natura, che apre la via al rinnovamento del gusto nella seconda metà del Settecento (cfr. Fuhring in questo catalogo).

Sara Martinetti

199. Filippo Juvarra

Messina 1678-Madrid 1736

Memorie sepolcrale / dell Homini più insigne / di q.° secolo conosciuti da Me / Cav.r D: Filippo Juvara Architetto / e disegniate / per memoria del loro grande / nome / alcuni ne l'armi, altri nelle lettere, / e molti nel disegnio / di Pittura, Scultura, e Architettura / in Torino nel 1735

Volume rilegato in piena pelle marrone con fregi floreali impressi in oro sul dorso, contenente 100 carte, su cui sono incollati 100 disegni a penna e inchiostro bruno e grigio acquarellati in bistro, su tracce di preparazione a matita; 450 x 290 mm
Sul dorso della coperta, impresso in oro: «MEMOR / SEPOLC»
Torino, Museo Civico d'Arte Antica – Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, vol. III, invv. 2133/DS-2232/DS

Provenienza: alla morte di Juvarra riversato nell'archivio privato di Carlo Emanuele III di Savoia in Palazzo Reale; descritto al n. 62 dell'*Inventario delle carte e dei disegni esistenti nel particolare archivio di S.S. R.M.* di G.B. Sottis, 6 maggio 1764: «Libro che comprende diverse memorie Sepolcrali e Disegni di D. Filippo Juvara». A seguito delle dispersioni napoleoniche confluito nelle raccolte del conte Seyssel d'Aix; pervenuto per eredità al marchese di Lesegno; venduto alla biblioteca del Regio Politecnico di Torino e donato su iniziativa degli ingegneri Giovanni Chevalley e Giovanni Angelo Reycend al Museo Civico di Arte Antica di Torino nel 1921.

Bibliografia: Rovere, Viale, Brinckmann 1937, p. 157; Carboneri, in *Mostra del Barocco* 1963, I, n. 119, p. 53; *Filippo Juvarra* 1966, p. 108, fig. 212; Scotti Tosini 1995, pp. 74-75, figg. p. 73; Dardanello, in *Filippo Juvarra* 1999, n. 11, p. 33; Dardanello 2001, p. 175; Dardanello 2008c, p. 78; *La forma del pensiero* 2008; Ruggero 2008, pp. 395-398; Dardanello 2009b; Arnaldi di Balme 2014, p. 21; Dardanello 2018b, pp. 28-30.

Alla scomparsa di Juvarra nel 1736, «I disegni originali rimasti in Torino, li volle presso di sé S.M. che li conserva qual preziosa memoria di un artista tanto da lui stimato, e che ha consentito al di lui fratello Francesco Juvara, pubblicare con le stampe» (*Filippo Juvarra* 1966, p. 30). La nota in chiusura della *Vita* dell'artista trova conferma nell'*Inventario delle Carte e Disegni Esistenti nel Particolare Archivio di S.S.R.M.*



(1764), dove sono registrati ben dodici «libri di disegni» di Juvarra, tra cui i *Candelabri e vasi* (n. 61) e le *Memorie sepolcrali* (n. 62) (Pommer [1967] 2003, pp. 103-104, 119-120). Si tratta di repertori a soggetto orientati all'esplorazione del linguaggio ornamentale e simbolico applicato all'architettura e alla decorazione, dove a sorprendere è la varietà della gamma di modelli offerta e la singolare ricercatezza nella edizione grafica e nello stile del disegno.

Le *Memorie Sepolcrali* raccolgono una serie di invenzioni per monumenti funerari dedicati a due categorie della società del tempo: l'una intimamente legata all'esperienza culturale e al mondo che Juvarra aveva frequentato a Roma all'Accademia di San Luca e nella cerchia dell'Arcadia ottoboniana; l'altra di diplomatici e uomini d'armi, comandanti degli eserciti che si erano confrontati sui campi di battaglia della Guerra di successione polacca, nel 1734.

Le "memorie" del primo gruppo assumono il valore di una testimonianza intellettuale della vivace stagione vissuta in prima persona a Roma (*La forma del pensiero* 2008): amici e colleghi richiamati da oggetti di affezione, strumenti della professione esercitata, riferimenti di calzante prontezza di spirito a opere realizzate. Musicisti, poeti e letterati quali Corelli, Gasparini, Vinci e Gravina, accanto ai pittori Maratti, Gaulli, Ghezzi, Luti, Chiari, Calandrucci, l'incisore Michel Dorigny, gli scultori Legros, Rusconi e Angelo de Rossi, e, tra gli architetti, Carlo e Francesco Fontana, Giovanni Battista Contini. Unici estranei all'ambiente romano sono Giulio e Antonio Bertola, ingegneri torinesi, e i veneziani Sebastiano e Marco Ricci; a quest'ultimo Juvarra dedicherà anche, a ulteriore prova di stima, una memoria ambientata in un'affascinante fantasia architettonica in un foglio ora a Windsor Castle, Royal Library (1730, 330 x 401 mm; inv. RCIN 905906); *Die Sammlung des Consul Smith* 1989, n. 21, pp. 100-101). Significativamente evocative sono le memorie di affezione degli scultori frequentati dove, nelle forme delle allusioni parlanti della metafora figurata, i loro ritratti vengono presentati con i capolavori che avevano qualificato la modernità della loro opera nella Roma di primo Settecento: i bassorilievi con il *Beato Luigi Gonzaga* per Legros (n. 19) e quello con la *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690* nel monumento funerario di Alessandro VIII in San Pietro per Angelo de Rossi (n. 13), modello eletto di studio accademico per gli

artisti francesi che lo disegnarono assiduamente e ne fecero un calco che si portarono a Parigi (Scherf e Desmas in questo catalogo).
Per le due categorie di personaggi Juvarra mise a punto diversificati allestimenti decorativi: più fastosamente imperniato su motivi architettonici e attributi della celebrazione eroica il nucleo dei monumenti diplomatico-militari; composizioni spesso impostate sulla essenziale riduzione alla purezza delle forme stereometriche della sfera, della piramide, del cono per i compagni della stagione culturale romana (Scotti Tosini 1995, p. 75). Va notato che 12 disegni (cc. 88-99) predisposti con l'ausilio di riga e compasso non rispondono alla logica di impaginato e di gusto del nucleo principale e potrebbero essere stati disegnati con la collaborazione di un allievo, forse a una data precedente.
La novità della serie sta però nella natura dirompente dell'assemblaggio del repertorio tipico della memoria funeraria giustapposto a imponenti frammenti estrapolati dagli ordini architettonici e portati fuori scala a dismisura, in una dimensione di carica visionaria che non avrebbe lasciato indifferente il giovane Piranesi e che, per altre vie, troverà un parallelo nelle ricerche formali dei *pensionnaires* all'Accademia di Francia a Roma negli anni Quaranta. L'opzione per un segno marcato e saturo, la dimensione plastica potente e di impatto, trovano nuove ragioni nella esplorazione di un linguaggio sostenuto da un rinnovato investimento sulle potenzialità espressive del disegno.

Giuseppe Dardanello

200. Jacques-François Joseph Saly

Valenciennes 1717-Parigi 1776

Vasi, 1746

Acquaforte, 193 x 124 mm; 190 x 122 mm
Tavole nn. 11 e 12 dalla *suite* di trenta recante sul frontespizio: «ILLMO. VIRO. DNO. I.F. DETROY. REGI. XMO A. SANCT. CONSILIIS. ORDINIS. REGII. S. MICH EQVITI. TORQVATO. REGIAE. ARTIVM. DE VRBE. ACADEMIAE. PRAEFECTO VASA. A. SE. INVENTA ATQ. STVDII. CAVSA. DELIN. ET. INCISA. D.V.C. IACOBVS. SALY. IN. PRAED. ACADEMIA ALVMNVS SH. MDCCXLVI»
Iscrizione tav. 11: «*I. Saly Inv. et Sculp /11*» e tav. 12: «*I. Saly I. et Sculp. / 12*»
Torino, Collezione privata

Bibliografia: *Katalog der Ornamentistichsammlung* 1939, n. 1064, p. 152; Guilmard 1880-1881, I, 1880, p. 211; Eriksen 1974, p. 375, figg. 291-293; Fuhring 1989, I, n. 67, p. 123; Fuhring 1990, n. 1190; Sørensen 1994, p. 256; Laing, in *Drawings for Architecture* 2006, I, n. 29b, pp. 71-73; Couturier 2011, n. 65, pp. 170-171; Fuhring 2013, pp. 248-249; Rudy 2013, pp. 54-55, 189.

Le due acqueforti derivano da una *suite* di trenta stampe dedicate alla decorazione di vasi, segnate «I. Saly inv. et Sculp» e numerate 1-30, con frontespizio recante la data 1746. Le tavole propongono strutture di vasi d'impostazione classica, scandite dalla sovrapposizione di piede, pancia cilindrica e bocca. Nella numero 11, due sfingi reggono un cartiglio rettangolare ornato in basso di una valva di conchiglia; in alto, due mascheroni sono posizionati come anse. Piede, pancia e collo sono decorati con fasce a godrons incavate e a rilievo. Lo stesso motivo ornamentale, particolarmente evocativo dell'arredo antico, caratterizza la maggior parte delle altre tavole, compresa la numero 12, nella quale le anse sono aquile che tirano con il becco i lembi del velo che copre una figura femminile.
Le stampe furono disegnate e incise da Jacques-François Joseph Saly giunto a Roma nel 1740 come scultore *pensionnaire* all'Accademia di Francia. Vi rimase per otto anni esercitandosi nella copia dell'antico, come testimonia il suo *morceau de réception* raffigurante un *Fauno con una capra* ispirato a due celebri sculture classiche (Desmas 2016c).
La *suite* di vasi, studiata in una serie di disegni a sanguigna (Fuhring 2013, p. 249), fu pubblicata a Roma nel 1746 e dedicata significativamente a Jean-François de Troy (direttore dell'Accademia di Francia a Roma tra 1738 e 1751), come si legge sul frontespizio, in cui Saly ribadisce il suo legame con l'accademia in qualità di «alumnus». Le stampe furono poi pubblicate anche a Parigi *chez Fessard, rue de la Harpe, vis-à-vis rue Serpente*, in una edizione annunciata sul *Mercure de France* nel febbraio 1751. La *suite* ebbe un successo enorme, come è possibile riscontrare dalla quantità di disegni realizzati *d'après* (Fuhring 2013, p. 249).
In ogni tavola i vasi sono poggiati su un supporto di pietra segnato da crepe, con uno sfondo tratteggiato: la presentazione conferisce unità alla serie, giocando la variazione sulle differenti combinazioni ornamentali. Ogni foglio modula la proposta decorativa sulla presenza di nereidi, tritoni, mascheroni e satiri con baccanali, figure che richiamano un vocabolario figurativo allusivo dell'antichità, un riferimento chiave del soggiorno romano di Saly che emerge anche dalla presenza nel suo inventario dei beni di «dix-sept dessins de vases, lampes antiques &c» (Sørensen 1994, p. 252).
La *suite* si inserisce nella lunga tradizione di pubblicazioni dedicate a questo soggetto dal XVI secolo; il riferimento all'antico nelle raccolte settecentesche emergeva da parte dei francesi, in misura diversa, nelle raffinate prove di Jean-Bernard Toro (*Nouveau livre de vases*, 1718 circa, inciso da Charles Nicolas Cochin), nel più prossimo *Premier [Second] Livre de vases* di Edme Bouchardon, inciso e edito da Gabriel Huquier (1737, cat. 197), e successivamente nelle prove «composée dans le goût de l'antique» di Joseph Marie Vien (incise da Marie Thérèse Reboul, 1760).
La *suite* di Saly emerge per una particolare attenzione agli effetti delle luci e delle ombre che si insinuano nelle screpolature delle superfici, nelle scanalature delle conchiglie e nel rilievo delle figure fantastiche: l'artista fu in grado di esaltare la qualità disegnativa dell'acquaforte per ottenere vibranti e delicati chiaroscuri, accompagnando lo studio dell'antico con un'interpretazione molto personale. In queste prove romane, in cui si trova svincolato dalle esigenze della committenza, Saly dà prova di un gusto per l'esercizio combinatorio degli ornamenti, in cui l'invenzione si misura sullo sviluppo dell'ornato. Questa libertà di invenzione fu notata dal conte di Caylus, che sul numero di febbraio 1751 del *Mercure de France* (pp. 153-155) così la commentava: «cette bagatelle indique, non-seulement un génie facile, nourri per les bons exemples & rempli des bonnes formes; mais encore une liberté de dessein, que la Sculpture ne semble que trop refuser à ceux qui





la pratiquent. D'ailleurs la liberté de la pointe & l'intelligence de l'eau forte, prouvent que ce n'est pas sans raison que M. Saly a placé la peinture à la tête de ses Vases». Nella selezione degli ornati, i motivi di derivazione classica, come fregi, fasce godronate e modanature a ghirlande di lauro furono così uniti ad elementi acquatici che ben si prestano, con le conchiglie scanalate, le code dei tritoni, le pinne aguzze dei mostri marini ad evocare le textures delle rocailles; elementi che spinsero Guilmard (1880-1881, I, 1880, p. 211) a notare che «on trouve dans cette composition une réminescence du style Louis XV».

Aurora Laurenti

201. Filippo Juvarra

Messina 1678-Madrid 1736

Libro di disegni fatti dal Cav:r D: Filippo Juvarra Architetto per ornati di Candelabri e vasi fatti in Torino l'anno 1735

Volume rilegato in piena pelle marrone, con fregi floreali impressi in oro sul dorso (sulla seconda cartella la scritta «Disegni di ornam»), controguardie in carta pettinata, contenente 102 carte, di cui 100 numerate, su cui sono incollati 150 disegni eseguiti a penna e inchiostro bruno, la maggior parte acquarellati in bistro, seppia e giallo su preparazione a matita, su carta avorio; 447 x 274 mm
Torino, Museo Civico d'Arte Antica – Palazzo Madama, Disegni di Juvarra, vol. IV, invv. 2233/DS-2381/DS

Provenienza: alla morte di Juvarra riversato nell'archivio privato di Carlo Emanuele III di Savoia in Palazzo Reale; descritto al n. 61 dell'*Inventario delle carte e dei disegni esistenti nel particolare archivio di S.S. R.M.* di G.B. Sottis, 6 maggio 1764: «Libro di Disegni diversi fatti da D. Filippo Juvara, per ornati di Candelieri e Vasi» (BRTo, Storia Patria 733). A seguito delle dispersioni napoleoniche confluito nelle collezioni Seyssel d'Aix e quindi nelle raccolte della Pia Casa del Cottolengo. Acquistato per il Museo Civico nel 1921, come testimonia la nota siglata dal direttore Lorenzo Rovere sull'ultima carta, datata 19 novembre di quell'anno.

Bibliografia: Rovere, Viale, Brinckmann 1937, p. 102; *Filippo Juvarra* 1966, p. 101; Corrado, San Martino, in *Filippo Juvarra* 1995, nn. 128 a-b, pp. 406-407; Dardanello 2001, p. 175; Dardanello 2007a, p. 203; Dardanello 2007b, p. 107; Arnaldi di Balme 2014; Dardanello, in *Rois & mécènes* 2015, n. 14, p. 118; Martinetti 2016, p. 41; Dardanello 2018b, pp. 16, 26-31; Martinetti 2018, p. 90.



La raccolta si apre con il frontespizio architettonico recante il titolo (*Libro di disegni fatti dal Cav:r d: Filippo Juvarra Architetto per ornati di candelabri e vasi fatti in Torino l'anno 1735*), a cui fanno seguito 88 disegni di ornato, e si conclude con un ulteriore nucleo a tema, i *Geroglifici sopra l'Iconologia del Cavalier Ripa Disegniate dal Cava.r Juvarra Architetto 1734*, composto in totale da 60 vignette compresi titolo e indicazione di fine. L'ultimo foglio, recante la scritta «FINE di detto libro che sono 100 disegni», ricalca nell'aspetto un finalino editoriale: come nel primo disegno del volume è ripreso il motto con il triangolo recante al centro un occhio e il cartiglio con la scritta «Aequa Potestas».
I diversi soggetti decorativi del *Libro di disegni [...] per ornati di Candelabri e vasi*, sono declinati con varianti anche tecniche: 22 fogli su un fondo giallo con ombreggiature contrastate (di questi 18 sono candelabre); 11 su un fondo a tratteggio rigato; i restanti su fondo neutro. La rassegna di candelabre si apre con le diciotto invenzioni su fondo acquerellato color crema, le uniche con propria numerazione a inchiostro bruno segnata in alto a destra. Il montaggio non tiene conto dell'ordine numerico né dell'unità del gruppo, entro cui s'insinuano quattro composizioni sacre recanti attributi della passione di Cristo. Seguono altre dodici candelabre non numerate, con fondo a tratteggio rigato a inchiostro bruno oppure neutro, a loro volta alternate a trofei, due dei quali recano la scritta «Per S. Carlo». Due pagine presentano coppie di varianti sul tema del cuore in fiamme e la scritta «Per S. Filippo», una è occupata da una composizione sacra con attributi degli Evangelisti e altre due da coppie d'insegne pontificali.
Sedici fogli all'interno del volume ripetono precise sequenze di montaggio: nella parte alta un centrotavola e in quella bassa un motivo per cornice, oppure sopra uno scudo o una cartella decorativa e sotto un dettaglio di fregio. In studiata alternanza con fregi di ornato architettonico, spiccano al centro del volume dieci vasi monumentali isolati su alti piedistalli, nei quali l'esuberante fantasia di Juvarra ha declinato un ricco repertorio di motivi di soggetto profano.
La forza dell'immaginazione, nelle candelabre come nei vasi e negli altri soggetti di questa raccolta, si afferma nelle forme di un assemblaggio creativo di elementi figurati e ornamentali variamente associati a componenti estrapolate dal linguaggio degli ordini architettonici o dalle forme dell'oreficeria. L'architetto sperimenta in libertà, divertendosi a rinnovare le varianti classiche dell'urna, del cratere, dell'anfora e dell'idria, movimentando anse e bordi e ripensandone il lessico ornamentale, mostrando una particolare predilezione per le invenzioni a tema marino. Pance e colli si trasformano in incrostazioni di corallo e conchiglie, su cui si muovono con disinvoltura sirene, puttini a cavallo di delfini o amorini alati che sollevano ghirlande, mentre sul piede si avvolgono serpenti marini o concrezioni rocciose (c. 51, invv. 2292/DS; c. 53, 2294/DS; c. 56, 2297/DS; c. 60, 2303/DS), che nella natura stessa del soggetto si propongono come una monumentale versione romana della rocaille.
Le iscrizioni apposte a penna rilevano la possibile destinazione di alcuni disegni per cantieri di chiese torinesi in cui fu variamente coinvolto l'architetto, confermate in un caso almeno dalla traduzione negli arredi lignei della chiesa degli Oratoriani torinesi dei disegni con il cuore in fiamme di san Filippo (cc. 39-40, invv. 2271/DS, 2272/DS, 2273/DS, 2274/DS; Maffioli 1998). Le proposte per le targhe dell'ordine dei Carmelitani (cc. 44-45, invv. 2280/DS, 2282/DS), invece, furono verosimilmente immaginate in relazione al progetto per la chiesa del Carmine (Mossetti 2007, pp. 282-283).

Giuseppe Dardanello – Sara Martinetti

Roma – Torino – Parigi 1750

Classicismi moderni



Sul filo conduttore della mostra, che ha voluto riconoscere nella produzione figurativa degli anni 1680-1750 il diverso modo di orientare il rapporto tra antico/moderno nelle tre città, le opere raccolte in questa sezione conclusiva, scalate cronologicamente intorno all'ultimo decennio di metà secolo, appaiono particolarmente significative dei punti di arrivo del percorso esplorato.

Apre la serie, per parte romana, la terracotta del *Beato Niccolò Albergati* di Filippo della Valle per la statua monumentale in travertino, saldata allo scultore nel 1742 e collocata sulla facciata di Santa Maria Maggiore, esito di una ricerca di naturalismo sottile, sostenuta dalla morbidezza pittorica dei panneggi e nella incisiva resa espressiva del volto.

La *Giuditta con la testa di Oloferne* di Francesco Ladatte, *morceau de réception* all'Académie royale nel 1741, interpreta un modello di Guido Reni nella veste mondana della modernità, quella della *rocaille* e della pittura di François Boucher che trionfava nella Parigi della metà del Settecento.

Il medesimo soggetto affrontato in controparte dall'allievo Ignazio Collino nella sua prima opera di invenzione, modellata a Roma nel 1750 assieme alle copie di studio dalla scultura antica e con esse imbarcata per Torino, registra invece l'impatto sulla sensibilità contemporanea di un nuovo e diretto confronto con i modelli della scultura classica.

Il serrato rapporto con l'antico iniziato da Edme Bouchardon e sostenuto dal conte di Caylus e da Pierre-Jean Mariette come la strada maestra che l'arte francese avrebbe dovuto percorrere, fu ripreso da due giovani scultori della generazione successiva, Jean-Baptiste Pigalle e Louis Claude Vassé, nati intorno al 1715 e coetanei dei pittori Jean-Baptiste Marie Pierre e Joseph Marie Vien, che avevano iniziato a proporre un ritorno a un «vrai beau», da opporre ai contemporanei «si clairs, si brillans, si fardés».

Si è scelto dunque il *Cristo che porta la croce* presentato da Bouchardon all'Académie royale nel 1745, una declinazione personale della potente invenzione del Cristo trionfante del marmo di Michelangelo nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, che lo scultore aveva studiato negli anni trascorsi a Roma, restituito nell'espressione interiorizzata e sensibile di un sofferente Cristo in meditazione.

Pigalle presentò all'Académie nel 1744 il marmo del suo *Mercurio che si allaccia i calzari alati*, destinato a diventare esemplare del primato dei moderni sugli antichi della scuola francese moderna, celebrato dalla critica contemporanea e da Chardin che collocò la scultura al centro della tela raffigurante *Gli attributi delle Arti* del 1766 (San Pietroburgo, Hermitage). È soprattutto la straordinaria impostazione spaziale, dinamica e precaria, del *Mercurio* a superare di fatto un riferimento puntuale ai modelli antichi, così come stava facendo Bouchardon nell'elaborazione della sua scultura forse più celebre, l'*Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule*, di cui aveva iniziato a presentare i diversi modelli ai *Salons* a partire dal 1739.

A Louis Claude Vassé fu accordato nel 1748 il permesso di eseguire «en marbre pour sa réception, un modèle qu'il a fait voir, représentant un Berger qui dort», realizzato poi nel 1751: un soggetto non personificato e senza alcun legame con la mitologia, che si affrancava da un riferimento letterale all'antico in una direzione più dichiaratamente naturalistica di delicata sensualità.

La magnifica tela di Pompeo Batoni con *Le nozze di Amore e Psiche* (1756) attesta uno stadio di maturazione artistica che porta il pittore a presentarsi come maestro capace di coniugare la perfezione del disegno e la sodezza delle figure, di tradizione raffaellesca, con la grazia e la dolcezza di Correggio. Erano qualità singolari che i contemporanei avevano ben avvertito e che sarebbero state intercettate dagli artisti delle generazioni più giovani e dalla sensibilità di Canova che, osservando la produzione del pittore, aveva espresso un giudizio tanto sintetico quanto incisivo: «mi piacque moltissimo il suo disegno tenero, grandioso, di belle forme».

Rimane ancora tutta da valutare l'eredità, per adesione o scarto, di queste sperimentazioni nel coagularsi, nei decenni successivi, di un ritorno a un confronto in presa diretta con l'antico giocato su sensibilità e parametri nuovi, che informerà la cultura figurativa europea classificata tradizionalmente sotto l'etichetta troppo rigida di Neoclassicismo.

202. Ignazio Collino

Torino 1724-1793

Giuditta con la testa di Oloferne, 1750

Terracotta, 69,5 x 30,5 x 20 cm
Minneapolis, Institute of Arts, inv. 63.55

Provenienza: acquisto del museo dal mercato antiquario, Roma, galleria M. & C. Sestrieri, 1963 (come Gaetano Gandolfi).

Bibliografia: Durey 1982, p. 215, nota 23; Conforti 1983, pp. 228-229, 233, nota 3; Bergamo 2012, pp. 67-68; Carpentieri 2012, p. 63; Dardanello 2012b, pp. 48, 58-60.

Restauro eseguito in occasione della mostra.



Il 16 gennaio 1751, l'ambasciatore di Savoia a Roma Balbo di Rivera comunicava l'invio a Torino di «due casse con dentro i modelli in creta, che sin'ora ha fatti il giovane Collino cioè dell'Antinoo, e del Gladiatore di Campidoglio, e dell'Apollo del Belvedere, e d'un Basso rilievo della Colonna Traiana rappresentante un Sacrifizio, e finalmente d'una Giuditta di invenzione dello stesso virtuoso [...] la maestria e la delicatezza, con cui sono lavorati, non mi lascia luogo a dubitare che siano essi per piacere a S.M., e fare ampia fede alla medesima della capacità e dell'applicazione del mentovato giovane, il quale per detti modelli ha riscosso qui una somma lode da tutte le persone intendenti di scoltura e da celebri pittori ancora che gli hanno osservati ed ammirata negli uni l'esattezza della copia, ed in quello della Giuditta la nobiltà dell'invenzione, ed in tutti la morbidezza e la felicità con cui sono lavorati» (Carpentieri 2012, p. 63).
Avviato all'apprendistato presso lo zio Giovanni Damé in un ambito familiare di professionisti della scultura lignea, Ignazio frequentò la Scuola del disegno di Beaumont (1743-1748) e un perfezionamento nel modellato presso Francesco Ladatte (1746-1748). La convincente prova della terracotta del *Martirio di san Sebastiano* (perduta) gli valse il pensionato a Roma a spese del re di Sardegna protrattosi dal 1748 al 1767 (cat. 6), inizialmente sotto la guida di Giovanni Battista Maini, poi di Placido Costanzi (Vernazza 1793, p. 274; Di Macco 1982, pp. 65-66; Bergamo 2012, p. 67).
Acquisita dal Minneapolis Institute of Arts come Gaetano Gandolfi, la *Giuditta* è stata attribuita a Ladatte in riferimento all'una o all'altra delle due terrecotte dell'eroina esposte dallo scultore al *Salon* del 1738 e del 1739, preparatorie al *morceaux de réception* presentato all'Académie royale nel 1741 (Durey 1982; Conforti 1983, pp. 228-229, 233, nota 3); successivamente è stata identificata nella *Giuditta* di invenzione di Ignazio Collino (Dardanello 2012b; Bergamo 2012).
Giuditta, «bella d'aspetto e molto avvenente nella persona» (Giuditta 8, 4-8), solleva afferrandola per la chioma la testa di Oloferne, la scimitarra che ne ha appena reciso il capo rivolta a terra, lo sguardo in alto, orgoglioso del gesto di coraggio con cui ha liberato il popolo d'Israele e la donna dal maschio violentatore. Nonostante la similitudine nell'impostazione delle figure di Collino e Ladatte, entrambe rappresentate ad atto eroico compiuto, un sensibile scarto di gusto le divide nell'interpretazione dell'espressione del personaggio, nella rinuncia di Collino agli accenti decorativi delle nervature nervose di superficie, all'insistita raffinatezza nei particolari descrittivi e alle generose licenze negli inviluppi del panneggio della ostentata posa teatrale della *Giuditta* di Ladatte.

La scelta di Collino per il suo primo soggetto d'invenzione è indicativa dell'intenzionalità del confronto con il *morceaux de réception* del maestro torinese (cat. 156), una scultura pienamente immersa nel clima figurativo che raccoglieva il più largo successo tra il pubblico parigino di quegli anni, nella dimensione della raffinatezza mondana della pittura di François Boucher (cat. 174). La *Giuditta* d'invenzione di Collino, modellata assieme alle copie di studio dalla scultura antica e con esse imbarcata per Torino, riemerge invece come una reazione purissima dal corpo a corpo con le *nobilia opera* dell'antichità, impermeabile alle lusinghe della scultura romana contemporanea, figure di riferimento erano allora Filippo della Valle e Pietro Bracci (catt. 39-40), che lo scultore recepirà rielaborandole qualche anno più tardi nelle *Allegorie* in marmo per la Galleria Beaumont (1759-1763). Nella terracotta di Ignazio, contenuta nel rallentato moto dei manti che lievemente torcendosi avvolgono l'intera figura nella linea continua che ne racchiude il contorno, è la sensibilità plastica per una naturale morbidezza della cultura franco-torinese assorbita da Ladatte (Dardanello 2012c) a essere letteralmente imbevuta nella nozione di aderenza del panneggio bagnato, nelle falcate in ricaduta di pieghe sottili e lineari, nell'impasto «moelleuse» della levigata lisciatura di superficie. Sono le qualità del modellato che soltanto un anno dopo faranno esclamare il Costanzi, «che non v'è nessuno in Roma che sia padrone della creta quanto lo è il giovane Collino che ne fa tutto quello che vuole» (lettera del 29 luglio 1752: Carpentieri 2012, p. 64).
Alla metà del secolo esatta, nel registrare la funzione determinante dell'impatto con la scultura classica, questa giovanile prova di gusto moderno nell'assimilazione dello stile all'antica dà la misura dell'avvenuto ingresso in una stagione nuova, orientata dalla urgenza di una lettura diretta e non mediata di un'antichità allargata, disegnando la strada per ipotesi di lavoro percorse dai fratelli Collino con originale individualità. Il prototipo della *Giuditta* servirà di impostazione per le *Allegorie* della Galleria Beaumont, che pur aggiornate su di un sofisticato registro di magniloquenza sollecitato dall'ufficialità del ruolo, faranno dire al cardinal Albani «che non vi è presentemente scultore alcuno in Roma da cui potersi ripromettere un lavoro di tale perfezione» (1 marzo 1760: Carpentieri 2012, p. 65).

Giuseppe Dardanello

203. Francesco Ladatte

Torino 1706-1787

Giuditta con la testa di Oloferne, 1741

Marmo, 90,5 x 53,5 x 35,5 cm
Sul verso del plinto, a destra: «F. LADATTE / FECIT 1741»
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 2008

Provenienza: *morceau de réception* all'Académie royale de peinture et de sculpture, 30 dicembre 1741; collezioni dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizioni rivoluzionarie, agosto 1793; destinato al Musée special de l'École française a Versailles il 19 giugno 1798; inventariato nei magazzini di Versailles nel 1824; ingresso al Louvre probabilmente nel 1849.

Bibliografia: Dussieux, Soulié 1854, II, p. 449; *Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 310 («Judic



[*sic*] tenent la tête d'Holopherne»); Lami 1910-1911, II, 1911, pp. 20-22; Fontaine 1930, n. 193, p. 162; *Schede Vesme* 1963-1982, II, 1966, pp. 595-596, 599-600; Mallé 1967, pp. 242-254; *Louis XV* 1974, n. 68, pp. 79-80; Durey 1982, pp. 212-218; Aubert, Dumas, in *Sculptures* 1983, n. 74, p. 48; *Musée du Louvre* 1998, II, n. MR 2008, p. 452; Sapienza 2004, pp. 33-34; Dardanello 2005b, pp. 304-305; Raggio 2006, p. 122; Dardanello 2012c, pp. 6-14.

Avviata la carriera accademica con la prova *d'agrément* del *Rinaldo e Armida*, presentata il 28 gennaio 1736 (cat. 156), il direttore Guillaume Coustou assegnò a Ladatte il soggetto del suo *morceau de réception*: «Judith tenant la tête d'Holoferne». Lo scultore presentò «l'esquisse en terre du modèle qu'il doit exécuter» nella seduta del 5 luglio 1738 e «le modèle qu'il a fait» il 27 giugno 1739. Con l'approvazione della statuetta in marmo, il 30 dicembre 1741 Ladatte veniva accolto come accademico e dal dicembre 1743 nominato *professeur adjoint* (*Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, pp. 171, 234, 253, 310, 356). Le due fasi preparatorie dell'opera furono sottoposte al giudizio del pubblico del *Salon*: nel 1738 il bozzetto della «Judith tenant la tête d'Holopherne», nel 1739 il modello descritto come «Judith appuyant sur la tête d'Holopherne» (*Salon* 1738, n. 159, p. 30; *Salon* 1739, p. 21). Giuditta a fronte della rassegnazione degli uomini della sua comunità si espose per sedurre con la sua bellezza il comandante dell'esercito Assiro Oloferne e gli tagliò la testa con la scimitarra (Giuditta 13, 6-9). L'eroina biblica del coraggio e della determinazione femminile è ritratta a impresa compiuta nell'ostentata fierezza del trionfo, elegantemente abbigliata e messa in posa. La cadenza ampia e armoniosa della figura, insistita sul pronunciato ancheggiamento delicatamente ricalcato dalle nervature che scorrono sui piani della veste e da un generoso drappeggiamento morbidamente modellato, conferisce alla *Giuditta* un'aura di nobile *souplesse*. Vi contribuiscono la qualità di finitura delle superfici sottilmente differenziate, l'eleganza dei dettagli descrittivi e degli accessori ornamentali: l'elsa della scimitarra con il mascherone grottesco e il treppiede per l'appoggio del trofeo, risolto in una testa di carattere di vecchio accigliato, le ciocche dei capelli manieratamente scomposte con cui giocherellano le dita della donna. Quest'ultimo particolare e l'intera figura sono in debito con il modello iconografico della *Giuditta* di Guido Reni (Ebert-Schifferer, in *Guido Reni und Europa* 1988, n. A11, pp. 145-150) verosimilmente a disposizione dello scultore nella recente traduzione incisoria di Nicolas Gabriel Dupuis (Dardanello 2012c, pp. 8-9), che ne ispirano la postura e l'espressione del volto, rielaborato in ricercata emulazione di quell'ideale classicismo.

L'eroina di Ladatte è investita di un'enfasi melodrammatica che l'apparenta a esemplari ritratti di attrici contemporanee nella pittura di Charles-Antoine Coypel e di François Lemoyne, o ai personaggi dipinti dall'amico Carle Vanloo (*Carle Vanloo* 1977; Durey 1982, pp. 216-217). L'intenzionale teatralità d'impostazione adombra l'evidenza drammatica dell'impresa per declinare il tema sul piano di una raffinata celebrazione mondana: l'espressione, i sentimenti, il valore morale del personaggio cedono il passo alla manifestazione di gusto che incontra il contesto della moderna galanteria dell'alta società contemporanea e il favore del mercato artistico parigino, attestato dalle numerose repliche e riduzioni della *Giuditta* in marmo, bronzo e terracotta (Dardanello 2012c, p. 10). Nella più importante collezione di arte francese contemporanea, Ange-Laurent La Live de Jully (1725-1779) raccolse ben quattro terrecotte di Ladatte; tra queste il modello preparatorio della *Giuditta* presentato al *Salon* del 1739, descritta nel catalogo come una figura «plein de noblesse et bien dessiné» (La Live de Jully 1764, p. 74) e identificata nella terracotta ora conservata al Musée des Beaux-Arts di Chambery (inv. 981.21.1; Durey 1982, pp. 216-217; Bongard, in *Rois & mécènes* 2015, n. 24, pp. 142-143).

Per un più accostante riscontro stilistico della nobile qualità di esecuzione della statuetta in marmo bisogna guardare a tre poco note sculture in stucco modellate da Ladatte per la chiesa di Saint Louis-en-l'Île, nel cuore di Parigi, una *Madonna con il Bambino* e una *Santa Genoveffa*, entrambe firmate e datate rispettivamente 1741 e 1742, e per la cattedrale di Reims, la *Madonna con il Bambino* all'altare di Saint-Lait, firmata e datata al 1741. Le due figure della Vergine sono verosimilmente la traduzione al vero dei modelli che lo scultore aveva esposto al *Salon* (in terracotta nel 1739, in stucco nel 1741) e la *Madonna* di Reims evoca l'inconfondibile svolgimento del manto che avvolge la *Santa Susanna* di François Duquesnoy, a dare un altro segnale della impegnata riflessione sui modelli del versante classicista della scultura romana (cat. 158).

Giuseppe Dardanello

204. Filippo della Valle
Firenze 1698-Roma 1768
Il beato Niccolò Albergati,
1741-1743 circa

Terracotta, su base di marmo, 63,5 x 20,3 x 30,5 cm (con base)
Los Angeles, County Museum of Art, inv. M.81.156

Provenienza: già Heim Gallery, Londra, acquisito nel 1981.

Bibliografia: Hyde Minor 1997, pp. 187-194; Hyde Minor, in *Art in Rome* 2000, n. 159, pp. 291-292; Johns 2015, p. 116.

La terracotta è da mettere in relazione con una statua monumentale in travertino eseguita da Filippo della Valle per la facciata di Santa Maria Maggiore, eretta tra il 1741 e 1743. La costruzione di nuove facciate di importanti chiese e basiliche di Roma, con una forte presenza di statue e rilievi, offrì occasioni di lavoro a molti scultori della prima metà del Settecento, come attestano gli esempi di San Giovanni in Laterano (1734-1737), di San Giovanni dei Fiorentini (1734-1735), del Santissimo Nome di Maria (1736-1741) e di Santa Croce in Gerusalemme (1743-1744).

Subito dopo la sua elezione, nel 1740, Benedetto XIV veniva informato dai canonici di Santa Maria Maggiore dello stato di degrado della loro basilica. Già il 4 marzo 1741, dopo la demolizione del vecchio portico che minacciava di crollare, il papa posava la prima pietra della nuova facciata, che divenne il cantiere più importante e costoso del suo pontificato (Cochetti 1987, p. 187). Il sincero interesse di Benedetto XIV per la basilica liberiana, da lui spesso visitata (si veda il dipinto di Panini del 1742 nella *Coffee-House* del Quirinale; Arisi 1986, n. 322, p. 392), si spiega con la sua particolare devozione per la Vergine e con l'importanza da lui attribuita alla festa dell'Immacolata Concezione.

Per la decorazione prevista, l'architetto Ferdinando Fuga (Firenze 1699-Napoli 1782) poté contare sulla partecipazione di un folto gruppo di scultori, tra cui i tre allora più rinomati a Roma. Giovanni Battista Maini e Pietro Bracci realizzarono ognuno una *Virtù* in travertino semisdraiata sul frontone centrale della facciata e un rilievo in marmo all'interno del portico. Filippo della Valle scolpì per la facciata la statua in travertino del *Beato Niccolò Albergati*, all'estremità destra del primo piano, e lo *Spirito Santo* con teste di cherubini sopra l'arco principale della Loggia delle Benedizioni, oltre alle teste di *Angeli* in marmo sopra le porte del portico (Cochetti 1987; Anselmi 1990; Desmas 2012, pp. 159-161, 369-371).



Nella lettera apostolica relativa al decreto del 24 settembre 1744 che gli riconosceva il titolo di beato, Benedetto XIV precisava che era per desiderio suo che Niccolò Albergati (Bologna 1376-Siena 1443) figurava sulla nuova facciata della basilica (Anselmi 1990, pp. 68-69). Il papa aveva una particolare devozione per questo umile certosino, di origine bolognese come lui, ottimo letterato e diplomatico, arcivescovo di Bologna dal 1417, creato cardinale nel 1426 e arciprete di Santa Maria Maggiore dal 1440.

La sua statua in travertino, per la quale Della Valle ricevette il saldo nel novembre del 1742 (Desmas 2012, p. 369), contrasta con le altre, caratterizzate da pose movimentate, braccia gesticolanti e vesti sollevate dal vento. Niccolò Albergati, avvolto in una cappa con mantellina sopra l'abito da certosino, vesti animate da lunghe e profonde pieghe, si regge saldamente sulle gambe; solo la destra accenna una leggera flessione. La mano sinistra tiene la berretta lungo il fianco, la destra è raccolta verso il petto e sembra stringere una penna tra le dita. Dal volume compatto del corpo emerge la testa, piccola, chinata verso destra, cioè in direzione dell'entrata della basilica, con il viso magro, colto in un'espressione concentrata.

La terracotta appare molto simile alla statua di travertino, tranne che per il panneggio della cappa dietro alla gamba destra, lungo fino al tacco nel modello, raccolto al di sotto della terrazza nell'opera monumentale. L'aspetto molto finito della terracotta fa supporre che essa sia servita da modello di presentazione o come prezioso oggetto da collezione (di una tipologia scarsamente diffusa sul mercato, al contrario di quanto afferma Hyde Minor, in *Art in Rome* 2000, n. 159, p. 291), che poteva evocare a scala ridotta la decorazione di una delle principali basiliche di Roma, magnificamente abbellita per il giubileo del 1750. La terracotta è in effetti curatissima nei dettagli: le cuciture dello zucchetto, la tonsura dei certosini sopra le orecchie dai lobi finemente delineati, il colletto e i bottoni dell'abito, la pelliccia della mantellina. Anche se, stranamente, i panneggi non hanno l'aspetto soffice della statua monumentale, altre qualità risaltano maggiormente nella terracotta, come la raffinata eleganza della posa e del gesto della mano destra, con le lunghe dita posate sul petto, e soprattutto l'espressione potente del viso, resa dai due fori profondi che marcano le pupille.

Anne-Lise Desmas

205. Edme Bouchardon

Chaumont (Haute-Marne) 1698-Parigi 1762

Cristo che porta la croce, 1745

Marmo, 96,3 x 37 x 30 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 1763

Provenienza: *morceau de réception* all'Académie royale de peinture et de sculpture, 27 febbraio 1745; collezione dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; destinato al Musée special de l'École française a Versailles il 19 giugno 1798; inventariato nella cappella del Petit-Trianon nel 1824; entrato al Louvre nel 1840.

Bibliografia: Roserot 1910, pp. 83-84; Cantarel-Besson 1992, p. 308; *Musée du Louvre* 1998, I, p. 116; Scherf 2008b, pp. 359-360, fig. 3; Michel 2012, p. 222, fig. 39; Macsotay 2014, p. 239; Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, n. 207, p. 333.



Figlio di un architetto e scultore, dopo aver lasciato lo studio del padre, Edme Bouchardon si trasferì a Parigi nel 1722. Allievo di Guillaume Coustou, vinse il primo premio di scultura all'Académie royale de peinture et de sculpture nel 1722. L'anno seguente partì per l'Accademia di Francia a Roma e rimase in Italia fino al 1732. Al rientro a Parigi, si presentò per l'approvazione dell'Académie e il 5 dicembre 1733 fu accolto («agréé») «tout d'une voix», all'unanimità, una valutazione rara nei verbali dell'istituzione (*Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 129). Diventava così Scultore del re, titolo che gli avrebbe permesso di esporre le sue opere al *Salon*. Il modello da scolpire in marmo come *morceau de réception* fu presentato il 29 ottobre 1735: l'Académie gli concesse un anno per realizzarlo. Edme, indaffaratissimo nei suoi lavori, trascinò per le lunghe la sua esecuzione, che dovette considerare una corvée. Convocato in Académie il 25 giugno 1740, dichiarò che la sua opera era a uno stadio «avancé», ma che non aveva avuto il tempo di concluderla. Ottenuta la proroga di un anno, presentò finalmente il suo marmo finito, intitolato «un Christ tenant sa Croix», alla seduta del 27 febbraio 1745, e fu allora definitivamente ricevuto come membro dell'Académie royale (*Procès-verbaux* 1875-1892, VI, 1885 pp. 3-4). Un prezioso disegno anonimo del 1747 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France), raffigurante la disposizione dei *morceaux de réception* all'interno delle sale dell'Académie al Louvre, mostra il *Cristo* di Bouchardon esposto insieme agli altri modelli sopra a un mobile di basamento in prossimità di un grande calco in gesso del *Laocoonte* antico. L'artista riprende qui il modello di una delle sue opere più importanti visibili a Parigi, il *Cristo che porta la croce* nella chiesa di Saint-Sulpice. Questa statua in pietra dalle dimensioni colossali (3,10 metri d'altezza, con la croce) fu commissionata nel 1734 da Jean-Baptiste Joseph Languet de Gergy, parroco di Saint-Sulpice, come parte di una serie di sculture destinata a ornare il coro della chiesa, dove furono allestite progressivamente fino al 1750 (Scherf, in *Edme Bouchardon* 2016, nn. 201-202, pp. 323-327). Per la figura del suo *Cristo*, Bouchardon si è evidentemente rifatto al grande marmo di Michelangelo che poteva aver visto a Roma nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. L'opera era celebre e nell'estate del 1730 Michel-Ange Slodtz aveva chiesto di poterla copiare, realizzandone in autunno il calco. L'esecuzione della copia in marmo fu il grande impegno di Slodtz a Palazzo Mancini alla vigilia della partenza di Bouchardon. La versione del soggetto eseguita per Saint-Sulpice, e riproposta nel suo *morceau de réception* all'Académie royale, è una variante molto personale del tema mirabilmente trattato da Michelangelo. Ne riprende solo l'idea generale del Cristo in piedi che regge la croce con entrambe le mani appoggiate l'una accanto all'altra. Tutto il resto è differente, specialmente la testa china e sofferente di Bouchardon, che contrasta con quella trionfante di Michelangelo.

Guilhem Scherf

206. Louis Claude Vassé

Parigi 1716-1772

Pastore dormiente, 1751

Marmo, 71 x 41,5 x 40,5 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 2111

Provenienza: *morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et de sculpture, accettato il 28 agosto 1751; nelle collezioni dell'Académie presso il palazzo del Louvre; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; inventariato fra le opere nelle sale dell'Académie il 9 dicembre 1793 (19 frimaio, anno II), n. 463; selezionato per il Musée special de l'École française nel Castello di Versailles il 19 giugno 1798; inviato nel 1802 a Versailles; inventariato nei depositi di Versailles nel 1824; ingresso al Louvre probabilmente nel 1849.

Bibliografia: *Procès-verbaux* 1875-1892, VI, 1885, p. 283; Fontaine 1930, n. 436, p. 186; Cantarel-Besson 1992, p. 308; *Musée du Louvre* 1998, II, p. 606.

Louis Claude Vassé nacque a Parigi nel 1716 (e non nel 1717). Fu allievo di suo padre François Antoine Vassé, che lavorò brillantemente per i Bâtiments du roi, poi di Edme Bouchardon. Dopo aver vinto il primo premio di scultura nel 1739, diventò *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma dal 1740 al 1746. Al suo rientro a Parigi, si presentò all'Académie royale de peinture et de sculpture il 31 maggio 1748: «Le sieur Vassé [...], ayant fait apporter de ses ouvrages, la Compagnie, après avoir pris les voix et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation et lui a accordé d'exécuter en marbre pour sa réception, un modèle qu'il a fait voir, représentant un Berger qui dort» (*Procès-verbaux* 1875-1892, VI, 1885, p. 112). Tre mesi dopo lo scultore esponeva il suo modello al *Salon* e il 28 agosto 1751 il marmo fu accettato come *morceau de réception*.

Un siffatto soggetto, non personificato, senza alcun legame con la mitologia, il racconto religioso o la storia, è atipico nel complesso dei *morceaux de réception*, ma non unico: si possono citare il *Soldato che tende un arco* di Bousseau (1715), la *Fanciulla che esce dal bagno* di Lemoyne (1738) e il *Pastore seduto* di Mouchy



(1768). Non c'è una spiegazione per questa particolarità: i soggetti di Bousseau e di Lemoyne erano stati assegnati dal direttore dell'Académie, mentre quelli di Mouchy e di Vassé furono eseguiti da modelli proposti dagli artisti.
Nel caso di Vassé è interessante che l'Académie avesse accettato che egli scolpisse in marmo il suo modello di un semplice pastore addormentato. La postura languida, con gli arti inferiori spalancati, si discosta nettamente dal *Fauno dormiente* del suo maestro Bouchardon. Il *Fauno* dello scultore era una virtuosa dimostrazione di interpretazione naturalistica del modello antico (copiato a Roma in Palazzo Barberini). Il *Pastore* di Vassé si affranca dal riferimento letterale all'antico, pur conservando in parte l'influenza di Bouchardon. Vassé riprese dal suo maestro gli elementi della composizione, ma invertiti, come le gambe sopra la roccia e il braccio sinistro mollemente disteso. Si premurò però di nascondere il sesso con un drappo decoroso e un bastone da pastore opportunamente sistemato tra le cosce. Il braccio destro che regge delicatamente il bastone e soprattutto la magnifica testa addormentata sono idee del tutto nuove.
Grandissimo disegnatore al pari di Bouchardon, Vassé descrive il corpo del pastore con spiccato senso di precisione anatomica, sforzandosi di rendere la rotondità sensuale della disposizione dei muscoli addormentati, il rilassamento della carne, la delicatezza delle ciocche di capelli che accarezzano il volto assonnato. Superbo virtuoso del marmo, il suo scalpello trascrive con abilità straordinaria i contrasti della materia, gli incarnati, la roccia, la pelle dell'animale, i riccioli dei capelli, offrendo una prova magistrale, agli esordi della sua brillante carriera, di tutta l'estensione del suo talento.

Guilhem Scherf

207. Jean-Baptiste Pigalle

Parigi 1714-1785

Mercurio che si allaccia i calzari alati, 1744

Marmo, 58 x 35 x 33 cm
Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. MR 1957

Provenienza: *morceau de réception* per l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1744; nelle collezioni dell'Académie; requisizione rivoluzionaria, agosto 1793; selezionata per il Musée central des Arts il 19 giugno 1798; destinata alla decorazione del Castello di Saint-Cloud nel giugno 1802; ingresso al Louvre tra il 1848 e il 1850.

Bibliografia: Réau 1950, p. 151, tav. 3; Levey 1964b, pp. 462-463, fig. 31; Gaborit 1985, pp. 38-42; Cantarel-Besson 1992, p. 306; *Musée du Louvre* 1998, II, p. 519; Scherf 2008b, pp. 363-364, fig. 15; Scherf, in *L'Antiquité rêvée* 2010, n. 18, pp. 140-143.

Figlio di un minusiere, Jean-Baptiste Pigalle ebbe la sua prima formazione sotto la guida di Robert Le Lorrain (cat. 22), vicino alla sua famiglia, e poi presso Jean-Baptiste II Lemoyne. Dopo aver fallito il concorso del *Grand prix* organizzato dall'Académie royale de peinture et de sculpture, si recò in Italia a proprie spese nel 1735. Nel 1739 fece ritorno in Francia passando per Lione. Il 4 novembre 1741 fu accolto («agréé») dall'Académie presentando diversi suoi lavori e ottenendo nella stessa seduta l'autorizzazione «d'exécuter en marbre, pour son morceau de réception, un modèle qu'il a fait voir, représentant un Mercure» (*Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 308). La nomina di Scultore regio, seguita all'approvazione, gli permetteva di esporre al *Salon*. Pigalle ne approfittò subito, presentando nel 1742 il suo modello in gesso – evidentemente l'opera mostrata l'anno precedente – accompagnato da un pendant, a offrire al pubblico una coppia così descritta nel *Livret*: «Vénus qui ordonne un message à Mercure» e «Mercure qui se dispose à faire le message qui lui est ordonné».
La storia di Psiche è narrata nelle *Metamorfosi* o *L'asino d'oro* di Apuleio: nel libro VI, Venere chiede a Mercurio di cercare Psiche, che insegue accecata dall'odio; il dio, «allant de peuple en peuple, sur toute la terre», deve annunciare a tutti di consegnare la fanciulla alla dea. La realizzazione della coppia rendeva chiaramente leggibile il gesto di Mercurio colto nell'atto di allacciarsi le ali ai talloni per spiccare in volo. Il successo fu immediato, e sin dal 1742 il direttore dei Bâtiments du roi, Philibert Orry, ordinò l'esecuzione di marmi più grandi del naturale: i gessi furono presentati al *Salon* del 1747; i marmi, terminati nel 1748 e poi donati da Luigi XV a Federico II di Prussia, si conservano oggi nel museo Bode di Berlino. Il 30 luglio 1744 Pigalle presentò agli accademici il marmo del suo *Mercurio* (*Procès-verbaux* 1875-1892, V, 1883, p. 367). Il suo *morceau de réception* divenne rapidamente uno dei più celebri dell'Académie: Chardin lo scelse a illustrazione della scultura nel suo dipinto *Gli Attributi delle Arti* (1766; San Pietroburgo, Hermitage) e molti artisti come Clodion e Chardin stesso ne possedevano una prova in gesso.
È possibile che la composizione della statuetta di Pigalle risalga al suo soggiorno in Italia? Se questo risultò fruttuoso, procurandogli anche una certa gloria (ricevette un premio all'Accademia romana di San Luca), mancano informazioni sulle opere che lo influenzarono o a cui poté ispirarsi. Solo Mopinot (1786, p. 4), tra i primi biografi dello scultore, segnala che il *Mercurio* fu concepito a Roma. Per Suard (1803, p. 287) e Dezallier d'Argenville (1787, II, p. 393) il modello sarebbe stato eseguito a Lione, durante il viaggio di ritorno, per essere poi portato a Parigi, dove avrebbe suscitato l'entusiasmo del suo maestro Jean-Baptiste II Lemoyne. Michael Levey ha dimostrato come lo scultore si sia ispirato per la posa della figura a una composizione di Jordaens, *Mercurio e Argo*. Pigalle poteva conoscerne una versione dipinta, come quella che figura nell'*Insegna di Gersaint* di Watteau, ma più probabilmente trasse ispirazione dall'incisione di Bolswert, dove la composizione è in controparte: vi si ritrova esattamente l'ingegnosa trovata plastica del braccio destro del dio che blocca la torsione del busto, e il ginocchio puntato in avanti (Levey 1964b, pp. 462-463, fig. 32).
Per quanto Pigalle si sia ispirato alla stampa da Jordaens, la sua traduzione scolpita è davvero geniale. Di per sé il soggetto implicava la creazione di una composizione dinamica, l'azione di un dio. Lo scultore ha infatti concepito diversi momenti simultanei che generano una moltiplicazione dei punti di attenzione: Mercurio allaccia con entrambe le mani l'ala al tallone sinistro; il suo piede destro impaziente di ricevere l'equipaggiamento si solleva e prepara il volo, lo sguardo del dio anticipa la traiettoria e fissa in lontananza la sua destinazione. Il momento scelto da Pigalle – l'istante che precede la partenza – è ricco di promesse plastiche e queste sono mirabilmente realizzate. L'artista ha sostanzialmente intagliato



il suo blocco di marmo per dargli aria, in modo tale da dispiegare la sua figura.
Il gioco di azioni che moltiplicano i punti di vista invita lo spettatore a girare attorno alla scultura per scoprirne tutti gli aspetti: lo sguardo attento che fissa una destinazione lontana, l'aletta che viene legata e il ginocchio che si piega per facilitare il movimento delle mani, la gamba destra che si libera dalla roccia per slanciarsi, gli attributi poggiati a terra (il caduceo con i serpenti attorcigliati, il calzare non ancora agganciato). La fine muscolatura del dio adolescente obbedisce a questi movimenti ben disegnati nello spazio, mentre dal suo volto spira la serenità e la giovinezza eterna degli dei dell'Olimpo. Il panneggio è morbido e discreto con le pieghe della stoffa in contrasto con la ruvidezza della roccia.
La grazia e la naturalezza della figura, l'efficacia immediata della composizione, la sua esecuzione ferma e virtuosa hanno fatto di quest'opera il simbolo del successo della scuola moderna francese. Nel suo quadro *Lo studio del disegno*, inciso da Le Bas, Chardin raffigura un giovane disegnatore che studia non un calco dall'antico, com'era la norma nelle accademie, ma una scultura moderna, il *Mercurio* di Pigalle. Il dipinto, esposto al *Salon* del 1748 (oggi perduto; al Fuji Art Museum di Tokyo si conserva la versione del 1753 già appartenuta a La Live de Jully), suscitò il seguente commento di Gougenot: «La figure d'après laquelle on dessine, est le Mercure de M. Pigalle. L'auteur, par ce choix, fait connaître que notre école peut fournir les modèles les plus purs de la correction du dessin» (Gougenot 1749, p. 109). La maestria del *Mercurio* è sottolineata da tutti i commentatori dell'epoca: «il est regardé comme la figure la plus heureusement composée qui soit sortie de l'école française» (*Ivi*, pp. 127-128); «un Mercure d'une élégance si parfaite et si égale au plus excellent antique» (Saint-Yves 1748, p. 121). Anche Caylus, nel suo resoconto del *Salon* del 1751, mise in scena il confronto tra il *Mercurio* e l'antico: «Il n'y a personne en Europe qui ait entendu parler de la statue de Mercure; on sait combien elle attira d'admirateurs. Un d'entre eux s'écria dans un moment d'enthousiasme: *Ah! L'antique n'est rien au-dessus de cela!* M. Pigalle, qui était à côté de cet amateur, lui dit: *Monsieur, l'antique a des morceaux capables de faire tomber le ciseau des mains du plus habile homme. – Vous n'y pensez pas, Monsieur*, lui répondit l'admirateur, *vous n'avez pas bien examiné ce Mercure*» (Caylus 1910, p. 203).

Guilhem Scherf

208. Pompeo Girolamo Batoni

Lucca 1708-Roma 1787

Nozze di Amore e Psiche, 1756

Olio su tela, 85 x 119 cm
Firmato e datato sulla pedana in basso: «Pompeo Batoni Pi.re A.o 1756 Roma»
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 2079

Provenienza: commissionato da Federico II di Prussia prima del 1756; Potsdam, Castello di Sanssouci, Pinacoteca, 1763-1830; Berlino, Kaiser-Friedric Museum, 1830-1956; Berlino, Bodemuseum, 1956-1998; dal 1998 Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Bibliografia: Bowron 2016, I, n. 198, pp. 237-240 con bibliografia precedente.

Questo capolavoro di Batoni fu commissionato dal colto re di Prussia, Federico II, che ricevette il quadro nel 1756 durante l'occupazione prussiana della Sassonia e lo accolse con tale gradimento da non volersene separare neppure durante le campagne belliche (Bowron, Kerber 2007, p. 94).
Non altrettanto era accaduto per l'*Apollo e Dafne* di Placido Costanzi, voluto dal re come ideale pendant dell'opera di Batoni; distante dalla grazia elegante del dipinto batoniano, il quadro di Costanzi fu meno apprezzato e quindi trasferito nell'arredo del Neues Palais (Bowron, in *Art in Rome* 2000, n. 167, p. 311; Borchia 2011, p. 210, nota 591).
La prevista collocazione dei quadri nella Galleria della residenza reale di Sanssouci, allora in allestimento con opere scelte dal sovrano, rendeva necessaria l'individuazione di pittori di riconosciuta fama e di cultura stilistica che incontrasse il gusto del committente. Tra questi, veniva prevista l'introduzione di Mengs, al quale il sovrano avrebbe voluto commissionare due quadri a pendant, mai realizzati.
Di Pompeo Batoni il re poteva aver sentito tessere le lodi tanto da Algarotti quanto da Guglielmina, Margravia di Brandeburgo Bayreulth, sorella fidata del sovrano e sua aggiornata consigliera. Il primo, in una lettera del 13 marzo 1751, riconoscendo implicitamente la collocazione di Batoni al vertice della genealogia classicista, comunicava all'abate Scarselli il desiderio del re di avere da Roma, tradotto in mosaico, un dipinto di Reni o di Albani o di Domenichino o, se non disponibile, in alternativa una *Cleopatra* di Batoni «la cui maniera [...] mi pare molto bella, e sarebbe il caso pel gusto del re» (Algarotti 1791-1794, XIII, 1794, p. 217; Bowron 2016, I, p. 239); la seconda, che aveva visitato Roma nel 1755, riferiva al fratello che i due pittori reputati di prima classe erano allora Mengs e Batoni e che il primo componeva insieme le maniere di Raffaello e di Guido Reni, mentre il secondo quella di Carlo Maratti «mais son Colori est plus beau» (Bowron 2016, I, p. 239). Si trattava di apprezzamenti che testimoniavano il gusto e la qualità dei conoscitori vicini al sovrano e che recepivano l'alta considerazione raggiunta da Batoni. Questi, nel corso degli anni Quaranta, con le sue invenzioni iconografiche e con le sue virtù pittoriche, si era meritato molti riconoscimenti, come quello dell'antiquario fiorentino Anton Francesco Gori che, nel 1746, criticando negli artisti il riferimento esclusivo a Ripa e auspicando «più studio, e meditazione, contraria ai loro bizzarri capricci», dichiarava che unico a corrispondere ai suoi desideri era Batoni «che meritatamente si può dire il Raffaello de' nostri tempi» (Kerber 2008b, p. 71).
Quando dipinge il quadro per Berlino, Batoni era da tempo ricorso a Raffaello come modello e con Raffaello si era appena misurato direttamente, nel 1753-1755, riproducendo gli affreschi della Farnesina per il duca di Nothumberland (Bowron 2016, I, n. 182, pp. 211-215), mentre, già in età giovanile si era cimentato con il tema di Amore e Psiche, disegnando dall'antico due statue allora identificate con tale soggetto (cat. 5). Tuttavia, per quanto nelle *Nozze di Amore e Psiche* rimanga traccia dello studio maturato dai modelli d'elezione – a cui si aggiunge il ricordo della figura centrale nella *Toeletta di Venere* di Francesco Albani in Palazzo Odescalchi a Bassano di Sutri (Bowron 2016, I, p. 239) – e per quanto il pittore sappia indurre l'innamoramento per la grazia correggesca, qui Batoni attesta uno stadio di maturazione artistica che lo porta a presentarsi come l'unico maestro capace di coniugare la perfezione del disegno e la sodezza delle figure, di tradizione raffaellesca, con la grazia e la dolcezza di Correggio. Erano qualità singolari che i contemporanei avevano ben avvertito, come si legge nelle parole dell'abate Scarselli in risposta alla citata lettera di Algarotti: «la cui maniera [di Batoni] è molto viva e forte insieme e delicata» (Algarotti 1791-1794, XIII, 1794, p. 223). Qualità che sarebbero state intercettate dagli artisti delle generazioni più giovani e da quelli che frequentavano l'accademia privata del pittore. Qui interessa soprattutto ciò che la sensibilità di Canova coglieva nell'arte di Batoni: «mi piacque moltissimo il suo disegno tenero, grandioso, di belle forme», ovvero quelle qualità alle quali lo scultore darà nuova vita facendo convivere i due registri, quello grazioso e quello eroico, come è stato perfettamente riconosciuto (Mazzocca 2008, pp. 186-187; Mazzocca 2012, pp. 45-46).
Per cosa Batoni consegna al prossimo futuro dell'arte europea tra secondo Settecento e primo Ottocento, per come è testimoniato dalla grazia seducente del quadro, l'opera è stata collocata in chiusura della mostra insieme ad alcune sculture che, diversamente, risultano seminali per la formazione della cultura moderna.

Michela di Macco



Bibliografia

Abbreviazioni

AABAR: Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma
AAMT: Archivio dell'Arciconfraternita della Misericordia Torino
AASL: Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca
AAV: Archivio Apostolico Vaticano
ACAT: Archivio della Curia Arcivescovile di Torino
AN: Archives Nationales Parigi
ASBR: Archivio Storico della Banca di Roma
ASFTM: Archivio Storico Fondazione Torino Musei
ASR: Archivio di Stato di Roma
ASTo: Archivio di Stato di Torino
BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BRCM: Biblioteca Rotonda del Castello di Masino
BRTo: Biblioteca Reale Torino
Paris AN: Paris Archives Nationales
Paris AAE: Paris Archive de Ministère des Affaires Étrangéres

Bibliografia

III Centenario 1991
III Centenario dell'Arcadia, atti del convegno (Roma, Accademia dell'Arcadia, 15-18 maggio 1991), in «Atti e memorie dell'Accademia dell'Arcadia», 9, 1994, nn. 2-4.

1704. Le Salon 2013
1704. Le Salon, les arts et le Roi, catalogo della mostra (Sceaux, Musée del'Île-de-France, 22 marzo-30 giugno 2013), a cura di D. Brême, F. Lanoë, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

18e. Aux sources du design 2014
18e. Aux sources du design. Chefs-d'œuvre du mobilier de 1650 à 1790, catalogo della mostra (Versailles, Château de Versailles, 28 ottobre 2014-22 febbraio 2015), a cura di D. Alcouffe, Éditions Faton, Dijon 2014.

350 anni di creatività 2016
350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 14 ottobre 2016-17 gennaio 2017), a cura di J. Delaplanche, Officina Libraria, Milano 2016.

L'Académie mise à nu 2009
L'Académie mise à nu. 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, Beaux-Arts de Paris les éditions, Paris 2009.

L'Accademia Nazionale di San Luca 1974
L'Accademia Nazionale di San Luca, a cura di C. Petrangeli, De Luca, Roma 1974.

Acquisti 1970
Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi 1962-1970, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, aprile 1970), a cura di I. Faldi, De Luca, Roma 1970.

Adamczak 2011
A. Adamczak, *Un sculpteur du roi au service des Papes: Jean-Baptiste Théodon dans la Rome post-berninienne*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien», 17, 2011, pp. 106-113.

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, De Luca, Roma 2000.

The Age of Louis XV 1975
The Age of Louis XV, French painting 1710-1774, catalogo della mostra (Toledo, The Toledo Museum of Art, 26 ottobre-26 dicembre 1975; Chicago, The Art Institute, 10 gennaio-2 febbraio 1976; Ottawa, The National Gallery of Canada, 21 marzo-2 maggio 1976), a cura di P. Rosenberg, Toledo Museum of Art, Toledo 1975.

Agosti, Farinella 1988
A. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 12 aprile-12 giugno 1988), a cura di Ph. Morel, Carte Segrete, Roma 1988, pp. 19-122.

Agostini 2011
A. Agostini, *La Fabroniana di Pistoia. Storia di una biblioteca e del suo fondatore*, Polistampa, Firenze 2011.

Agresti 2012
A. Agresti, *La Chiesa del SS. Nome di Maria alla Colonna Traiana. Un crocevia di linguaggi della scultura romana intorno al 1740*, in «Nuovi studi», 16/17, (2011) 2012, pp. 155-177.

Agresti 2015
A. Agresti, *Sulle tracce di Marco Benefial tra Roma e Torino*, in «Paragone», 119, 2015, pp. 17-36.

Agresti 2017
A. Agresti, *Spigolature alla cerchia di Carlo Maratti e una proposta per Sebastiano Conca*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari, A. Agresti, Etgraphiae, Foligno 2017, pp. 257-264.

The Ahmanson Gifts 1991
The Ahmanson Gifts. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art, a cura di P. Conisbee, M.L. Levkoff, R. Rand, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991.

Akademie. Sammlung 2013
Akademie. Sammlung. Krahe: eine Künstlersammlung für Künstler, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 13 aprile-4 agosto 2013), a cura di S. Brink, B. Wismer, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2013.

Albl 2018
S. Albl, *Luigi Garzi und Poussin*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 161-173.

Alessandro Albani 1993
Alessandro Albani patrono delle arti, IX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1993.

Algardi 1999
Algardi: l'altra faccia del barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, De Luca, Roma 1999.

Algarotti 1756
F. Algarotti, *Saggio del conte Algarotti sull'architettura e sulla pittura*, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1756.

Algarotti 1763
F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, per Marco Coltellini in via Grande, Livorno 1763.

Algarotti 1791-1794
Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima. Carteggio inedito, 17 voll., presso Carlo Palese, Venezia 1791-1794.

Alizeri 1846-1847
F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, 4 voll., presso Giovanni Grondona, Genova 1846-1847.

Allgemeines Lexikon 1907-1950
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart, 37 voll., a cura di U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, Engelmann/Seemann, Leipzig 1907-1950.

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 apr. 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Officina Libraria, Milano 2019.

Alpago-Novello 1939/1940
L. Alpago-Novello, *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 99, 1939/1940, 2, pp. 471-715.

Alvarez Lopera 2002
J. Alvarez Lopera, *Las virtudes del rey. Las historias de Alejandro Magno para el palacio de la Granja*, in *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, 29 ottobre 2002-26 gennaio 2003), a cura di J.M. Moran Turina, Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, pp. 141-156.

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, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1991.

Ananoff, Wildenstein 1976
A. Ananoff, D. Wildenstein, *François Boucher*, 2 voll., La Bibliothèque des Arts, Lausanne/Paris 1976.

Anatomia 1691
Anatomia per uso et intelligenza de disegno: ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano; ma dimostrata ancora su le statue antiche piu insigni di Roma; delineata in piu tavole con tutte le figure in varie faccie, e vedute, Domenico De Rossi, Roma 1691.

Andrea Pozzo 2009
Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010), a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi, Tipografia Editrice Temi, Trento 2009.

Andrea Pozzo a Mondovì 2010
Andrea Pozzo a Mondovì, a cura di H.W. Pfeiffer, Jaca Book, Milano 2010.

Androsov 1999
S.O. Androsov, *Unfamiliar works by Camillo Rusconi*, in «Storia dell'arte», 96, 1999, pp. 238-244.

L'Angelo e la Città 1987
L'Angelo e la Città, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987), a cura di B. Contardi, M. Marcalli, Fratelli Palombi, Roma 1987.

Annibale Carracci 1986
Annibale Carracci e i suoi incisori, catalogo della mostra

(Roma, Villa Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), a cura di E. Borea, G. Mariani, Istituto Nazionale per la grafica/École française de Rome, Roma 1986.

Anselmi 1990
A. Anselmi, *La decorazione scultorea della facciata di S. Maria Maggiore a Roma. Un inedito manoscritto con memoria del programma iconografico settecentesco*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 40, 1990, pp. 61-80.

Antinori 2003
A. Antinori, *Francesco e Bartolomeo Pincellotti: una ricostruzione del catalogo con nuove attribuzioni nel contesto di imprese architettoniche per Camillo Cybo*, in *Sculture romane del Settecento III*, XIX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2003, pp. 233-270.

Antinori 2015
A. Antinori, *Sulla contrastata fortuna del primo Piranesi. Louis-Joseph Le Lorrain, Gabriel-Martin Dumont e tre apparati effimeri riesaminati (Roma, 1744-1746)*, in *Antico, Città, Architettura II. Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, XXXI, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Edizioni Quasar, Roma 2015, pp. 63-90.

L'Antiquité rêvée 2010
L'Antiquité rêvée, innovations et résistances au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010-14 febbraio 2011), a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Gallimard, Paris 2010.

Antiquity revived 2011
Antiquity revived: neoclassical art in eighteenth century, catalogo della mostra (Houston, Museum of Fine Arts, 20 marzo-30 maggio 2011), a cura di G. Scherf, C. Leribault, G. Faroult, Louvre éditions/Gallimard, Paris 2011.

Antonetto 1985
R. Antonetto, *Minusieri ed ebanisti del Piemonte. Storia e immagini del mobile piemontese 1636-1844*, Piazza, Torino 1985.

Antonetto 2010
R. Antonetto, *Il mobile piemontese nel Settecento*, 2 voll., Allemandi, Torino 2010.

L'apothéose du geste 2003
L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard, catalogo della mostra (Strasbourg, Palais Rohan, 7 giugno-14 settembre 2003; Tours, Musée des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di D. Jacquot, S. Join-Lambert, Musées de Strasbourg, Strasbourg 2003.

Apparati architettonici 1994
Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento. Della Chinea e di altre «Macchine di gioia», catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 24 marzo-28 maggio 1994), a cura di M. Gori Sassoli, Edizioni Charta, Milano 1994.

Aprile 2012
A. Aprile, *Giovanni Battista Bernero*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 119-132.

Arata 1994
F.P. Arata, *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740)*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 8, 1994, pp. 45-94.

Arata 2016
F.P. Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838. Nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Campisano, Roma 2016.

Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone 1998
Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII, catalogo della mostra (Colorno, Palazzo Ducale, 19 settembre-29 novembre 1998), a cura di G. Bertini, N. Forti Grazzini, Electa, Milano 1998.

Arazzi e tappeti antichi 1952
Arazzi e tappeti antichi, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, settembre-ottobre 1948), a cura di M. Viale Ferrero, V. Viale, Industria Libraria Tipografica Editrice, Torino 1952.

An Architectural Progress 1992
An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday, a cura di H.A. Millon, S. Scott Munshower, 2 voll., The Pennsylvania State University, University Park 1992.

L'Architettura da Clemente XI 1989
L'Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di Tendenze, V, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Multigrafica Editrice, Roma 1989.

Architettura del Settecento 1991
Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta Grafica Comunale, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, 24 settembre-10 novembre 1991) a cura di E. Kieven, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.

Arcuri 2003
L. Arcuri, *Giuseppe Rusconi: un contributo allo studio di uno scultore poco noto attivo nella bottega di Camillo Rusconi*, *Sculture romane del Settecento III*, XIX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2003, pp. 147-181.

Argan [1970] 2000
G.C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana. Dal Manierismo al Neoclassicismo*, edizione a cura di P. Argan, C. Boer, L. Lazotti, Sansoni, Firenze 2000.

Argenti sabaudi 2012
Argenti sabaudi del XVIII secolo. Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, a cura di F. Fina, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo/Milano 2012.

Arisi 1961
F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza 1961.

Arisi 1986
F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Ugo Bozzi, Roma 1986.

Arisi 1993
F. Arisi, *Panini pittore di vedute reali*, in *Giovanni Paolo Panini (1691-1765)*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 15 marzo-16 maggio 1993), a cura di F. Arisi, Electa, Milano 1993, pp. 27-52.

L'Armeria Reale 2008
L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont, a cura di P. Venturoli, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2008.

Arnaldi di Balme 2010
C. Arnaldi di Balme, *I "divani juvarriani"*, in «Palazzo Madama. Studi e notizie», 1, 2010, pp. 122-127.

Arnaldi di Balme 2014
C. Arnaldi di Balme, *Juvarra online: la digitalizzazione e messa in rete degli album di disegni del Museo Civico di Torino*, in *Architettura e potere. Lo stato sabaudo e la costruzione dell'immagine in una corte europea*, III, *Filippo Juvarra*, II, *Architetto in Europa*, a cura di E. Kieven, C. Ruggero, Campisano, Roma 2014, pp. 17-32.

Arslan 1936
W. Arslan, *Studi sulla pittura del primo Settecento Veneziano*, in «Critica d'Arte», 1, (1935) 1936, pp. 184-197, 238-250.

L'Art baroque à Lyon 1975
L'Art baroque à Lyon, atti del convegno (Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 27-29 ottobre 1972), Institut d'Histoire de l'Art, Paris 1975.

Artcurial 2017
Artcurial, *Maîtres anciens & du XIXe siècle*, catalogo d'asta (Paris, 23 marzo 2017), 2017.

L'arte del Settecento emiliano 1979
L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'accademia Clementina, catalogo della mostra (Bologna, Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre-25 novembre 1979), a cura di A. Emiliani, E. Riccomini, R. Roli, C. Volpe, A.C. Ferretti, A. Mezzetti, M. Pirondini, P.G. Pasini, S. Zamboni, Edizioni Alfa, Bologna 1979.

Arte di corte 1987
Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice, a cura di S. Pinto, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987.

El arte en la corte 2002
El arte en la corte de Felipe V, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, Casa de las Alhajas, 29 ottobre 2002-26 gennaio 2003), a cura di J.M. Moran Turina, Museo Nacional del Prado, Madrid 2002.

L'Art Français 1888
L'Art Français sous Louis XIV et sous Louis XV au profit de l'Œuvre de l'Hospitalité de Nuit, catalogo della mostra (Paris, Hôtel de Chimay, 1888), Maison Quantin, Paris 1888.

Le Arti a dialogo 2014
Le Arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2-3 dicembre 2011), a cura di L. Simonato, Edizioni della Normale, Pisa 2014.

Art in Rome 2000
Art in Rome in the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000.

L'artiste collectionneur de dessin 2006-2007
L'artiste collectionneur de dessin, de Giorgio Vasari à aujourd'hui, 2 voll., a cura di C. Monbeig Goguel, 5 Continenti Editori, Milano 2006-2007.

Artisti e mecenati 1996
Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale, XII, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1996.

Artists and amateurs 2013
Artists and Amateurs: Etching in 18th-Century France, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 2013-5 gennaio 2014), a cura di P. Stein, Yale University Press, New Heaven 2013.

Askew 1969
P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32, 1969, pp. 280-306.

Assandria 1916
G. Assandria, *Una famiglia torinese d'artisti: i Lavy*, Paravia, Torino 1916.

Asti nel Seicento 2014
Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera, catalogo della mostra (Asti, Palazzo Mazzetti, 12 aprile-28 settembre 2014), a cura di M.B. Failla, A. Morandotti, A. Rocco e G. Spione, Sagep, Asti/Genova 2014.

Astrua 1987
P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 65-100.

Atanasova, Scherf 2016
V. Atanasova, G. Scherf, *Chronologie de la vie et des œuvres d'Edme Bouchardon*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 410-419.

L'atelier de Desportes 1982
L'atelier de Desportes: dessins et esquisses conserves par la manufacture nationale de Sèvres, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 5 novembre 1982-24 gennaio 1983), a cura di L. Duclaux, T. Préaud, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1982.

Augarde 1996
J.-D. Augarde, *Les Ouvriers du Temps. La Pendule à Paris de Louis XIV à Napoleon I^er. Ornamental Clocks and Clockmakers in Eighteenth Century Paris*, Antiquorum, Genève 1996.

Au temps de Watteau 1985
Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Lille, Musée des Beaux-Arts, 1985), a cura di H. Oursel, C. Louboutin, A. Scottez, Musée des Beaux-Arts de Lille, Lille 1985.

Avery 1983
C. Avery, *Laurent Delvaux's Sculpture at Woburn Abbey*, in «Apollo», 118, 1983, pp. 312-321.

Bacchi 1995a
A. Bacchi, *L'operazione dei modelli: Pierre Etienne Monnot e Carlo Maratta a confronto*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 57, 1995, pp. 39-52.

Bacchi 1995b
A. Bacchi, *A terracotta relief by Domenico Guidi*, in «The Burlington Magazine», 137, 1995, pp. 842-845.

Bacchi 1996
A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Longanesi, Milano 1996.

Bacchi 2003
A. Bacchi, *Pierre-Étienne Monnot: ein Bildhauer des Spätbarock in Rom und Europa*, in *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsaue: ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*, a cura di K.W. Kopanski, K. Weber, Schnell und Steiner, Regensburg 2003, pp. 135-158.

Bacchi 2007
A. Bacchi, *Un'Orazione nell'orto: De' Rossi e Giardini*, in «Antologia di Belle Arti», 71-74, 2007, pp. 53-59.

Bacchi 2009
A. Bacchi, *«Veramente è vivo e spira». Bernini e il ritratto*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile-12 luglio 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Giunti, Firenze 2009, pp. 21-69.

Bacchi 2015
A. Bacchi, *Portraits of Pope Benedict XIV: new attributions to Peter Anton von Verschaffelt and Antonio Corradini*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, atti del convegno (London, Wallace Collection, 6-7 settembre 2013), a cura di C.H. Miner, Skira, Milano 2015, pp. 483-491.

Bacchi, Bonfait 1997
A. Bacchi, O. Bonfait, *Dispute antiche sulla «Danae» di Correggio*, in *Le delizie di Stupinigi e della «Danae» del Correggio. Camillo Borghese tra Impero e Restaurazione*, catalogo della mostra (Stupinigi, Museo dell'arredamento, 24 aprile-8 giugno 1997), a cura di M. di Macco, Allemandi, Torino 1997, pp. 109-117.

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, A. Coliva, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 333-348.

Baetjer 1995
K. Baetjer, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born Before 1865: A Summary Catalogue*, Abrams, New York 1995.

Bailey 2002
C.B. Bailey, *Patriotic Taste, collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, Yale University Press, New Haven/London 2002.

Bajou, Martin 1997
T. Bajou, E. Martin, *La réception à l'Académie de Charles de La Fosse. Nouvelles observations concernant l'Enlèvement de Proserpine*, in «Gazette des beaux-arts», 130, 1997, pp. 9-18.

Baker 1985
M. Baker, *That 'Most Rare Master Monsii Le Gros' and his 'Marsyas'*, in «The Burlington Magazine», 127, 1985, pp. 702-707.

Baker 2011
M. Baker, *Commemoration 'in a more durable and grave manner': portrait busts for the British in early eighteenth-century Rome*, in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, British School at Rome, Roma 2011, pp. 273-283.

Baker, Harrison, Laing 2000
M. Baker, C. Harrison, A. Laing, *Bouchardon's British sitters: sculptural portraiture in Rome and the classicising bust around 1730*, in «The Burlington Magazine», 142, 2000, pp. 752-762.

Baldeschi 1723
A. Baldeschi, *Stato della Ss. Chiesa papale lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Stamperia di San Michele a Ripa Grande, Roma 1723.

Baldinucci 1682
F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Stamperia di Vincenzio Vangelisti, Firenze 1682.

Baldinucci [1735] 1975
F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII: prima edizione integrale del codice palatino 565* [1735], edizione a cura di A. Matteoli, De Luca, Roma 1975.

Baldinucci [1686] 2013
F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* [1686], edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2013.

Ballaira 1990
E. Ballaira, *Beaumont, Claudio Francesco*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 799-780.

Balleri 2006
R. Balleri, *Oltre Foggini: Scultura a Firenze nel primo Settecento*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Edifir, Firenze 2006, pp. 41-62.

Ballot 1918
M.-J. Ballot, *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste, collectionneur*, in «Archives de l'Art Français», 10, 1918.

Bancel 2008
A. Bancel, *Jean-Baptiste Deshays, 1729-1765*, Arthéna, Paris 2008.

Le Banche 1985
Le Banche e l'arte, a cura di E. Coen, Compendium, Roma 1985.

Banks 1977
O.T. Banks, *Watteau and the North. Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influences on French Rococo Painting*, Garland, New York/London 1977.

Bapst 1887
G. Bapst, *Études sur l'orfèvrerie française au XVIII^e siècle*, Rouam, Paris 1887.

Bar 2003
V. Bar, *La Peinture allégorique au Grand Siècle*, Éditions Faton, Dijon 2003.

Barbantini 1932
N. Barbantini, *Il mobile*, in *Il Settecento italiano*, II, *Mobili, arazzi e stoffe, ceramiche, presepii, sculture ornamentali, vetri e argenti, carrozze e portantine*, Treves/Treccani/Tumminelli, Milano 1932, pp. 1-6.

Barberini 1994
M.G. Barberini, *Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi 1750-1754. Restauri conservativi ad alcune statue del Museo Capitolino*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 8, 1994, pp. 95-121.

Barberis, Merlotti, Ricardi di Netro 2007
W. Barberis, A. Merlotti, T. Ricardi di Netro, *I Savoia. Storia di una dinastia*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, 2 voll., catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria Reale, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008), a cura di E. Castelnuovo, W. Barberis, Allemandi, Torino 2007, I, pp. 21-90.

Barbieri, Prete 1997
C. Barbieri, C. Prete, *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, 2008, pp. 81-93.

Baresiano 1638
G. Baresiano, *Vita della Beata Margerita di Savoia domenicana*, Giovanni Domenico Tarino, Torino 1638.

Bargoni 1963
A. Bargoni, *Argenti*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama-Palazzo Reale-Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salviat-Gros Monti e C., Torino 1963, III, pp. 1-32.

Barocco a Roma 2015
Barocco a Roma. La meraviglia delle arti, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Skira, Milano 2015.

Baroque vision jésuite 2003
Baroque vision jésuite du Tintoret à Rubens, catalogo della mostra (Caen, Musée des Beaux-Arts, 12 luglio-13 ottobre 2003), a cura di A. Tapié, Somogy, Caen 2003.

Le Baroque des Lumières 2017
Le Baroque des Lumières. Chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée du Petit-Palais, 21 marzo-16 luglio 2017), a cura di C. Gouzi e C. Leribault, Paris musées, Paris 2017.

Barrier 1996
J. Barrier, *Chambers in France and Italy*, in *Sir William Chambers. Architect to George III*, a cura di J. Harris, M. Snodin, Yale University Press, New Haven/London 1996, pp. 19-33.

Barroero 1990a
L. Barroero, *Pierre Subleyras*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 874-875.

Barroero 1990b
L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Electa, Milano 1990, I, pp. 383-463.

Barroero 1998a
L. Barroero, *I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno (Bologna, Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Edizioni Quasar, Roma 1998, pp. 367-384.

Barroero 1998b
L. Barroero, *Les grandes étapes de l'évolution des arts figuratifs à Rome au XVIIe et au XVIII^e siècles*, in *La collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 12 febbraio-11 maggio 1998), a cura di S. Loire, Réunion des Musées nationaux, Paris 1998, pp. 21-34.

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 di mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, De Luca, Roma 2000, pp. 11-13.

Barroero 2005
L. Barroero, *Benefial*, 5 Continents Editions, Milano 2005.

Barroero 2011
L. Barroero, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Einaudi, Torino 2011.

Barroero 2012
L. Barroero, *Temi mitologici come poesia visiva nell'opera di Pompeo Batoni*, in *Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione*, atti del convegno (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 17-19 febbraio 2010), a cura di G. Izzi, L. Marcozzi, C. Ranieri, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 343-364.

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, Ginevra Bentivoglio Editori, Roma 2015, pp. 433-439.

Barroero 2018
L. Barroero, *La prima versione del Sacrificio di Ifigenia di Pompeo Batoni* in *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, a cura di S. Grandesso, F. Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 11-16.

Barroero, Prosperi Valenti Rodinò, Schütze 2015
L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, *Introduzione*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 9-11.

Barroero, Susinno 1999
L. Barroero, S. Susinno, *Roma Arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 89-178.

Barroero, Susinno 2000
L. Barroero, S. Susinno, *Arcadian Rome: universal capital of the arts*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 47-75.

Bartoli 1776-1777
F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, 2 voll., presso Antonio Savioli, Venezia, 1776-1777.

Basan 1775
P.-F. Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette Controleur général de la Grande Chancellerie de France, honoraire Amateur de l'Académie Rle de Peinture, et de celle de Florence*, chez l'auteur, Paris 1775.

La basilica di San Nicola 1995
La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia, Centro Studi Agostino Trapè, Tolentino 1995.

Bassy 1990
A.M. Bassy, *Le texte et l'image*, in *Le livre triomphant, 1660-1830*, II, *Histoire de l'édition française*, a cura di R. Chartier, H.-J. Martin, Promodis, Paris 1990, pp. 173-200.

Bätschmann 1997
M.T. Bätschmann, *Jakob Frey (1681-1752) Kupferstecher und Verleger in Rom*, Selbstverlag, Bern 1997.

Battisti 1958
E. Battisti, *Juvarra a Sant'Ildefonso*, in «Commentari», 9, 1958, pp. 273-297.

Baudi di Vesme 1893
A. Baudi di Vesme, *I Van Loo in Piemonte*, in «Archivio Storico dell'Arte», 6, 1893, 5, pp. 333-367.

Baudi di Vesme 1899
A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Vincenzo Bona, Torino 1899.

Baudi di Vesme 1909
A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Vincenzo Bona, Torino 1909.

Baxandall 2003
M. Baxandall, *English Disegno*, in M. Baxandall, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, Yale University Press, New Haven/London 2003, pp. 83-97.

Bean 1979
J. Bean, *17th century Italian drawings in The Metropolitan Museum of Art*, Abrams, New York 1979.

Bean, Griswold, O'Neill 1990
J. Bean, W. Griswold, J.P. O'Neill, *Eighteenth century Italian drawings in The Metropolitan Museum of Art*, Abrams, New York 1990.

Beaulieu 1982
M. Beaulieu, *Robert Le Lorrain 1666-1743*, Arthena, Neuilly-sur-Seine 1982.

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, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011.

Beaurepaire 1875
C. de Beaurepaire, *Essai sur la vie de Chardin, par Cochin*, in *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Boissel, Rouen 1875, pp. 414-441.

Beldon Scott 1997
J. Beldon Scott, *Strumento di potere. Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997, pp. 87-98.

Beldon Scott 2003
J. Beldon Scott, *Architecture for the Shroud. Relic and Ritual in Turin*, University of Chicago Press, Chicago/London 2003.

Belkaïd 2010
L. Belkaïd, *Voiles et costumes d'Italie*, in *Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne*, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio-22 agosto 2010), a cura di D. Jacquot, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2010, pp. 54-57.

Bell 2011
E. Bell, *Charles Coypel, entre peinture et théâtre de société*, in *Le Théâtre des Passions, (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 11 febbraio-22 maggio 2011), a cura di B. Chavanne, Fage Éditions, Lyon 2011, pp. 54-67.

La bella Italia 2011
La bella Italia. Arte e identità delle città capitali, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, Scuderie juvarriane, 17 marzo-11 settembre 2011; Firenze, Palazzo Pitti, 11 ottobre 2011-12 febbraio 2012), a cura di A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Bellori 1664
G.P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle Case e ne' giardini di Roma*, Stamperia del Falco, Roma 1664.

Bellori 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 2 voll., al Mascardi, Roma 1672.

Bellori [1672-1695] 1976
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672-1695], a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976.

Bellori [1672-1695] 2009
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672-1695], 2 voll., a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2009.

Benaglio [1750-1753 circa] 1894
F. Benaglio, *Abbozzo della vita del pittore lucchese Pompeo Battoni ora riedito per la prima volta* [1750-1753 circa], edizione a cura di A. Marchesan, Premiata Tipografia Turazza, Treviso 1894.

Benedetto XIV 1998
Benedetto XIV e le arti del disegno, atti del convegno (Bologna, Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Edizioni Quasar, Roma 1998.

Benhaumou 2009
R. Benhaumou, *Regulating the Académie: art, rules and power in ancien régime France*, Voltaire Foundation, Oxford 2009.

Benna 1857
C. Benna, *Catalogue des Tableau, Bas-Reliefs et Statues des diverses écoles exposées dans la Galerie Royale de Turin*, Imprimerie de Joseph Favale et compagnie, Torino 1857.

Benocci 1987
C. Benocci, *Le pitture della chiesa di Santa Maria in Campo Marzio e del monastero*, in *Santa Maria in Campo Marzio*, Editalia, Roma 1987, pp. 149-194.

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

Bergamo 2012
L. Bergamo, *Maestri torinesi e romani per la prima formazione di Ignazio e Filippo Collino*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 67-72.

Berliner 1925-1926
R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, 3 voll., Klinkhardt&Biermann, Leipzig 1925-1926.

Bernardini 1996
M.G. Bernardini, *La cappella Bandini a San Silvestro al Quirinale*, in *Domenichino (1581-1641)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di R.E. Spear, C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, Electa, Milano 1996, pp. 318-329.

Bernardo Bellotto 2001
Bernardo Bellotto. 1722-1780, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 10 ottobre-27 giugno 2001; Houston, Museum of Fine Arts, 29 luglio-21 ottobre 2001), a cura di B.A. Kowalczyk, M. da Cortà Fumei, Electa, Milano 2001.

Le Bernin 2002
Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique, a cura di C. Grell, M. Stanic, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002.

Bernini 2017
Bernini, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Officina Libraria, Milano 2017.

Bershad 1985
D.L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca: part I*, in «Antologia di belle arti», 25/26, 1985, pp. 65-84.

Bertolotto 1979
C. Bertolotto, *Asti*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Torino 1979, pp. 23-37.

Bertrand 1990
P.-F. Bertrand, *La seconde "Tenture Chinoise" tissée à Beauvais et Aubusson. Relations entre Oudry, Boucher et Dumons*, in «Gazette des beaux-arts», 116, 1990, pp. 173-184.

Bettagno 1998
A. Bettagno, *Antonio Pellegrini Protagonista veneziano del Rococò europeo*, in *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Marsilio, Venezia 1998, pp. 15-21.

Biais 1891
E. Biais, *Les Pineau*, Morgand, Paris 1891.

Biais 1899
E. Biais, *Nicolas Pineau, dessinateur, graveur, sculpteur, architecte, inventeur du «contraste», 1684-1754*, in «Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements», 23, 1899, pp. 381-392.

Bianconi 1779
G.L. Bianconi, *Elogio storico del cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma*, in «Antologia Romana», 34-36, 1779, numero dedicato.

Das Bild 2013
Das Bild des Feindes, a cura di E. Leuschner, Mann, Berlin 2013.

Biografia universale [1811-1828] 1822-1831
Biografia universale antica e moderna, compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni [Paris 1811-1828], 65 voll., Venezia 1822-1831.

Bissell 1997
G. Bissell, *Pierre Le Gros 1666-1719*, Si Vede, Reading 1997.

Biver 1923
P. Biver, *Histoire du château de Meudon*, Laffitte, Paris 1923.

Bjurström 1995
P. Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockholm 1995.

Blondel 1752-1756
J.F. Blondel, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, 4 voll., chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756.

Blondel 1771-1777
J.F. Blondel, *Cours d'architecture*, 6 voll., Desaint, Paris 1771-1777.

Blunt 1962
A. Blunt, *Poussin Studies XIII: Early Falsifications of Poussin*, in «The Burlington Magazine», 104, 1962, pp. 486-498.

Blunt, Cooke 1960
A. Blunt, L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960.

Blunt, Croft-Murray 1957
A. Blunt, E. Croft-Murray, *Venetian drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1957.

Bober, Rubinstein 1986
P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller, London 1986.

Bocher 1876
E. Bocher, *Les gravures françaises du XVIII^e siècle ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800*, III, *Jean-Baptiste Siméon Chardin*, Morgand et Fatout, Paris 1876.

Boedo 2005
S.L. Boedo, *Reception and membership at the Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, tesi di dottorato (University of Michigan), Ann Arbor 2005.

Boeselager 2001
D. von Boeselager, *Capella Clementina. Kurfürst Clemens August und die Krönung Kaiser Karls VII.*, Verlag Kölner Dom, Köln 2001.

Boiron 2019
S. Boiron, *Jacques-Saumel Bernard et l'argenterie Melo e Castro*, in Sotheby's, *The Tureen "aux écrevisses" by Thomas Germain*, catalogo d'asta (New York, 25 ottobre 2019), 2019, pp. 44-60.

Bologna 1958
F. Bologna, *Francesco Solimena*, L'arte Tipografica, Napoli 1958.

Bologna 1979
F. Bologna, *Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 53-67.

Bonaccorso, Manfredi 1998
G. Bonaccorso, T. Manfredi, *I Virtuosi al Pantheon 1700-1758*, Argos, Roma 1998.

Bonfait 1990
O. Bonfait, *Da "Lo Spagnoletto" a Giuseppe Maria Crespi. La fortuna di Crespi in Francia, 1734-1935*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 26, 1990, pp. 235-263.

Bonfait 2015
O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Hazan, Paris 2015.

Bonfait 2019
O. Bonfait, *Conclusion: une génération La Fosse? Nouveaux lieux et paradigmes de la peinture en France autour de 1700*, in *Charles de La Fosse and the Arts in France autour de 1700*, convegno internazionale (Versailles, Château de Versailles, 18-19 maggio 2015), in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2019, numero dedicato [pubblicazione online].

Boni 1787
O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Stamperia Pagliarini, Roma 1787.

Bonnard 1932
F. Bonnard, *Histoire de l'eglise de Saint-Nicolas in Agone de la confraternite des Lorrains à Rome*, Picard, Roma/Paris 1932.

Borchia 2011
M. Borchia, *Gli agenti delle corti tedesche a Roma nel XVIII secolo*, tesi di dottorato (Sapienza, Università di Roma), Roma 2011.

Borchia 2019
M. Borchia, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, La Grafica s.r.l. Mori, Trento 2019.

Bordeaux 1971
J.-L. Bordeaux, *François Le Moyne (1688-1737): his contribution to illusionistic ceiling painting*, tesi di dottorato (University of California), Los Angeles 1971.

Bordeaux 1984
J.-L. Bordeaux, *François Lemoyne and his generation (1688-1737)*, Arthena, Neuilly-sur-Seine 1984.

Bordeaux 1989
J.-L. Bordeaux, *Jean-François de Troy – Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works*, in «Artibus et historiae», 20, 1989, 10, pp. 143-169.

Borea 1965
E. Borea, *Domenichino*, Barbèra, Firenze 1965.

Borea 2000
E. Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico, il moderno e il contemporaneo*, in *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 voll., catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, De Luca, Roma 2000, I, pp. 141-151.

Borea 2009
E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Edizioni della Normale, Pisa 2009.

Borea 2015
E. Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 239-265.

Borean 2011
L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law*, in *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, atti del convegno (Bordeaux/Caen, 24-25 febbraio-6 maggio 2006), a cura di M. Hochmann, Droz, Genève 2011, pp. 441-462.

Borsi, Morolli, Caperna 1991
F. Borsi, G. Morolli, M. Caperna, A. Cesarei, A. Cipriani, G. Casale, M. Bevilacqua, *Palazzo Altieri*, Editalia, Roma 1991.

Boscarino 1973
S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Officina edizioni, Roma 1973.

Bösel 2011a
R. Bösel, *Andrea Pozzo, architetto prospettico: da Mondovì a Roma*, in *Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale (Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria, 17-19 settembre 2009), a cura di A. Spiriti, Comunità Montana Lario Ceresio, Gravedona 2011, pp. 105-116.

Bösel 2011b
R. Bösel, *Il profilo di Andrea Pozzo architetto ritagliato con l'aiuto del suo falegname*, in *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), a cura di R. Bösel, L. Salviucci Insolera, Artemide, Roma 2011, pp. 151-175.

Bottari 1755
G.G. Bottari, *Il Museo Capitolino*, III, presso Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1755.

Bottari 1821
M. Bottari, *Il Museo Capitolino illustrato da M. Bottari e N. Foggini con osservazioni ricavate dalle opere di Winckelmann e di E.Q. Visconti e con le tavole disegnate ed incise da A. Locatelli*, tomo III, Tipografia Destefanis a S. Zeno, Milano 1821.

Boubli 2003
L. Boubli, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Centre National de la Recherche Scientifique Éditions, Paris 2003.

Boucher & Chardin 2008
Boucher & Chardin. Masters of Modern Manners, catalogo della mostra (London, Wallace Collection, 12 giugno-7 settembre 2008; Glasgow, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, 24 settembre-13 dicembre 2008), a cura di A. Dulau, The Hunterian, Glasgow 2008.

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, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2004.

Boudon-Machuel 2002
M. Boudon-Machuel, *L'antithèse Bernin-Du Quesnoy dans la littérature artistique française des XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, a cura di C. Grell, M. Stanic, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 325-349.

Boudon-Machuel 2005
M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy. 1597-1643*, Arthena, Paris 2005.

Bouré 2017
F. Bouré, *Le Guide. Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Reims*, Liénart, Paris 2017.

Bowron 1979
E.P. Bowron, *The Paintings of Benedetto Luti (1666-1724)*, tesi di dottorato (New York University, Institute of Fine Arts, 1979), New York 1979.

Bowron 1980
E.P. Bowron, *Benedetto Luti's pastels and coloured chalk drawings*, in «Apollo», 111, 1980, pp. 440-447.

Bowron 2000
E.P. Bowron, *Painters and Painting in Settecento Rome*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 295-303.

Bowron 2008a
E.P. Bowron, *Pompeo Batoni, nato "Pittore"*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 18-33.

Bowron 2008b
E.P. Bowron, *Pompeo Batoni disegnatore*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 96-119.

Bowron 2016
E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, 2 voll., Yale University Press, New Haven/London 2016.

Bowron, Kerber 2007
E.P. Bowron, P.B. Kerber, *Pompeo Batoni: prince of painters in Eighteenth-Century Rome*, catalogo della mostra (Houston, Texas, Museum of Fine Arts, 21 ottobre 2007-27 gennaio 2008; London, The National Gallery, 20 febbraio-18 maggio 2008), New Haven/London 2007.

Boyer d'Argens 1752
J.-B. de Boyer d'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, chez Rollin, Grangé, Bauché fils, Paris 1752.

Boyer 1992
J. Boyer, *Retables provençaux documentés des XVII^e et XVIII^e siècles*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art française», (1991) 1992, pp. 105-116.

Boyer 2002
J.-C. Boyer, *La publication de 'Vite': une affaire française?*, 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, Somogy, Roma/Paris 2002, pp. 71-85.

Bracci 1786
D.A. Bracci, *Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei con molti monumenti inediti di antichità statue bassirilievi gemme*, Firenze 1786.

Breccia Fratadocchi 2013
M.M. Breccia Fratadocchi, *Gaspar van Wittel, Domenico Gnoli e un "sedicente antiquario"*, in *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 17 aprile-13 luglio 2013), a cura di M.M. Breccia Fratadocchi, P. Puglisi, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 2013, pp. 13-25.

Brejon de Lavergnée 1987
A. Brejon de Lavergnée, *Un ensemble de tableaux romains peints pour les églises de Franche-Comté. Costanzi, Pietri, Mazzanti, Conca, Trevisani*, in «*Il se rendit en Italie*». *Etudes offertes à André Chastel*, Edizioni dell'Elefante-Flammarion, Roma 1987, pp. 537-549.

Brejon de Lavergnée, Rosenberg 1978
A. Brejon de Lavergnée, P. Rosenberg, *Francesco Trevisani et la France*, in «Antologia di belle arti», 2, 1978, 7/8, pp. 265-276.

Brejon de Lavergnée, Rosenberg 1985
A. Brejon de Lavergnée, P. Rosenberg, *Corrado Giaquinto et la France*, in *Corrado Giaquinto 1703-1766*, atti del convegno internazionale (Molfetta, Centro Molfettese di studi e documentazione "Corrado Giaquinto", 19-20 dicembre 1981), a cura di P. Amato, Mezzina, Molfetta 1985, pp. 69-87.

Brême 2003
D. Brême, *La vie et l'oeuvre de Nicolas de Largillierre*, in *Nicolas de Largillierre 1656-1746*, catalogo della mostra (Paris, Musée Jacquemart-André, 14 ottobre 2003-22 febbraio 2004), a cura di D. Brême, N. Sainte Fare Garnot, Paris 2003, pp. 19-63.

Bremer David 1997
C. Bremer David, *French tapestries & textiles in the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997.

Bresc-Bautier 2019
G. Bresc-Bautier, *La sculptures des jardins de Marly*, Louvre éditions/Mare & Martin, Paris 2019.

Bresc-Bautier, Pingeot 1986
G. Bresc-Bautier, A. Pingeot, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, 2 voll., Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986.

Brice 1752
G. Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 4 voll., Libraires Associés, Paris 1752.

Briganti 1966
G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Ugo Bozzi, Roma 1966.

Briganti 1982
G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1982.

Briganti 1996
G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, nuova edizione a cura di L. Laureati, L. Trezzani, Electa, Milano 1996.

Brinckmann 1923-1925
A.E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, 4 voll., Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1923-1925.

Brinckmann 1931
A.E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Schwann, Düsseldorf 1931.

Brodini 2014
A. Brodini, *Il Palazzo Martinengo Colleoni di Pianezza a Brescia nell'ambito dell'architettura dei palazzi di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, II, a cura di E. Kieven, C. Ruggero, Campisano, Roma 2014, pp. 133-147.

Les Bronzes 1999
Les Bronzes de la Couronne, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 12 aprile-12 luglio 1999), a cura di S. Baratte, G. Bresc-Bautier, S. Castelluccio, S. Descamps-Lequime, A. Lefébure, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999.

Bronzes français 2008
Bronzes français de la Renaissance au siècle des Lumières, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 ottobre 2008-19 gennaio 2009; New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 febbraio-24 maggio 2009; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 30 giugno-27 settembre 2009), a cura di G. Bresc-Bautier, G. Scherf, Louvre éditions/Somogy, Paris 2008.

Bronzi decorativi 2001
Bronzi decorativi in Italia: bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento, a cura di E. Colle, Electa, Milano 2001.

Brook 2016
C. Brook, *I francesi in Accademia nel Settecento: i concorsi di pittura e scultura*, in *Roma-Parigi, Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016, pp. 31-42.

Brosio 1937
V. Brosio, *Torino. Il barocco piemontese*, in «Emporium», 86, 1937, pp. 438-440.

Brosio 1973
V. Brosio, *Rossetti, Vische, Vinovo. Porcellane e maioliche piemontesi del Settecento*, Görlich, Milano 1973.

Brugnoli 1949
M.V. Brugnoli, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in «Bollettino d'Arte», 34, 1949, 3, pp. 225-239.

Brunel 1986
G. Brunel, *Boucher*, Flammarion, Paris 1986.

Brunetti 2019
V. Brunetti, *Lorenzo Ottoni, 'sculptor to Cardinal Carlo Barberini': restauri e nuove commissioni*, 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, L. Simonato, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 287-308.

Bruno 1985
A. Bruno, *Il modello di Juvarra per il Castello di Rivoli*, in *Studi Juvarriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Roma 1985, pp. 239-250.

Burckhardt [1855] 1898
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1898.

Burckhardt [1855] 1952
J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, edizione italiana, Sansoni, Firenze 1952.

Bürger 1860
W. Bürger, *Exposition de tableaux de l'école française ancienne tirés de collections d'amateurs*, in «Gazette des Beaux Arts», 7, 1860, pp. 257-277.

Burk 2003
J.L. Burk, *Das Marmorbad des Pierre Etienne Monnot*, in *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsaue: ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot*, a cura di K.W. Kopanski, K. Weber, Schnell und Steiner, Regensburg 2003, pp. 35-133.

Burke 1995
P. Burke, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, Édition du Seuil, Paris 1995.

Burton 1999
A. Burton, *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London 1999.

La cacciata di Eliodoro 1994
La cacciata di Eliodoro dal tempio. Il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo, a cura di N. Spinosa, Electa, Napoli 1994.

Callery 1859
J.M. Callery, *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Imprimerie Falletti, Torino 1859.

Calmet 1751
A. Calmet, *Bibliothèque lorraine ou histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, Le Seure, Nancy 1751.

Calvesi 1983
M. Calvesi, *Nota ai "grotteschi" o capricci di Piranesi*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, Palazzo dei Conservatori, 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Multigrafica Editrice, Roma 1983, pp. 135-140.

Campidoglio 2016
Campidoglio: mito, memoria, archeologia, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Caffarelli, 1 marzo-19 giugno 2016), a cura di C. Parisi Presicce, A. Danti, Campisano, Roma 2016.

Canaletto 1982
Canaletto: Disegni, Dipinti, Incisioni, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1982), a cura di A. Bettagno, Neri Pozza, Vicenza 1982.

Canaletto prima maniera 2001
Canaletto prima maniera, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di A. Bettagno, A.B. Kowalczyk, Electa, Milano 2001.

Canestro Chiovenda 1966
B. Canestro Chiovenda, *Cristina di Svezia, il Bernini, il Gaulli e il libro di appunti di Nicodemo Tessin d. y. (1687-1688)*, in «Commentari», 17, 1966, pp. 171-181.

Cannatà 1992
R. Cannatà, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada (1643-1717)*, in R. Cannatà, M.L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Edizioni d'Europa, Roma 1992, pp. 119-153.

Canova [1779-1780] 1994
A. Canova, *I Quaderni di viaggio* [1779-1780], in *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova*, I, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Salerno Editrice, Roma 1994, pp. 16-194.

Cantarel-Besson 1992
Y. Cantarel-Besson, *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798). Procès-verbaux du Conseil d'administration du «Musée central des Arts»*, Réunion des Musées nationaux, Paris 1992.

Capolavori del Settecento 2000
Capolavori del Settecento dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, catalogo della mostra (Parma, Fondazione Magnani Rocca, 1 aprile-18 giugno 2000), a cura di L. Mochi Onori, De Luca, Roma 2000.

Capolavori in festa 1997
Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759), catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), a cura di G. Zampino, Electa, Napoli 1997.

Cappelletti 2002
F. Cappelletti, *Daniel Seiter nel Palazzo Reale di Torino e i soggiorni romani 1688-1705*, in G. Spione, F. Cappelletti, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Allemandi, Torino 2002, pp. 123-182.

Captured emotions 2008
Captured emotions. Baroque painting in Bologna 1575-1725, catalogo della mostra (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 16 dicembre 2008-3 maggio 2009), a cura di A. Henning, S. Schaefer, Getty Pubblications, Los Angeles 2008.

Caracciolo 2000
M.T. Caracciolo, *La France du XVIII^e siècle et les "peintres modernes" des écoles d'Italie*, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo: Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, P. Durey, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 30-43.

Caracciolo 2001
M.T. Caracciolo, *Corrado Giaquinto et Nicola Lapiccola. Un échange d'idées et une complicité d'académiciens*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, a cura di A. Cavina, J.-P. Cuzin, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001, pp. 138-144.

Caracciolo 2003
M.T. Caracciolo, *Jean-François de Troy e l'Italia: a proposito della monografia del pittore di Christophe Leribault*, in «Bollettino d'arte», 88, 2003, pp. 119-128.

Caracciolo 2009
M.T. Caracciolo, *Le metamorfosi di Enea. Da Metastasio a Alfieri, da eroe di corte a eroe della nazione*, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005), Bardi, Roma 2009, pp. 29-52.

Da Caravaggio 1954
Da Caravaggio a Tiepolo: pittura italiana del XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, settembre-ottobre 1954) a cura di G. Ronci, Tipografia P. Tiberi, Roma 1954.

Carboneri 1979
N. Carboneri, *La reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra. 1715-1735*, Ages, Torino 1979.

Carle Vanloo 1977
Carle Vanloo premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765), catalogo della mostra (Nice, Musée Chéret, 21 gennaio-13 marzo 1977; Clermont-Ferrand, Musée Bargoin, 1 aprile-30 maggio 1977; Nancy, Musée des Beaux-Arts, 18 giugno-agosto 1977), a cura di M.-C. Sahut, Serg, Ivry 1977.

Carlo Magno 1987
Carlo Magno. Festa teatrale in occasione della nascita del Delfino offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re e Regina di Francia dal cardinale Otthoboni protettore degl'affari della Corona, a cura di O. Michel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987.

Carpentieri 2012
C. Carpentieri, *L'attività dei Collino a Roma nella corrispondenza diplomatica dei ministri sabaudi (1749-1767)*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 63-66.

Carpentieri 2020
C. Carpentieri, *Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento. Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelange Slodtz*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2020 [pubblicazione online].

Les Carrache 1988
Les Carrache et les décors profanes, atti del convegno internazionale (Roma, École Française, 6-4 ottobre 1986), Éditions de Boccard, Roma 1988.

Carta 1996
M. Carta, *La cappella del Monte di Pietà di Roma*, Nuova Arti Grafiche Pedanesi, Roma 1996.

Casale 1990
V. Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 553-576.

Casale 1997
V. Casale, *Gloria ai beati e ai santi: l'arte delle canonizzazioni*, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Allemandi, Torino 1997, I, pp. 124-141.

Casale 2003
V. Casale, *"Più accennarsi che esattamente descriversi"; difficoltà e sperimentazioni nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra Sei e Settecento*, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di G. Morello, Skira, Genève 2003, pp. 69-83.

Casale 2011
V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Allemandi, Torino 2011.

Castel-Branco Pereira 1987
J. Castel-Branco Pereira, *Viaturas de Aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*, Bertrand, Lisbonne 1987.

Castel-Branco Pereira 2000
J. Castel-Branco Pereira, *Les entrées publiques des ambassadeurs portugais aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Voitures, chevaux et attelages du XVI^e au XIX^e siècle*, a cura di D. Roche, D. Reytier, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles, Paris 2000, pp. 170-181.

Castelluccio 2002
S. Castelluccio, *Les Collections royales d'objets d'art de François I^er à la Révolution*, Editions de l'Amateur, Paris 2002.

Castelnuovo 1985
E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1985.

Castex 2013
J.-G. Castex, *Le «recueil Massé», ou comment graver la galerie des Glaces au XVIII^e siècle*, in *La galerie des Glaces après sa restauration. Contexte et restitution*, a cura di N. Volle, N. Milanovic, École du Louvre, Paris 2013, pp. 131-139.

Castori 2014
L. Castori, *Il mito di Ifigenia nel Settecento: riflessioni teoriche e creazioni poetiche*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del convegno (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-9 [pubblicazione online].

Catálogo 1934
Catálogo da exposição de obras de arte francesas existentes em Portugal. I. Ourivesaria do século XVIII, catalogo della mostra (Lisboa, Museo nacional de arte antigua, maggio-giugno 1934), a cura di J. de Figueiredo, Lisboa 1934.

Catalogo generale delle stampe 1953
Catalogo generale delle stampe, tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia nazionale, a cura di C.A. Petrucci, Libreria dello Stato, Roma 1953.

Catalogue de l'incomparable 1755
Catalogue de l'incomparable et la seule complète collection des estampes de Rembrandt recueillie depuis l'an 1728 jusqu'à présent par M. Amadé de Burgy, Den Haag 1755.

Catalogue des tableaux 1781
Catalogue des tableaux, dessins, estampes et autres objets de curiosité provenans du cabinet de feu M. Hallé, Chevalier de l'Ordre du Roi, Recteur en son Académie de Peinture & Sculpture, & Surinspecteur de la Manufacture des Tapisseries de la Couronne, catalogo di vendita (Paris, 2-5 luglio 1781), a cura di F. Joullain, 1781.

Catalogue de tableaux 1784
*Catalogue de tableaux originaux des grands maitres des trois écoles, dessins montés et en feuilles; après le décès de M.***. Dont la Vente se fera le jeudi 11 Novembre 1784*, chez M. Le Brun et M. Remy, Paris 1784.

Catalogue de tableaux 1788
Catalogue de tableaux des écoles Florentine, Romaine, Lombarde, Vénitienne, Napolitaine, de Flandre, de Hollande, d'Allemagne et de France; Gouaches, Miniatures, Émaux, Terres cuittes, Figures & Bustes de marbre & de bronze, Vases & Tables de marbre, Porcelaines, Meubles & autres Objets de curiosité. Après le decès de Madame Lenglier [...], chez M. Le Brun, Paris 1788.

Catalogue des tableaux 1809
Catalogue des tableaux, dessins sous verre et en feuilles, quelques estampes, etc.; composant le cabinet et les études de feu Joseph-Marie Vien, catalogo di vendita (Paris, 17-20 maggio 1809), a cura di A. Paillet, 1809.

Catalogue raisonné 1769
Catalogue raisonné des tableaux, bronzes, terres cuites etc. qui composent le cabinet de feu M. Cayeaux, Sculpteur, Ancien Officier de l'Académie de S. Luc, catalogo di vendita (Paris, 11-23 dicembre 1769), a cura di P. Remy, Paris 1769.

Catalogue raisonné 1771
Catalogue raisonné des tableaux, desseins, estampes, bronzes, terres cuites, laques, porcelaines de différentes sortes, montées & non montées; meubles curieux, bijoux, minéraux, cristallisations, madrepores, coquilles & autres curiosités, qui composent le cabinet de feu M. Boucher, chez Musier, Paris 1771.

Catalogue raisonné 1811
Catalogue raisonné des tableaux exposés au Musée de Rouen, chez Périaux, Rouen 1811.

Catello 1988
C. Catello, *Tre secoli di argenti napoletani*, in *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 aprile-5 maggio 1988; Napoli, Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte 14 maggio-3 luglio 1988), a cura di A. Caròla-Perrotti, C. Catello, Electa, Napoli 1988, pp. 13-20.

Caterino 2008
R. Caterino, *Cupole per i saloni dei palazzi di Guarini, in Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-14 settembre 2008), a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 124-125.

Caterino 2018
R. Caterino, *«Non sono le scale piccolo ornamento d'un gran palazzo»*, in *Cultura, Arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018, pp. 91-126.

Caviglia-Brunel 2001
S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire et les peintres italiens de son temps*, in «Gazette des Beaux-Arts», 138, 2001, pp. 41-60.

Caviglia-Brunel 2012
S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Arthena, Paris 2012.

Caviglia-Brunel 2016
S. Caviglia, *Life Drawing and the Crisis of Historia in French Eighteenth-Century Painting*, in «Art History», 39, 2016, 1, pp. 40-69.

Caylus 1752
A.C.P. de Caylus, *Vie de François Le Moine, Premier Peintre du Roi*, in *Vie des Premiers peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent*, 2 voll., Durand, Paris 1752, II, pp. 81-121.

Caylus 1762
A.C.P. de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon sculpteur du roi*, Paris 1762.

Caylus 1910
A.C.P. de Caylus, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée*, edizione a cura di A. Fontaine, Librairie Renouard, Paris 1910.

Ceci 1899
G. Ceci, *Scrittori di storia dell'arte anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», 8, 1899, pp. 163-168.

Cent ans 1964
Cent ans. Cent chefs-d'œuvre. Cent collections, catalogo della mostra (Paris, Union Cetrale des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs, 16 ottobre 1964-15 gennaio 1965), a cura di Y. Brunhammer, Paris 1964.

Cent chefs-d'œuvre 1964
Cent chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, Pavillon de Marsan, 16 ottobre 1964-3 gennaio 1965), a cura di Y. Brunhammer, Tournon, Paris 1964.

Il centesimo 1696
Il centesimo dell'anno M.DC.XCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico, per Giovanni Francesco Buagni, Roma 1696.

Champeaux 1888
A. de Champreaux, *Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV à l'Hotel de Chimay*, in «Gazette des Beaux Arts», 38, 1888, pp. 32-53.

Champy-Vinas 2018
C. Champy-Vinas, *«Ordinairement dans son atelier...», l'atelier du sculpteur Jean-Baptiste II Lemoyne (1704-1778): du lieu de travail au lieu de sociabilité*, in «Dix-huitième siècle», 50, 2018, pp. 175-188.

Champy-Vinas 2019
C. Champy-Vinas, *Pour une sculpture pittoresque: l'œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne à l'église Saint-Louis-du-Louvre (1743-1768)*, «Dix-huitième siècle», 51, 2019, pp. 219-233.

Chantelou [1665] 2001
P. de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* [1665], edizione a cura di M. Stanic, Macula, Paris 2001.

Chardin 1979
Chardin 1699-1779, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 gennaio-30 aprile 1979; Cleveland, Museum of Fine Arts, 6 giugno-12 agosto 1979; Boston, Museum of Fine Arts, 8 settembre-19 novembre 1979), a cura di P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1979.

Chardin 1999
Chardin, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 settembre-22 novembre 1999; Düsseldorf, Kunstmuseum, Kunsthalle, 5 dicembre 1999-20 febbraio 2000; London, Royal Academy of Arts, 9 marzo-28 maggio 2000; New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 giugno-17 settembre 2000), a cura di P. Rosenberg, Royal Academy of Arts, London 1999.

Chardin 2010
Chardin, il pittore del silenzio, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010-30 gennaio 2011, Madrid, Museo del Prado, 28 febbraio-29 maggio 2011), a cura di P. Rosenberg, Ferrara Arte Editori, Ferrara 2010.

Charles de La Fosse 2015
Charles de La Fosse, 1636-1716. Le triomphe de la couleur, catalogo della mostra (Versailles, Château de Versailles, 24 febbraio-24 maggio 2015; Nantes, Musée des Beaux-Arts, Chapelle de l'Oratoire, 19 giugno-20 gennaio 2015), a cura di B. Sarrazin, A. Collange-Perugi, C. Gustin-Gomez, Somogy, Paris 2015.

Charles de La Fosse 2019
Charles de La Fosse and the Arts in France autour de 1700, convegno internazionale (Versailles, Château de Versailles, 18-19 maggio 2015), in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2019, numero dedicato [pubblicazione online].

Charles Le Brun 1963
Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, luglio-ottobre 1963), a cura di J. Thuillier, J. Montagu, Ministère d'État Affaires culturelles, Paris 1963.

Charles Le Brun 2016
Charles Le Brun (1619-1690), catalogo della mostra (Lens, Louvre Lens, 18 maggio-29 agosto 2016), a cura di B. Gady, N. Milanovic, Lienart, Paris 2016.

Charles-Louis Clérisseau 1995
Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). Dessins du Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 21 settembre-18 dicembre 1995), a cura di V. Ševčenko, S. Cotté, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995.

Chefs-d'œuvre 1985
Chefs-d'œuvre du musée des Arts décoratifs, a cura di F. Mathey, V. de Brugniac, Y. Brunhammer, Flammarion, Paris 1985.

Chiarelli 1963
R. Chiarelli, *Baldi, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma 1963, pp. 470-471.

Chierici 1969
U. Chierici, *Torino il Palazzo Reale*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Torino 1969.

Chiusole 1782
A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Stamperia Turra, Vicenza 1782.

Chol 1987
D. Chol, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Edisud, Aix-en-Provence 1987.

Chomer 1975
G. Chomer, *La Chapelle des pénitents du Confalon*, in *L'Art baroque à Lyon*, atti del convegno (Lyon, Institut d'Histoire de l'Art, 27-29 ottobre 1972), Institut d'Histoire de l'Art, Paris 1975, pp. 310-359.

Chomer 2000
G. Chomer, *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Flammarion, Paris 2000.

Christie's 2008
Christie's, *Important Old Master & British Pictures Evening Sale*, catalogo d'asta (London, 8 luglio 2008), 2008.

Christie's 2009
Christie's, *Splendid ceremonies: the Paul and Marianne Gourary Collection of illustrated fête books*, catalogo d'asta (New York, 12 giugno 2009), 2009.

Christie's 2013
Christie's, *Old Master Paintings Part I*, catalogo d'asta (New York, 30 gennaio 2013), 2013.

Christie's 2014
Christie's, *Old Masters and British Paintings*, catalogo d'asta (London, 29 aprile 2014), 2014.

Christie's 2017
Christie's, *Old Master paintings. Evening sale*, (London, 7 dicembre 2017), 2017.

Les cieux en gloire 2002
Les cieux en gloire: paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002), a cura di J.-M. Olivesi, Musée Fesch, Ajaccio 2002.

Cifani, Monetti 1990
A. Cifani, F. Monetti, *Luigi Lanzi e la «scelta collezione» del cardinale Carlo Giuseppe Filippa di Martiniana, arcivescovo di Vercelli e connoisseur d'arte*, in «Studi piemontese», 19, 1990, pp. 503-513.

Cifani, Monetti 1999
A. Cifani, F. Monetti, *Nuovi contributi per il pittore Daniel Seiter a Torino*, in «Barockberichte», 22/23, 1999, pp. 368-384.

Cifani, Monetti 2005
A. Cifani, F. Monetti, *Fonti iconografico-letterarie e metodologia di lavoro dell'ebanista torinese Pietro Piffetti. Contributi documentari per la sua vita e scoperte per il cassettone a ribalta del Palazzo del Quirinale e altri mobili*, in «Bollettino d'arte», 90, 2005, 131, pp. 23-52.

Cinq années 1980
Cinq années d'enrichissement du patrimoine national 1975-1980. Donations, dations, acquisitions, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1980-2 marzo 1981), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1980.

Cipriani 2000
A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 voll., catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, De Luca, Roma 2000, II, pp. 480-482.

La città fra crisi e ripresa 2002
La città fra crisi e ripresa (1630-1730), IV, *Storia di Torino*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002.

Dalla città razionale alla crisi 2002
Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798), V, *Storia di Torino*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002.

Civiltà del Settecento a Napoli 1979
Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799, 2 voll., catalogo della mostra (Napoli, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979-ottobre 1980), a cura di R. Causa, N. Spinosa, Centro Di, Firenze 1979.

Clark 1964
A.M. Clark, *Imperiali*, in «The Burlington Magazine», 106, 1964, pp. 226-232.

Clark 1966
A.M. Clark, *Manners and Methods of Benefial*, in «Paragone», 199, 1966, pp. 21-33.

Clark 1967a
A.M. Clark, *Agostino Masucci: a conclusion and a reformation of the Roman baroque*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday*, 2 voll., a cura di D. Fraser, H. Hibbard, W.J. Lewine, Phaidon, London 1967, I, pp. 259-264.

Clark 1967b
A.M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master drawings», 5, 1967, pp. 3-23.

Clark 1967c
A.M. Clark, *Sebastiano Conca and the Roman Rococo*, in «Apollo», 85, 1967, pp. 328-335.

Clark 1968
A.M. Clark, *An introduction to Placido Costanzi*, in «Paragone», 19, 1968, pp. 39-54.

Clark 1970
A.M. Clark, *Rome and the Papal States*, in *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute, 19 settembre-1 novembre 1970; Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 24 novembre 1970-10 gennaio 1971; Toledo, The Toledo Museum of Art, 7 febbraio-21 marzo 1971), a cura di J. Maxon, J.J. Rishel, The Veritone Company, Chicago 1970, pp. 163-215.

Clark 1980
A.M. Clark, *Batoni's Professional Career and Style*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35, 1980, pp. 323-337.

Clark 1981
A.M. Clark, *Studies in roman eighteenth-century painting*, edizione a cura di E.P. Bowron, Decatur House, Washington 1981.

Clark 1985
A.M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Phaidon, Oxford 1985.

Claude Audran 1950
Claude Audran. L'Art décoratif français au Musée de Stockholm. Dessins du Nationalmuseum de Stockholm: collections Tessin et Cronstedt, I, *Claude III Audran (1658-1734)*, II, *Dessins d'architecture et d'ornements*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 1950), a cura di C.D. Moselius, R.-A. Weigert, Les Presses Artistiques, Paris 1950.

Clemens 1996
C. Clemens, *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, in «The Art Bulletin», 78, 1996, pp. 647-662.

Clifford 1977
T. Clifford, *Sebastiano Conca at Holkham: a Neapolitan painter and a Norfolk patron*, in «The Connoisseur», 196, 1977, pp. 92-103.

Clifford 1993
T. Clifford, *Imperiali and his scottish patrons*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno (Pisa, Domus Galilaeana 3-4 dicembre 1990) a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca, S.P.E.S., Firenze 1993, pp. 41-59.

Cochetti 1987
F. Cochetti, *Santa Maria Maggiore*, in *L'Angelo e la Città*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987), a cura di B. Contardi, M. Marcalli, Fratelli Palombi, Roma 1987, pp. 187-191.

Cochin 1758
C.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de Notes Sur les Ouvrages de Peinture et de la Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1758.

Cochin [1774] 1836
C.-N. Cochin, *Lettre à un jeune artiste peintre pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome* [1774], edizione a cura di P.-M. Gault de Saint-Germain, au bureau du Journal des beaux-arts, Paris 1836.

Cochin [1751] 1851
C.-N. Cochin, *Lettre* [1751], in *Archives de l'Art Français: recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, a cura di P. de Chennevières, 2 voll., Dumulin, Paris 1851-1852, I, 1851, pp. 169-176.

Cochin [1780] 1875/1876
C.-N. Cochin, *Essai sur la vie de M. Chardin* [1780], in «Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen», 78, 1875/1876, pp. 417-441.

Coggiola Pittoni 1914
L. Coggiola Pittoni, *L'arte di G.B. Pittoni in una nuova serie di opere inedite di lui*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 14, 1914, pp. 169-181.

Cogo 1996
B. Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano 1688-1752*, Libreria Gregoriana Estense, Este 1996.

Cola 2018
M.C. Cola, *I Ruspoli: l'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, De Luca, Roma 2018.

Coliva 1983
A. Coliva, *La storia come teatro dei sentimenti*, in *"Sogni favole io fingo". Teatro pubblico e melodramma a Roma all'epoca di Metastasio*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, dicembre 1983-febbraio 1984), a cura di C. Messina, Tipografica Editrice Romana, Roma 1983, pp. 21-27.

Colle 2000
E. Colle, *Il Mobile Barocco in Italia. Arredi e Decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Electa, Milano 2000.

Colle 2003
E. Colle, *Il Mobile Rococò in Italia. Arredi e Decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Electa, Milano 2003.

Colle 2009
E. Colle, *Il mobile in Italia dal Cinquecento all'Ottocento*, Electa, Milano 2009.

Colle, Becattini 2018
E. Colle, M. Becattini, *Conviti e Banchetti. L'arte di imbandire le mense*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2018.

Collecting Prints 2003
Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate, Aldershot 2003.

La collection Lemme 1998
La collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 12 febbraio-11 maggio 1998), a cura di S. Loire, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998.

La collection Motais 2010
La collection Motais de Narbonne. Tableaux français et italiens des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 24 marzo-21 giugno 2010), a cura di S. Loire, Louvre éditions/Somogy, Paris 2010.

La collezione Lemme 2016
La collezione Lemme cinquant'anni dopo, a cura di A. Agresti, De Luca, Roma 2016.

Collezionisti, disegnatori e teorici 2009
Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, XXV, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2009.

Colombo 2009
A.M. Colombo, *Il rifacimento del velluto cremisi dei divani "juvarriani" del Museo d'Arte Antica e Palazzo Madama di Torino*, in «Jaquard. Pagine di cultura tessile», 63, 2009, numero speciale sul Piemonte a cura della Fondazione Lisio Arte della Seta, pp. 11-14.

Colombo 2010
A.M. Colombo, *Gli arredi originali e il rifacimento del "veluto cremesi"*, in *Palazzo Madama a Torino. Dal restauro al nuovo museo*, a cura di E. Pagella, C. Viano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 266-269.

La Colonna Traiana 1988
La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 12 aprile-12 giugno 1988), a cura di Ph. Morel, Editore Carte Segrete, Roma 1988.

Colpo 2011
I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8, 2011, pp. 65-75.

Comoli Mandracci 1983
V. Comoli Mandracci, *Torino*, Laterza, Roma 1983.

Condivi 1746
A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti, Pittore, scultore, architetto e gentiluomo fiorentino*, edizione a cura di A.F. Gori, per Gaetano Albizzini, Firenze 1746.

Conférences 2006
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I, Les conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2006.

Conférences 2008
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome II, Les conférences au temps de Guillet de Saint-Georges 1682-1699, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2008.

Conférences 2009
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome III, Les conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart 1699-1711, edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2009.

Conférences 2010
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome IV, Les conférences entre 1712-1746, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2010.

Conférences 2012
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome V, Les conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2012.

Conférences 2015
Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome VI, Les conférences entre 1752 et 1792, 3 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2015.

Conforti 1977
M. Conforti, *The Lateran Apostles*, tesi di dottorato (Harvard University), Cambridge 1977.

Conforti 1980
M. Conforti, *Planning the Lateran Apostles*, in «Memories of the American Academy in Roma», 35, 1980, *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Century*, numero speciale a cura di H.A. Millon, pp. 243-254.

Conforti 1983
M. Conforti, *French and Italian Sculpture 1600-1900*, in «Apollo», 117, 1983, pp. 227-233.

Conisbee 1981
Ph. Conisbee, *Painting in Eighteenth-century France*, Phaidon, Oxford 1981.

Conisbee 1985
Ph. Conisbee, *La vie et l'oeuvre de Jean-Siméon Chardin*, ACR Édition Vilo, Paris 1985.

Conisbee 1986
Ph. Conisbee, *Chardin*, Phaidon, Oxford 1986.

Connor Bulman 2003
L.M. Connor Bulman, *Moral education on the Grand Tour. Thomas Coke and his contemporaries in Rome and Florence*, in «Apollo», 158, 2003, pp. 27-34.

Connor Bulman 2008
L.M. Connor Bulman, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman, An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, Yale University Press, New Haven/London 2008, pp. 287-307.

Constans 1995
C. Constans, *Musée national du château de Versailles. Les peintures*, 2 voll., Réunion des Musées Nationaux, Paris 1995.

Contardi 1996
B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Luni Editrice, Milano/Trento 1996, pp. 97-120.

Coquery 2005
E. Coquery, *Introduction*, in *Rinceaux & figures. L'ornement en France au XVII^e siècle*, a cura di E. Coquery, Louvre Éditions, Paris 2005, pp. 9-27.

Coquery 2013
E. Coquery, *Charles Errard, ca. 1601-1689. La noblesse du décor*, Arthena, Paris 2013.

Coquery 2016
E. Coquery, *Charles Errard e la fondazione dell'Accademia*, in *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 14 ottobre 2016-17 gennaio 2017), a cura di J. Delaplanche, Officina Libraria, Milano 2016, pp. 29-35.

Cordaro 1984
M. Cordaro, Costanzi, Placido, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 385-387.

Cornaglia 2005
P. Cornaglia, *Architettura, distribuzione e cerimoniale nel Settecento. Le residenze di corte in Piemonte*, in *Le residenze sabaude come cantieri di conoscenza. Ricerca storica, materiali e tecniche costruttive*, a cura di M. Volpiano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005, pp. 133-148.

Cornaglia 2007
P. Cornaglia, *1563-1798 tre secoli di architettura di corte. La città, gli architetti, la committenza, le residenze, i giardini*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, 2 voll., catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria Reale, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008), a cura di E. Castelnuovo, W. Barberis, Allemandi, Torino 2007, pp. 117-184.

Cornaglia 2010
P. Cornaglia, *Il teatro della corte e del cerimoniale: il Palazzo Reale di Torino*, in *Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna*, a cura di P. Bianchi, A. Merlotti, Silvio Zamorani editore, Torino 2010, pp. 147-166.

Cornaglia 2015
P. Cornaglia, *Tra Europa e Regno di Sardegna: Filippo Juvarra e il progetto per il Palazzo Reale di Madrid*, in «Rivista Storica Italiana», 127, 2015, pp. 126-158.

Corrado Giaquinto 2005
Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 9 dicembre 2005-15 marzo 2006), Minerva, Argelato 2005.

Corrado, Maracci 1871
G.M. Corrado, L. Maracci, *Memorie di S. Maria in Portico ora in Campitelli dal giorno della sua apparizione nell'anno 524 fino all'anno 1675 raccolte da Lodovico Marracci rivedute, annotate e continuate fino all'anno 1871 da Giovacchino M. Corrado*, Tipografia dei Fratelli Monaldi, Roma 1871.

Correspondance 1887-1912
Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, a cura di A. de Montaiglon, J. Guiffrey, 18 voll., Charavay Frères/J. Schemit, Paris 1887-1912.

Costa 2016
S. Costa, *Dal* Dialogue *alle* Conversations*: il pubblico dell'arte secondo Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, edizione a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Leo S. Olschki editore, Firenze 2016, pp. 137-183.

Cottino 1991
A. Cottino, *Dini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 40, Roma 1991, pp. 151-154.

Courajod 1894
L. Courajod, *Histoire du département de la sculpture moderne au musée du Louvre*, Ernest Leroux éditeur, Paris 1894.

Couturier 2011
S. Couturier, *Drawn to art. French artists and art lovers in 18th century Rome*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

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*, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1721.

Coypel 1751
A. Coypel, *Parallèle de l'éloquence & de la Peinture*, in «Mercure de France», maggio 1751, pp. 8-38.

Coypel's Don Quixote tapestries 2015
Coypel's Don Quixote tapestries: illustrating a Spanish novel in eighteenth century France, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 25 febbraio 2015-17 maggio 2015), a cura di Charlotte Vignon, The Frick Collection, New York 2015.

Cracolici 2015
S. Cracolici, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 315-326.

Cracolici 2019
S. Cracolici, *Arcadia*, in *Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna. Liber amicorum per Liliana Barroero*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald, Campisano, Roma 2018, pp. 25-29.

Craveri 1753
G.B. Craveri, *Guida de' forestieri per la Real città di Torino: in cui si dà notizia delle cose piu notabili di questa città, e suoi contorni; cioè di chiese, conventi, monasteri, e luoghi pii; de' magistrati, palazzi, piazze, ed altre notizie generali, e particolari*, Gian Domenico Rameletti, Torino 1753.

Crelly 1968
W. Crelly, *Bianchi, Pietro detto il Creatura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 165-166.

Crescimbeni 1720
G.M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli arcadi morti*, 3 voll., nella Stamperia di Antonio de Rossi, I, Roma 1720.

Crescimbeni 1723
G.M. Crescimbeni, *Rime di Giovan Mario Crescimbeni custode generale d'Arcadia. In questa terza edizione, fatta d'ordine della ragunanza degli Arcadi, riformate, riordinate, e accresciute dallo stesso autore*, per Antonio de Rossi, Roma 1723.

Crespi 1769
L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi, non descritte nella Felsina pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III*, Marco Pagliarini, Roma 1769.

Crow 1985
T. Crow, *Painters and public life in Eighteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven 1985.

Cultura, Arte e Società 2018
Cultura, Arte e Società al tempo di Juvarra, a cura di G. Dardanello, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018.

Cultura figurativa 1980
Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861, 3 voll., catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, 3 maggio-15 luglio 1980), a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1980.

Cunningham 1853
A. Cunningham, *The Fine arts at Rome in the years 1736 1737*, in «The Gentleman' s Magazine», 40, 1853, pp. 237-241.

Cureau de La Chambre 1670
P. Cureau de La Chambre, *Panegyrique de Saint Charles Borromée*, Imprimerie de la Veuve Edme Martin, Paris 1670.

Curiosa itinera 2015
Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero, a cura di E. Parlato, Ginevra Bentivoglio Editori, Roma 2015.

Curzietti 2011
J. Curzietti, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Gangemi, Roma 2011.

Curzio Rufo [I secolo a.C.] 1728
Q. Curzio Rufo, *De rebus gestis Alexandri Magni Historia* [I secolo a.C.], Tipografia Giovanni Antonio Remondini, Bassano 1728.

Czére 1985
A. Czére, *Zur Zeichenkunst von Agostino Masucci*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 27, 1985, pp. 77-100.

Da Carlevarijs ai Tiepolo 1983
Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems; Venezia, Museo Correr, 1983) a cura di D. Succi, Albrizzi, Venezia 1983.

Dacier, Vuaflart 1921-1929
É. Dacier, A. Vuaflart, *Jean de Julienne et les Graveurs de Watteau au XVIII^e Siècle*, 4 voll., Rousseau, Paris 1921-1929.

D'Ageville 1783
C. D'Ageville, *Éloge historique de Michel-François Dandré-Bardon*, Jean Mossy, Marseille 1783.

D'Alessio 1993
G. D'Alessio, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco de Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in «Prospettiva», 69, 1993, pp. 70-87.

Dalle Regge d'Italia 2017
Dalle Regge d'Italia. Tesori e simboli della regalità sabauda, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria Reale, 25 marzo-2 luglio 2017), a cura di S. Ghisotti, A. Merlotti, Sagep, Genova 2017.

Dal Ricci al Tiepolo 1969
Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969) a cura di P. Zampetti, Alfieri, Venezia 1969.

Damian 2005
V. Damian, *Artistes gênois du XVII^e siècle*, Galerie Canesso, Paris 2005.

Da Musso a Guala 1999
Da Musso a Guala, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico, 25 settembre-19 dicembre 1999), a cura di G. Romano, C. Spantigati, L'Artistica, Savigliano 1999.

Dandré-Bardon 1765a
M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, 2 voll., Desaint, Paris 1765.

Dandré-Bardon 1765b
M.-F. Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, Desaint, Paris 1765.

Dandré-Bardon 1779
M.-F. Dandré-Bardon, *Vie de Jean-Baptiste Vanloo, professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Louis Cellot, Paris 1779.

Dania 1975
L. Dania, *Alcuni dipinti inediti di Corrado Giaquinto*, in «Antichità viva», 14, 1975, pp. 13-17.

Daniels 1976a
J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Rizzoli, Milano 1976.

Daniels 1976b
J. Daniels, *Sebastiano Ricci*, Wayland Publishers, Hove 1976.

Da Piffetti a Ladatte 2018
Da Piffetti a Ladatte. Dieci anni di acquisizioni alla Fondazione Accorsi-Ometto, a cura di G. Ometto, L. Mana, Cinisello Balsamo, 2018.

Da Poussin agli Impressionisti 2016
Da Poussin agli Impressionisti. Tre secoli di pittura francese dall'Ermitage, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 11 marzo-4 luglio 2016), a cura di C. Arnaldi Di Balme, Skira, Milano 2016.

D'Arcais 1985
F. D'Arcais, *Crosato, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Roma 1985, pp. 238-241.

Dardanello 1988
G. Dardanello, *Cantieri di corte e imprese decorative a Torino*, in *Figure del Barocco. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988, pp. 163-252.

Dardanello 1993
G. Dardanello, *La scena urbana*, in *Torino 1675-1699: strategie e conflitti del barocco*, a cura di G. Romano, Editris Duemila, Torino 1993, pp. 15-120.

Dardanello 1995a
G. Dardanello, *Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, Fabbri, Milano 1995, pp. 256-267.

Dardanello 1995b
G. Dardanello, *Giovenale Boetto, Andrea Pozzo e l'architettura scenografica del San Francesco Saverio a Mondovì*, in *La Compagnia di Gesù nel Piemonte meridionale (secoli XVI-XVIII)*, atti del convegno (Mondovì, 10 settembre 1995), a cura di G. Griseri, Cuneo 1995, pp. 187-198.

Dardanello 1995c
G. Dardanello, *Stuccatori luganesi a Torino. Disegno e pratiche di bottega, gusto e carriere*, in «Ricerche di storia dell'arte», 55, 1995, pp. 53-76.

Dardanello 1996
G. Dardanello, *Esperienze e opere in Piemonte e Liguria*, in *An-*

drea Pozzo, a cura di V. De Feo, V. Martinelli, Electa, Milano 1996, pp. 24-41.

Dardanello 1997
G. Dardanello, *"Open Architecture". Un disegno per il salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 4/5, 1997, pp. 100-115.

Dardanello 1999
G. Dardanello, *La cappella della Sindone*, in *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Palazzina di caccia di Stupinigi, 4 settembre-7 novembre 1999), a cura di H.A. Millon, Bompiani, Milano 1999, pp. 461-466.

Dardanello 2001
G. Dardanello, *Filippo Juvarra: "chi poco vede niente pensa"*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 97-176.

Dardanello 2005a
G. Dardanello, *Carlo Tantardini, percorso di uno scultore indipendente*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. Di differente e ben intesa bizzarria*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005, pp. 28-118.

Dardanello 2005b
G. Dardanello, *Per Francesco Ladatte*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. Di differente e ben intesa bizzarria*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005, pp. 299-322.

Dardanello 2005c
G. Dardanello, *Prima ancora di parlare di Juvarra e la scultura*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. Di differente e ben intesa bizzarria*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005, pp. 17-28.

Dardanello 2005d
G. Dardanello, *Simone Martinez e lo Studio di scultura a Torino*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. Di differente e ben intesa bizzarria*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005, pp. 199-235.

Dardanello 2006a
G. Dardanello, *La costruzione della visione nella cappella della Sindone*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 59-87.

Dardanello 2006b
G. Dardanello, *Modelli decorativi a gara per la nuova residenza di Madama Reale (1700-1724)*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Editris Duemila, Torino 2006, pp. 175-234.

Dardanello 2007a
G. Dardanello, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2007, pp. 173-216.

Dardanello 2007b
G. Dardanello, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2007, pp. 103-172.

Dardanello 2008a
G. Dardanello, *Disegni e progetti per la cappella della Sindone*, in *Guarino Guarini nella sacrestia della cappella della Sindone*, catalogo della mostra (Torino, Sacrestia della cappella della Sindone, 21 giugno-6 luglio 2008), a cura di G. Dardanello, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Piemonte, Torino 2008, pp. 7-16.

Dardanello 2008b
G. Dardanello, *Pensieri e disegni. Ragione e seduzione. Guarini e Juvarra*, in *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-14 settembre 2008) a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 19-35.

Dardanello 2008c
G. Dardanello, *Le case, gli amici e le raccolte di disegni di Juvarra*, in *Guarini, Juvarra, Antonelli. Segni e simboli per Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-14 settembre 2008), a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 75-81.

Dardanello 2009a
G. Dardanello, *Elia e l'angelo per un ostensorio di Ladatte a Vigliano Biellese*, in *Per Giovanni Romano, scritti di amici*, a cura di G. Agosti, L'Artistica, Savigliano 2009, pp. 62-63.

Dardanello 2009b
G. Dardanello, *Le "Memorie sepolcrali"di Filippo Juvarra: invenzioni del disegno nel dialogo tra architettura e scultura*, in *Dessins de sculpteurs. II. Quatrièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, atti del convegno (Paris, Salon du Dessin, 25-26 marzo 2008), a cura di G. Scherf, L'échelle de Jacob, Paris 2009, pp. 87-98.

Dardanello 2009c
G. Dardanello, *"Il disegno fatto tutto di sua mano è arcibellissimo": invenzioni figurative e prospettiche di Andrea Pozzo in Liguria e Piemonte*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010), a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi, Tipografia Editrice Temi, Trento 2009, pp. 47-71.

Dardanello 2010
G. Dardanello, *Andrea Pozzo. In superba solitudine*, in *Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo: tra la grande provincia e la corte di Torino*, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2010, pp. 195-251.

Dardanello 2011a
G. Dardanello, *Claudio Francesco Beaumont*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco, Cuneo 2011, pp. 110-111.

Dardanello 2011b
G. Dardanello, *Lavorare sui modelli. Pittori e scultori alla Scuola del disegno di Beaumont*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco, Cuneo 2011, pp. 3-32.

Dardanello 2011c
G. Dardanello, *Palazzo Carignano. Architettura, cerimoniale, ornamento*, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura di Legnanino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo-26 giugno 2011), a cura di E. Gabrielli, Giunti, Firenze/Milano 2011, pp. 91-107.

Dardanello 2012a
G. Dardanello, *Cartapeste. Francesco Ladatte e Giovanni Battista Bernero*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 103-118.

Dardanello 2012b
G. Dardanello, *«Nel morbido, e finito laudatissimi in Roma». Gli invii romani dei fratelli Collino*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 47-62.

Dardanello 2012c
G. Dardanello, *Una naturale morbidezza. Francesco Ladatte da Parigi a Torino*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 5-30.

Dardanello 2012d
G. Dardanello, *Fonti e diagnostica: convergenze sul Blu di Prussia*, in *Il Bucintoro dei Savoia. Contributi per la conoscenza e per il restauro*, a cura di S. De Blasi, Torino 2012, pp. 197-198.

Dardanello 2013
G. Dardanello, *Da Palmira a Racconigi. Classicismi ellenistici alla prova della tradizione*, in *Giovanni Battista Borra da Palmira a Racconigi*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2013, pp. 119-132.

Dardanello 2015a
G. Dardanello, *Allestimenti di gusto tra paesaggio e ornato nelle raccolte di stampe della Biblioteca di Masino*, in *Castello di Masino. Catalogo della Biblioteca dello Scalone*, 4 voll., a cura di L. Levi Momigliano, L. Tos, Interlinea, Novara 2013-2018, II, 2015, pp. 56-65.

Dardanello 2015b
G. Dardanello, *Trois époques pour le rococo à Turin*, in *Rois & mécènes. La cour de Savoia et les formes du rococo. Turin, 1730-1750*, catalogo della mostra (Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 aprile-24 agosto 2015), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 18-35.

Dardanello 2016a
G. Dardanello, *Juvarra e Beaumont: l'ornato e la pittura per il Palazzo Reale*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 95-114.

Dardanello 2016b
G. Dardanello, *Per il prototipo del "Palazzo Reale". Le scelte di Juvarra alla prova nel Castello di Rivoli*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 53-87.

Dardanello 2017a
G. Dardanello, *L'atlante figurativo di un medaglista del Settecento: Parigi e i francesi a Roma nella collezione di stampe di Lorenzo Lavy*, in *La sfida delle stampe. Parigi Torino 1650-1906*, a cura di C. Gauna, Editris Duemila, Torino 2017, pp. 85-128.

Dardanello 2017b
G. Dardanello, *Sculture processionali nel Piemonte del Settecento: modelli figurativi alla prova dello stile*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca, la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, De Ferrari, Genova 2017, pp. 277-299.

Dardanello 2017c
G. Dardanello, *"Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive". Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra*, in *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, atti del convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Accademia di San Luca, Roma 2017, pp. 367-380.

Dardanello 2018a
G. Dardanello, *Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti e oreficerie romane (I)*, in «Ricche minere», 9, 2018, pp. 93-123.

Dardanello 2018b
G. Dardanello, *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il* corpus juvarrianum, in *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018, pp. 1-31.

Dardanello 2020
G. Dardanello, *Filippo e Francesco Juvarra: disegni per argenti e oreficerie romane (II)*, in «Ricche minere», 12, 2020, pp. 66-95.

Daviler 1691
A.C. Daviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de es plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins...*, chez Nicolas Langlois, Paris 1691.

Davoust 1891
E. Davoust, *Le comte de Bizemont, artiste-amateur orléanais, son œuvre et ses collections*, par Henri Herluison, Orléans 1891.

D'Azeglio 1836
R. d'Azeglio, *La Reale Galleria di Torino illustrata*, 4 voll., Mina, Torino 1836.

De Angelis 2010
M.A. De Angelis, *I dipinti del cardinale Tommaso Ruffo (1663-1753): la quadreria di un alto prelato nella Roma del Settecento*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, XXVI, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2010, pp. 53-92.

De Badicour 1859-1861
P. de Baudicour, *Le peintre-graveur français continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française nés dans le XVIII^e siècle*, 2 voll., Bouchard-Huzard/Rapilly, Paris 1859-1861.

De Brosses [1858] 1991
C. de Brosses, *Lettres familières*, 3 voll., edizione a cura di G. Cafasso, L. Norci Cagiano de Azevedo, L'Erma di Bretschneider, Roma 1991.

Décors, mobilier et objets d'art 2014
Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre de Louis XIV à Marie-Antoinette, a cura di J. Durand, M. Bimbenet-Privat, F. Dassas, Louvre Éditions/Somogy, Paris 2014.

De Dominici 1728
B. De Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano scritta da Bernardo De Dominicis*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori in questa seconda edizione accresciute colla vita e ritratto del cavaliere D. Luca Giordano e dedicate all'illustriss. signore e padrone colendissimo il signore D. Giuseppe Stendardo regio architetto*, per il Successore al Mascardi, Roma/Napoli 1728, pp. 304-395.

De Dominici 1729
B. De Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, per Francesco Ricciardo, Napoli 1729.

De Dominici 1742-1745
B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno scritte da Bernardo De Dominici*, 4 voll., nella stamperia del Ricciardi, Napoli 1742-1745.

De Dominici [1742-1745] 2003-2014
B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno ... scritte da Bernardo De Dominici* [1742-1745], 4 voll., edizione a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003-2014.

Dèi ed eroi 2014
Dèi ed eroi. Capolavori di Palazzo Reale, a cura della Direzione dei Servizi Educativi, MiBACT, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli, Torino 2014.

Delapierre, Gilles 2004
E. Delapierre, M. Gilles, *Catalogue*, in *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Arras, Musée des beaux-arts, 6 marzo-14 giugno 2004; Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 luglio-27 settembre 2004), a cura di E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, Ludion, Gand 2004, pp. 72-180.

Delaplanche 2004
J. Delaplanche, *Noël-Nicolas Coypel 1690-1734*, Arthena, Paris 2004.

Dell 1967
T. Dell, *The Gilt-bronze Cartel Clocks of Charles Cressent*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 210-217.

Del Riccio 2019
E. Del Riccio, *Roma antica e moderna nelle incisioni di Jean Barbault*, in «Grafica d'arte», 118, 2019, pp. 2-6.

De Luca 2017
G. De Luca, *Giovanni Maria Morandi (1622-1717)*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Napoli Federico II), Napoli 2017.

De Marchi 1987
G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1987.

Démoris 2004
R. Démoris, *Roger de Piles et la querelle du coloris*, in *Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Arras, Musée des beaux-arts, 6 marzo-14 giugno 2004; Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 luglio-27 settembre 2004), a cura di E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, Ludion, Gand 2004, pp. 21-31.

Dempsey 1981
Ch. Dempsey, *Annibale Carracci's 'Christ and the Canaanite Woman'*, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 91-95.

Den Broeder 1967
F. den Broeder, *The Lateran Apostles. The major sculpture commission in Eighteenth-century Rome*, in «Apollo», 85, 1967, pp. 360-365.

De Palma 1996
A. De Palma, *Fernandi Francesco, detto l'Imperiali*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 350-351.

De Pigage 1778
N. de Pigage, *La Galerie Électorale de Düsseldorf, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, chez Chretien de Mechel, Basel 1778.

De Piles 1673
R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Langlois, Paris 1673.

De Piles 1699
R. de Piles, *L'Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, et de l'utilité des Estampes*, chez François Muguet, Paris 1699.

De Piles [1708] 1989
R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], edizione a cura di J. Thuillier, Gallimard, Paris 1989.

De Piles 2016
R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, edizione a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Leo S. Olschki editore, Firenze 2016.

De Poussin à Soulages 2014
De Poussin à Soulages, 20 ans d'acquisitions au Musée Fabre, 1993-2013, a cura di M. Hilaire, Musée Fabre, Montpellier 2014.

Derossi 1781
O. Derossi, *Nuova guida per la città di Torino*, Stamperia Reale, Torino 1781.

De Rossi 1785
G.G. de Rossi, [Recensione] *Essai sur la physiognomonie etc. di Giovanni Gaspare Lavater Parte I all'Aja 1781. Parte II all'Aja 1783*, in «Memorie per le belle arti», 1, 1785, pp. XXI-XXVI.

De Rossi 1787
G.G. de Rossi, *Pittura*, in «Memorie per le belle arti», 3, 1787, pp. 29-32.

Derschau 1922
J. von Derschau, *Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfangen der venezianischen Rokokomalarei*, Winter, Heidelberg 1922.

Derstine 2014
A. Derstine, *Cultural Policy and the Palace: The French Academy in Rome*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, The Getty Research Institute, Los Angeles 2014, pp. 292-294.

De Sandt, *Histoire*
U. van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie Royale*, Paris [in corso di stampa].

Descriptions 1893
Descriptions de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture par son secrétaire Nicolas Guérin et par Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville le fils 1715-1781, edizione a cura di A. de Montaiglon, Société de propagation des livres d'art, Paris 1893.

La description de l'œuvre d'art 2004
La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13-15 giugno 2001), a cura di O. Bonfait, Académie de France, Roma 2004.

Descrizione [1754] 1994
Descrizione delle pitture sculture et altre cose più notabili del Real Palazzo di Torino [1754], in *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude: edizione di manoscritti*, 7 voll., a cura di S. Pinto, Allemandi, Torino, 1990-1999, III, 1994.

Deshairs 1911
L. Deshairs, *Dessins originaux des maîtres décorateurs. Les dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. XVIII^e siècle, époque de Louis XV, Nicolas et Dominique Pineau*, Paris [1911].

Desmas 1998
A.-L. Desmas, *La Façade de la Basilique de Saint-Jean-de-Latran, nouveaux documents*, in «Mélanges de l'École Française de Rome, Italie et Méditerranée», 110, 1998, pp. 755-802.

Desmas 2002
A.-L. Desmas, *Pierre de L'Estache (Paris, c. 1688-Rome, 1774): un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux*, in «Studiolo», 1, 2002, pp. 105-148.

Desmas 2004a
A.-L. Desmas, *Paolo Benaglia, la carriera di uno scultore a Roma negli anni Trenta del Settecento*, in «Römisches Jahrbuch», 34, 2004 (2001/2002), pp. 292-328.

Desmas 2004b
A.-L. Desmas, *Why Legros rather than Foggini carved the "St. Bartholomew" for the Lateran: new documents for the statue in the nave*, in «The Burlington Magazine», 146, 2004, pp. 796-805.

Desmas 2007
A.-L. Desmas, *Lo studio di Guidi e il vicolo dell'Armata nel Settecento: Moderati, Benaglia, Corsini e Slodtz*», in C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa University Press, Pisa 2007, pp. 95-105.

Desmas 2012
A.-L. Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*, École Française de Rome, Roma 2012.

Desmas 2014
A.-L. Desmas, *Un disegno di Edme Bouchardon e le mire filofrancesi di Nicolas Vleughels: Ferdinand de Saint-Urbain e Ottone Hamerani al servizio di Clemente XII*, in *Le Arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2-3 dicembre 2011), a cura di L. Simonato, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 283-294.

Desmas 2016a
A.-L. Desmas, *Les compositions originales à Rome*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 116-118.

Desmas 2016b
A.-L. Desmas, *Edme Bouchardon à Rome*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 34-43.

Desmas 2016c
A.-L. Desmas, *The Getty Faun Holding a Goat Inscribed "N. Coustou 1715": A Nineteenth-Century Forgery after Saly's Reception Piece at the Academy*, in «Getty Research Journal», 8, 2016, pp. 225-238.

Desmas 2018
A.-L. Desmas, *Edme Bouchardon's* Vade Mecum *in Rome: Sketchbooks in the Morgan Library & Museum*, in «Master Drawings», 56, 2018, pp. 31-84.

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, L. Simonato, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 195-211.

Desmas, Trey 2016
A.-L. Desmas, J. Trey, *Les copies d'après l'antique et les maîtres faites à Rome*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 72-74.

Desportes 1854
C.-F. Desportes, *La vie de M. Desportes, peintre d'animaux, écrite par son fils, conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Lue en l'assemblée du 3 août 1748*, in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 2 voll., Dumoulin, Paris 1854, II, pp. 98-113.

Dessins de sculpteurs I 2008
Dessins de sculpteurs I, Troisièmes rencontres internationales du Salon de Dessin, atti del convegno (Paris, Salon du Dessin, 9-10 aprile 2008), a cura di G. Scherf, L'échelle de Jacob, Paris 2008.

De Van Dyck à Bellotto 2009
De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 febbraio-24 maggio 2009), a cura di C.E. Spantigati, Bozar Books, Allemandi, Torino 2009.

De Vegni 1788
L. de Vegni, *Lettera Preliminare in cui alquanto discorresi del Celebre Ercole Lelli al ch. sig. cav. Onofrio Boni*, in «Memorie per le belle arti», 4, 1788, pp. 3-20.

De Vito Battaglia 1947
S. De Vito Battaglia, *Contributo a Francesco Juvarra*, in «Arti figurative», 3, 1947, pp. 130-136.

De Vouet à Boucher 2018
De Vouet à Boucher, au cœur de la collection Motais de Narbonne, catalogo della mostra (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 15 settembre 2018-13 gennaio 2019), a cura di V. Mesqui, Gand, Snoeck, 2018.

Dezallier d'Argenville 1727
A.-J. Dezallier d'Argenville, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, in «Mercure de France», giugno 1727, pp. 1294-1330.

Dezallier d'Argenville 1745-1752
A.J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages*, 3 voll., de Bure l'aîné, Paris 1745-1752.

Dezallier d'Argenville 1762
A.J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages*, 4 voll., seconda edizione, de Bure l'aîné, Paris 1762.

Dezallier d'Argenville 1781
A.-N. Dezallier d'Argenville, *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale*, de Bure père, Paris 1781.

Dezallier d'Argenville 1787
A.-N. Dezallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes et sculpteurs, depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, 2 voll., de Bure, Paris 1787.

Diafane passioni 2013
Diafane passioni: avori barocchi dalle corti europee, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 16 luglio-3 novembre 2013), a cura di E. Schmidt, M. Sframeli, Sillabe, Livorno 2013.

Diana Trionfatrice 1989
Diana Trionfatrice. Arte di Corte nel Piemonte del Seicento, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. di Macco, G. Romano, Allemandi, Torino 1989.

Dibujar Versailles 2015
Dibujar Versailles: bocetos y cartones de Charles Le Brun 1619-1690, para la Escalera de los Embajadores y la Galería de los Espejos, catalogo della mostra (Barcelona, Obra Social "la Caixa", 18 novembre 2015-14 febbraio 2016), a cura di B. Gady, Editorial Planeta, Barcelona 2015.

Di Castro 2009
D. Di Castro, *Filippo Passarini. Mobiliere, decoratore, incisore*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2009.

Dictionnaire 1694
Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy, 2 voll., Jean-Baptiste Coignard, Paris 1694.

Diderot 1957-1967
D. Diderot, *Salons*, 4 voll., edizione a cura di J. Seznec, J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford 1957-1967.

Diderot 1975-1979
D. Diderot, *Salons*, seconda edizione a cura di J. Seznec, J. Adhémar, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1975-1979.

Di Federico 1977
F.R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Decatur House Press, Washington 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*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017 [pubblicazione online].

Di Macco 1982
M. di Macco, *Collino, Ignazio e Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma 1982, pp. 65-70.

Di Macco 1984
M. di Macco, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, 3 voll., a cura di S. Macchioni, Multigrafica Editrice, Roma 1984-1985, I, 1984, pp. 323-341.

Di Macco 1989a
M. di Macco, *I pittori "napoletani" a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Editris Duemila, Torino 1989, pp. 269-288, 321-322.

Di Macco 1989b
M. di Macco, *La pittura del Seicento nel Piemonte Sabaudo*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, 2 voll., Electa, Milano 1989, I, pp. 50-76.

Di Macco 1995a
M. di Macco, *Il «più conveniente decoro» in San Filippo Neri a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella chiesa di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali tra Torino e Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Fabbri, Milano 1995, pp. 269-277.

Di Macco 1995b
M. di Macco, *San Filippo a Torino: pale d'altare "d'eccellente pennello" nella Chiesa Nuova di Filippo Juvarra*, 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), Milano 1995, pp. 252-277.

Di Macco 2002
M. di Macco, *«Critica occhiuta»: la cultura figurativa (1630-1678)*, in *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, IV, *Storia di Torino*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002, pp. 337-430.

Di Macco 2005
M. di Macco, *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 9 dicembre 2005-15 marzo 2006), Minerva, Argelato 2005, pp. 53-62.

Di Macco 2008
M. di Macco, *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Editris Duemila, Torino 2008, pp. 71-82.

Di Macco 2010
M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, Palazzo Cipolla, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C.Brook, V. Curzi, Skira, Milano/Genève 2010, pp. 183-190.

Di Macco 2017
M. di Macco, *Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, atti del convegno (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11-12 giugno 2014), a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2017, pp. 99-115.

Di Macco 2018
M. di Macco, *Luigi Garzi: l'intelligenza dell'arte nella selezione aggiornata dei modelli*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 197-207.

Dipinti e Sculture 1988
Dipinti e Sculture del Museo Civico d'Arte Antica in Galleria Sabauda, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, dal 21 giugno 1988), a cura di F. Corrado, G. Dardanello, P. San Martino, M.P. Soffiantino, Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1988.

Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo 2013
Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte, catalogo della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale del Castromediano, 21 settembre-15 dicembre 2013), a cura di F. Petrucci, Gangemi, Roma 2013.

Disegni decorativi 1986
Disegni decorativi del barocco romano, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 22 maggio-14 luglio 1986), a cura di G. Fusconi, Edizioni Quasar, Roma 1986.

I disegni di figura 1988-1991
I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, 3 voll., a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, De Luca, Roma 1988-1991.

Il Disegno 1993-1994
Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane, 2 voll., a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1993-1994.

Dizionario portatile delle arti 2018
Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna. Liber amicorum per Liliana Barroero, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald, Campisano, Roma 2018.

Doglio 2002
M.L. Doglio, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, IV, *Storia di Torino*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002, pp. 569-630.

Domarus 1915
K. von Domarus, *Pietro Bracci: Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, Heitz, Strasbourg 1915.

Domenichino 1996
Domenichino (1581-1641), catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, Electa, Milano 1996.

Domenico Piola 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, Sagep, Genova 2017.

Donations 1953
Donations de D. David-Weill aux musées français, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 6 maggio-7 giugno 1953), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1953.

Donato 2000
M.P. Donato, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.

La Donna nella pittura italiana 2003
La Donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il Genio e la Grazia, catalogo della mostra (Torino, Museo Pietro Accorsi, 28 marzo-27 luglio 2003), a cura di A. Cottino, Allemandi, Torino 2003.

Donzelli, Pilo 1967
C. Donzelli, G.M. Pilo, *I Pittori del Seicento Veneto*, Remo Sandron, Firenze 1967.

Dooren 2008
K. van Dooren, *The Drawings of Marco Benefial*, in «Master Drawings», 46, 2008, pp. 61-90.

Dorati da Empoli 2008
M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Gangemi, Roma 2008.

Dorati da Empoli 2017
M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento. Documenti d'archivio*, Viella, Roma 2017.

Doridou-Heim 2017
A. Doridou-Heim, *Le Musée Fabre, un exemple à suivre*, in «La Gazette Drouot», 28, 2017, pp. 28-30.

D'Orsi 1958
M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Arte della Stampa, Roma 1958.

Drawings for Architecture 2006
Drawings for Architecture Design and Ornament. The James A. de Rothschild Bequest at Waddesdon Manor, 2 voll., a cura di G. de Bellaigue, The Alice Trust, Waddesdon 2006.

Drouguet 2007
V. Drouguet, *¿Existe un estilo «a la griega» en la pintura?*, in *El Gusto «a la griega». Nacimiento del Neoclasicismo francés*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, ottobre 2007-gennaio 2008; Lisboa, Museo Calouse Gulbenkian, febbraio-maggio 2008), a cura di M.-L. de Rochebrune, Patrimonio Nacional, Madrid 2007, pp. 53-64.

Drouot 1989
Drouot, *Dessins, tableaux anciens, figurines en plomb, vertunni, objets d'artistes*, catalogo d'asta (Paris, 17 marzo 1989), 1989.

Dubois de Saint-Gelais 1885
L.-F. Dubois de Saint Gelais, *Histoire journalière de Paris (1716-1717)*, 2 voll., Société des Bibliophiles François, Paris 1885.

Dubuisson 1882
S.-H. Dubuisson, *Mémoires secrets du XVII^e siècle. Lettres du commissaire Dubuisson au Marquis de Caumont, 1735-1741*, edizione a cura di A. Rouxel, Paris 1882.

Dupont 1964
J. Dupont, [Intervista] *Cent ans, cent collections, cent chefs d'œuvre*, in «L'Œil», 119, 1964, pp. 10-19.

Durey 1982
P. Durey, *La 'Judith' de François Ladatte*, in «La Revue du Louvre», 32, 1982, pp. 212-223.

Dussieux, Soulié 1854
E. Dussieux, E. Soulié, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, 2 voll., Dumoulin, Paris 1854.

Duvivier 1857-1858
M. Duvivier, *Liste des élèves de l'ancienne école académique et de l'école des beaux-arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et paysage historique depuis 1663 jusqu'en 1857. Relevé authentique fait sur les registres de procès-verbaux de l'ancienne académie et sur ceux de l'institut*, in *Archives de l'Art Français. Documents*, V, Dumoulin, Paris 1857-1858, pp. 273-333.

Ebert-Schifferer 2006
S. Ebert-Schifferer, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1, 2006, pp. 5-30.

L'École de la liberté 2009
L'École de la liberté. Être artiste à Paris 1648-1817, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 24 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A.-M. Garcia, E. Schwarz, Beaux-Arts de Paris les éditions, Paris 2009.

Écrire et penser 2015
Écrire et penser en moderne 1687-1750, a cura di C. Bahier-Porte, C. Poulouin, Honoré Champion, Paris 2015.

Edgcumbe 2000
R. Edgcumbe, *The Art of the Gold Chaser in Eighteenth-Century London*, Oxford University Press, Oxford 2000.

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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016.

Éloge du sentiment 2019
Éloge du sentiment et de la sensibilité, peintures françaises du XVIII^e siècle des collections de Bretagne, catalogo della mostra (Rennes, Musée des Beaux-Arts, 16 febbraio-12 maggio 2019; Nantes, Musée d'arts, 15 febbraio-12 maggio 2019), a cura di G. Kazerouni, A. Collange Perugi, Snoeck, Gand 2019.

Emiliani 1990
A. Emiliani, *Sentimento dell'essere e tempo ritrovato*, in *Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale-Accademia di Belle Arti, 7 settembre-11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, pp. XV-XLII.

Encyclopédie 1751-1780
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 21 voll., a cura di D. Diderot, Briasson et autres, Paris 1751-1780.

Enggass 1964
R. Enggass, *The painting of Baciccio – Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1964.

Enggass 1968
R. Enggass, *Bernardino Ludovisi I. The early work; III. The later work; III. his work in Portugal*, in «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 439-446, 494-501, 613-619.

Enggass 1974
R. Enggass, *Cametti, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 198-200.

Enggass 1976
R. Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., The Pennsylvania State University Press, University Park 1976.

Enggass 1983
R. Enggass, *Cornacchini, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma 1983, pp. 100-104.

Enggass 1996
R. Enggass, *Pozzo a Sant'Ignazio e Baciccio al Gesù: tracce della fortuna critica*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Luni Editrice, Milano/Trento 1996, pp. 253-258.

Epifani 2014
M. Epifani, *De Nápoles a Roma, a Turim e às cortes europeias. O sucesso internacional de Sebastiano Conca*, in *Os Saboias reis e mecenas. Turim 1730-1750*, catalogo della mostra (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 17 maggio-28 settembre 2014), a cura di E. Pagella, E. Gabrielli, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2014, pp. 49-56.

Epifani 2018
M. Epifani, *Luigi Garzi e il Piemonte. La pala di Carcegna, le* Storie dell'Antico Testamento *a Superga e due nuove attri-*

buzioni intorno al Beato Amedeo *del Santissimo Sudario dei Piemontesi*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 91-105.

Epifani, *Sebastiano Conca*
M. Epifani, *Sebastiano Conca alla corte ottoboniana: avvio di una carriera internazionale tra Arcadia e Accademia*, in *Alla Corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca/The British School at Rome, 21-22 novembre 2019), a cura di T. Manfredi, K. Wolfe [in corso di stampa].

Ercole Ferrata 2019
Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa, atti del convegno internazionale (Como, Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti, L. Facchin, Edizioni di APPACuVI, Laino 2019.

Eriksen 1974
S. Eriksen, *Early Neo-Classicsm in France: The Creation of the Louis Seize Style in Architectural Decoration*, Faber and Faber Limited, London 1974.

Erouart, Mosser 1978
G. Erouart, M. Mosser, *À propos de la "notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi": origine et fortune d'une biographie*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 213-256.

Erra 1750
C. Erra, *Storia dell'imagine, e chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli scritta da Carlo Antonio Erra della Congregazione de' Chierici Regolari della Madre di Dio*, nella Stamperia del Komarek, Roma 1750.

Erra 1759-1760
C. Erra, *Memorie de' religiosi per pietà e dottrina insigni della Congregazione della Madre di Dio*, 2 voll., per Giuseppe e Niccolò Grossi, Roma 1759-1760.

Esmein-Sarrazin 2010
C. Esmein-Sarrazin, *Genre romanesque et critique littéraire (fin XVII^e-début XVIII^e siècle): le Mercure galant et l'avènement d'une critique mondaine*, in *Discours critique sur le roman 1670-1850*, atti del convegno (Le Havre, Université du Havre, 26-27 maggio 2004), a cura di O. Smyth, J. Hopes, Universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan 2010, pp. 21-31.

Espezel 1934
P. d'Espezel, *Notes historiques sur l'œuvre et la vie de Pierre II Le Gros*, in «Gazette des Beaux-Arts», 12, 1934, pp. 149-160.

The Eternal Baroque 2015
The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu, atti del convegno (London, Wallace Collection, 6-7 settembre 2013), a cura di C.H. Miner, Skira, Milano 2015.

Exposition 1926
Exposition d'Orfèvrerie française civile du XVI^e au début du XIX^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts décoratifs, 12 aprile-12 maggio 1926), Frazier-Soye, Paris 1926.

Exposition des paysagistes 1928
Exposition des paysagistes vénitiens et français des XVII^e et XVII-I^e siècles (dans leur cadre respectif), catalogo della mostra (Paris, Galerie Arthur Sambon, 5 giugno-5 luglio 1928), a cura di A. Sambon, Bibliothèque du musée, Paris 1928.

Exposition 1739
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.

Fabio Massimo Megna 2007
Fabio Massimo Megna antiquario. XXV Biennale dell'antiquariato, catalogo (Firenze, Palazzo Corsini, 29 settembre-7 ottobre 2007), a cura di T. Megna, Roma 2007.

Facchin 2004
L. Facchin, *Orefi cerie tra Vercelli e Biella*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli: il Seicento e il Settecento*, a cura di V. Natale, Eventi & Progetti Editore, Biella 2004, pp. 169-175.

Facchin 2011
L. Facchin, *Un inedito percorso di visita*, in *La Reale Basilica di Superga. Storia, restauri e nuovi spazi per l'accoglienza*, a cura di V.P. Corino, Omega, Torino 2011, pp. 93-107.

Facchin 2013
L. Facchin, *Piffetti e l'invenzione del "Barocco piemontese": storiografia, mostre e collezionismo tra Sette e Novecento"*, in *Pietro Piffetti. Il re degli ebanisti, l'ebanista del Re*, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative, 13 settembre 2013-12 gennaio 2014), a cura della Fondazione Accorsi-Ometto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 34-55.

Facchin 2019
L. Facchin, *Ferrata, l'Accademia fiorentina a Roma e gli artisti lacuali alla corte granducale*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, atti del convegno internazionale (Como, Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti, L. Facchin, Edizioni di APPACuVI, Laino 2019, pp. 66-91.

Faccioli 1968
C. Faccioli, *Di Agostino Cornacchini da Pescia, scultore a Roma*, in «Studi romani», 16, 1968, pp. 431-445.

Facetten des Barock 1990
Facetten des Barock. Meisterzeichnungen von Gianlorenzo Bernini bis Anton Raphael Mengs aus dem Kunstmuseum Düsseldorf, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, 25 marzo-13 maggio 1990), a cura di H.-Th. Schulze Altcappenberg, S. Cremer, Kunstmuseum, Düsseldorf 1990.

Fagiolo dell'Arco, Pantanella 1996
M. Fagiolo dell'Arco, R. Pantanella, *Museo Baciccio. In margine a quattro inventari inediti*, Pettini, Roma 1996.

Fagiolo dell'Arco, Petrucci 1999
M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, *Indice dell'opera pittorica del Baciccio*, in *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Skira, Milano 1999, pp. 339-346.

Falconet 1761
E.-M. Falconet, *Réflexions sur la sculpture, lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Prault, Paris 1761.

Falconet 1808
E.-M. Falconet, *Œuvres complètes*, 3 voll., terza edizione, Dentu, Paris 1808.

Faldi 1958
I. Faldi, *La scultura barocca in Italia*, Garzanti, Milano 1958, pp. 69-70.

Faldi 1974
I. Faldi, *Dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di C. Petrangeli, De Luca, Roma 1974, pp. 81-170.

Faldi 1977
I. Faldi, *Gli inizi del neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 19-23 maggio 1975), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1977, pp. 495-523.

Falcidia 1978
G. Falcidia, *Per una definizione del 'caso' Benefial*, in «Paragone», 29, 1978, pp. 24-51.

Faroult 2014
G. Faroult, *Watteau and Chardin, "the two most truly painters of the entire french School": The Rediscovery of Watteau and Chardin in France between 1820 and 1860*, in *Delicious Decadence. The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, a cura di Ch. Vogtherr, M. Preti, G. Faroult, Ashgate, Farnhan 2014, pp. 29-42.

Faroult 2019
G. Faroult, *François Boucher et la Chine, patrie rêvée du romanesque galant et de l'érotisme libertin*, in *Une des provinces du rococo. La Chine rêvée de François Boucher*, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 9 novembre 2019-2 marzo 2020), a cura di A. Laing, Y. Rimaud, In Fine éditions d'art, Paris 2019, pp. 132-141.

Faroult, *L'Amour*
G. Faroult, *L'Amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII^e siècle*, Cohen&Cohen, Paris [in corso di stampa].

Faroult, *Sociétés*
G. Faroult, *Sociétés choisies et envers du décorum royal. Les peintures de J.-F. de Troy et N. Lancret pour la salle à manger des Petits appartements de Louis XV à Versailles*, in *Artistes et collections royales*, a cura di D. Carrangeot [in corso di stampa].

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, J. Raspi Serra, Somogy, Paris 1998.

Il fasto e la ragione 2009
Il fasto e la ragione: arte del Settecento a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 30 maggio-30 settembre 2009), a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Giunti, Firenze 2009.

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, Leonardo-De Luca, Roma 1991.

Faÿ-Hallé 1986
A. Faÿ-Hallé, *De l'influence de l'art de Boucher sur l'œuvre de la Manufacture de Vincennes-Sèvres*, 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 1987), a cura di A. Laing, J.P. Marandel, P. de Montebello, P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986, pp. 349-354.

Favole e magie 2012
Favole e magie. I Guidobono, pittori del Barocco, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, 29 maggio-2 settembre 2012), a cura di C. Arnaldi Di Balme, G. Romano, G. Spione, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Federici 2018
F. Federici, *Garzi e Maratti a confronto: due Immacolate per il cardinale Cybo*, in *Luigi Garzi 1638-1721*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 107-117.

Fehrenbach 1998
F. Fehrenbach, *Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphili*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini/Accademia Nazionale di San Luca; Firenze, Palazzo Pitti, 12-15 novembre 1997), a cura di C. Luitpold Frommel, Electa, Milano 1998, pp. 108-115.

Felder 2001
S. Felder, *Spätbarocke Altarreliefs. Die Bildwerke in Filippo Juvarras Superga dei Turin*, Imorde, Berlin 2001.

Félibien 1666-1688
A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 voll., chez Pierre le Petit, Paris 1666-1688.

Fenaille 1904
M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufature des Gobelins. Dix-huitième siècle première partie (1699-1737)*, III, Hachette, Paris 1904.

Ferino-Pagden 1991
S. Ferino-Pagden, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Brandstätter, Wien 1991.

Fernier 1977-1978
R. Fernier, *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet: catalogue raisonné*, 2 voll., Fondation Wildenstein, Genève 1977-1978.

Ferrari 1970
O. Ferrari, *La pittura napoletana da Luca Giordano a Domenico Antonio Vaccaro. Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, 2 voll., a cura di E. Pontieri, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli 1970, II, pp. 1223-1363.

Ferrari 1992
O. Ferrari, *I tempi di Firenze*, in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1992, I, pp. 77-122.

Ferrari, Papaldo 1999
O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Ugo Bozzi, Roma 1999.

Ferrari, Scavizzi 1966
O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1966.

Ferrari, Scavizzi 1992
O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1992.

Ferrari, Scavizzi 2003
O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Electa Napoli, Napoli 2003.

Ferraris, González-Palacios 1992
G. Ferraris, A. González-Palacios, *Pietro Piffetti e gli ebanisti a Torino 1670-1838*, Allemandi, Torino 1992.

La Festa a Roma 1997
La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Allemandi, Torino 1997.

Ficoroni 1744
F. de' Ficoroni, *Le vestigia e rarità di Roma antica ricercate e spiegate da Francesco de' Ficoroni*, nella stamperia di Girolamo Mainardi, Roma 1744.

Fidanza 2010
G.B. Fidanza, *Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la visita apostolica del 1727*, in «Bollettino d'arte», 95, 2010, 6, pp. 123-144.

Figure del Barocco 1988
Figure del Barocco. La corte, la città, i cantieri, le province, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988.

Filippo Juvarra 1966
Filippo Juvarra. Architetto e scenografo, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di V. Viale, Pozzo-Salvati-Gros Monti, Torino 1966.

Filippo Juvarra 1995
Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, Fabbri, Milano 1995.

Filippo Juvarra 1998
Filippo Juvarra e l'architettura europea, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, Sala Dorica, 19 giugno-19 settembre 1998), a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone, Electa, Napoli 1998.

Filippo Juvarra 1999
Filippo Juvarra pensieri e architettura, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 15 settembre-7 novembre 1999), a cura di G. Dardanello, M. Gattullo, I. Massabò Ricci, L'Artistica, Savigliano 1999.

Filippo Juvarra a Madrid 1978
Filippo Juvarra a Madrid, a cura di C. Greppi, Gráficas Cóndor, Madrid 1978.

Filippo Juvarra a Torino 1989
Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città, a cura di A. Griseri, G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1989.

Fina 1997
G. Fina, *Maestri argentieri ed argenterie alla corte di Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III 1730-1796*, Intergraph, Mappano 1997.

Fina 2018
G. Fina, *Argentieri piemontesi del '700. Trovati e ritrovati*, Skira, Milano 2018.

Fiocco 1929
G. Fiocco, *La pittura veneziana alla mostra del settecento*, in «Rivista mensile della Città di Venezia», 7, pp. 497-581.

Fiorentino 2010/2011
L. Fiorentino, *Un nuovo bozzetto per il Palazzo Reale di Torino: le "Arti liberali rifiorenti" secondo Claudio Francesco Beaumont*, in «Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti», 61/62, 2010/2011, pp. 91-102.

Fiorentino 2016
L. Fiorentino, *Claudio Francesco Beaumont: l'album di disegni del Museo civico d'arte antica di Palazzo Madama a Torino*, Centro Di, Firenze 2016.

The First Painters 1985
The First Painters of the King: French Royal Taste from Louis XIV to the Revolution, catalogo della mostra (New York, Stair Sainty Matthiesen, 16 ottobre-22 novembre 1985; New Orleans, Museum of Art, 10 dicembre 1985-19 gennaio 1986; Columbus Museum of Art, 8 febbraio-26 marzo 1986), a cura di C.B. Bailey, Stair Sainty Matthiesen, New York 1985.

Fischer Pace 2013/2014
U.V. Fischer Pace, *"Eine sehr herrliche Pencée von Cav. Bernini" (un'idea meravigliosa del cav. Bernini)*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», 56/57, 2013/2014, pp. 53-61.

Fleming 1956
J. Fleming, *The Pluras of Turin and Bath*, in «The Connoisseur», 138, 1956, pp. 175-181.

Fleming 1958
J. Fleming, *Albani drawings at Windsor: their purchase by James Adam for George III*, in «The Connoisseur», 142, 1958, pp. 164-169.

Focillon 1918
H. Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi 1720-1778*, Laurens, Paris 1918.

Focillon [1918] 1967
H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, edizione a cura di M. Calvesi, A. Monferini, Alfa, Bologna 1967.

Fontaine 1930
A. Fontaine, *Les collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Société de propagation des livres d'art, Paris 1930.

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, Campisano, Roma 2008.

Forti Grazzini 1994
N. Forti Grazzini, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, 2 voll., Electa, Roma/Milano 1994.

Fortuna del Barocco 2019
Fortuna del Barocco in Italia: le grandi mostre del Novecento, atti del convegno (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 28-29 novembre 2016), a cura di G. Dardanello, M. di Macco, Sagep Editori, Genova 2019.

France in the Eighteenth Century 1968
France in the Eighteenth Century, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 6 gennaio-3 marzo 1968), a cura di D. Sutton, The Hillingdon Press, Uxbridge 1968.

Franceschini, Vernesi 2005
M. Franceschini, V. Vernesi, *Statue di Campioglio. Diario di Gregorio Alessandro Capponi (1733-1746)*, Edimond, Città di Castello 2005.

Francesco Solimena 2018
Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli, 2 voll., a cura di N. Spinosa, Ugo Bozzi, Roma 2018.

I Francesi a Roma 1961
I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli Inizi del Romanticismo, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, maggio-luglio 1961), a cura di B. Mahieu, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1961.

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, P. de Montebello, P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 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, École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003.

Frangi 2009
F. Frangi, *Andrea Pozzo in Lombardia*, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010), a cura di E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi, Tipografia Editrice Temi, Trento 2009, pp. 32-45.

Franz-Duhme 1987/1988
H.N. Franz-Duhme, *Zum Reliefstil von Angelo De Rossi (1671-1715)*, in «Jahrbuch Berliner Museen», 29/30, 1987/1988, pp. 217-234.

Franz-Dhume 1991
H.N. Franz-Duhme, *De Rossi, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, pp. 175-180.

Französische Malerei 1983
Französische Malerei von Watteau bis Renoir. Meisterwerke aus

der Gemäldegalerie und Nationalgalerie der Staatlichen Museen preussischer Kulturbesitz Berlin und andere Sammlungen, catalogo della mostra (Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, 1 dicembre 1983-22 gennaio 1984), a cura di R. Kleesmann, The Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick 1983.

Fraschetti 1900
S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Hoepli, Milano 1900.

Frati 1916
L. Frati, *Quadri dipinti per il marchese d'Ormea e per Carlo Emanuele III*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 9/10, 1916, pp. 279-283.

Freddolini 2013
F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2013.

Fuchs 1997
T. Fuchs, *Tradition und Innovation im Werk des Pierre-Etienne Monnot*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 1997.

Fuhring 1985
P. Fuhring, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-I*, in «Print Quarterly», 2, 1985, pp. 174-193.

Fuhring 1986
P. Fuhring, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-II*, in «Print Quarterly», 3, 1986, pp. 19-33.

Fuhring 1989
P. Fuhring, *Design into art. Drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker collection*, 2 voll., Wilson, London 1989.

Fuhring 1990
P. Fuhring, *Catalogue La Sirène. Ornements Architecture*, Imprimerie nationale, Paris 1990.

Fuhring 1998
P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier: The Artist and His Work*, in Sotheby's, *The Thyssen Meissonnier Silver Tureen made for the 2nd Duke of Kingston*, catalogo d'asta (New York, 13 maggio 1998), 1998, pp. 10-49.

Fuhring 1999
P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococò. 1695-1750*, 2 voll., edizione italiana, Allemandi, Torino/London 1999.

Fuhring 2003
P. Fuhring, *Boucher et les dessinateurs d'ornement*, 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, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, pp. 246-257.

Fuhring 2004
P. Fuhring, *Ornament prints in the Rijksmuseum: the seventeenth century*, 3 voll., Sound & Vision, Rotterdam 2004.

Fuhring 2005
P. Fuhring, *Designing the Décor. French drawings from the eighteenth century*, catalogo della mostra (Lisboa, Musée Calouste Gulbenkian, 19 ottobre 2005-15 gennaio 2006), Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa 2005.

Fuhring 2006
P. Fuhring, *Ornament, nijverheid en kunst: de geschiedenis van het ontwerp*, Orange House, Edam 2006.

Fuhring 2007a
P. Fuhring, *From Commerce to Fashion: the Architecture à la mode or an Ornament Encyclopaedia of the Louis XIV Period*, in *Het Nederlandse binnenhuis gaat zich te buiten. Internationale invloeden op de Nederlandse wooncultuur, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, a cura di A. Ouwerkerk, «Leids kunsthistorisch jaarboek», 14, 2007, numero dedicato, pp. 146-164.

Fuhring 2007b
P. Fuhring, *Kunstnijverheid en het Museum. Nanne Ottema Lezing 2007*, Nijmegen University Press, Rotterdam 2007.

Fuhring 2008
P. Fuhring, *L'Orefiçeria francese la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo*, in *Argenti e Cultura Rococo nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lübeck, Sankt Annen Museum, 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di S. Grasso, M.C. Gulisano, Flaccovio, Palermo 2008, pp. 25-37.

Fuhring 2013
P. Fuhring, [Recensione] *Drawings for Architecture Design and Ornament. The James A. de Rothschild Bequest at Waddesdon Manor, a cura di G. de Bellaigue, Aylesbury 2006*, in «Master Drawings», 51, 2013, pp. 243-256.

Fuhring, Castex 2018
P. Fuhring, J.-G. Castex, *Gilles Marie Oppenord. Carnet de dessins faits à Rome 1692-1699*, Louvre éditions, Paris/Milano 2018.

Fuhring, Kraatz 1989
P. Fuhring, A. Ratzki-Kraatz, *Late seventeenth and early eighteenth-century French designs for upholstered furniture*, in «Furniture History, The Journal of the Furniture History Society», 25, 1989, pp. 42-60.

Fuhring, Speelberg 2009
P. Fuhring, F. Speelberg, *«Verscheide Constige Vindingen». De collectie ornamentprenten van Nanne Ottema ontsloten*, Orange House, Edam 2009.

Furetière 1690
A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 voll., Arnout et Reniers Leers, La Haye-Rotterdam, 1690.

Fusco 1978
P. Fusco, *L.-S. Adam's adieu to Rome*, in «Antologia di Belle Arti», 7/8, 1978, pp. 225-232.

Fusco 1988
P. Fusco, *Pierre-Etienne Monnot's Inventory after death*, in «Antologia di Belle Arti», 33/34, 1988, pp. 70-77.

Gabburri 1730-1742
F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, 4 voll., 1730-1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5.

Gaborit 1985
J.-R. Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785. Sculptures du Musée du Louvre*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1985.

Gaborit 1991
J.-R. Gaborit, *Une esquisse retrouvée du sculpteur Jean-Jacques Caffiéri*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 116, (1990) 1991, pp. 109-115.

Gabrielli 1950
N. Gabrielli, *Aggiunte a Sebastiano Ricci*, in «Proporzioni», 3, 1950, pp. 204-211.

Gabrielli 1957
N. Gabrielli, *Capolavori della Galleria Sabauda*, Torino 1957.

Gabrielli 1965
N. Gabrielli, *La Galleria Sabauda a Torino*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1965.

Gabrielli 1966
N. Gabrielli, *La Palazzina di caccia di Stupinigi. Museo dell'Arredamento*, Musolini, Torino 1966.

Gabrielli 1971
N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. I maestri italiani*, Edizioni Ilte, Torino 1971.

Gabrielli 1993
E. Gabrielli, *Vita e opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-30 giugno 1993), Charta, Milano 1993, pp. 33-66.

Gabrielli 2014
E. Gabrielli, *Torino 1714-1735: Juvarra e la pittura, Juvarra e i pittori*, in *La Palazzina di caccia di Stupinigi*, a cura di E. Gabrielli, L.S. Olschki, Firenze 2014, pp. 39-76.

Gadille 1972
R. Gadille, *Pierre Subleyras, peintre oublié du XVIII^e siècle*, Henri Peladan, Uzès 1972.

Gady 1997
B. Gady, *Una gloria senza fortuna. Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997, pp. 153-163.

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, Somogy, Roma/Paris 2002, pp. 161-185.

Gaehtgens 1988
T.W. Gaehtgens, *Lœuvre*, in T.W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi (1716-1809)*, Arthena, Paris 1988, pp. 51-124.

Gaehtgens 2006
T.W. Gaehtgens, *La doctrine académique. Histoire d'une fiction*, in *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I, Les conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2006, I, pp. 13-24.

Gaehtgens, Lugand 1988
T.W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi (1716-1809)*, Arthena, Paris 1988.

Gaja 2011
F.R. Gaja, *La chiesa di Santa Croce di Torino. Indagini sulla storia dell'edificio e sul patrimonio figurativo dal XVI al XX secolo*, tesi di laurea (Torino, Università degli studi di Torino), Torino 2011.

Gaja 2016a
F.R. Gaja, *Circa 1660. Gli Appartamenti per Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 6-14.

Gaja 2016b
F.R. Gaja, *«Nihil his in aedibus est, quod non rapiat oculos». Le iconografie celebrative di Jan Miel negli Appartamenti di Carlo Emanuele II e Francesca d'Orléans*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 15-21.

Galassi Paluzzi 1922
C. Galassi Paluzzi, *Quattro statue di Ciro Ferri e una tela di Jacopo Zoboli ignorate nella Ven. chiesa del Gesù di Roma*, in *La Canonizzazione dei Santi Ignazio di Loyola Fondatore della Compagnia di Gesù e Francesco Saverio Apostolo dell'Oriente*, Grafia, Roma 1922, pp. 119-126.

Galassi Paluzzi 1926
C. Galassi Paluzzi, *Le opere di scultura di un pittore romano (Ciro Ferri: 1634-1689)*, in «Il Messaggero», 5 giugno 1926, p. 5.

La galerie des Glaces 2007
La galerie des Glaces: Charles Le Brun maître d'oeuvre, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, 24 settembre-16 dicembre 2007), a cura di N. Milanovic, A. Maral, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2007.

La galerie des Glaces 2013
La galerie des Glaces après sa restauration. Contexte et restitution, a cura di N. Volle, N. Milanovic, École du Louvre, Paris 2013.

Gallego 2014
R. Gallego, *De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese come espacio para la formación de los artistas en ciernes*, in «Acta artis», 2, 2014, pp. 25-49.

La galleria Corsini 1984
La galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali, Galleria Corsini, 19 gennaio-18 marzo 1984), a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, Multigrafica Editrice, Roma 1984.

La Galleria dell'Eneide 2001
La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. "Tutta per ordine dipinta", a cura di G. Barucca, A. Sfrappini, QuattroVenti, Urbino 2001.

Galleria Giamblanco 2019
Galleria Giamblanco. Dipinti antichi. Venticinque anni di attività, a cura di D. Lentini, S. Giamblanco, Allemandi, Torino 2019.

Galetto 2019
G. Galetto, *Faustina Maratti e i sonetti delle mulieres illustres: tra la virtus di Livio e la teoria pittorica di Bellori*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 862, 2019 [pubblicazione online].

Gamba 1884
F. Gamba, *Guida od indicazione sommaria dei quadri e capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino*, Stamperia Reale-Paravia di Innocenzo Vigliardi, Torino 1884.

Garas 1962
K. Garas, *Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 21, 1962, pp. 75-93.

Garms 1995
J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, 2 voll., Electa, Napoli 1995.

Garnier 1989
N. Garnier, *Antoine Coypel 1661-1722*, Arthena, Paris 1989.

Garrigues de Froment 1753
A.J. Garrigues de Froment, *Sentimens d'un amateur sur l'exposition des Tableaux du Louvres, & la Critique qui en a été faite*, Paris 1753.

Gaspare Vanvitelli 2002
Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 26 ottobre 2002-2 marzo 2003; Venezia, Museo Correr, 28 febbraio-1 giugno 2003), a cura di F. Benzi, Viviani Arte, Roma 2002.

Gasparri, Ghiandoni 1994
C. Gasparri, O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte e Archeologia», 16, (1993) 1994, numero dedicato.

Gaspar van Wittel 2013
Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 17 aprile-13 luglio 2013), a cura di M.M. Breccia Fratadocchi, P. Puglisi, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma 2013.

Gauna 2001
C. Gauna, *La scoperta dell'architettura moderna a Torino*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 299-324.

Gauna 2012
C. Gauna, *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 223-234.

Gauna 2017
C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le "conoissances multipliées". Classificazioni, gerarchie, valori*, in *La sfida delle stampe. Parigi-Torino 1650-1906*, a cura di C. Gauna, Torino, Editris Duemila, 2017, pp. 7-31.

Gautier 1991
J.-J. Gautier, *Le bois doré appliqué à l'ameublement*, in *Le cadre et le bois doré à travers les siècles*, catalogo della mostra (Paris, Trianon de Bagatelle, Galerie Georges Bac, 1991), a cura di J.-J. Gautier, I. Cahn, Paris 1991, pp. 9-18.

Gavazza, Lamera, Magnani 1990
E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1990.

Gemäldegalerie Berlin 1986
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde. Complete Catalogue of the Paintings, a cura di H. Bock, Weidenfeld & Nicholson, London 1986.

Gemäldegalerie Berlin 1996
Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, a cura di R. Grosshans, Ars Nicolai, Berlin 1996.

Genio e Maestria 2018
Genio e Maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Settecento e Ottocento, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 17 marzo-15 luglio 2019), a cura di S. De Blasi, R. Antonetto, Allemandi, Torino 2018.

The German Drawings 1971
The German Drawings in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings, a cura di E. Schilling, A. Blunt, Phaidon, London/New York 1971.

Germain 1748
P. Germain, *Eléments d'Orfèvrerie Divisés en deux Parties de Cinquante Feuilles Chacune*, chez l'auteur, Paris 1748.

Germain 1751
P. Germain, *Livre d'Ornement*, chez l'auteur, Paris 1751.

Gersaint 1745
E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu Monsieur le Chevalier De La Roque*, chez Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, Paris 1745.

Gétreau 2011
F. Gétreau, *Musée Jacquemart-André, Peintures et dessins de l'école française. Catalogue raisonné*, Institut de France-Michel Maule, Paris 2011.

Giaccaria 2001/2002
A. Giaccaria, *I libri del conte Giovanni Pietro Baroni di Tavigliano venduti alla Regia Università di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 53, 2001/2002, pp. 171-196.

Giambattista Piranesi 2010
Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753, a cura di G. Mariani, Mazzotta, Milano 2010.

Giaquinto 1993
Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-30 giugno 1993), Charta, Milano 1993.

Gibelli 1888
A. Gibelli, *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivo di Scavro sul Monte Celio*, presso l'autore, Roma 1888.

Gifts of European Art 2019
Gifts of European Art from The Ahmanson Foundation, Volume 2: French Painting and Sculpture, a cura di L. Lehmbeck, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2019.

Gilardi 2008
L. Gilardi, *Presenza e attività dei Gesuiti nel Monferrato (secc. XVI-XVIII) secondo le carte dell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù*, in *La Compagnia di Gesù a Casale e nel Monferrato dai Gonzaga ai Savoia. Nuovi studi e ricerche*, atti del convegno (Casale Monferrato, 9 aprile 2005), Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 2008, pp. 37-49.

Ginzburg 2008
S. Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Electa, Milano 2008.

Ginzburg 2015
S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e 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. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 25-51.

Giometti 2007
C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa University Press, Pisa 2007.

Giometti 2009
C. Giometti, *Baroque Sculpture Rediscovered. A Model and a Bust by Domenico Guidi*, in «Sculpture Journal», 18, 2009, 1, pp. 115-121.

Giometti 2010
C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2010.

Giometti 2011
C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Gangemi, Roma 2011.

Giometti 2016
C. Giometti, Maratti, *Guidi e Passeri: contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti della giornata di studi (Roma, Biblioteca Hertziana, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2016, pp. 129-146.

Giometti 2019
C. Giometti, *A Roma e altrove: Il doppio registro espressivo di Domenico Guidi*, in *Gli Allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 55-68.

Giorgetti Vichi 1977
A.M. Giorgetti Vichi, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Tipografica Editrice Romana, Roma 1977.

Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1999
Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Skira, Milano 1999.

Giovanni Battista Piranesi 2000
Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings, a cura di L. Ficacci, Taschen, Köln 2000.

Giovanni Paolo Panini 1992
Giovanni Paolo Panini, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 15 ottobre 1992-15 febbraio 1993), a cura di M. Kiene, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.

Giovanni Paolo Panini 1993
Giovanni Paolo Panini 1691-1765, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 15 marzo-16 maggio 1993), a cura di F. Arisi, Electa, Milano 1993.

Giuseppe Maria Crespi 1986
Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy, catalogo della mostra (Fort Worth, Kimbell Art Museum, 20 settembre-7 dicembre 1986), a cura di T. Spike, Centro Di, Firenze 1986.

Giuseppe Maria Crespi 1990
Giuseppe Maria Crespi 1665-1747, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale-Accademia di Belle Arti, 7 settembre-11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990.

Glorieux 2011
G. Glorieux, *Watteau*, Citadelles & Mazenod, Paris 2011.

Goering 1934a
M. Goering, *Ricci, Sebastiano*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, 37 voll., a cura di U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, Engelmann/Seemann, Leipzig 1907-1950, XXVIII, 1934, pp. 252-256.

Goering 1934b
M. Goering, *Zur Kritik und Datierung der Werke des Giovanni Battista Pittoni*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 4, (1932) 1934, pp. 201-248.

Golzio 1933
V. Golzio, *Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca*, Castaldi, Roma 1933.

Goncourt 1875
E. de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Rapilly, Paris 1875.

Goncourt, Goncourt 1873-1874
E. de Goncourt, J. de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*, 2 voll., Rapilly, Paris 1873-1874.

González-Palacios 1969
A. González-Palacios, *Il mobile nei secoli*, 10 voll., Fabbri, Milano 1969.

González-Palacios 2000
A. González-Palacios, *Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 157-163.

González-Palacios 2004
A. González-Palacios, *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, Electa, Roma 2004.

González-Palacios 2007a
A. González-Palacios, *Arredi e Ornamenti a Palazzo Caetani*, in *Palazzo Caetani: storia, arte e cultura*, a cura di L. Fiorani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2007, pp. 237-266.

González-Palacios 2007b
A. González-Palacios, *Il beato Stanislao Kostka e Pierre Legros*, in «Antologia di belle arti», 71-74, 2007, pp. 48-52.

González-Palacios 2010
A. González-Palacios, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Skira, Milano 2010.

González-Palacios 2014
A. González-Palacios, *Giardini and Passarini: facts and hypotheses*, in «The Burlington Magazine», 156, 2014, pp. 365-375.

González-Palacios, Bassett 2010
A. González-Palacios, E.-L. Bassett, *Concerning Furniture: Roman Documents and Inventories: Part I. c. 1600-1720*, in «Furniture History», 46, 2010, pp. 1-135.

González-Palacios, Valeriani 1997
A. González-Palacios, R. Valeriani, *I Mobili italiani. Il patrimonio artistico del Quirinale*, BNL Edizioni, Milano 1997.

Gordon-Smith 2006
M. Gordon-Smith, *Pillement*, Irsa, Cracow 2006.

Goria 2006
C. Goria, *Claudio Francesco Beaumont (1694-1766). Pale d'altare*, tesi di dottorato (Torino, Università degli studi di Torino), Torino 2006.

Goria 2011
C. Goria, *Claudio Francesco Beaumont, Giuseppe Maria Crespi e le accademie*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco, Cuneo 2011, pp. 45-52.

Gougenot 1749
L. Gougenot, *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Seconde édition, revuë & augmentée de nouvelles Notes, & de réflexions sur les Tableaux de M. de Troy*, Amsterdam 1749.

Le goût 2009
Le goût à la grecque. La naissance du néoclassicisme dans l'art française, catalogo della mostra (Athína, Ethnikē Pinakothēkē kai Museio Alexandru Sutzu, 28 settembre 2009-11 gennaio 2010), a cura di M. Lamprakē-Plaka, M.-L. de Rochebrune, Ethnikē Pinakothēkē kai Museio Alexandru Sutzu, Athína 2009.

Gouzi 2019
C. Gouzi, *La Peinture religieuse en France, 1685-1789, de la commande à la création*, Éditions Faton, Dijon 2019.

Gradara 1920
C. Gradara, *Pietro Bracci scultore romano 1700-1733*, Alfieri & Lacroix, Milano 1920.

Graf 1971
D. Graf, *Two paintings by Giovanni Battista Gaulli called Il Baciccio and some related drawings*, in «The Burlington Magazine», 113, 1971, pp. 650-657.

Graf 1995
D. Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf III*, 2 voll., Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf 1995.

Die Grafen von Schönborn 1989
Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler. Mäzene, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18 febbraio-23 aprile 1989), a cura di G. Bott, Verlag des Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1989.

Graffione 2011a
O. Graffione, *Una prima indagine sulla Scuola del disegno di Beaumont*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011, pp. 61-68.

Graffione 2011b
O. Graffione, *Vittorio Amedeo Rapous*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011, pp. 114-117.

Graffione 2012
O. Graffione, *Il cantiere degli arazzi di Claudio Francesco Beaumont. Nuove indagini*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 189-200.

Graffione 2013
O. Graffione, *Claudio Francesco Beaumont per la Regia Manifattura degli arazzi e la Scuola del disegno (1731-1766)*, tesi di dottorato (Università degli studi di Torino), Torino 2013.

Graffione 2016a
O. Graffione, *Favole intessute e cerimoniale: gli arazzi per gli appartamenti dei sovrani (1734-1766)*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 171-177.

Graffione 2016b
O. Graffione, *«Magnificence moderée par une economie exacte». Prime riflessioni sulla quadreria nella Galleria del Daniel*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 155-163.

Graffione, Laurenti 2016a
O. Graffione, A. Laurenti, *1730-1742. L'Appartamento d'Inverno di Carlo Emanuele III e l'Appartamento della Regina*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 88-94.

Graffione, Laurenti 2016b
O. Graffione, A. Laurenti, *1742-1756. Il riallestimento della Galleria del Daniel e due nuovi gabinetti nell'appartamento di Carlo Emanuele III*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 150-154.

Granata 2017
B. Granata, *Tra memoria e innovazione: tendenze e aspetti del collezionismo del cardinale Paolo Peretti Savelli (1622-1685)*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi: arte e mecenatismo di antichi casati da Roma alle corti barocche europee*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, A. Amendola, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2017, pp. 371-381.

Grandjean 1994
B.L. Grandjean, *Stukarbejder i Danmark 1660-1800*, Kristensen, København 1994.

Les grands décors 2002
Les grands décors peints de Louis XIV. Esquisses et dessins, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, 10 dicembre 2002-9 marzo 2003), a cura di N. Milanovic, Actes Sud, Arles 2002.

Grate 1961
P. Grate, *Largillièrre et les natures mortes de Grenoble*, in «Revue du Louvre», 11, 1961, pp. 23-30.

Grate 1994
P. Grate, *French Paintings II. Eighteenth Century*, Nationalmuseum, Stockholm 1994.

Gravelot 1749
F.H. Gravelot, *Remarques de M. Gravelot, sur la Brochure intitulée, Observations, etc.*, in «Mercure de France», gennaio 1749, pp. 140-142.

Gravina 1692
G.V. Gravina, *Discorso*, in A. Guidi, *L'Endimione di Erilo Cleoneo pastore arcade con un discorso di Bione Crateo all'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Cardinale Albano*, Shippers, Amsterdam 1692, pp. 41-93.

Gravina 1708
V. Gravina, *Della ragion poetica*, presso Francesco Gonzaga, Roma 1708.

Gregori 2006
M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Settecento: dai Medici ai Lorena*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Edifir Edizioni, Firenze 2006, pp. 9-40.

Gregorio Guglielmi 2009
Gregorio Guglielmi: pittore romano del Settecento, catalogo della mostra (Roma, Ex Convento di Sant'Agostino, 5 febbraio-15 marzo 2009), a cura di E. Gabrielli, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009.

Ang. Griseri 1988
Ang. Griseri, *Un inventario per l'esotismo. La Villa della regina 1755*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1988.

Ang. Griseri 1989
Ang. Griseri, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1989, pp. 230-250.

Ang. Griseri 1995
Ang. Griseri, *Gli arrivi da Torino per le arti preziose: trait-d'union il marchese d'Ormea, le famiglie nobiliari e la città di Mondovì*, in A. Griseri, P. dell'Aquila, Ang. Griseri, *Un cantiere dopo la Guerra del Sale. Francesco Gallo 1672-1750*, Cassa rurale ed artigiana di Carrù e del Monregalese, Carrù 1995, pp. 107-119.

Ang. Griseri 2003
Ang. Griseri, *Francesco Ladatte: un protagonista dello stile Luigi XV*, in *Studi sul Settecento*, a cura di A. Gonzáles Palacios, F. Zeri, 1998-2003, III, 2003, «Antologia di Belle Arti», 63-66, 2003, pp. 44-52.

Griseri 1949
A. Griseri, *Inediti di Claudio Francesco Beaumont*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 3, 1949, pp. 139-152.

Griseri 1951
A. Griseri, *Opere giovanili di C.F. Beaumont e alcune note in margine alla pittura barocca*, in *Miscellanea di Scritti Vari*, a cura della Facoltà di Magistero, Gheroni, Torino 1951, pp. 113-131.

Griseri 1957
A. Griseri, *Itinerari Juvarriani*, in «Paragone», 93, 1957, pp. 40-59.

Griseri 1961
A. Griseri, *Il "Rococò" a Torino e Giovan Battista Crosato*, in «Paragone», 12, 1961, pp. 42-65.

Griseri 1962
A. Griseri, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in «Paragone», 13, 1962, pp. 28-37.

Griseri 1963
A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, 3 voll., catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama-Palazzo Reale-Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), a cura di V. Viale, F.lli Pozzo-Salviati-Gros Monti e C., Torino 1963, II, pp. 1-128.

Griseri 1964
A. Griseri, [Recensione] *G.M. Pilo, Carpioni, Venezia 1961*, in «Emporium», 139, 1964, p. 92-93.

Griseri 1965
A. Griseri, *Beaumont, Claudio Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 7, Roma 1965, pp. 378-381.

Griseri 1967
A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967.

Griseri 1970
A. Griseri, *Beaumont, Claudio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970, pp. 378-381.

Griseri 1975
A. Griseri, *Due quadri inediti di Gregorio de Ferrari a Torino in Palazzo Cisterna*, in «Studi piemontesi», 4, 1975, pp. 407-411.

Griseri 1982
A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, VI, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I, *Cinquecento e Seicento*, a cura di G. Bollati, P. Fossati, G. Previtali, F. Zeri, Einaudi, Torino, 1982, pp. 527-595.

Griseri 1989
A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1989, pp. 11-52.

Griseri 1996
A. Griseri, *"Aequa Potestas" fra architettura e pittura*, in *Stupinigi luogo d'Europa*, a cura di R. Gabetti, A. Griseri, Allemandi, Torino 1996, pp. 59-82.

Griseri 2008
A. Griseri, *Il gusto di vivere in villa: Crosato con Juvarra*, in *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Editris Duemila, Torino 2008, pp. 51-56.

Griseri 2016
A. Griseri, *Stupinigi 1733. Juvarra Vanloo Crosato. L'Arcadia internazionale*, in *Il Settecento a Stupinigi. Nuovi orizzonti europei*, a cura di Ang. Griseri, M. Verdun di Cantogno, Sagep, Genova 2016, pp. 19-36.

Griseri, McPhee, Millon, Viale Ferrero 1999
A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. II*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1999.

Grisolia 2018
F. Grisolia, *Luigi Garzi, disegnatore romano: dagli esordi alla maturità (1660-1690)*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 209-233.

Gritella 1986
G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Panini, Modena 1986.

Gritella 1992
G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Panini, Modena 1992.

Gualandi 1844-1856
M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli 15., a 19. con note ed illustrazioni di Michelangelo Gualandi; in aggiunta a quella data in luce da mons. Bottari e dal Ticozzi*, 3 voll., a spese dell'editore ed annotatore, Bologna 1844-1856.

Gualano, Santa 2018
F. Gualano, L. Santa, *Una sorpresa nel Gabinetto delle Miniature*, in *Pierre Subleyras e l'abate miniatore Felice Ramelli*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 13 dicembre 2018-31 dicembre 2019), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 45-48.

Guarino Guarini 2006
Guarino Guarini, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Allemandi, Torino 2006.

Guarini 1737
G. Guarini, *Architettura civile del Padre D. Guarino Guarini Chierico Regolare opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, appresso Gianfrancesco Mairesse, Torino 1737.

Guarini, Juvarra e Antonelli 2008
Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 giugno-14 settembre 2008), a cura di G. Dardanello, R. Tamborrino, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

Guattani 1786
G.A. Guattani, *Vita di Pietro Subleyras*, in *Memorie per le Belle Arti*, Stamperia Pagliarini, Roma 1786, pp. XXV-XXXVI.

Guerci 2011
M. Guerci, *Palazzo Mancini*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011.

Guérin 1715
N. Guérin, *Description de l'Académie royale des arts, de peinture et de sculpture*, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1715.

Guérin 1854
N. Guérin, *"Mémoire"*, in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de pinture et de sculpture*, 2 voll., a cura di L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, Dumoulin, Paris 1854, I, pp. 49-72.

Guerrieri Borsoi 2009
M.B. Guerrieri Borsoi, *La collezione di Benedetto Luti*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, XXV, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2009, pp. 65-118.

Guerrieri Borsoi 2018
M.B. Guerrieri Borsoi, *La quadreria Albani a Roma al tempo di Clemente XI*, Gangemi, Roma 2018.

Guerrini 2011
A. Guerrini, *Diverse e varie vie: stuccatori dell'area dei laghi nel Palazzo Carignano*, in «Arte & storia», 11, 2011, pp. 274-283.

Guichard 2008
C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Champ Vallon, Seyssel 2008.

Guide brevi 1991-1993
Guide brevi della Galleria Sabauda, 4 voll., Allemandi, Torino 1991-1993.

Guide des collections 2018
Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, a cura di J. Cosnuau, N. Surlapierre, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

Guido Reni 2018
Guido Reni, i Barberini e i Corsini. Storia e fortuna di un capolavoro, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali, Galleria Corsini, 16 novembre 2018-17 febbraio 2019), a cura di S. Pierguidi, Officina Libraria, Milano 2018.

Guido Reni und Europa 1988
Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm, catalogo della mostra (Frankfurt am Maim, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2 dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1988.

Guiffrey 1877
J.J. Guiffrey, *Avis de parents, procès-verbal de suicide et inven-*

taire des biens de François Lemoyne Premier Peintre du Roi (12 août 1693-4 juin et 9 août 1737), in «Nouvelles archives de l'Art français», 1877, pp. 184-218.

Guiffrey 1884
J.J. Guiffrey, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVII^e et du XVIII^e siècle. Documents inédits tirés des Archives Nationales. Première partie*, Charavay Frères, Paris 1884.

Guiffrey 1908
J. Guiffrey, *Liste des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Firmin-Didot, Paris 1908.

Guiffrey 1915
J.J. Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Champion, Paris 1915.

Guiffrey, Marcel 1908
J. Guiffrey, P. Marcel, *Inventaire général de dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles, École française*, II, Librairie Centrale d'Art et d'Architecture, Paris 1908.

Guillaume, Fuhring 2010
J. Guillaume, P. Fuhring, *Jacques Androuet du Cerceau «un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France»*, Picard, Paris 2010.

Guillet de Saint-Georges 1854
G. Guillet de Saint-Georges, *Essai sur la vie de M. Jouvenet*, in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de pinture et de sculpture*, 2 voll., a cura di L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, Dumoulin, Paris 1854, II, pp. 23-32.

Guilmard 1880-1881
D. Guilmard, *Les Maîtres ornemanistes. Dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs: écoles française, italienne, allemande et des Pays-Bas (flamande & hollandaise)*, 2 voll., Plon, Paris 1880-1881.

Gustin-Gomez 2006
C. Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse, 1636-1716. Le maître des Modernes*, 2 voll., Éditions Faton, Dijon 2006.

Gustin-Gomez 2011
C. Gustin-Gomez, *L'avènement du plaisir dans la peinture française. De Le Brun à Watteau*, Éditions Faton, Dijon 2011.

Hager 2000
H. Hager, *L'Accademia di San Luca e i concorsi di architettura*, 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, De Luca, Roma 2000, pp. 117-124.

Hajdecki 1907
A. Hajdecki, *Johannes Indau und sein "Wienerisches Architekturbuch" mit einem Exkurs über die Kupferstecher J.Chr. Lauch und Jakob Männel. Eine archivalische Studie*, in «Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien», 40, 1907, pp. 89-116.

Halbout 1970
M. Halbout, *Jean-Baptiste Marie Pierre, vie et œuvre, essai de catalogue des peintures et des dessins, thèse dactylographiée de l'Ecole du Louvre*, 2 voll., Paris 1970.

Halbout 1973
M. Halbout, *Trois œuvres de J.-B.M. Pierre dans les musées de Province*, in «Revue du Louvre», 23, 1973, pp. 249-254.

Harrison 1983
N.S. Harrison, *The paintings of Giambattista Crosato*, tesi di dottorato (University of Georgia), Ann Arbor 1984.

Haskell 1955
F. Haskell, *Pierre Legros and a Statue of the Blessed Stanislas Kostka*, in «The Burlington Magazine», 97, 1955, pp. 287-291.

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

Haskell 1976
F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Cornell University Press, Ithaca/New York 1976.

Haskell, Penny 1981
F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981.

Haskell, Penny 1984
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Einaudi, Torino 1984.

Hattori 2003
C. Hattori, *The Drawings Collection of Pierre Crozat*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate, Aldershot 2003, pp. 173-181.

Hawley 1978
H. Hawley, *Meissonnier's silver for the Duke of Kingston*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 65, 1978, 10, pp. 312-352.

Hedley 2004
M. Hedley, *François Boucher. Seductive Visions*, Wallace Collection, London 2004.

Heineken 1778-1790
K.H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes: avec une notice detaillée de leurs ouvrages gravés*, 4 voll., chez J. Gottlob J. Breitkopf, Leipzig 1778-1790.

Henning 2007
A. Henning, *Rekonstruktion des Gemäldezyklus' zur Kindheit Jesu in der Galerie von Kardinal Ottoboni*, in *Gerettet. Die Restaurierung der grossen Formate nach der Flut 2002*, catalogo della mostra (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 17 novembre 2007-24 febbraio 2008), a cura di M. Giebe, K. Krüger, München 2007, pp. 86-91.

Henry 2012
C. Henry, *L'Enée et Anchise de Carle Vanloo: un manifeste méthodique de l'esprit dynastique*, in *Autour des Van Loo. Peinture, commerce des tissus et espionnage en Europe (1250-1830)*, a cura di C. Rolland, Universités de Rouen et du Havre, Rouen 2012, pp. 109-131.

Hercenberg 1975
B. Hercenberg, *Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Laget, Paris 1975.

Herding 1970
K. Herding, *Pierre Puget, das bildnerische Werk*, Mann, Berlin 1970.

Hodgkinson 1952
T. Hodgkinson, *A bust of Louis XV by Lambert Sigisbert Adam*, in «The Burlington Magazine», 94, 1952, pp. 37-40.

Hoet 1752-1770
G. Hoet, *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen, zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt, benevens een verzameling van lysten van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten*, 3 voll., P.G. van Baalen-J. Gaillard, Den Haag, 1752-1770.

Hojer 2011
A. Hojer, Héliodore chassé du Temple *de Francesco Solimena: le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in «La revue des musées de France», 60, 2011, pp. 48-55.

Hommage à Chardin 1959
Hommage à Chardin, catalogo della mostra (Paris, Galerie Heim, 5 giugno-10 luglio 1959), a cura di G. de Lastic Saint-Jal, Galerie Heim, Paris 1959.

Honour 1959
H. Honour, *Filippo della Valle*, in «The Connoisseur», 144, 1959, pp. 172-179.

Hoog 1993
S. Hoog, *Musée national du château de Versailles. Les sculptures. I, le musée*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993.

Howard 1982
S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi eighteenth-century restorer*, Garland Publishing, New York/London 1982.

Huard 1928
G. Huard, *Pineau Père 1684 à 1754*, in *Les Peintres français du XVIII^e siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres*, 2 voll., a cura di L. Dimier, G. van Oest, Paris/Bruxelles 1928-1930, I, 1928, pp. 331-350.

Hubert Robert 2016
Hubert Robert, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 giugno-2 ottobre 2016), a cura di M.M. Grasselli, Y. Jackall, Lund Humphries, London 2016.

Hughes 1996
P. Hughes, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, 3 voll., Trustees of the Wallace Collection, London 1996.

Hyde Minor 1997
V. Hyde Minor, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo Della Valle*, American Philosophical Society, Philadelphia 1997.

Hüneke 2000
S. Hüneke, *Amtlicher Führer. Bauten und Bildwerke im Park Sanssouci*, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2000.

L'Idea del bello 2000
L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, 2 voll., catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, De Luca, Roma 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, Somogy, Roma/Paris 2002.

Images du Grand Siècle 2015
Images du Grand Siècle: l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715), catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 novembre 2015-31 gennaio 2016), a cura di R. Mathis, V. Selbach, L. Marchesano et P. Fuhring, Paul Getty Trust/Bibliothèque nationale de France, Paris 2015.

Imago Urbis 2005
Imago Urbis Romae: l'immagine di Roma in età moderna, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 11 febbraio-15 maggio 2005), a cura di C. De Seta, Electa, Milano 2005.

Imbellone 1997
A. Imbellone, *Jean-Jacques Caffieri (1725-1792)*, tesi di laurea (Università degli Studi di Torino), Torino 1997.

Gli incisori veneti 1941
Gli incisori veneti del Settecento, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno-30 settembre 1941), a cura di R. Pallucchini, Serenissima, Venezia 1941.

Inclusioni culturali 2019
Inclusioni culturali. Arte e architettura italiana in dialogo con altri mondi, a cura di B. Borzì, L. Scanu, Webster, Padova 2019.

Incremento delle collezioni 1920
Incremento delle collezioni storiche, artistiche e librarie del Civico Museo Correre, in «Venezia. Studi di arte e storia», I, 1920, pp. 311-325.

Indice delle stampe 1677
Indice delle stampe: intagliate in rame, al bulino, & all'acqua forte; esistenti nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi in Roma alla Pace, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1677.

Indice delle stampe 1689
Indice delle stampe: intagliate in rame, al bulino, & all'acqua forte; esistenti nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi in Roma alla Pace, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1689.

Ingendaay 2008
M. Ingendaay, *«Posso vantarmi d'avere un gran Protettore». Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini, 1740-1748*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 372-401.

Ingendaay 2009
M. Ingendaay, *Pompeo Batoni: le lettere, l'autoritratto e il rapporto con tre committenti toscani (Conti, Riccardi e Gerini)*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2009, pp. 131-150.

Ingendaay 2013
M. Ingendaay, *«I migliori pennelli». I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze Barocca. Il Palazzo e la Galleria 1600-1825*, 2 voll., Biblion Edizioni, Milano 2013.

Inventaire du Fonds Français 1955
Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII^e siècle. Bibliothèque Nationale Département des Estampes, VIII, a cura di M. Roux, E. Pognon, La Garrec, Paris 1955.

Inventaire du Fonds Français 1970
Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII^e siècle. Bibliothèque Nationale Département des Estampes, XI, a cura di Y. Bruand, M. Hébert, Y. Sjöberg, La Garrec, Paris 1970.

Italian Baroque Paintings 1980
Italian Baroque Paintings from New York Private Collections, catalogo della mostra (Princeton University, Art Museum, 27 aprile-7 settembre 1980), a cura di J.T. Spike, Princeton University Press, Princeton 1980.

L'Italia vista dai pittori francesi 1961
L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 8 febbraio-26 marzo 1961; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 20 aprile-25 maggio 1961), a cura di G. Bazin, Istituto grafico Tiberino, Torino 1961.

Ivanoff 1971
N. Ivanoff, *La France et Venise au dixhuitième siècle*, in *Venise au dixhuitième siècle. Peintures, dessins et gravures*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 21 settembre-29 novembre 1971), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1971, pp. 17-29.

Jackson Harvey 1992
M. Jackson Harvey, *Death and Dynasty in the Bouillon Tomb Commission*, in «The Art Bulletin», 76, 1992, 2, pp. 271-296.

Jacquot 2010
D. Jacquot, *Jean Barbault, aspects de sa vie et de son œuvre*, in *Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne*, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio-22 agosto 2010), a cura di D. Jacquot, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2010, pp. 27-41.

Janneau 1964
G. Janneau, *Le décor intérieur civil en France. Des procédés et une méthode*, in «Meubles et décors», 789, 1964, pp. 74-85.

Jean Barbault 1974
Jean Barbault (1718-1762), catalogo della mostra (Beauvais, Musée de L'Oise, 3 ottobre-15 novembre 1974; Angers, Musée des Beaux-Arts, 1 dicembre 1974-15 gennaio 1975; Valence, Musée des Beaux-Arts, 1 febbraio-15 marzo 1975), a cura di P. Rosenberg, N. Volle, Imprimerie Rouennaise, Rouen 1974.

Jean Barbault 2010
Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio-22 agosto 2010), a cura di D. Jacquot, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2010.

Jean-Richard 1978
P. Jean-Richard, *L'Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre*, Éditions des Musées Nationaux, Paris 1978.

Jervis 1984
S. Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Allen Lane, London 1984.

Johns 1989
C.M.S. Johns, *French connections to Papal art and politics in the Rome of Clement XI*, in «Storia dell'Arte», 67, 1989, pp. 279-285.

Johns 1993.

C.M.S. Johns, *Papal Art and Cultural Politics Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Johns 2000
C.M.S. Johns, *The Entrepôt of Europe*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 17-45.

Johns 2015
C.M.S. Johns, *The Visual Culture of Catholic Enlightenment*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2015.

John Talman 2008
John Talman, An Early Eighteenth-Century Connoisseur, a cura di C.M. Sicca, Yale University Press, New Haven/London 2008.

Join-Lambert 2008
S. Join-Lambert, *Peintures françaises du XVIII^e siècle. Catalogue raisonné. Musée des Beaux-Arts de Tours, Château d'Azay-le-Ferron*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

Jombert 1755
Ch.-A. Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein, où l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems*, Imprimerie de l'auteur, Paris 1755.

Jombert 1765
Ch.-A. Jombert, *Répertoire des artistes*, 2 voll., chez Charles Antoine Jombert, Paris 1765.

Jordan 1985
M. Jordan, *Edme Bouchardon: a sculptor, a draughtsman, and his reputation in eighteenth-century France*, in «Apollo», 121, 1985, pp. 388-394.

Joubert de l'Hiberderie 1765
A.N. Joubert de l'Hiberderie, *Le Dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, chez Jorry, Bauche et Brocas, Paris 1765.

Joulie 2004a
F. Joulie, *François Boucher collectionneur de peinture nordique*, 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, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2004, pp. 17-28.

Joulie 2004b
F. Joulie, *Ombre et lumière: les derniers années*, 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, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2004, pp. 103-116.

Joulie 2016
F. Joulie, *Du maniérisme à l'art rocaille, la place de Fontainebleau dans la création artistique au XVIII^e siècle*, in *Louis XV à Fontainebleau. La «demeure des rois» au temps des Lumières*, catalogo della mostra (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2 aprile-4 luglio 2016), a cura di V. Droguet, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2016, pp. 89-94.

Joulie 2017
F. Joulie, *Art et Curiosité, la collection de François Boucher, "une des plus riches et des plus agréables que l'on voit à Paris"*, in *François Boucher. Sociability, Mondanité and the Academy in the Age of Louis XV*, a cura di C.M. Vogtherr, L. Cosentino, Mosaic Press, Oakville 2017, pp. 191-221.

Jugements de Bachaumont [1750] 1857
Jugements de Bachaumont sur les meilleurs artistes de son temps [1750], edizione a cura di P. Lacroix, in «Revue universelle des arts», 5, 1857, pp. 418-427.

Julien 2000
P. Julien, *Pierre Legros: sculpteur romain*, in «Gazette des beaux-arts», 135, 2000, pp. 189-214.

Juvarra a Villa della Regina 2008
Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto, a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Editris Duemila, Torino 2008.

Kanzler 1900
R. Kanzler, *Un congresso di archeologi nell'anno MDCCXXVIII*, Cuggiani, Roma 1900.

Katalog der Ornamentistichsammlung 1939
Katalog der Ornamentistichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, a cura di H. Schmitz, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1939.

Kaucher 2015
G. Kaucher, *Les Jombert. Une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680-1824)*, 2 voll., Droz, Genève 2015.

Kazerouni 2010
G. Kazerouni, *Peintures françaises du XVIII^e des églises de Paris*, in Éditions Faton, Dijon 2010.

Kerber 1968
B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 75-86.

Kerber 1971
B. Kerber, *Andrea Pozzo*, De Gruyter, Berlin 1971.

Kerber 2008a
P.B. Kerber, *Documenting invisible grace. Giuseppe Maria Crespi's «Seven Sacraments»*, in *Captured emotions. Baroque painting in Bologna 1575-1725*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 16 dicembre 2008-3 maggio 2009), a cura di A. Henning, S. Schaefer, Getty Pubblications, Los Angeles 2008, pp. 81-93.

Kerber 2008b
P.B. Kerber, *La precisione del momento: testo e contesto nella pittura di storia di Batoni*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 68-95.

Keutner 1957
H. Keutner, *Critical remarks on the Work of Agostino Cornacchini*, in «The North Carolina Museum of Art Bulletin», 1, 1957, pp. 13-22.

Keutner 1958
H. Keutner, *The Life of Agostino Cornacchini by Francesco Maria Niccolò Gaburri*, in «The North Carolina Museum of Art Bulletin», 2, 1958, pp. 37-42.

Kieven 1989
E. Kieven, *Überlegungen zu Architektur und Ausstattung der Cappella Corsini*, in *L'Architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di Tendenze*, V, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Multigrafica Editrice, Roma 1989, pp. 69-91.

Kieven, Pinto 2001
E. Kieven, J. Pinto, *Pietro Bracci and eighteenth-century Rome: drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other collections*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2001.

Kimball 1943
F. Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1943.

Kirchner 2008
T. Kirchner, *Le Héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2008.

Kjellberg 1997
P. Kjellberg, *Encyclopédie de la pendule française du Moyen Age au XX^e siècle*, Éditions de l'Amateur, Paris 1997.

Kjellberg 2011
P. Kjellberg, *Le meuble français et européen du Moyen-Age à nos jours*, Éditions de l'Amateur, Paris 2011.

Klingsöhr 1986
C. Klingsöhr, *Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 49, 1986, pp. 556-578.

Knox 1994
G. Knox, *The paintings of Marco and Sebastiano Ricci for Consul Smith: The suggested location of the large New Testament paintings*, in «Apollo», 140, 1994, 191, pp. 17-35.

Knox 1995
G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Clarendon Press, Oxford 1995.

Kopp 2016
É. Kopp, *Les collectionneurs de Bouchardon*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 44-56.

Kopp 2017
E. Kopp, *The learned Draftsman Edme Bouchardon*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2017.

Krautheimer 1985
R. Krautheimer, *Roma di Alessandro VII 1655-1667*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1985.

Kreisel 1927
H. Kreisel, *Prunkwagen und Schlitten*, Hiersemann, Leipzig 1927.

Kunst und Industrie 2000
Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, a cura di P. Noever, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.

Kunze 1997
M. Kunze, *Daniel Seiter (1647-1705). Die Zeichnungen*, catalogo della mostra (Salzburg, Salzburger Barockmuseum, 5 agosto-14 settembre 1997), Deutscher Kunstverlag, Salzburg 1997.

Kunze 1999
M. Kunze, *Crosato, Giovanni Battista*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 65 voll., Saur, München/Leipzig 1992-2010, XXII, 1999, pp. 428-429.

Kunze 2000
M. Kunze, *Daniel Seiter 1647-1705. Die Gemälde*, Deutscher Kunstverl, München 2000.

Kurtz 2000
D.C. Kurtz, *The reception of classical art in Britain. An Oxford story of plaster casts from the Antique*, Archaeopress, Oxford 2000.

Kutschera-Woborsky 1915
O. von Kutschera-Woborsky, *Sebastiano Riccis arbeiten für Turin*, in «Monatschefte für Kunstwissenschaft», 7, 1915, pp. 396-408.

Laclotte, Cuzin 2003
M. Laclotte, J.-P. Cuzin, *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris 2003.

La Font de Saint-Yenne 1747
É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France*, chez Jean Neaulme, La Haye 1747.

La Font de Saint-Yenne 1754
É. La Font de Saint-Yenne, *Sentimens su quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en Province*, 1754.

La Gorce 1986
J. de La Gorce, *Bérain. Dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris 1986.

Laing 1986
A. Laing, *Boucher ou l'invention d'un langage*, 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, P. de Montebello, P. Rosenberg, Réunion des Musées nationaux, Paris 1986, pp. 62-77.

Laing 1994
A. Laing, *La Re-Naissance de Vénus: une oeuvre des débuts de Boucher retrouvée à Paris*, in «Revue de l'Art», 103, 1994, pp. 77-81.

Laing 2017
A. Laing, *A Plurality of Pluras: The Plura Family of Sculptors between Turin and Britain*, in *Turin and the British in the Age of the Grand Tour*, a cura di P. Bianchi, K. Wolfe, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 341-350.

Lalande 1769
J.-J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description; les Moeurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire naturelle, et les Antiquités; avec des jugements sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture*, 8 voll., Yverdon 1769.

Lalande 1786
J.-J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulières de l'Italie, et sa description; les Moeurs, les Usages, le Gouvernement, le Commerce, la Littérature, les Arts, l'Histoire naturelle, et les Antiquités; avec des jugements sur les Ouvrages de Peinture, Sculpture et Architecture, et les Plans de toutes les grandes villes d'Italie*, 8 voll., seconda edizione, chez la veuve Desaint, Paris 1786.

La Live de Jully 1764
A.L. de La Live de Jully, *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture françoise de M. de Lalive*, Imprimerie de Le Prieur, Paris 1764.

Lamera 1990
F. Lamera, *Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1990, pp. 171-246.

Lami 1740
G. Lami, *Novelle letterarie*, I, per i Tartini e Franchi, Firenze 1740.

Lami 1910-1911
S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, 2 voll., Champion, Paris 1910-1911.

Lange 1970
A. Lange, *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, 2 voll., atti del convegno internazionale (Torino, Accademia delle Scienze, 30 settembre-5 ottobre 1968), a cura di V. Viale, Accademia delle Scienze, Torino 1970, I, pp. 91-283.

Lange 1992
A. Lange, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarra*, Compagnia di San Paolo, Torino 1992.

Langen 1991
S. von Langen, *Die Fresken von Crosato in Turin*, Tuduv-Verlag, München 1991.

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

Lanzi 1795-1796
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, 3 voll., a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796.

Lanzi 1809
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., edizione corretta e accresciuta dall'autore, presso Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809.

Lanzi [1809] 1968-1974
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 voll., edizione a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974.

Lanzi [1783] 2003
L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovatevi* [1783], a cura di C. Costanzi, Marsilio, Venezia 2003.

La Querelle 2001
La Querelle des anciens et des modernes (XVII^e-XVIII^e siècles), edizione a cura di A.-M. Lecoq, Gallimard, Paris 2001.

Lapauze 1924
H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France a Rome*, 2 voll., Plon-Nourrit & Cie, Paris 1924.

Lastic, Jacky 2010
G. de Lastic, P. Jacky, *Desportes. Catalogue raisonné*, 2 voll., Monelle-Hayot, Saint-Remy-en-l'Eau 2010.

Laurenti 2019
A. Laurenti, *Disegni e modelli d'ornato per la decorazione intagliata rococò. Da Parigi a Torino, 1730-1750*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2019 [pubblicazione online].

Laurenti, *Intagli*
A. Laurenti, *Intagli rococò. Gli scultori in legno e la decorazione d'interni del Palazzo Reale di Torino (1720-1760)*, Academia University Press, Torino [in corso di stampa].

Laurenti, Speranza 2016
A. Laurenti, F. Speranza, *1737-1743. L'Appartamento d'Estate*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 122-126.

Le Blanc 1753
[J.-B. Le Blanc], *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747: et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, Paris 1747.

Le Blanc 1753
[J.-B. Le Blanc], *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'Année 1753*, Paris 1753.

Le Blanc 1854-1889
C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations*, 4 voll., Jannet, Paris 1854-1889.

Le Brun 1792
J.B.P. Le Brun, *Catalogue d'objets rares et précieux en tout genre formant le Cabinet de M. Aranc du Presle*, de l'Imprimerie de Prault, Paris 1792.

Lee 1967
R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting*, Norton, New York 1967.

Lefrançois 1987
T. Lefrançois, *L'influence d'Antoine Watteau sur l'œuvre de Charles Coypel*, in *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, a cura di F. Moreau, M. Grasselli, Éditions Clairefontaine, Genève/Paris 1987, pp. 65-71.

Lefrançois 1994
T. Lefrançois, *Charles Coypel 1694-1752*, Arthena, Paris 1994.

Lehnen 1964
P. Lehnen, *Expensae circa processum beatificationis et canonizationis sancti Camilli de Lellis*, in «Analecta Ordinis Clericorum Regularium Ministrantium Infirmis», 10, 1964, pp. 965-997.

Leoncini 2008
L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova*, 2 voll., Skira, Milano 2008.

Lépicié 1752
F.-B. Lépicié, *Vie des premiers peintres du roi*, 2 voll., Durand/Pissot fils, Paris 1752.

Leps 2015
S. Leps, *Maratti, Bellori e l'affresco della Clemenza in Palazzo Altieri*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 67-84.

Leribault 1998
C. Leribault, *Jean-François de Troy, peintre «rembranesque»*, in *Curiosité. Études d'histoires de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, V. Gerard-Powell, P. Sénéchal, Flammarion, Paris 1998, pp. 131-137.

Leribault 2002
C. Leribault, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Arthena, Paris 2002.

Leribault 2010
C. Leribault, *Être pensionnaire à Rome sous le directorat de Jean-François de Troy: une formation anti-academique?*, in *Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne*, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio-22 agosto 2010), a cura di D. Jacquot, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2010, pp. 48-53.

Leribault 2016
C. Leribault, *Proviseur ou Ambassadeur?: Jean-François de Troy directeur de l'Académie de France à Rome (1738-1752)*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, E. Beck Saiello, A. Gobet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016, pp. 183-190.

Lesur 2019
N. Lesur, *Les Académiciens face à la naissance de la critique de Salon: l'exemple de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789)*, in *Publier sur l'art, l'architecture et la ville: La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 24-25 novembre 2016), a cura di T. Belleguic, Droz, Genève 2019, pp. 67-85.

Lesur, Aaron 2009
N. Lesur, O. Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre, 1714-1789, Premier peintre du roi*, Arthena, Paris 2009.

Letteratura Italiana 1982-1991
Letteratura Italiana, 15 voll., a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1982-1991.

Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande 1741
Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, Lieutenant-Général au Bailliage & Siège Présidial de Chaumont en Bassigny. Au sujet des Tableaux exposés au Salon du Louvre, Paris 1741.

Levey 1964a
M. Levey, *The later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Phaidon, London 1964.

Levey 1964b
M. Levey, *The pose of Pigalle's Mercury*, in «The Burlington Magazine», 106, 1964, pp. 462-468.

Levey 1993
M. Levey, *L'art du XVIII^e siècle. Peinture et sculpture en France 1700-1789*, Flammarion, Paris 1993.

Levi 1900
C.A. Levi, *Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Ongania, Venezia 1900.

Levi 1985
G. Levi, *Come Torino soffocò il Piemonte, in G. Levi, Centro e periferia di uno stato assoluto. Tre saggi su Piemonte e Liguria in età moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino 1985, pp. 11-69.

Levitine 1972
G. Levitine, *The Sculpture of Falconet*, New York Graphic Society, Greenwich 1972.

Lewis 1961
L. Lewis, *Connoisseur and Secret Agents in XVIII Century*, Chatto & Windus, London 1961.

Libri vivendi 2006
Libri vivendi. La Biblioteca Mosca al Politecnico di Torino, a cura di G. Novello, S. Morando, CELID, Torino 2006.

Livre-journal de Lazare Duvaux 1873
Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy, 1748-1758, précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle, 2 voll., par Louis Courajod, Paris 1873.

Lizzani 1970
G. Lizzani, *Il Mobile Romano*, De Agostini, Milano 1970.

Lo Bianco 1983
A. Lo Bianco, *L'antico come citazione filologica e movente etico in Ghezzi pittore*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, Palazzo dei Conservatori, Assessorato alla cultura/Università degli Studi di Roma La Sapienza, Istituto Storia dell'arte, 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Multigrafica Editrice, Roma 1983, pp. 195-205.

Lo Bianco 1985
A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, ILA Palma, Palermo 1985.

Lo Bianco 2005
A. Lo Bianco, *La consapevolezza della ragione: pittura di metà secolo*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 61-67.

Lo Bianco 2006
A. Lo Bianco, *Goya nella Roma Europea*, in *Goya e la tradizione italiana*, catalogo della mostra (Parma, Fondazione Magnani Rocca, 9 settembre-3 dicembre 2006), a cura di F. Licht, S. Tosini Pizzetti, Silvana Editoriale, Roma 2006, pp. 39-51.

Lo Bianco 2010
A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi e l'antico*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, Palazzo Cipolla, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Skira, Milano/Genève 2010, pp. 27-32.

Lo Bianco 2014
A. Lo Bianco, *Marco Benefial: dalla collezione del Conte Soderini alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Baberini*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, a cura di F. Parrilla, Campisano, Roma 2014, pp. 141-148.

Lo Bianco 2015
A. Lo Bianco, *Carlo Maratti e gli Apostoli Barberini*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 221-238.

Loire 1993
S. Loire, *Panini e i pittori francesi a Roma (1711-1765)*, in *Giovanni Paolo Panini 1691-1765*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 15 marzo-16 maggio 1993), a cura di F. Arisi, Electa, Milano 1993, pp. 53-70.

Loire 2000
S. Loire, *La peinture italienne du XVIII^e siècle dans les collections du Louvre*, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo: Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, P. Durey, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 24-29.

Loire 2006
S. Loire, *École italienne, XVII^e siècle*, II, *Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006.

Loire 2015
S. Loire, *Carlo Maratti et les Français*, 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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 167-185.

Loire 2017
S. Loire, *Peintures italiennes du XVIII^e siècle du musée du Louvre*, Gallimard, Paris 2017.

Loisel 1997
C. Loisel, *La collection des dessins italiens de Pierre Mignard*, in *Pierre Mignard 'le Romain'*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 29 settembre 1995), a cura di J.-C. Boyer, Documentation Française, Paris 1997, pp. 55-88.

Loisel Legrand 1991
C. Loisel Legrand, *Deux artistes romains des XVII^e et XVIII^e siècles, Giuseppe et Pier Leone Ghezzi: de nouvelles propositions*, in «La Revue du Louvre et des musées de France», 3, 1991, pp. 44-60.

Longhi 1948
R. Longhi, *Prefazione*, in *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, catalogo della mostra (Bologna, Salone del Podestà, giugno-luglio 1948), a cura di F. Arcangeli, C. Gnudi, R. Longhi, Associazione Francesco Francia, Bologna 1948, pp. 13-22.

Longhi 1954
R. Longhi, *Il Goya Romano e la cultura di via Condotti*, in «Paragone», 53, 1954, pp. 28-39.

Longhi 1963
R. Longhi, *'Carpioni', di Giuseppe Maria Pilo*, in «Paragone», 157, gennaio 1963, pp. 78-79.

Lorenzetti 1934
C. Lorenzetti, *Gaspare Vanvitelli*, Treves, Milano 1934.

Lossky 1996
B. Lossky, *Descendance de la Sainte Suzanne de François Duquesnoy dans l'art classique*, in «Gazette des Beaux-Arts», 127, 1996, pp. 113-118.

Lotz 1939
A. Lotz, *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Seeman, Berlin/Leipzig 1939.

Louis XV 1974
Louis XV un moment de perfection de l'art français, catalogo della mostra (Paris, Musée de la Monnaie, 1974), Hôtel de la Monnaie, Paris 1974.

Louis XV à Fontainebleau 2016
Louis XV à Fontainebleau. La «demeure des rois» au temps des Lumières, catalogo della mostra (Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2 aprile-4 luglio 2016), a cura di V. Droguet, Réunion des Musées nationaux, Paris 2016.

Louis XV & Rocaille 1950
Louis XV & Rocaille, catalogo della mostra (Paris, Orangerie des Tuileries, luglio-settembre 1950), a cura di M. Charageat, M. Beaulieu, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1950.

Luca Giordano 2001
Luca Giordano (1634-1705), catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo-3 giugno 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum of Art, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Electa Napoli, Napoli 2001.

Lucas 1796
J.-P. Lucas, *Catalogue des tableaux et autres monuments des arts, formant le Muséum provisoire établi à Toulouse*, de l'imprimerie de Paul Benoît Augustin Robert, Toulouse 1796.

Luchs 2008
A. Luchs, *A Marble Hunting Party: The Companions of Diana for Marly*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno (Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny, E.D. Schmidt, «Studies in the History of Art», 70, 2008, numero dedicato, pp. 322-341.

Lugand 1988
J. Lugand, *Biographie*, in T.W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi (1716-1809)*, Arthena, Paris 1988, pp. 9-50.

Luigi Garzi 2018
Luigi Garzi 1638-1721, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018.

Luly Lemme 2006
F. Luly Lemme, *Scritti di storia dell'arte. 1998-2005*, Allemandi, Torino 2006.

Macandrew 1978
H. Macandrew, *A Group of Batoni Drawings at Eton College, and Some Eighteenth-Century Italian Copyists of Classical Sculpture*, in «Master Drawings», 16, 1978, pp. 131-150.

Macsotay 2014
T. Macsotay, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Voltaire Foundation, Oxford 2014.

Madame Reali 2019
Madame Reali. Cultura e potere da Parigi a Torino. Cristina di Francia e Giovanna Battista di Savoia Nemours, 1619-1724, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 20 dicembre 2018-6 maggio 2019), a cura di C. Arnaldi di Balme, M.P. Ruffino, Sagep, Genova 2019.

Maestro van Wittel 2018
Maestro van Wittel. Dutch Master of the Italian Cityscape, catalogo della mostra (Amersfoort, Kunsthal Kade Amersfoort, 25 gennaio-5 maggio 2019), a cura di O. Maurer, R. Roos, J. Rozemond, Bekking & Blitz, Amersfoort 2018.

Maffei 1738
S. Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738, pp. 193-204.

Maffeis 2012
R. Maffeis, *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*, Mandragora, Firenze 2012.

Maffeis 2017
R. Maffeis, *Benedetto Luti in Arcadia e al Domino Club*, in «Ricche Minere», 4, 2017, 7, pp. 93-100.

Maffioli 1998
N. Maffioli, *Nuove scoperte per l'arredo della chiesa di San Filippo a Torino*, in «Arte Cristiana», 86, 1998, pp. 285-290.

Magnan 1776
D. Magnan, *Elegantiores statuae antiquae in variis romanorum palatiis asservatae*, Natale Barbiellini, Roma 1776.

Magnanimi 1980
G. Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'arte», 65, 1980, 7, pp. 91-126.

Magnusson, *Grandeur*
C. Magnusson, *Grandeur et décadence de la décoration: discours français sur l'architecture, la peinture, la sculpture et les arts mécaniques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris [in corso di stampa].

Magrini 2004/2005
M. Magrini, *Intorno a Tiepolo: Crosato, Diziani e Fontebasso*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 153, 2004/2005, pp. 139-192.

Maison, Rosenberg 1973
F. Maison, P. Rosenberg, *Largillierre. Peintre d'histoire et paysagiste*, in «Revue du Louvre», 2, 1973, pp. 89-94.

Maîtres anciens 2017
Maîtres anciens & du XIX^e siècle, 10 ans & 100 coups de cœur, Artcurial, Paris 2017.

Mâle 1951
E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, Armand Colin, Paris 1951.

Malgouyres 2000
P. Malgouyres, *Peintures françaises du XVII^e siècle. La collection du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, Somogy, Paris 2000.

Mallé 1961
L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico*, Casanova, Torino 1961.

Mallé 1963a
L. Mallé, *Artisti d'oggi per il barocco piemontese*, Edizioni Stella, Torino 1963.

Mallé 1963b
L. Mallé, *I dipinti del Museo Civico d'Arte Antica*, Poligrafiche riunite, Torino 1963.

Mallé 1967
L. Mallé, *Traccia per Francesco Ladatte, scultore torinese*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday*, 2 voll., a cura di D. Fraser, H. Hibbard, W.J. Lewine, Phaidon, London 1967, II, pp. 242-254.

Mallé 1972
L. Mallé, *Mobili e arredi lignei. Arazzi e bozzetti per arazzi. Catalogo*, Palazzo Madama, Torino 1972.

Malvasia 1678
C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, 2 voll., per l'erede di Domenico Barbieri, Bologna 1678.

Manfredi 2004
T. Manfredi, *Juvarra, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 710-719.

Manfredi 2010
T. Manfredi, *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Argos, Roma 2010.

Manfredi 2014
T. Manfredi, *"Il giro per l'Inghilterra, e la Francia": il Grand Tour architettonico di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra, II, Architetto in Europa*, a cura di E. Kieven, C. Ruggero, Campisano, Roma 2014, pp. 229-253.

Manfredi 2018
T. Manfredi, *Filippo Juvarra e l'Académie de France à Rome*, in «Atti e rassegna tecnica», 72, 2018, pp. 123-133.

Manno 1906
A. Manno, *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, II, Giuseppe Civelli, Firenze 1906.

La Manufacture des Lumières 2015
La Manufacture des Lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XIV à la Révolution, catalogo della mostra (Sèvres, Cité de la Céramique, 16 settembre 2015-18 gennaio 2016), a cura di T. Préaud, G. Scherf, Éditions Faton, Dijon 2015.

Maral 2011
A. Maral, *La Chapelle royale de Versailles. Le dernier grand chantier de Louis XIV*, Arthena, Paris 2011.

Maral 2015
A. Maral, *François Girardon 1628-1715. Le sculpteur de Louis XIV*, Arthena, Paris 2015.

Maral 2019
A. Maral, *Une œuvre préparatoire au relief en bronze du* Martyre de sainte Victoire, in «La revue des musées de France. Revue du Louvre», 1, 2019, pp. 62-65.

Marandel 2001
J.P. Marandel, *Quelques notes sur un tableau méconnu de Watteau*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, a cura di A. Cavina, J.-P. Cuzin, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2001, pp. 284-287.

Maratti e la sua fortuna 2016
Maratti e la sua fortuna, atti del convegno (Roma, Gallerie Nazionali, Galleria Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2016.

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. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano, Roma 2015.

Marco Ricci e gli incisori 1968
Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800, catalogo della mostra (Belluno, Auditorium, 11 agosto-12 ottobre 1968), a cura di A. Alpago, N.L. Bergoglio, Fantoni artegrafica, Venezia 1968.

Mariani 2010
G. Mariani, *Il fondo di matrici incise di Giambattista Piranesi*, in *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, a cura di G. Mariani, Mazzotta, Milano 2010, pp. 9-18.

Mariette 1746
P.J. Mariette, *Lettre de Mr M^** à un Ami de Province, au sujet de la nouvelle Fontaine de la rue de Grenelle, au Fauxbourg Saint-Germain des Prez*, Paris 1746.

Mariette 1753
P.J. Mariette, *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modeles, estampes et planches gravées: ainsi que des bijoux, porcelaines, et autres curiosités de prix, du Cabinet de feu M. Coypel*, Paris 1753.

Mariette [1746] 1762
[P.J. Mariette], *Lettre de M. M^** a un ami de Province, au sujet de la nouvelle Fontaine de la rue de Grenelle, au Fauxbourg Saint-Germain des Prez [1746]*, in A.C.P. de Caylus, *Vie d'Edme Bouchardon sculpteur du roi*, Paris 1762, pp. 79-117.

Mariette 1853-1860
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, A. de Montaiglon, 6 voll., Dumoulin, Paris 1853-1860.

Mariette [1740 circa] 1969
P.J. Mariette, *Les grands peintres: I. Écoles d'Italie. Notices biographiques et catalogues des oeuvres reproduites par la gravure XVIe-XVIIIe siècle*, Les Beaux-Arts, Paris 1969.

Mariuz 1988
A. Mariuz, *Capricci veneziani del Settecento*, in «Arte Veneta», 42, 1988, pp. 119-132.

Mariuz 1989
A. Mariuz, *Capricci veneziani del Settecento*, in «Arte veneta», 42, (1988) 1989, pp. 119-132.

Mariuz 2001
A. Mariuz, *Un regard sur la peinture plafonnante de Pierre de Cortone à Giambattista Tiepolo*, in *L'«Apothéose d'Hercule» de François Lemoyne, au château de Versailles: histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, a cura di E. Ducamp, Gourcuff, Paris 2001, pp. 59-73.

Mariuz 2003
A. Mariuz, *Interni rococò*, in *Lezioni di Storia dell'Arte. Dal trionfo del barocco all'età romantica*, Skira, Milano 2003, pp. 108-133.

Mariuz 2012
A. Mariuz, *Da Giorgione a Canova*, a cura di G. Pavanello, Fondazione Giorgio Cini-Venezia, Cierre, Verona 2012.

Märker, Bergsträsser 1998
P. Märker, G. Bergsträsser, *Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Seemann, Leipzig 1998.

Das Marmorbad 2003
Das Marmorbad in der Kasseler Karlsaue: ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Etienne Monnot, a cura di K.W. Kopanski, K. Weber, Schnell und Steiner, Regensburg 2003.

Marocco 1871
M. Marocco, *La real chiesa parrocchiale di Nostra Signora del Carmine e del Beato Amedeo IX di Savoia*, Tipografia Bellardi, Appiotti e Giorsini, Torino 1871.

Marseille au XVIII^e siècle 2016
Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753-1793, catalogo della mostra (Marseille, 17 giugno-16 ottobre 2016), a cura di C. Badet, Somogy, Paris 2016.

Marshall 2010
D.R. Marshall, *The Ideal and Theatrical Gallery: Giovanni Paolo Panini's Paintings of Imaginary Galleries*, in *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800)*, atti del simposio internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005), a cura di C. Strunck, E. Kieven, Hirmer, München 2010, pp. 401-415.

Martin 2000
F. Martin, *Sculptures after Prints: The Case of a Marble Statuette in the Metropolitan Museum of Art*, in «The Sculpture Journal», 4, 2000, pp. 72-78.

Martin 2017
J.B.B. Martin, *Grupo escultórico de Diana y Endimión*, in «Pliego de prescripciones técnicas particulares para el contrato de servicio de restauración de objetos pertenecientes a las colecciones y museos municipals dependientes de la dirección general de bibliotecas, archivos y museos», luglio 2017, pp. 60-71.

Martin 2019
F. Martin, *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*, Deutscher Kunstverlag, Berlin/München 2019.

Martinetti 2016
S. Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2016 [pubblicazione online].

Martinetti 2018
S. Martinetti, *Filippo Juvarra e il disegno di arredo, da Roma a Torino*, in *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018, pp. 63-90.

Martini 1976
E. Martini, *Due bozzetti di Sebastiano Ricci e alcune osservazioni sulla sua tecnica pittorica*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, atti del convegno (Udine, Villa Manin di Passariano, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 37-45.

Martini 1982
E. Martini, *La pittura del Settecento Veneto*, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine 1982.

Martini 2002
E. Martini, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Marsilio, Venezia 2002.

Marzinotto, Rotili, Ventra 2014
M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, *I ritratti dei santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2014.

Masini 1920
L. Masini, *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, Bocca, Torino 1920.

Massei 1681
G. Massei, *Vita di S. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù, Apostolo delle Indie descritta dal Padre Giuseppe Maffei della medesima Compagnia*, alle spese d'Ignazio de' Lazzeri, Roma 1681.

Masters of Italian Baroque 2005
R.W. Bissell, A. Derstine, D. Miller, *Masters of Italian Baroque painting. The Detroit Institute of Arts*, Giles, London 2005.

Matières de Rêves 2002
Matières de Rêves. Stuff of Dreams from the Paris Musée des Arts décoratifs, catalogo della mostra (Portland, Portland Art Museum, 2 febbraio-28 aprile 2002; Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 1 giugno-11 agosto 2002; Birmingham, Birmingham Museum of Art, 22 settembre-5 gennaio 2003), a cura di P. Hunter-Stiebel, O. Nouvel-Kammerer, Portland Art Museum, Portland 2002.

Matitti 1995a
F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243.

Matitti 1995b
F. Matitti, *Due doni del cardinale Pietro Ottoboni alla Corona di Francia*, in «Strenna dei romanisti», 56, 1995, pp. 383-398.

Matteoli 1971
A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in «Commentari», 22, 1971, pp. 187-240.

Mattiello 2011
S. Mattiello, *Per una revisione della biografia giovanile di Claudio Francesco Beaumont*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011, pp. 33-44.

Mattiello 2012/2013
S. Mattiello, *Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione. Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino*, in «Proporzioni», 13/14, 2012/2013, pp. 145-161.

Mattiello 2014
S. Mattiello, *Daniel Seiter e Roma. Le relazioni di un pittore «tedesco» con artisti, committenti, modelli figurativi e culturali della capitale pontificia tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Torino), Torino 2014.

Mattiello 2016a
S. Mattiello, *Circa 1690. La Galleria e il rinnovamento degli Appartamenti di Vittorio Amedeo II e Anna d'Orléans*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 22-28.

Mattiello 2016b
S. Mattiello, *Daniel Seiter per Vittorio Amedeo II nel Palazzo ducale*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei Sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 29-37.

Mattiello 2018
S. Mattiello, *Padre Sebastiano Resta e le dinamiche di una commissione: Maratti, Passeri e Seiter a confronto per la pala in San Filippo Neri a Torino*, in «Proporzioni», 13/14, (2012/2014) 2018, pp. 145-158.

Mayer, Swoboda 2019
G. Mayer, G. Swoboda, *Gemälde aus den Sammlungen Albani, Braschi und des Vatikans. Die Wiener Galerie als Profiteur des napoleonischen Kunstraubs*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien», 19/20, (2017/2018) 2019, pp. 93-133.

Maîtres anciens 1990
Maîtres anciens du XVIe au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Paris, Société Labatut, 20 settembre-20 dicembre 1990), a cura di D. Coekelberghs, Labatut, Paris 1990.

Maîtres anciens 2017
Maîtres anciens & du XIXe siècle, 10 ans & 100 coups de cœur, Artcurial, Paris 2017.

Mazel 2018
C. Mazel, *Le salon d'Hercule à Versailles*, in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2018 [pubblicazione online].

Mazzocca 2008
F. Mazzocca, *Il volo di Icaro: fortuna e sfortuna di Batoni fra Settecento e Ottocento*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 166-189.

Mazzocca 2012
F. Mazzocca, *Nel segno della grazia. La rappresentazione del mito di Amore e Psiche in età neoclassica*, in *Amore e Psiche a Milano. Antonio Canova-François Gérard*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marino, 1 dicembre 2012-13 gennaio 2013), a cura di V. Pomarède, V. Merlini, D. Storti, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 45-55.

Mc Allister Johnson 2000
W. Mc Allister Johnson, *Les morceaux 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. Hémery, S. Join-Lambert, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 31-49.

McCormick 1990
Th.J. McCormick, *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, The MIT Press, Cambridge, 1990.

McPhee 1999
S. McPhee, *The Vatican Album*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. II*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1999, pp. 11-151.

Medico 2011
R. Medico, *I Musei e le opere artistiche della Basilica*, in *La Reale Basilica di Superga. Storia, restauri e nuovi spazi per l'accoglienza*, a cura di V.P. Corino, Omega, Torino 2011, pp. 79-91.

Meijer 1985
B.W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Silvana Editoriale, Milano 1985.

Melchior-Durand 1997
S. Melchior-Durand, *Les dessins mythologiques de Bouchardon et la réforme du goût sous Louis XV*, in *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, a cura di D. Rabreau, Blake, Bordeaux 1997, pp. 111-128.

Mémoire pour servir à l'Histoire de la peinture 1730
Mémoire pour servir à l'Histoire de la peinture. Vie de feu M. Jouvenet, in «Mercure de France», luglio 1730, pp. 1484-1494.

Mémoires inédits 1854
Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de pinture et de sculpture, 2 voll., a cura di L. Dussieux, E. Soulié, Ph. De Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, Dumoulin, Paris 1854.

Mémoires inédits 1880
Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe, edizione a cura di C. Henry, Baur, Paris 1880.

Mercurelli Salari 1999
P. Mercurelli Salari, *Garoli, Pietro Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, pp. 374-376.

Merolla 1988
R. Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura Italiana*, VII, *Storia e geografia*, II, *L'età Moderna*, 2 voll., a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1988, II, pp. 1019-1109.

Merriman 1980
M.P. Merriman, *Giuseppe Maria Crespi*, Rizzoli, Milano 1980.

Messina 1994
P. Messina, *Fabroni, Carlo Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 12-17.

Meyer, Piva 2011
S.A. Meyer, C. Piva, *L'arte di ben restaurare. La "Raccolta d'antiche statue" (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Nardini, Firenze 2011.

Mezzetti 1955
A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, pp. 253-354.

Michel 1981a
O. Michel, *L'«Accademia»*, in *Le Palais Farnèse*, I.2, *Texte*, École Française de Rome, Rome 1981, pp. 567-609.

Michel 1981b
O. Michel, *Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), La Poligrafica, Gaeta 1981, pp. 35-46.

Michel 1986
C. Michel, *Lettres adressées par Charles-Nicolas Cochin fils à Jean-Baptiste Descamps 1757-1790, Correspondances d'artistes des XVIIIe et XIXe siècles*, in «Archives de l'Art français», 28, 1986, pp. 9-98.

Michel 1988
O. Michel, *I pittori francesi e i concorsi dell'Accademia di San Luca del XVII secolo*, in *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, De Luca, Roma 1988-1991, I, 1988, pp. 7-13.

Michel 1996a
C. Michel, *La querelle des Anciens et des Modernes et les Arts en France au XVIIIe siècle*, in *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, atti del convegno (Paris, École Normale Supérieure, Centre d'Études Anciennes, 29 aprile 1994), a cura di P. Hoffmann, P.-L. Rinuy, A. Farnoux, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris 1996, pp. 43-58.

Michel 1996b
O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, École Française de Rome, Roma 1996.

Michel 2002a
Ch. Michel, *Les relations entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique*, in «Studiolo», 1, 2002, pp. 11-19.

Michel 2002b
O. Michel, *Charles-François Poerson*, 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, Somogy, Roma/Paris 2002, pp. 186-208.

Michel 2005
Ch. Michel, *Ornement et convenance dans les premières années du règne personnel de Louis XIV*, in *Rinceaux & figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*, a cura di E. Coquery, Louvre Éditions, Paris 2005, pp. 201-213, 254.

Michel 2007
P. Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: acteurs et pratiques*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq Cedex 2007.

Michel 2008
Ch. Michel, *Le "Célèbre Watteau"*, Droz, Genève 2008.

Michel 2010
Ch. Michel, *Charles Le Brun and the Diffusion of His Oeuvre trough Prints*, in *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Getty Research Institute, 18 maggio-17 ottobre 2010), a cura di L. Marchesano, C. Michel, The Getty Research Institute, Los Angeles 2010, pp. 39-47.

Michel 2012
Ch. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Droz, Genève 2012.

Michel 2016
O. Michel, *Un auditeur de Rote incommode: l'abbé de Caniliac. Le mécène et le collectionneur*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello, A. Gobet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016, pp. 109-142.

Michel, Lichtenstein 2006
Ch. Michel, J. Lichtenstein, *Introduction*, in *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Tome I, Les conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, 2 voll., edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2006, I, pp. 1-13.

Michel, Rosenberg 1987
O. Michel, P. Rosenberg, *Introduzione*, in *Subleyras 1699-1749*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio-26 aprile 1987; Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 18 maggio-19 luglio 1987), a cura di O. Michel, P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987, pp. 49-113.

Midana 1924
A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento. Mobili decorazioni arredi barocchi e rococò*, Itala Ars, Torino 1924.

Milanovic 2005
N. Milanovic, *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques du XVIIe siècle*, Les Belles Lettres, Paris 2005.

Millon 1982
H.A. Millon, *Guarino Guarini*, in *Macmillan Encyclopedia of Architects*, 4 voll., a cura di A.K. Placzek, New York 1982, II, pp. 265-279.

Millon 1984
H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period, 1704-1714. I*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1984.

Millon 1992
H.A. Millon, *Filippo Juvarra: New Drawings*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H.A. Millon, S. Scott Munshower, 2 voll., The Pennsylvania State University, University Park 1992, II, pp. 566-609.

Millon 1995
H.A. Millon, *I disegni di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid. 1714-1735*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Madracci, A. Griseri, Fabbri, Milano 1995, pp. 143-151.

Millon 1999
H.A. Millon, *Palaces, Gardens and Objects*, in A. Griseri, S. McPhee, H.A. Millon, M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714. II*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1999, pp. 153-203.

Minelli 2016
S. Minelli, *Notizie settecentesche dalla contabilità della cattedrale di S. Eusebio di Vercelli*, in «Bollettino Storico Vercellese», 87, 2016, pp. 119-135.

Minerva Auction 2008
Minerva Auction, *Dipinti e disegni antichi*, catalogo d'asta (Roma, 12 giugno 2008), 2008.

Minervino 2003
O. Minervino, *Nuovi contributi su Bernardino Ludovisi scultore romano*, in *Sculture romane del Settecento III*, XIX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2003, pp. 183-199.

Mirabeau 1756
V.R. Mirabeau, *L'Ami des Hommes, ou Traité de la Population, seconde partie*, presso Chrétien Hérold, Paris 1756.

Mireur 1901-1912
H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIme & XIXme siècles: tableaux, dessins, estampes, aquarelles miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains emaux, eventails peints & vitraux*, 7 voll., Soullié, Paris 1901-1912.

La misericordia nell'arte 2016
La misericordia nell'arte, itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 31 maggio-27 novembre 2016), a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Gangemi, Roma 2016.

Missirini 1823
M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova 1823*, De Romanis, Roma 1823.

Mochi Onori 1988
L. Mochi Onori, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica. Breve guida al Settecento*, Palombi Editori, Roma 1988.

Mochi Onori 2007
L. Mochi Onori, *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Gebart, Roma 2007.

Mochi Onori, Vodret Adamo 2008
L. Mochi Onori, R. Vodret Adamo, *Galleria nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008.

Di Modello 2012
Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012.

Molonia 2008
G. Molonia, *La famiglia degli argentieri Juvarra nei documenti archivistici messinesi*, in *Il tesoro dell'Isola. Capolavori sicilani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., catalogo della mostra (Praha, Valdštejnský Palác, 19 ottobre-21 novembre 2004), a cura di S. Rizzo, Maimone, Catania 2008, pp. 1115-1122.

Montagu 1973
J. Montagu, *A Bozzetto in bronze by Ciro Ferri. For Lise Lotte Möller on the occasion of her sixtieth birthday*, in «Jahrbuch der. Hamburger Kunstsammlungen», 18, 1973, pp. 119-124.

Montagu 1985
J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., Yale University Press, New Heaven/London 1985.

Montagu 1989
J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Yale University Press, New Haven/London 1989.

Montagu 1991
Montagu, *Scultura barocca romana. Una industria dell'arte*, Allemandi, Torino 1996.

Montagu 1994
J. Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, Yale University Press, New Haven 1994.

Montagu 1996
J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman baroque*, Yale University Press, New Heaven-London 1996.

Montagu 1998
J. Montagu, *Sacra falange. Ciro Ferri nella chiesa del Gesù*, in «FMR», 17, 1998, 128, pp. 75-90.

Montagu 2001
J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture. 'Late Baroque', 'Barocchetto' or «A Discrete Art Historical Period»?*, De Prom Publishers, Baarn 2001.

Montagu 2004
J. Montagu, *Gagliardi versus Sampajo, the case for the defence*, in «Antologia di belle arti», 67-70, 2004, pp. 75-92.

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. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 53-66.

Montagu 2016
J. Montagu, *Connoisseurship of sculpture. Camillo Rusconi? Three case studies*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, atti del convegno internazionale (Roma, Rome Art History Network, British School at Rome, 5 giugno 2015), a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Artemide, Roma 2016, pp. 153-169.

Montagu 2018
J. Montagu, *Giovanni Francesco Arrighi: A newly discovered account book*, in «The Burlington Magazine», 116, 2018, pp. 824-832.

Montanari 1999
T. Montanari, *Prolegomeni a un corpus berniniano. Appunti sulla fortuna critica contemporanea di Gian Lorenzo Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini: regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano 1999, pp. 455-461.

Montanari 2002
T. Montanari, *Bellori e la politica artistica 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, Somogy, Roma/Paris 2002, pp. 117-136.

Montanari 2004
T. Montanari, *Contributo ad una sociologia dell'ecfrasis'. La 'Dichiarazione morale' sul bassorilievo di Théodon al Monte di Pietà di Roma*, in *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13-15 giugno 2001), a cura di O. Bonfait, Accademia di Francia, Roma 2004, pp. 45-54.

Montanari 2009
T. Montanari, *Bellori, trent'anni dopo*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672-1695], 2 voll., a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2009, II, pp. 657-729.

Montanari 2012
T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.

Montesquieu [1758] 1950-1955
C.-L. Montesquieu, *Œuvres complètes* [1758], 3 voll., edizione a cura di A. Masson, Nagel, Paris 1950-1955.

Montfaucon 1702
B. de Montfaucon, *Diarium Italicum Sive Monumentorum Veterum, Bibliothecarum, Musæorum, &c. Notitiæ singulares in Itinerario Italico collectæ: Additis schematibus ac figuris*, Apud Joannem Anisson, Paris 1702.

Montgolfier 1964
B. de Montgolfier, *Les peintres de l'Académie royale à la Chartreuse de Paris*, in «Gazette des Beaux-Arts», 64, 1964, pp. 199-216.

Mopinot 1786
A.R. Mopinot de la Chapotte, *Eloge historique de Pigal, célèbre sculpteur suivi d'un mémoire sur la sculpture en France*, Hardouin et Gathey, London 1786.

Morandotti 2018
A. Morandotti, *Pierre Subleyras e il ritratto a Roma nel Settecento*, in *Pierre Subleyras e l'abate miniatore Felice Ramelli. Un ritratto per i Musei Reali di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 13 dicembre 2018-31 dicembre 2019), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 13-31.

Morassi 1936
A. Morassi, *Antica oreficeria italiana: quaderni della triennale*, Hoepli, Milano 1936.

Morét 2012
S. Morét, *Römische Barockzeichnungen im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Schnell & Steiner, Regensburg 2012.

Morét 2016
S. Morét, *Einige Bemerkungen zu Agostino Masucci*, in *Maratti*

e la sua fortuna, atti del convegno (Roma, Gallerie Nazionali, Galleria Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2016, pp. 211-226.

Morozzi 2008
L. Morozzi, *Storie di quadri e altro: Giaquinto e gli arredi di Villa della Regina da Torino al Quirinale*, in *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea di Corrado Giaquinto*, a cura di C. Mossetti, P. Traversi, Editris Duemila, Torino 2008, pp. 83-94.

Moschini 1923
V. Moschini, *Benedetto Luti*, in «L'Arte», 26, 1923, pp. 89-114.

Moschini 1925
V. Moschini, *Filippo della Valle*, in «L'arte», 28, 1925, pp. 177-190.

Moschini 1929
V. Moschini, *Luti, Benedetto*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, 37 voll., a cura di U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, Engelmann/Seemann, Leipzig 1907-1950, XXIII, 1929, pp. 480-481.

Mossetti 1987
C. Mossetti, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 11-32.

Mossetti 1989
C. Mossetti, *Vittorio Amedeo II duca. Orientamenti artistici nella capitale sabauda*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1989, pp. 251-268.

Mossetti 1996
C. Mossetti, *I dipinti della Congregazione dei Banchieri e dei Mercanti*, a cura di A. Battisti, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Luni Editrice, Milano 1996, pp. 303-320.

Mossetti 2005
C. Mossetti, *I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti*, in *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di C. Mossetti, L. Caterina, Allemandi, Torino 2005, pp. 123-152.

Mossetti 2007
C. Mossetti, *Luce e colori per la decorazione. Indicazioni dai cantieri di restauro*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2007, pp. 277-288.

Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi 1948
Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi, catalogo della mostra (Bologna, Salone del Podestà, giugno-luglio 1948), a cura di F. Arcangeli, C. Gnudi, R. Longhi, Associazione Francesco Francia, Bologna 1948.

Mostra d'arte italiana 1945
Mostra d'arte italiana, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 1945), a cura di E. Gagliardi, Danesi, Roma 1945.

Mostra del Barocco 1963
Mostra del Barocco piemontese, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale; Stupinigi, Palazzina di caccia, 22 giugno-10 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., Torino 1963.

Mostra della pittura italiana 1922
Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, aprile-ottobre 1922), a cura di N. Tarchiani, Bestetti & Tumminelli, Roma 1922.

Mostra Storica dei Pittori Istriani 1950
Mostra Storica dei Pittori Istriani, catalogo della mostra (Trieste, 6-24 settembre 1950), Smolars, Trieste 1950.

Moücke 1752-1762
F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori: dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moücke*, 4 voll., Moücke, Firenze 1752-1762.

Le Musée avant le Musée 2018
Le Musée avant le Musée, La Société des beaux-arts de Montpellier (1779-1787), catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 9 décembre 2017-11 mars 2018), a cura di M. Hilarie, P. Stépanoff, Snoeck, Gand 2018.

Musée des Beaux-Arts 2000
Musée des Beaux-Arts de Nîmes. Guide des collections, a cura di D. Royer, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.

Musée du Louvre 1998
Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes, Sculpture française II – Renaissance et Temps modernes, a cura di J.R. Gaborit, 2 voll., Réunion des Musées Nationaux, Paris 1998.

Musée du Louvre 2006
Musée du Louvre, Département des Sculptures, Moyen Age, Renaissance et Temps modernes. Les sculptures européennes du musée du Louvre. Catalogue, a cura di G. Bresc-Bautier, Louvre éditions/Somogy, Paris 2006.

Le Musée Jacquemart-André 2012
Le Musée Jacquemart-André et ses collections, a cura di J.-P. Babelon, Scala, Firenze 2012.

Musée national du Louvre 1933
Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes, III, *Supplément avec notice historique sur les collections de Sculptures modernes*, a cura di P. Vitry, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1933.

Musei Capitolini 2017
Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo, a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, Campisano, Roma 2017.

Museo Capitolino 1750
Museo Capitolino o sia Descrizione delle Statue, busti, bassorilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa dell'Araceli in Campidoglio, a cura di G.P. Locatelli, nella stamperia del Bernabò e Lazzarini, Roma 1750.

Museo del Prado 1952
Museo del Prado: catálogo de los cuadros, Blass, Madrid 1952.

Musolino 2008
G. Musolino, *L'ostensorio della chiesa di San Giorgio a Modica e l'attività "eccellentissima" di Francesco Lo Judice e Francesco Natale Juvarra. Proposte e ipotesi*, in *Il tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., catalogo della mostra (Praha, Valdštejnský Palác, 19 ottobre-21 novembre 2004), a cura di S. Rizzo, Maimone, Catania 2008, I, pp. 191-204.

Myers 1975
M.L. Myers, *Architectural and Ornament Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family, & Other Italian Draughtsmen*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1975.

Nagler 1835-1852
G.K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 22 voll., Fleischmann, München 1835-1852.

Naginski 2009
E. Naginski, *Sculpture and Enlightenment*, Getty Research Institute, Los Angeles 2009.

Natale 1990
V. Natale, *Demignot famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 38, Roma 1990, pp. 644-648.

National Gallery of Art 1976
National Gallery of Art. Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools. XIV-XIX Century, a cura di U.A. Middeldorf, Phaidon, London/New York 1976.

Natura ed espressione 1970
Natura ed espressione nell'arte bolognese nell'arte bolognese-emiliana, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970), a cura di F. Arcangeli, Edizioni Alfa, Bologna 1970.

Nava Cellini 1982a
A. Nava Cellini, *Storia dell'Arte Italiana. La Scultura del Seicento*, UTET, Torino 1982.

Nava Cellini 1982b
A. Nava Cellini, *Storia dell'Arte Italiana. La Scultura del Settecento*, UTET, Torino 1982.

Negro 1992
A. Negro, *Uno stendardo carmelitano per gli inizi a Roma del Giaquinto*, in «Paragone», 36, 1992, pp. 50-56.

Negro 2001
A. Negro, *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *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, Marsilio, Venezia 2001, pp. 99-109.

Negro 2005
A. Negro, *Dall'Accademia al "Mondo Nuovo". Pittura e società a Roma nei primi quarant'anni del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 53-59.

Negro 2017
A. Negro, *Un'aggiunta al catalogo di Benefial*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassarri, A. Agresti, Etgraphiae, Roma 2017, pp. 311-314.

Nello specchio del mito 2012
Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione, atti del convegno (Roma, Università degli Studi Roma Tre, 17-19 febbraio 2010), a cura di G. Izzi, Cesati, Firenze 2012.

Nemilova 1975
I.S. Nemilova, *Contemporary French Art in Eighteenth-Century Russia*, in «Apollo», 101, 1975, pp. 428-442.

Nemilova 1986
I.S. Nemilova, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. French Painting. Eighteenth Century*, Giunti, Firenze 1986.

Il Neoclassicismo in Italia 2002
Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 febbraio-31 luglio 2002), a cura di E. Colle, F. Mazzocca, A. Morandotti, S. Susinno, Electa, Milano 2002.

Nepote 1770
C.I. Nepote, *Il Pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione della migliore Pittura della Real Città di Torino. Ragionamento sdrucciolo coll'Amico Fabrizio, diviso in quattro Giornate*, Deragli, Venezia 1770.

Neufville de Brunaubois-Montador 1738
[J.-F.-J. Neufville de Brunaubois-Montador], *Description raisonné des tableaux exposés au Louvre*, Paris 1738.

Nevola 2010
F. Nevola, *Giovanni Battista Piranesi: i* Grotteschi. *Gli anni giovanili 1720-1750: 'troppo pittore... per essere incisore'*, Ugo Bozzi, Roma 2010.

Newcome-Schleier 1998
M. Newcome-Schleier, *Gregorio de Ferrari*, Artema, Torino 1998.

Newcome-Schleier 2002
M. Newcome-Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Artema, Torino 2002.

Nicodemus Tessin 2002
Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Tavel Notes 1673-77 and 1687-88, a cura di M. Laine, B. Magbnusson, Nationalmuseum, Stockholm 2002.

Nicolas de Largillierre 2003
Nicolas de Largillierre 1656-1746, catalogo della mostra (Paris, Musée Jacquemart-André, 14 ottobre 2003-22 febbraio 2004), a cura di D. Brême, N. Sainte Fare Garnot, Paris 2003.

Nicoselli 1680
A. Nicoselli, *Vita del beato Toribio Alfonso Mogrbvesio Arcivescovo di Lima*, per Nicolò Angelo Tinassi, Roma 1680.

Nivelon [1690-1700] 2004
C. Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* [1690-1700], edizione a cura di L. Pericolo, Droz, Genève 2004.

Nocq 1926-1931
H. Nocq, *Le Poinçon de Paris. Répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, 4 voll., Floury, Paris 1926-1931.

Norman 2011
L.F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.

Notice des dessins 1820
Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées: exposés au Musée Royal dans la galerie d'Apollon, Ballard, Paris 1820.

Notizia 1820
Notizia delle opere di pittura e di scultura esposte nel palazzo della Regia Università, Stamperia Reale, Torino 1820.

Nouvelles acquisitions 1992
Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures 1988-1991, a cura di J.-R. Gaborit, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.

Nouvelles acquisitions 1996
Nouvelles acquisitions du Département des Peintures: 1991-1995, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, ottobre 1996-gennaio 1997), a cura di J.-P. Cuzin, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996.

Nugent 1925-1930
M. Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Note e impressioni*, 2 voll., Società Editrice Toscana, San Casciano in Val di Pesa 1925-1930.

Nuove idee e nuova arte 1977
Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 19-23 maggio 1975), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1977.

Oechslin 1972
W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption im frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Atlantis, Zürich 1972.

Oechslin 1978
W. Oechslin, *Le groupe des «piranésiens» français (1740-1750): un renouveau artistique dans la culture romaine*, in *Piranèse et le Français*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 363-394.

Oechslin 1996
W. Oechslin, *Pozzo e il suo Trattato*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Luni Editrice, Milano/Trento 1996, pp. 189-206.

L'Œuvre d'Antoine Watteau 1735
L'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Roïale de Peinture et Sculpture, gravé d'après les Tableaux & Desseins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus Curieux de l'Europe par les soins de M. de Jullienne, chez Gersaint, Paris 1735.

Olszewski 1977
E.J. Olszewski, *A Rediscovered Holy Family by Francesco Trevisani*, in «The Bulletin of The Cleveland Museum of Art», 64, 1977, pp. 25-36.

Olszewski 1997/1998
E.J. Olszewski, *The Painters in Cardinal Pietro Ottoboni's Court of the Cancelleria, 1689-1740*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997/1998, pp. 533-566.

Olszewski 2002
E.J. Olszewski, *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «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*, American Philosophical Society, Philadelphia 2004.

Olszewski 2004b
E.J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, Peter Lang, New York 2004.

Orlandi 1704
F.P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, le Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pitture, di Scultura, e d'Architettura*, Pisarri, Bologna 1704.

Orlandi 1719
F.P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico*, Pisarri, Bologna 1719.

Orlandi 1733
F.P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico: dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori all'illustrissimo signore, il signor cavaliere D. Francesci Solimena*, a spese di Nicolò e Vincenzo Rispoli, Napoli 1733.

Orlandi 1776
F.P.A. Orlandi, *Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettira o sia Abecedario pittorico dall'origine delle belle arti a tutto l'anno MDCCLXXV*, nella Stamperia Allegrini, Firenze 1776.

Orologi negli arredi del Palazzo Reale 1988
Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 1988), a cura di G. Brusa, Fabbri, Milano 1988.

Os Saboias 2014
Os Saboias. Reis e Mecenas. Turim 1730-1750, catalogo della mostra (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 17 maggio-28 settembre 2014), a cura di E. Gabrielli, E. Pagella, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2014.

Ottomeyer, Pröschel 1986
H. Ottomeyer, P. Pröschel, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, 2 voll., Klinkhardt & Biermann, München 1986.

Pagella 2006
E. Pagella, *Progetti, usi e restauri tra XIX e XX secolo*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medievale a museo della città*, a cura di G. Romano, Editris Duemila, Torino 2006, pp. 281-330.

Painting in Italy 1970
Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 19 settembre-1 novembre 1970; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 24 novembre 1970-1 gennaio 1971; Toledo, Toledo Museum of Art, 2 febbraio-21 marzo 1971), a cura di J. Maxon, J.J. Rishel, Veriton, Chicago 1970.

Palazzo Altieri 1991
Palazzo Altieri, a cura di G. Spagnesi, Editalia, Roma 1991.

Palazzo Carignano 2011
Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura di Legnanino, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo-26 giugno 2011), a cura di E. Gabrielli, Giunti, Firenze/Milano 2011.

Palazzo Madama 2005
Palazzo Madama. Gli appartamenti delle Madame reali di Savoia, 1664 e 1724, a cura F. Filippi, Museo civico d'arte antica e Palazzo Madama, Torino 2005.

Il Palazzo Reale di Torino 1995
Il Palazzo Reale di Torino nelle guide della città, Celid, Torino 1995.

Palazzo Reale a Torino 2016
Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789), a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016.

Pallucchini 1960
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia/Roma 1960.

Pallucchini 1976
R. Pallucchini, *Sebastiano Ricci e il rococò europeo*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, atti del convegno (Udine, Villa Manin di Passariano, 26-28 maggio 1975), Electa, Milano 1976, pp. 9-17.

Pallucchini 1995
R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 2 voll., a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava, Electa, Milano 1995.

Pampalone 1993
A. Pampalone, *La Cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato/Archivio di Stato, Roma 1993.

Pampalone 1995
A. Pampalone, *Pietro Bianchi tra Arcadia e neoclassicismo: un quadro inedito e riflessioni sul rapporto pittura-scultura*, in «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 244-268.

Pampalone 2017
A. Pampalone, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714): milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Edizioni Oratoriane, Roma 2017, pp. 29-76.

Pangrazi 2012
T. Pangrazi, *Estetica e accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012.

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, Marsilio, Venezia 2001.

Paper Palaces 2013
Paper Palaces: The Topham Collection as a Source for British Neo-Classicism, catalogo della mostra (Windsor, Eton College, The Verey Gallery, maggio-novembre 2013), a cura di A. Aymonino, L. Gwynn, M. Midolo, Eton College Press, Windsor 2013.

Papon 1773
J.-P. Papon, *Orazione funebre alla gloriosa memoria del re di Sardegna Carlo Emanuele III recitata nella chiesa de' reverendi padri domenicani di Nizza addì 6 aprile 1773 dal sig.r Papon dell'Oratorio ... recata nell'italiana favella col francese a fronte da d. Carlo Giuseppe Pico*, Stamperia Reale, Torino 1773.

Paris, capitale 1997
Paris, capitale des arts sous Louis XV, a cura di D. Rabreau, Blake, Bordeaux 1997.

Parisi 2019
C. Parisi, *Filippo della Valle 1698-1768. Percorsi critici per uno studio della scultura a Roma nella prima metà del Settecento*, tesi di dottorato (Scuola Normale superiore di Pisa), Pisa 2019.

Paroletti 1819
M. Paroletti, *Turin et ses curiosités, ou Description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs*, Reycend, Torino 1819.

Pascal, Gaucheron 1931
A. Pascal, R. Gaucheron, *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin*, Éditions de la Galerie Pigalle, Paris 1931.

Pascoli 1730
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Vittorio Amadeo Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Per Antonio de' Rossi, Roma 1730.

Pascoli [1730-1744] 1981
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia* [1730-1744], Canova, Treviso 1981.

Pascoli [1730] 1992
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730], edizione a cura di A. Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992.

Passanti 1963
M. Passanti, *Nel mondo magico di Guarino Guarini*, Toso, Torino 1963.

Passanti 1992
C. Passanti, *Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H.A. Millon, S. Scott Munshower, 2 voll., The Pennsylvania State University, University Park 1992, II, pp. 610-623.

La Passione di Cristo 2007
La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del Barocco Romano, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 3 aprile-2 giugno 2007), a cura di G. Morello, F. Petrucci, C.M. Strinati, Ugo Bozzi, Roma 2007.

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 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, Art Services International, Alexandria 2004.

Il patrimonio artistico 1993
Il patrimonio artistico del Quirinale: pittura antica, la quadreria, a cura di G. Briganti, L. Laureati, L. Trezzani, Electa, Milano 1993.

Pattern and Design 1983
Pattern and Design. Designs for the Decorative Arts 1480-1980, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 23 marzo-3 luglio 1983), a cura di S. Lambert, The Museum, London 1983.

Paysages de François Desportes 1961
Paysages de François Desportes (1661-1743), catalogo della mostra (Compiègne, Musée National du Château de Compiègne, luglio-agosto 1961), a cura di G. de Lastic Saint-Jal, M. Brunet, Les Presse artistiques, Paris 1961.

Le paysage en Europe 1994
Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), a cura di C. Loisel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.

Paysages et peintres champenois 2019
Paysages et peintres champenois, le Petit journal, catalogo della mostra (Reims, Musée des Beaux-Arts, 8 marzi-20 maggio 2019), a cura di C. Delot, Musée des Beaux-Arts, Reims 2019.

Pecchiai 1952
P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Società Grafica Romana, Roma 1952.

Pedrini 1953
A. Pedrini, *Il mobilio, le decorazioni e gli ambienti nei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, ILTE, Torino 1953.

Pedrocchi 1993
A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1993.

Pedrocchi 1995
A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Roma*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.

Pedroli Bertoni 1987
M. Pedroli Bertoni, *S. Maria in Campitelli*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1987.

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 P. Le Leyzour, A. Daguerre de Hureaux, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.

La Peinture italienne 1960
La Peinture italienne au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, novembre 1960-gennaio 1961), Paris 1960.

Peraldi, Novellini 1892
F. Peraldi, P. Novellini, *Musée d'Ajaccio: catalogue des tableaux et des statues*, seconda edizione, imprimerie Joseph Pompeiani, Ajaccio 1892.

Percy 2000
A. Percy, *Drawings and Artistic Production in Eighteenth-Century Rome*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 460-467.

Pericoli 1961
C. Pericoli, *Un dipinto di Subleyras al Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei comunali di Roma», 8, 1961, pp. 37-43.

Pericoli 1962
C. Pericoli, *Un dipinto di Subleyras al Museo di Roma*, in «Domesticum», 3, 1962, pp. 150-155.

Perini Folesani 1996
G. Perini Folesani, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia/Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 293-308.

Perini Folesani 1999
G. Perini Folesani, *"Un nuovo Guido ne' marmi": traccia per la fortuna critica di Algardi*, in *Algardi: l'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, De Luca, Roma 1999, pp. 84-92.

Perini Folesani 2016
G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, edizione a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Leo S. Olschki editore, Firenze 2016, pp. 1-135.

Perrault 1687
C. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, par Jean-Baptiste Coignard, Paris 1687.

Perrier 1638
F. Perrier, *Icones et Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, Romæ 1638.

Perrin 1993
Chr. Perrin, *François-Thomas Germain, orfèvre des rois*, Ed. d'Art Hayot, Saint-Rémy-en-l'Eau 1993.

Perrin Khelissa 2011
A. Perrin Khelissa, *Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779*, in «Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon», 4, 2011, 10, pp. 221-371.

Perrin Khelissa 2013
A. Perrin Khelissa, *Gênes au XVIII^e siècle. Le décor d'un palais*, CTHS, Paris 2013.

Pestilli 2011
L. Pestilli, *On Bernini's Reputed Unpopolarity in Late Baroque Rome*, in «Artibus et Historiae», 63, 2011, pp. 119-142.

Petrucci 1961
A. Petrucci, *Aquila, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961, pp. 656-657.

Petrucci 1999
F. Petrucci, *Tre momenti del Baciccio*, in *Giovan Battista Gaulli Il Baciccio 1639-1709*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Skira, Milano 1999, pp. 47-71.

Petrucci 2002
F. Petrucci, *Baciccio, peintre de décors*, in *Les Cieux en Gloire*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002), a cura di J.-M. Olivesi, Ajaccio 2002, pp. 246-259.

Petrucci 2009
F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli (1639-1798)*, Ugo Bozzi, Roma 2009.

Petrucci 2011
F. Petrucci, *Beinaschi tra Roma e Napoli*, in *Giovan Battista Beinaschi. Un artista barocco tra Roma e Napoli*, a cura di V. Pacelli, F. Petrucci, Andreina & Valneo Budai Editori, Roma 2011, pp. 1-120.

Petrucci 2012
F. Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte. Documento», 28, 2012, pp. 154-159.

Petrucci 2013
F. Petrucci, *Pittura romana del Settecento: una ricognizione delle principali tendenze e degli artisti*, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale del Castromediano, 21 settembre-15 dicembre 2013), a cura di F. Petrucci, Gangemi, Roma 2013, pp. 17-51.

Petrucci 2017
F. Petrucci, *Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali": «Annuncio ai pastori»*, *Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca, Roma 2017.

Pezzuto 2019
L. Pezzuto, *Padre Resta e il Viceregno. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, UniversItalia, Roma 2019.

Pfeil 1999
C.G. von Pfeil, *Die Möbel der Residenze Ansbach*, Prestel, New York/München 1999.

Picard-Anaf 1993
Picard-Anaf, *Tableaux anciens, objets d'art et de bel ameublement garnissant le Chateau de Montmartin: proprieté de Monsieur René Mougin*, catalogo d'asta (Huanne-Montmartin, 30 settembre-1 ottobre 1993), 1993.

Picart 1987
Y. Picart, *La Vie et l'Oeuvre de Jean-Baptiste Corneille (1649-1695)*, Paris 1987.

Picault 1951
J. Picault, *Jean Barbault, pensionnaire de l'Académie de France à Rome (1750-1753)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1951, pp. 27-31.

Piemonte bonnes nouvelles 2016
Piemonte bonnes nouvelles: testimonianze di storia sabauda nei fondi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino nel 600° anniversario del Ducato di Savoia, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 21 ottobre-31 dicembre 2016), a cura di F. Porticelli, A. Merlotti, G. Mola di Nomaglio, Centro studi piemontesi, Torino 2016.

Pierguidi 2001
S. Pierguidi, *Il collezionismo del cardinale Fabrizio Spada: le scelte iconografiche*, in «Studi di Storia dell'Arte», 12, 2001, pp. 135-152.

Pierguidi 2012
S. Pierguidi, *Dalle pale d'eccellenti artefici del duomo di Siena (1673-1688) alla Galleria di quadri moderni di Dresda (1742)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 36, 2012, pp. 171-188.

Pierguidi 2013
S. Pierguidi, *Niccolò Maria Pallavicini e tre "nobili gare" tra i suoi pittori*, in «Studi romani», 61, 2013, pp. 189-206.

Pierguidi 2014a
S. Pierguidi, *Domenico Guidi, Carlo Fontana e la Cappella del Battesimo in San Pietro*, in «Critica d'Arte», 49/50, 2014 (2012), pp. 103-112.

Pierguidi 2014b
S. Pierguidi, *Monnot, Livio Odescalchi e il Gladiatore dei Musei Capitolini*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 28, 2014, pp. 53-60.

Pierguidi 2015
S. Pierguidi, *Attraverso gli occhi di Bellori. La rivalità tra Maratti e Brandi*, in «Ricche Miniere», 3, 2015, pp. 45-55.

Pierguidi 2017a
S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2017.

Pierguidi 2017b
S. Pierguidi, *"Tanto che basti". La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti*, in «RIHA journal», 178, 2017 [pubblicazione online].

Pierguidi 2017c
S. Pierguidi, *Stella Rudolph – Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il mecenatismo, 1995*, in *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Sagep, Genova 2017, pp. 226-238.

Pierguidi 2018a
S. Pierguidi, *«Le cui pitture piacciono a chi intende, e a chi non intende»*, in *Guido Reni, i Barberini e i Corsini. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini, 16 novembre 2018-17 febbraio 2019), a cura di S. Pierguidi, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 81-105.

Pierguidi 2018b
S. Pierguidi, *Roma 1730, canone e tradizione: Masucci e i Corsini*, in *Guido Reni, i Barberini e i Corsini. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini, 16 novembre 2018-17 febbraio 2019), a cura di S. Pierguidi, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 50-79.

Pierguidi 2019
S. Pierguidi, *Un Cabinet des meilleurs Peintres modernes de toute l'Italie. L'impresa più gloriosa del cardinale Pietro Ottoboni*, in «Studi romani», 1, 2019, 1, pp. 131-156.

Pier Leone Ghezzi 1999
Pier Leone Ghezzi Settecento alla moda, catalogo della mostra (Piceno, Palazzo dei Capitani, 8 maggio-22 agosto 1999), a cura di A. Lo Bianco, Marsilio, Venezia 1999.

Pierobon 2006
A. Pierobon, *Le Stampe di Pietro da Cortona nella Raccolta della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, tesi di laurea (Università degli Studi di Torino), Torino 2006.

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, J. Vilain, Les Presses Artistiques, Paris 1973.

Pierre Mignard 1997
Pierre Mignard 'le Romain', atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 29 settembre 1995), a cura di J.-C. Boyer, Documentation Française, Paris 1997.

Pierre Subleyras 2018
Pierre Subleyras e l'abate miniatore Felice Ramelli. Un ritratto per i Musei Reali di Torino, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 13 dicembre 2018-31 dicembre 2019), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Officina Libraria, Milano 2018.

Pietrangeli 1951
C. Pietrangeli, *Nuovi lavori nella più antica Pinacoteca di Roma*, in «Capitolium», 26, 1951, pp. 59-71.

Pietrangeli 1971
C. Pietrangeli, *Il Museo di Roma: documenti e iconografia*, Cappelli, Bologna 1971.

Pietrangeli 1980
C. Pietrangeli, *Alla ricerca di una serie di dipinti ottoboniani*, in «Strenna dei Romanisti», 41, 1980, pp. 395-406.

Pietro da Cortona 1997
Pietro da Cortona 1597–1669, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997.

Pietro da Cortona 1998
Pietro da Cortona, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. Luitpold Frommel, Electa, Milano 1998.

Pietro Piffetti 2013
Pietro Piffetti. Il re degli ebanisti, l'ebanista del Re, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative, 13 settembre 2013-12 gennaio 2014), a cura di Fondazione Accorsi-Ometto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

Pietro Testa 2014
Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo tra Lucca e Roma, a cura di G. Fusconi, A. Canevari, Palombi Editori, Roma 2014.

Pillement 1945
G. Pillement, *Jean Pillement*, Haumont, Paris 1945.

Pilo 1961
G.M. Pilo, *Carpioni*, Alfieri, Venezia 1961.

Pinacoteca Capitolina 2006
Pinacoteca Capitolina: catalogo generale, a cura di S. Guarino, P. Masini, Electa, Milano 2006.

La Pinacoteca Vaticana 2008
La Pinacoteca Vaticana. Catalogo dell'esposizione, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2008.

Pinette 2006
M. Pinette, *Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles des musées d'Amiens*, Somogy, Paris 2006.

Pinturicchio 2017
Pinturicchio pittore dei Borgia, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 19 maggio-10 settembre 2017), a cura di C. Acidini, F. Buranelli, C. La Malfa, C. Strinati, Gangemi, Roma 2017.

Pinto 1980
J. Pinto, *Filippo Juvarra's drawings depicting the Capitoline Hill*, in «The art bulletin», 62, 1980, pp. 598-616.

Pio [1724] 1977
N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257] [1724]*, edizione a cura di C. Enggass, R. Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.

Piperno 2017
F. Piperno, *Architettura e musica nella Roma del Classicismo arcadico*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Viella, Roma, pp. 167-177.

Piranèse et les français 1978
Piranèse et les français, atti del colloquio (Roma, Villa Medici, Accademia di Francia, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978.

Piranesi 1743
G.B. Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, nella stamperia di Pagliarini, Roma 1743.

Piranesi 1756
G.B. Piranesi, *Antichità romane*, I, nella Stamperia Salomoni, Roma 1756.

Piranesi e la cultura antiquaria 1983
Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto, atti del convegno (Roma, Assessorato alla Cultura, 14-17 no-

vembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Multigrafica Editrice, Roma 1983.

Piretta 2011
S. Piretta, *Vittorio Amedeo di Carignano e gli artisti piemontesi a Parigi nella prima metà del Settecento*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011, pp. 91-98.

Piselli 2017
S. Piselli, *La scultura in Arcadia. Antico/Moderno: lo stile arcadico nella cerchia ottoboniana*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017 [pubblicazione online].

I pittori bergamaschi 1992-1996
I pittori bergamaschi. Dal XIII al XIX secolo, 16 voll., a cura della Banca Popolare di Bergamo, Edizioni Bolis, Bergamo 1992-1996.

La Pittura del Seicento a Venezia 1959
La Pittura del Seicento a Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), a cura di P. Zampetti, Alfieri, Venezia 1959.

Pittura francese 1977
Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile-30 giugno 1977), a cura di P. Rosenberg con la collaborazione di S. Meloni Trkulja, I. Julia, N. Reunaud, Centro Di, Firenze 1977.

La Pittura in Italia 1990
La Pittura in Italia. Il Settecento, a cura di G. Briganti, 2 voll., Electa, Milano 1990.

Polacco, Martini 2000
R. Polacco, E. Martini, *Dipinti veneti della Collezione Luciano Sorlini*, Gruppo Grafico Ricordi, Cazzago della Riviera 2000.

Pommer [1967] 2003
R. Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone* [1967], edizione a cura di G. Dardanello, Allemandi, Torino 2003.

Le pompe 1702
Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII descritte da Giuseppe Ghezzi, per Giovanni Francesco Buagni, Roma 1702.

Pompeo Batoni (1708-1787) 1982
Pompeo Batoni (1708-1787) and His British Patrons, catalogo della mostra (Kenwood, Iveagh Bequest, 8 giugno-30 agosto 1982), a cura di E.P. Bowron, Greater London Council, London 1982.

Pompeo Batoni (1708-1787) 2008
Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

Pomponi 1994
M. Pomponi, *Fonti per la storia dei monumenti antichi di Roma: I. Collezionisti inglesi e artisti romani nel primo Settecento; una lettera di Francesco Fernando d'Imperiali a Richard Topham*, in «Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 5, 1994, pp. 259-269.

Pons 1986
B. Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, Strasbourg 1986.

Pons 1991
B. Pons, *Le décor de l'appartement du Grand Dauphin au château neuf de Meudon*, in «Gazette des Beaux-Arts», 117, 1991, pp. 59-76.

Pons 1992a
B. Pons, *Arabesques ou nouvelles grotesques*, in *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, a cura di A. Gruber, Citadelles & Mazenod Paris 1992, pp. 158-223.

Pons 1992b
B. Pons, *Rocaille*, in *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, a cura di A. Gruber, Citadelles & Mazenod, Paris 1992, pp. 325-432.

Pons 1995
B. Pons, *Grands Décors français 1650-1800 reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Éditions Faton, Dijon 1995.

Pope-Hennessy 1964
J.W. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., Her Majesty's Stationery Office, London 1964.

Portiglia 1988
H. Portiglia, *Le martyre de sainte Victoire*, in *Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 10 settembre-30 ottobre 1988), a cura di H. Portiglia, Comité départemental du Patrimoine, Melun 1988, pp. 240-241.

Portoghesi 1956
P. Portoghesi, *Guarino Guarini 1624-1683*, Electa, Milano 1956.

Posner 1971
D. Posner, *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590*, 2 voll., Phaidon, New York 1971.

Posner 1984
D. Posner, *Antoine Watteau*, Weidenfeld & Nicolson, London 1984.

Posse 1931
H. Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 52, 1931, pp. 1-73.

Possenti 1924
E. Possenti, *La Fabbrica degli Arazzi in Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 8, 1924, pp. 1-11.

Poussin et Rome 1996
Poussin et Rome, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia/Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996.

Poussin, Watteau, Chardin 2005
Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes. XVII^e-XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 aprile-31 luglio 2005; München, Haus der Kunst, 5 ottobre 2005-8 gennaio 2006; Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 3 febbraio-30 aprile 2006), a cura di P. Rosenberg, D. Mandrella, Réunion des Musée Nationaux, Paris 2005.

Pozsgai 2013
M. Pozsgai, *Die Gesandten am französischen Hof als Kunstagenten. Daniel Cronström aus Schweden und Ernst Ludwig Carl aus Brandenburg-Ansbach*, in *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di M. Häberlein, C. Jeggle, UVK, Konstanz/München 2013, pp. 175-192.

Pozzo 1693
A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum Et Architectorum Andreae Putei. In qua docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia que pertinent ad Architecturam*, Komarek, Roma 1693.

Pradère 2003
A. Pradère, *Charles Cressent sculpteur, ébéniste du Régent*, Éditions Faton, Dijon 2003.

Prat 2017
L.-A. Prat, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Louvre éditions/Somogy, Paris 2017.

Préaud 1982
T. Préaud, *L'atelier de Desportes*, in *L'atelier de Desportes: dessins et esquisses conserves par la manufacture nationale de Sèvres*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 5 novembre 1982-24 gennaio 1983), a cura di L. Duclaux, T. Préaud, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1982, pp. 18-23.

Préaud 1993
M. Préaud, *Bibliothèque nationale de France. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, XI, *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre (première partie)*, Bibliothèque nationale, Paris 1993.

Préaud 1999
M. Préaud, *Bibliothèque nationale de France. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*, XII, *Jean Lepautre (deuxième partie)*, Bibliothèque nationale, Paris 1999.

Préaud 2008
M. Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. XIII. Pierre Lepautre*, Bibliothèque nationale de France, Paris 2008.

I premiati dell'Accademia 1989
I premiati dell'Accademia 1682-1754, a cura di A. Cipriani, Edizioni Quasar, Roma 1989.

Il premio 1705
Il premio tra gli applausi del Campidoglio per l'Accademia del Disegno celebrata il dì 7 maggio 1705 descritto da Giuseppe Ghezzi, pittore e segretario accademico, Zenobj, Roma 1705.

Previtali [1976] 2009
G. Previtali, *Introduzione* [1976], in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672-1695], 2 voll., a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2009, I, pp. IX-LX.

Printing the Grand Manner 2010
Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV, catalogo della mostra (Los Angeles, The Getty Research Institute 18 maggio-17 ottobre 2010), a cura di L. Marchesano, C. Michel, The Getty Research Institute, Los Angeles 2010.

Procès-verbaux 1875-1892
Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793. Publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts, 10 voll., edizione a cura di A. de Montaiglon, J. Baur, Paris 1875-1892.

Prohaska 2016
W. Prohaska, *A late Maratti painting refound*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti del convegno (Roma, Gallerie Nazionali, Galleria Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2016, pp. 75-80.

Pron 2009
G. Pron, *Un orologio e sei girandole in cerca d'autore*, Torino 2009.

Prosperi Valenti Rodinò 1987
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'arte», 72, 1987, pp. 17-60.

Prosperi Valenti Rodinò 1993
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti*, IX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1993, pp. 15-48.

Prosperi Valenti Rodinò 1996
S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, in *Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, XII, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1996, pp. 131-192.

Prosperi Valenti Rodinò 2006
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *L'artiste collectionneur de dessin, de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, 2 voll., a cura di C. Monbeig Goguel, 5 Continenti Editori, Milano 2006-2007, I, 2006, pp. 67-87.

Prosperi Valenti Rodinò 2013
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Carlo Maratti nelle collezioni pubbliche italiane. Bilancio e precisazioni*, in «Bollettino d'Arte», 98, 2013, 19/20, pp. 73-98.

Prosperi Valenti Rodinò 2014
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in «Studi di Memofonte», 12, 2014, pp. 55-72.

Provero 2008
L. Provero, *Margherita di Savoia-Acaia, marchesa di Monferrato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 70, Roma 2008, pp. 157-158.

Une des provinces du rococo 2019
Une des provinces du rococo. La Chine rêvée de François Boucher, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 9 novembre 2019-2 marzo 2020), a cura di A. Laing, Y. Rimaud, In Fine éditions d'art, Paris 2019.

Puetz 1999
A. Puetz, *Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain*, in *Eighteenth-Century Markets and Manufactures in England and France*, «Journal of Design History», 12, 1999, 3, pp. 217-239.

Puglisi 2000
C. Puglisi, *L'Albane et la France*, in *L'Albane 1578-1660*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 20 settembre 2000-8 gennaio 2001), a cura di S. Loire, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 13-33.

Puttfarken 1985
T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, Yale University Press, New Haven/London 1985.

Pygmalions Aufklärung 2006
Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, a cura di R. Kanz, H. Körner, Deutscher Kunstverlag, München 2006.

Quellen zur Geschichte 1931-1955
Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn, a cura di H. Hantsch, 2 voll., Filser, Augsburg 1931-1955.

Quieto 1984
P.P. Quieto, *Giovanni Domenico Campiglia, monsignor Bottari e la rappresentazione dell'antico*, in «Labyrinthos», 5/6, 1984, pp. 3-36.

Quieto 2007
P.P. Quieto, *Pompeo Girolamo de' Batoni. L'Ideale classico nella Roma del Settecento*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2007.

Raccolta di lettere 1754
Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette Arti fiorino dal secolo XV al XVII, 7 voll., a cura di G.G. Bottari, per eredi Barbiellini, Roma 1754.

Raccolta di lettere 1757-1773
Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, 7 voll., a cura di G.G. Bottari, L. Crespi, P. Petroni, per gli eredi Barbiellini/nella Stamperia Pagliarini/nella Stamperia di Pallade, Roma 1757-1773.

Raccolta di lettere 1822-1825
Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, 8 voll., a cura di G.G. Bottari, S. Ticozzi, per Giovanni Silvestri, Milano 1822-1825.

La raccolta Molinari Pradelli 1984
La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e del Settecento, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 26 maggio-29 agosto 1984), a cura di C. Volpe, Centro Di, Firenze 1984.

Le raccolte del principe Eugenio 2012
Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria Reale, Sale delle Arti, 5 aprile-9 settembre 2012), a cura di C.E. Spantigati, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

Raffaello a Roma 2017
Raffaello a Roma. Restauri e ricerche, atti del convegno (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11-12 giugno 2014), a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2017.

Raffaello e gli amici 2019
Raffaello e gli amici di Urbino, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Centro Di, Firenze 2019.

Raggio 1968
O. Raggio, [Recensione] *J.W. Pope-Hennessy: Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, London, 1964*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 98-105.

Raggio 2006
O. Raggio, *Two allegorical sculptures by Francesco Ladatte*, in «Metropolitan Museum journal», 41, 2006, pp. 121-131.

Rangoni 1990
F. Rangoni, *Fernandi, Francesco*, in *Storia della pittura italiana. Il Settecento*, 2 voll., a cura di G. Briganti, Electa, Milano 1990, II, pp. 713-714.

Raphaël et l'art français 1983
Raphaël et l'art français, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J.P. Cuzin, J. Thuillier, M. Vasselin, Réunion des Musées nationaux, Paris 1983.

Ratti 1768-1768
C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2 voll., Gravier, Genova 1768-1769.

Ratti 1769
C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi, tomo secondo scritto da Carlo Giuseppe Ratti, Pittore, e Socio delle Accademie Ligustica, e Parmense: in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Casamara, Genova 1769.

Ratti 1780
C.G. Ratti, *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura*, 2 voll., Gravier, Genova 1780.

Raux 2006
S. Raux, *La reconnaissance des institutions, de l'utilité des nouvelles techniques de fac-similés de dessins*, in *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007), a cura di E. Delapierre, S. Raux, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2006, pp. 75-80.

Ray 2004
W. Ray, *Talking about Art: The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen*, in «Eighteenth-Century Studies», 37, 2004, 4, pp. 527-552.

Réau 1927
L. Réau, *Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle. Les Lemoyne*, Les Beaux-Arts, Paris 1927.

Réau, Messelet, Adhémar 1938
L. Réau, J. Messelet, J. Adhémar, *Carle Vanloo, Jean Restout, les lithographies de paysages en France à l'époque romantique*, Colin, Paris 1938.

Réau 1950
L. Réau, *J.-B. Pigalle*, Tisné, Paris 1950.

Réau 1958-1959
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, 3 voll., Presses universitaires de France, Paris 1958-1959.

Réau 1959
L. Réau, *Les œuvres romaines de Bouchardon*, in «Archives de l'Art français», 22, 1959, pp. 142-149.

Rebaudengo 1969
D. Rebaudengo, *Torino racconta. Diario manoscritto di Francesco Ludovico Soleri dal 22 marzo 1682 al 27 febbraio 1721 e il suo giornale dell'assedio del 1706: trascrizione completa e commento*, Albra, Torino 1969.

Recent Acquisitions 1993
Recent Acquisitions, A Selection: 1993-1994, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 51, 1993, 2, pp. 6-96.

Recent Acquisitions 1994
Recent Acquisitions, A Selection: 1992-1993, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 52, 1994, 2, pp. 5-95.

Recueil d'estampes 1729
Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets, 2 voll., Imprimerie Royale, Paris 1729.

Rees 1976
S.E. Rees, *The political career of Wills Hill, earl of Hillsborough (1718-1793) with particular reference to his American policy*, tesi di dottorato (Aberystwyth University), Cardiff 1976.

La Reggia di Venaria 2007
La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea, 2 voll., catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria Reale, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008), a cura di E. Castelnuovo, W. Barberis, Allemandi, Torino 2007.

La Regola e la Fama 1995
La Regola e la Fama: San Filippo Neri e l'arte, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), a cura di C. Strinati, Electa, Milano 1995.

Les relations artistiques 1964
Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718: Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, Correspondance (extraits), edizione a cura di R.A. Weigert, C. Hernmar-

ck, A.B Esgnellska Boktryckeriet, Egnellska Boktryckeriet, Stockholm 1964.

Renna 2019
I. Renna, *Intorno alla figura di Francesco Fernandi detto l'Imperiali: indagine sui rapporti tra Roma e la Scozia nella prima metà del XVIII secolo*, in *Inclusioni culturali. Arte e architettura italiana in dialogo con altri mondi*, a cura di B. Borzì, L. Scanu, Webster, Padova 2019, pp. 103-123.

Le residenze sabaude 2005
Le residenze sabaude come cantieri di conoscenza. Ricerca storica, materiali e tecniche costruttive, a cura di M. Volpiano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2005.

Restituzioni 2018
Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 28 marzo-16 settembre 2018), a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2018.

Reuter 2018
K. Reuter, *The Sketchbooks of a Disciple of Marco Benefial and Agostino Masucci: Apprenticeship and Invention in the Work of João Glama Ströberle (1708-92)*, in «Getty Research Journal», 10, 2018, pp. 83-104.

Rezension 2008
Rezension von "Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carracio ad Veterum aemuationem posterorumq. admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis, a Petro Aquila delineatae incisae". Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae. Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis [1677], In: "Giornale de' letterati", ed. Francesco Nazari, 1678, pp. 81-84, edizione a cura di M. Daly Davis, in «Fontes», 25, 2008 [pubblicazione online].

Rice 2013
L. Rice, *Francis Haskell: Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque, 1963*, in *The books that shaped art history*, a cura di R. Shone, J.P. Stonard, Thames & Hudson, London 2013, pp. 140-149.

Rimaud 2010
Y. Rimaud, *Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745)*, tesi di laurea (Aix-en-Provence/Marseille, Université de Aix-Marseille), Aix-en-Provence/Marseille 2010.

Rimaud 2013
Y. Rimaud, *Un témoignage rare de la formation de Jean-Baptiste van Loo (1684-1745) à Rome: l'Académie d'homme allongé, tenant un bâton du Musée Magnin*, in «Bulletin des musées de Dijon», 13, 2013 (2014), pp. 48-49.

Ripa [1593] 1603
C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione* [1593], Lepido Facii, Roma 1603.

Ritratto di una collezione 2005
Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 6 marzo-15 maggio 2005), a cura di R. Morselli, R. Vodret Adamo, Skira, Milano 2005.

Ritter 1889
F. Ritter, *Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit dem Jahr 1871*, Verlag des K.K. Österreichisches Museums, Wien 1889.

Rizzi 1989
A. Rizzi, *Sebastiano Ricci*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 25 giugno-31 ottobre 1989), Electa, Milano 1989.

Rizzo 2008
A. Rizzo, *L'attività di Carle Vanloo in Piemonte*, tesi di laurea (Università degli Studi di Torino), Torino 2008.

Rizzo 2011a
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, Nerosubianco Edizioni, Cuneo 2011, pp. 53-60.

Rizzo 2011b
A. Rizzo, *Ignazio Nepote*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Nerosubianco edizioni, Cuneo 2011, pp. 122-123.

Rizzo 2012
A. Rizzo, *Carle Vanloo in Italia (1728-1734)*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Torino), Torino 2012.

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. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 115-121.

Rizzo 2017
A. Rizzo, *"Il fait un effett surprenant". Le Expositions de la place Dauphine a Parigi negli anni Venti del Settecento*, in «Studiolo», 14, 2017, pp. 181-203.

Roani Villani 1990
R. Roani Villani, *Per Francesco Carradori copista e restauratore. L'artista e l'ambiente, nuovi documenti*, in «Paragone», 41, 1990, pp. 129-146.

Robelin 2007
R. de Robelin, *Chardin and Tessin: Still Life with Leeks and Casserole, A New Acquisition with an Unknown History*, in «Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm», 13, 2007, pp. 75-84.

Robert-Dumesnil 1835-1871
A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*, 11 voll., chez Allourd et Bouchard Huzard, Paris 1835-1871.

Robison 1977
A. Robison, *Preliminary Drawings for Piranesi's Early Architectural Fantasies*, in «Master Drawings», 15, 1977, pp. 387-401.

Robison 1986
A. Robison, *Piranesi: early architectural fantasies. A catalogue raisonné of the etchings*, University of Chicago Press/National Gallery of Art, Washington/Chicago, London 1986.

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, Accademia di Francia a Roma, 14 ottobre 2016-17 gennaio 2017), a cura di J. Delaplanche, Officina Libraria, Milano 2016, pp. 36-50.

Roche 1993
M.-D. Roche, *Le Musèe Fesch d'Ajaccio*, Dia, Ajaccio 1993.

Rococo 1984
Rococo. Art and Design in Hogarth's England, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 16 maggio-30 settembre 1984), a cura di M. Snodin, Trefoil Books, London 1984.

Roettgen 1988
S. Roettgen, *Guido Reni e la pittura romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1 dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988.

Roettgen 1999
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs* (1728-1779), 2 voll., Hirmer, München 1999.

Roettgen 2007
S. Roettgen, *La grande decorazione barocca in Italia 1600-1800*, Jaca Book, Milano 2007.

Rois & mécènes 2015
Rois & mécènes. La cour de Savoie et les formes du rococo, Turin, 1730-1750, catalogo della mostra (Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 aprile-24 agosto 2015), a cura di E. Pagella, C. Arnaldi Di Balme, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo/Milano 2015.

Roisecco 1750
G. Roisecco, *Roma Antica, E Moderna O Sia Nuova Descrizione Di tutti gl' Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città Di Roma*, 3 voll., Puccinelli, Roma 1750.

Roland Michel 1984a
M. Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Arthena, Neuilly-sur-Seine 1984.

Roland Michel 1984b
M. Roland Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century*, Alpine Fine Arts, New York 1984.

Roland Michel 1994
M. Roland Michel, *Le paysage au XVIII^e siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique*, in *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, atti del convegno (Paris, Musée du Louvre, 25-27 gennaio 1990), a cura di C. Loisel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994, pp. 211-229.

Roland Michel 1996
M. Roland Michel, *Chardin*, Harry N. Abrams, New York 1996.

Roland Michel 2011
M. Roland Michel, *Chardin*, Hazan, Paris 2011.

Rolfi Ožvald 2008
S. Rolfi Ožvald, *Pratiche di atelier e strategie di mercato*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo/Milano 2008, pp. 42-45.

Roli 1962
R. Roli, *Traccia per Francesco Monti bolognese*, in «Arte antica e moderna», 5, 1962, pp. 86-98.

Roli 1977
R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Edizioni Alfa, Bologna 1977.

Roma antica 1741
Roma antica distinta per regioni, Bernabò Barbiellini, Roma 1741.

La Roma antica e moderna 2008
La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni. Panini Vasi Piranesi, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 30 novembre 2008-25 gennaio 2009), a cura di D. Gasparotto, Banca di Piacenza, Piacenza 2008.

Roma e l'antico 2010
Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, Palazzo Cipolla, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C.Brook, V. Curzi, Skira, Milano/Genève 2010.

Roma Britannica 2011
Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome, a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, British School at Rome, Roma 2011.

The Roman drawings 1960
The Roman drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, a cura di A. Blunt, H.L. Cooke, Phaidon, London 1960.

Romano 1989
G. Romano, *Una ricerca per Andrea Pozzo ad Alessandria*, in *Antichità ed arte nell'Alessandrino*, atti del convegno (Alessandria, 15-16 ottobre 1988), a cura di F. Malaguzzi, L'artistica, Savigliano 1989, pp. 307-310.

Romano 1989/1990
G. Romano, *Notizie su Andrea Pozzo tra Milano, Genova e il Piemonte*, in «Prospettiva», 57/60, 1989/1990, 294-307.

Roma-Parigi 2016
Roma-Parigi, Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016.

Rome à l'apogée 2006
Rome à l'apogée de sa gloire. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 3 novembre 2006-7 febbraio 2007), a cura di C. Loisel, C. Garofalo, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2006.

La Rome Baroque 1990
La Rome Baroque de Maratti à Piranèse: dessins du Louvre et des collections publiques françaises, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 15 novembre 1990-18 febbraio 1991) a cura di C. Loisel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990.

Rondolino 1898
F. Rondolino, *Il Duomo di Torino illustrato*, Roux Frassati, Torino 1898.

Ronot 2002
H. Ronot, *Jean-Baptiste Bouchardon architecte et sculpteur*, 2 voll., Éditions Faton, Dijon 2002.

Rosenberg 1966a
P. Rosenberg, *Jouvenet at Rouen*, in «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 442-444.

Rosenberg 1966b
P. Rosenberg, *Tableaux français du XVII^e siècle et italiens des XVII^e et XVIII^e siècles. Rouen, Musée des Beaux-Arts*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1966.

Rosenberg 1972
P. Rosenberg, *Jean Barbault*, in «Arte illustrata», 51, 1972, pp. 412-434.

Rosenberg 1973a
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, Les Presses Artistiques, Paris 1973, pp. 13-19.

Rosenberg 1973b
P. Rosenberg, *Subleyras au musée de Berlin*, in «Berliner Museen», 23, 1973, pp. 1-4.

Rosenberg 1977
P. Rosenberg, *Le concours de peinture de 1727*, in «Revue de l'Art», 37, 1977, pp. 29-42.

Rosenberg 1978a
Pierre Rosenberg, *Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)*, in «Revue de l'Art», 40/41, 1978, pp. 173-202.

Rosenberg 1978b
Pierre Rosenberg, *P. Rosenberg, Quelques noveautés sur Barbault*, in *Piranèse et le Français*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 12-14 maggio 1976), a cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 499-508.

Rosenberg 1979
P. Rosenberg, *Les premières natures mortes "dans le talent des animaux et des fruits"*, in *Chardin 1699-1779*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 gennaio-30 aprile 1979; Cleveland, Museum of Fine Arts, 6 giugno-12 agosto 1979; Boston, Museum of Fine Arts, 8 settembre-19 novembre 1979), a cura di P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1979, pp. 109-144.

Rosenberg 1982
P. Rosenberg, *Longhi e il seicento francese*, in *L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982.

Rosenberg 1983a
P. Rosenberg, *Chardin: New Thoughts*, Helen Foresman Spencer Museum of Art, Lawrence 1983.

Rosenberg 1983b
P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Flammarion, Paris 1983.

Rosenberg 1984
P. Rosenberg, *Vies anciens de Watteau*, Hermann, Paris 1984.

Rosenberg 1990
P. Rosenberg, *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), National Academy of Design, New York 1990.

Rosenberg 1991
P. Rosenberg, *Watteau. Le Vite antiche*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991.

Rosenberg 1992
P. Rosenberg, *La fortune des Sacrements de Crespi en France au XVIII^e 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, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 473-481.

Rosenberg 1995
P. Rosenberg, *La génération de 1710*, in N. Willk-Brocard, *Une Dynastie, Les Hallé*, Arthena Paris 1995, pp. 11-14.

Rosenberg 1998
P. Rosenberg, *Un chef-d'œuvre de Dandré-Bardon (1700-1783) pour le Louvre*, in «La Revue du Louvre», 5, 1998, pp. 40-45.

Rosenberg 1999a
P. Rosenberg, *Dandré-Bardon e Sebastiano Ricci*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1999, pp. 387-393.

Rosenberg 1999b
P. Rosenberg, *Tiepolo e Dandré-Bardon*, in «Arte Veneta», 53, 1999, pp. 101-105.

Rosenberg 2000
P. Rosenberg, *Ignorance et incompréhension réciproques: point de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle*, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo: Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, P. Durey, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000, pp. 16-23.

Rosenberg 2001
P. Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778) ou la jouissance du dessin*, Galerie de Bayser, Paris 2001.

Rosenberg 2002/2003
P. Rosenberg, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi 1715-1723*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 161, 2002/2003, pp. 1-30.

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, École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, pp. 172-179.

Rosenberg 2005
P. Rosenberg, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche fra l'Italia e la Francia*, Skira, Milano 2005.

Rosenberg 2009a
P. Rosenberg, *Barocci e la pittura francese del Settecento: un rendez-vous mancato*, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 226-235.

Rosenberg 2009b
P. Rosenberg, *Some modest reflections on Jean-Antoine Watteau (1684-1721)*, in *Watteau, Music, and Theater*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre-29 novembre 2009), a cura di K. Baetjer, Yale University Press, New Haven/London 2009, pp. 3-8.

Rosenberg 2010
P. Rosenberg, *Une bufflonne hors norme*, in *Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne*, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio-22 agosto 2010), a cura di D. Jacquot, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2010, pp. 24-27.

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 E. Beck, A. Henry, M. Bayard, Paris 2016, pp. 291-305.

Rosenberg, Barthélemy-Labeeuw 2011
P. Rosenberg, L. Barthélemy-Labeeuw, *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette, Ecole française*, 2 voll., Electa, Milano 2011.

Rosenberg, Lesur 2013
P. Rosenberg, N. Lesur, *Pierre Subelyras (1699-1749). Cahiers du dessin français*, De Bayser Sarl, Paris 2013.

Rosenberg, Mandrella 2005
Gesamtverzeichnis Französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, a cura di P. Rosenberg, D. Mandrella, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2005.

Rosenberg, Prat 1996
P. Rosenberg, L.-A. Prat, *Antoine Watteau 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, 3 voll., Gallimard, Paris 1996.

Rosenberg, Reynaud, Compin 1974
P. Rosenberg, P. Reynaud, N. Compin, *Musée du Louvre. Catalogue illustré des Peintures, École Française XVII^e-XVIII^e siècles*, 2 voll., Réunion des Musées Nationaux, Paris 1974.

Rosenberg, Sahut 1991
P. Rosenberg, M.-C. Sahut, *I quadri della famiglia Van Loo nei musei russi*, in *San Pietroburgo 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, catalogo della mostra (Palazzina di caccia, Stupinigi, 4 maggio-8 settembre 1991), a cura di S. Pettenati, Bereneice, Milano 1991, pp. 361-378.

Rosenberg, Temperini 1999
P. Rosenberg, R. Temperini, *Chardin suivi du Catalogue des œuvres*, Flammarion, Paris, 1979.

Rosenfeld 1992
N. Rosenfeld, *La culture de Largillière*, in «Revue de l'art», 98, 1992, pp. 44-53.

Roserot 1895
A. Roserot, *Edme Bouchardon dessinateur*, Plon, Nourrit, Paris 1895.

Roserot 1908
A. Roserot, *La vie et l'oeuvre d'Edme Bouchardon en Italie*, in «Gazette des Beaux-Arts», 40, 1908, pp. 17-37.

Roserot 1910
A. Roserot, *Edme Bouchardon*, Librairie centrale des Beaux-arts, Paris 1910.

Rossi Pinelli 2000
O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni: la cultura visiva nel Settecento europeo*, UTET, Torino 2000.

Rossi Pinelli 2009
O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Einaudi, Torino 2009.

Rosso 2006
F. Rosso, *Guarini stereotomista*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 309-321.

Rotili 2015
V. Rotili, *Un inedito bassorilievo in terracotta di Pierre Étienne Monnot. Sguardi sulla cultura figurativa di inizio Settecento a Roma*, in «Annali. Accademia Nazionale di San Luca», 1, 2015, pp. 177-186.

Rovere 1858
C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Botta, Torino 1858.

Rovere, Viale, Brinckmann 1937
L. Rovere, V. Viale, A.E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Oberdan Zucchi, Milano 1937.

Roy 1980
A. Roy, *Les Envois de l'Etat au Musée de Dijon (1803-1815)*, Éditions Ophrys, Paris 1980.

Rudolph 1978
S. Rudolph, *The Toribio illustrations and some considerations on engravings after Carlo Maratti*, in «Antologia di belle arti», 2, 1978, pp. 191-203.

Rudolph 1983
S. Rudolph, *La Pittura del '700 a Roma*, Longanesi, Milano 1983.

Rudolph 1994a
S. Rudolph, *Premessa ad un'indagine sul mecenatismo del cardinale Alderano Cybo, devoto dell'Immacolata nonché parziale a Guercino e a Maratti*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 8, 1994, pp. 5-31.

Rudolph 1994b
S. Rudolph, *Una visita alla capanna del pastore Disfilo "primo dipintore di Arcadia", (Carlo Maratti)*, in *III Centenario dell'Arcadia*, atti del convegno (15-18 maggio 1991), «Atti e memorie dell'Accademia dell'Arcadia», 9, 1994, numero dedicato, pp. 387-415.

Rudolph 1995
S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Ugo Bozzi, Roma 1995.

Rubens contre Poussin 2004
Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle, catalogo della mostra (Arras, Musée des beaux-arts, 6 marzo-14 giugno 2004; Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 3 luglio-27 settembre 2004), a cura di E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, Ludion, Gand 2004.

Rudy 2013
E. Rudy, *On the Market: Selling Etchings in Eighteenth-Century France*, in *Artists and Amateurs: Etching in 18th-Century France*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 2013-5 gennaio 2014), a cura di P. Stein, Yale University Press, New Heaven 2013, pp. 40-67.

Ruggeri 1984
U. Ruggeri, *Francesco Monti "falso veneziano"*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, atti del convegno internazionale (Udine, 20-22 maggio 1982), a cura di C. Russo, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine 1984, pp. 239-252.

Ruggero 2008
C. Ruggero, *Disegni di memorie funebri per Carlo e Francesco Fontana eseguiti da Filippo Juvarra "amatissimo discepolo"*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo, G. Bonaccorso, Gangemi, Roma 2008, pp. 395-398.

Ruggero 2013
C. Ruggero, *'Venimus, vidimus et Deus vicit': die Erfolge der Lega Santa auf einem Relief von Pierre-Etienne Monnot für die Odescalchi*, in *Das Bild des Feindes*, a cura di E. Leuschner, Mann, Berlin 2013, pp. 495-511.

Russell 1985
F. Russell, *Dr Clephane, John Blackwood and Batoni's "Sacrifice of Iphigenia"*, in «The Burlington Magazine», 127, dicembre 1985, pp. 890-893.

Sabatier 1999
G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Michel, Paris 1999.

Safarik 1996
E.A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna: inventari 1611-1795*, De Gruyter Saur, Berlin 1996.

Sainte Fare Garnot 1980
N. Sainte Fare Garnot, *La galerie des Ambassadeurs au Palais des Tuileries (1666-1671)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», (1978) 1980, pp. 119-126.

Saint, Site and Sacred Strategy 1990
Saint, Site and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit urbanism, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 23 ottobre 1990-6 aprile 1991), a cura di T.M. Lucas, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1990.

Saint-Yves 1748
C.L. de Saint-Yves, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes*, Elias Luzac Junior, Leyde 1748.

Salerno 1973
L. Salerno, *La Cappella del Monte di Pietà di Roma*, Cassa di Risparmio di Roma, Roma 1973.

Salmon 2001
X. Salmon, *François Lemoyne à Versailles*, in *L'«Apothéose d'Hercule» de François Lemoyne, au château de Versailles: histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, a cura di E. Ducamp, Gourcuff, Paris 2001, pp. 75-127.

Salmon 2012
X. Salmon, *Alexis Peyrotte (1699-1769) ou les grâces du rocaille à Fontainebleau*, Société des Amis & Mécènes du Château de Fontainebleau, Fontainebleau 2012.

Salon 1737
Salon. Explication des Peintures, Sculptures, et autre Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, a cura di F.B. Lépicié, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1737.

Salon 1738
Salon. Explication des Peintures, Sculptures, et autre Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, a cura di F.B. Lépicié, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1738.

Salon 1739
Salon. Explication des Peintures, Sculptures, et autre Ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, a cura di F.B. Lépicié, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1739.

Salon 1740
Salon. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1740.

Salon 1741
Salon. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1741.

Salon 1747
Salon. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, Paris 1747.

Salvadeo 2019
D.M. Salvadeo, *Disegni di arredi liturgici nell'Archivio Capitolare di Vercelli: una ricognizione*, in «Bollettino Storico Vercellese», 93, 2019, pp. 141-167.

Salvagni 2008
I. Salvagni, *Architettura ed "Aequa potestas": Filippo Juvarra, l'Accademia di San Luca e gli architetti*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Campisano, Roma 2008, pp. 33-53.

Salviucci Insolera 1996
L. Salviucci Insolera, *Le prime edizioni del Trattato*, in *Andrea Pozzo*, a cura di A. Battisti, Luni Editrice, Milano/Trento 1996, pp. 206-213.

Die Sammlung des Consul Smith 1989
Die Sammlung des Consul Smith, Meisterwerke Italienischer Zeichnung aus de Royal Library, Windsor Castle. Von Raffael bis Canaletto, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 27 agosto-29 ottobre 1989), a cura di F. Vivian, Hirmer, München 1989.

Sanchez 2004
P. Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province 1673-1800*, 3 voll., Éditions de l'Échelle de Jacob, Dijon 2004.

San Francisco Javier en las artes 2006
San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen, catalogo della mostra (Castillo de Javier, aprile-settembre 2006), a cura di R.F. Gracia, Fundación Caja Navarra, Pamplona 2006.

Sani 1985
R. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere diari, frammenti*, 2 voll., Leo S. Olschki Editore, Firenze 1985.

Sani 2007
R. Sani, *Rosalba Carriera*, Allemandi, Torino 2007.

San Martino 1995
P. San Martino, *Il mobile e il fantastico intuito da Juvarra*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid. 1714-1735*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Madracci, A. Griseri, Fabbri, Milano 1995, pp. 253-255.

San Pietro 1996
San Pietro: arte e storia nella Basilica Vaticana, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bolis, Bergamo 1996.

San Pietroburgo 1703-1825 1991
San Pietroburgo 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage, catalogo della mostra (Palazzo di Caccia, Stupinigi, 4 maggio-8 settembre 1991), a cura di S. Pettenati, Bereneice, Milano 1991.

Sapienza 2004
V. Sapienza, *Ladatte, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, pp. 33-35.

Sapori 2015
G. Sapori, *Il libro dei mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Artemide, Roma 2015.

Scaffidi 2002
C. Scaffidi, *La corte di Carlo Emanuele III*, in *Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, V, *Storia di Torino*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002, pp. 841-856.

Scaloni 1999
G. Scaloni, *Restauri e allestimenti nei giubilei tra i giubilei del 1700 e 1725: la basilica di San Giovanni in Laterano*, in *Arci-confraternite, chiese, artisti*, XV, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 1999, pp. 83-96.

Scaloni 2010
G. Scaloni, *Grotteschi*, in *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, a cura di G. Mariani, Mazzotta, Milano 2010, pp. 45-51.

Scarpa Sonino 1991
A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Berenice, Milano 1991.

Scarpa Sonino 1994
A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Edizioni dei Soncino, Soncino 1994.

Scarpa Sonino 2006
A. Scarpa, *Sebastiano Ricci. Catalogue raisonné*, Alfieri, Milano 2006.

Scavizzi 2001
G. Scavizzi, *Attività di Giordano dal 1682 alla morte*, in *Luca Giordano (1634-1705)*, catalogo della mostra (Napoli, Castel'Sant'Elmo, 3 marzo-3 giugno 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Electa Napoli, Napoli 2001, pp. 39-51.

Scavizzi 2017
G. Scavizzi, *Luca Giordano, la vita e le opere*, Arte'm, Napoli 2017.

Schalhorn 2000
A. Schalhorn, *Pierre Subleyras (1699-1749) und das Bild für den Papst im 17. und 18. Jahrhundert*, Scaneg, München 2000.

Schapiro 1962
M. Schapiro, *Style*, in *Anthropology Today: Selections*, a cura di S. Tax, The University of Chicago Press, Chicago/London 1962, pp. 278-303.

Schede Vesme 1963-1982
Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, 4 voll., Torino 1963-1982.

Scherf 1999
G. Scherf, *Le portrait de Madame Vleughels, sculpté en 1732 par Bouchardon, revient en France pour entrer au Louvre*, in «Revue du Louvre», 49, 1999, 2, pp. 18-21.

Scherf 2003
G. Scherf, *Un sculpteur qui dessins: Michel-Ange Slodtz*, in *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, atti del convegno (Paris, École du Louvre, 24-25 giugno 1999), a cura di N. Sainte Fare Garnot, École du Louvre, Paris 2003, pp. 351-366.

Scherf 2005
G. Scherf, *Étienne-Pierre-Adrien Gois, 'La Douleur'*, in «La Revue des Musées de France. Revue du Louvre», 1, 2005, pp. 92-93.

Scherf 2006
G. Scherf, *Le dessin comme illustration de la sculpture. A propos des voyages à Paris de Joseph Camberlain à la fin du XVIII^e siècle*, in *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, a cura di R. Kanz, H. Körner, Deutscher Kunstverlag, München 2006, pp. 207-222.

Scherf 2007
G. Scherf, *Dessins de monuments funéraires de Bouchardon, Falconet, Broche et Pajou*, in *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Baron, P.-Y. Le Pogam, Éditions Faton, Dijon 2007, pp. 207-217.

Scherf 2008a
G. Scherf, *«Le sculpteur et le dessin. Quelques feuilles inédites di XVIII^e siècle français»*, in *Dessins de sculpteurs I, Troisièmes rencontres internationales du Salon de Dessin*, atti del convegno (Paris, Salon du Dessin, 9-10 aprile 2008), a cura di G. Scherf, L'échelle de Jacob, Paris 2008, pp. 61-71, 163-170.

Scherf 2008b
G. Scherf, *Visions of Sculpture: Some French Eighteenth-Century Sculptures Seen by Draftsmen and Painters*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del simposio (Washington, National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny, E.D. Schmidt, «Studies in the History of Art», 70, 2008, pp. 356-377.

Scherf 2015
G. Scherf, *The Rediscovered Marble Busts of the Four Elements by Lambert-Sigisbert Adam*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, atti del convegno (London, Wallace Collection, 6-7 settembre 2013), a cura di C.H. Miner, Skira, Milano 2015, pp. 519-534.

Scherf 2016a
G. Scherf, *Bouchardon et «l'idée sublime qu'il s'était faite du beau»*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 12-23.

Scherf 2016b
G. Scherf, *Portraits et études de têtes*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 158-174.

Scherf 2016c
G. Scherf, *La fontaine de Grenelle*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 230-260.

Scherner 2009
A. Scherner, *Die Kapelle des Monte di Pietà in Rom: Architektur und Reliefausstattung im römischen Barock*, VDG, Weimar 2009.

Scherner 2018
A. Scherner, *Rom-Dresden-Kassel: ein unbekanntes Projekt Augusts des Starken in Rom und Monnots Statuenzyklus für das Kasseler Marmorbad*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 44, 2017, pp. 99-131.

Schiavo 1962
A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Associazione Bancaria Italiana, Roma 1962.

Schlegel 1963
U. Schlegel, *Bernardino Cametti*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 5, 1963, pp. 44-83, 151-200.

Schlegel 1969
U. Schlegel, *Alcuni disegni di Camillo Rusconi, Carlo Maratta e Angelo De' Rossi*, in «Antichità viva», 4, 1969, pp. 28-41.

Schnackenburg 1974
B. Schnackenburg, *Gesamtkatalog. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, 2 voll., von Zabern, Mainz 1996.

Schnapper 1974
A. Schnapper, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'historie à Paris*, Arthena, Paris 1974.

Schnapper, Gouzi 2010
A. Schnapper, C. Gouzi, *Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'historie à Paris*, Laget, Paris 2010.

Schreiber-Jacoby 2004
B. Schreiber-Jacoby, *Boucher et Rembrandt*, 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, Réunion des Musées nationaux, Paris 2004, pp. 14-16.

Scott 1995
K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, Yale University Press, New Haven/London 1995.

Scott 1991
K. Scott, *D'un siècle à l'autre: histoire, mythologie et décoration au début du XVIII^e siècle à Paris*, in *Les Amours des Dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, a cura di C.B. Bailey, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 15 ottobre 1991-6 gennaio 1992; Philadelphia, Museum of Art, 23 febbraio-26 aprile 1992; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 23 maggio-2 agosto 1992), Réunion des Musées Natinaux, Paris 1991, pp. XXXII-LIX.

Scotti Tosini 1995
A. Scotti Tosini, *Filippo Juvarra e le corti europee del Settecento*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre-10 dicembre 1995), a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, Fabbri, Milano 1995, pp. 69-85.

Sculpture, an illustrated catalogue 1994
Sculpture, an illustrated catalogue. National Gallery of Art, National Gallery of Art, Washington 1994.

La sculpture en Occident 2007
La sculpture en Occident, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Baron, P.-Y. Le Pogam, J.R. Gaborit, Éditions Faton, Dijon 2007.

Sculture in terracotta 1991
Sculture in terracotta del barocco romano. Bozzetti e modelli del

Museo Nazionale del Palazzo Venezia, a cura di M.G. Barberini, Palombi, Roma 1991.

Sculture romane 2003
Sculture romane del Settecento III, XIX, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2003.

Sebastiano Conca 1981
Sebastiano Conca (1680-1764), catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), La Poligrafica, Gaeta 1981.

Sebastiano Ricci 2010
Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010), a cura di G. Pavanello, Marsilio, Venezia 2010.

Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo 2010
Sebastiano Taricco e Andrea Pozzo: tra la grande provincia e la corte di Torino, a cura di G. Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2010.

Seduzione etrusca 2014
Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), a cura di P. Bruschetti, Skira, Milano/Genève 2014.

Seeger 2020
U. Seeger, *Schloss Ludwigsburg und die Formierung eines reichsfürstlichen Gestaltungsanspruchs*, Böhlau Verlag, Köln/Göttingen 2020.

Il Seicento e Settecento romano 1998
Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 12 febbraio-11 maggio 1998; Milano, Palazzo Reale, 2 luglio-16 settembre 1998; Roma, Palazzo Barberini, 22 ottobre 1998-6 gennaio 1999), De Luca, Roma 1998.

Seicento 1988
Seicento, le siècle de Caravage dans les collections francaises, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 11 ottobre 1988-2 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988.

Semour 2015
A. Semour, *Pierre-Charles Trémolières (1703-1739)*, tesi di laurea (Paris, Université Paris-Sorbonne), Paris 2015.

Serafinelli 2018
G. Serafinelli, *Echi e predominanze fiamminghe nella formazione e produzione di Luigi Garzi. Nuovi documenti biografici e artistici*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 13-55.

Sereno 2012
S. Sereno, *Un repertorio di stampe per una famiglia di scultori torinesi: note sull'album Lavy*, in *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 219-222.

Serie degli uomini 1769-1775
Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, 12 voll., per Gaetano Cambiagi, Firenze 1769-1775.

Sestieri 1969
G. Sestieri, *Contributi a Sebastiano Conca I*, in «Commentari», 20, 1969, pp. 317-341.

Sestieri 1970
G. Sestieri, *Contributi a Sebastiano Conca II*, in «Commentari», 21, 1970, pp. 122-138.

Sestieri 1973
G. Sestieri, *Il punto su Benedetto Luti*, in «Arte illustrata», 6, 1973, pp. 232-255.

Sestieri 1981
G. Sestieri, *La carriera romana di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), La Poligrafica, Gaeta 1981, pp. 47-66.

Sestieri 1994
G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Allemandi, Torino 1994.

Sestieri 2004
G. Sestieri, *Michele Rocca e la pittura rococò a Roma*, Antiche Lacche, Roma 2004.

Sestieri, Daprà 1994
G. Sestieri, B. Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1994.

Settecento 2000
Settecento. L'Europe à Rome. Chefs d'œuvre de la peinture du XVIII^e siècle des collections de la Galerie nationale d'art ancien du Palais Barberini, catalogo della mostra (Paris, Mairie du V^e arrondissement, 27 settembre-13 dicembre 2000), a cura di L. Mochi Onori, De Luca, Roma 2000.

Il Settecento a Roma 1959
Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), a cura di E. Lavagnino, De Luca, Roma 1959.

Il Settecento a Roma 2005
Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

Il Settecento italiano 1929
Il Settecento italiano: catalogo generale della mostra e delle sezioni, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 luglio-10 ottobre 1929), Ferrari, Venezia 1929.

Il Settecento italiano 1932
Il Settecento italiano, 2 voll., Treves-Treccani-Tumminelli, Milano 1932.

Seymour 1982
H. Seymour, *Bartolomeo Cavaceppi eighteenth-century restorer*, Garland Publishing, New York/London 1982.

Seznec 1948
J. Seznec, *Don Quixote and His French Illustrators*, in «Gazette des Beaux-Arts», 34, 1948, pp. 173-192.

Seznec 1957
J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Clarendon Press, Oxford 1957.

La sfida delle stampe 2017
La sfida delle stampe. Parigi Torino 1650-1906, a cura di C. Gauna, Editris Duemila, Torino 2017.

La signora pittrice 2016
La signora pittrice: Violante Siriès Cerroti (1710-1783), a cura di L. Falcone, Pacini editore, Pisa 2016.

Simonato 2006
L. Simonato, *Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua vaticana del 'Carlo Magno'*, in «Prospettiva», 119/120, 2006 (2005), pp. 23-63.

Simonato 2017
L. Simonato, *Ritratto di un cardinale di fine Seicento: Gianfrancesco Albani tra carriera ecclesiastica, orgoglio civico e interessi artistici*, in *Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti tra Roma e Urbino*, catalogo di mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio-20 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 15-53.

Simonato 2018
L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018.

Siracusano 1986
C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, De Luca, Roma 1986.

Sirén 1914
O. Sirén, *Nicodemus Tessin d. y. s. Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien. Antechningar, bref och Ritningar*, Norstedt, Stockholm 1914.

Smentek 2014
K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Einghteenth-Century Europe*, Ashgate, Farnham 2014.

Smith 1993
G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, The MIT Press, Cambridge 1993.

Snoep-Reitsma 1973
E. Snoep-Reitsma, *Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 24, 1973, pp. 147-243.

Soleils baroques 2018
Soleils baroques. La Gloire de Dieu et des Princes en représentation dans l'Europe moderne, a cura di F. Couisinié, A. Lemoine, M. Virol, Somogy, Paris 2018.

Solfi 1689
C. Solfi, *Compendio historico della religione de'Chierici Regolari Ministri degli'Infirmi*, De Rossi, Mondovì 1689.

Sonenscher 1989
M. Sonenscher, *Work and Wages. Natural law, politics and the eighteenth-century French trades*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Sørensen 1994
B. Sørensen, *Some Drawings by Jacques Saly*, in «Master Drawings», 32, 1994, 3, pp. 252-261.

Sørensen 2000
B. Sørensen, *Some Sources for Piranesi's Early Architectural Fantasies*, in «The Burlington Magazine», 142, 2000, pp. 82-89.

Sotheby's 2010
Sotheby's, *Bibliothèque d'un érudit bibliophile: Rome e l'Italie*, catalogo d'asta (Paris, 12 ottobre 2010), 2010.

Sotheby's 2012
Sotheby's, *Treasures, Princely Taste*, catalogo d'asta (London, 4 luglio 2012), 2012.

Sotheby's 2017
Sotheby's, *Tableaux, Sculptures et Dessins Anciens et du XIXe siècle*, catalogo d'asta (Paris, 15 giugno 2017), 2017.

Souchal 1961
F. Souchal, *Les bustes de Chrysès et d'Iphigénie sculptés à Rome par Michel-Ange Slodtz*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1961, pp. 85-96.

Souchal 1967
F. Souchal, *Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Boccard, Paris 1967.

Souchal 1974
F. Souchal, *L'inventaire après décès du sculpteur Lambert-Sigisbert Adam*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», (1973) 1974, pp. 186-191.

Souchal 1977-1993
F. Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, con il contributo di F. De La Moureyre, H. Dumuis, 4 voll., Cassirer, Oxford 1977-1993.

Souchal 1980
F. Souchal, *Les Frères Coustou. Nicolas (1658-1733), Guillaume (1677-1746) et l'évolution de la sculpture française, du Dôme des Invalides aux Chevaux de Marly*, Boccard, Paris 1980.

Souchal 1988
F. Souchal, *L'Apothéose de saint François Xavier de Guillaume II Coustou*, in «Gazette des Beaux-Arts», 111, 1988, pp. 43-48.

Spada 1706
G. Spada, *Componimenti varj in loda dell'eminentiss. signor cardinale Pietro Ottoboni vice-cancelliere di S. Chiesa*, nella stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1706.

Spantigati 2015
C.E. Spantigati, *Culture du raffinement et de la virtuose préciosité: Pietro Piffetti et l'ébénisterie du XVIII^e siècle*, in *Rois & mécènes. La cour de Savoie et les formes du rococo, Turin, 1730-1750*, catalogo della mostra (Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 aprile-24 agosto 2015), a cura di E. Pagella, C. Arnaldi Di Balme, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo/Milano 2015, pp. 36-43.

Sparti 2004
D.L. Sparti, *Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 47, (2003) 2004, pp. 159-221.

Spence 1975
J. Spence, *Letters from the Grand Tour (1730-1741)*, edizione a cura di S. Klima, McGill-Queen's University Press, Montréal/London 1975.

Speranza 2014
F. Speranza, *Galleria del Daniel*, in *Dèi ed eroi. Capolavori di Palazzo Reale*, a cura della Direzione dei Servizi Educativi, MiBACT, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli, Torino 2014, pp. 15-20 [pubblicazione online].

Speranza 2016
Francesco De Mura per l'appartamento d'Estate e la manica dei Regi Archivi, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2016, pp. 143-149.

Sperimentare l'architettura 2001
Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001.

Spinola [1741] 1853
F.A. Spinola, *Meditazioni sopra la vita di Gesu Signor nostro per ciascun giorno, distese dal padre Fabio Ambrosio Spinola della Compagnia di Gesù divise in quattro parti. Parte prima. Principiando dalli ventitre ottobre fino al fine di febbraio* [1741], Venezia 1853.

Spinola 2004
G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*, 3 voll., Tipografia Vaticana, Città del Vaticano 2004.

Spinosa 1986-1987
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, 2 voll., Electa, Napoli 1986-1987.

Spinosa 1994
N. Spinosa, *La* Cacciata di Eliodoro dal Tempio *di Francesco Solimena nella chiesa del Gesù Nuovo*, in *La cacciata di Eliodoro dal tempio. Il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo*, a cura di N. Spinosa, Electa, Napoli 1994, pp. 17-35.

Spinosa 2018
N. Spinosa, *Da Mattia Preti a Carlo Maratti, dal barocco al classicismo*, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, 2 voll., Ugo Bozzi, Roma 2018, I, pp. 73-95.

Spione 2001
G. Spione, *Progettare la decorazione per i palazzi torinesi (1680-1760)*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Cassa di Risparmio di Torino, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 197-216.

Spione 2002
G. Spione, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter: l'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Allemandi, Torino 2002.

Spione 2018
G. Spione, *Pierre Subleyras e i canonici lateranensi*, in *Pierre Subleyras e l'abate miniatore Felice Ramelli. Un ritratto per i Musei Reali di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 13 dicembre 2018-31 dicembre 2019), a cura di A. Morandotti, G. Spione, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 33-43.

Spione, Cappelletti 2002
G. Spione, F. Cappelletti, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Allemandi, Torino 2002.

Spiritelli, amorini 2016
Spiritelli, amorini, genietti e cherubini. Allegorie e decorazioni di putti dal Barocco al Neoclassicismo, catalogo della mostra (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto, 19 febbraio-5 giugno 2016) a cura di V. Natale, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

Staatliche Museen 1931
Staatliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie, III, *Die italienischen Meister 16. bis 18. Jahrhundert*, a cura di P. Cassirer, Berlin 1931.

Le stanze delle muse 2014
Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 11 febbraio-11 maggio 2014), a cura di A. Mazza, Giunti, Firenze 2014.

Le stanze segrete 2016
Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi: Lotto, Artemisia, Guercino, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 18 marzo-30 ottobre 2016), a cura di P. di Natale, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.

Stanziola 2015
V. Stanziola, *Il disegno di Pietro Bianchi per il Concorso Clementino del 1709*, in «Paragone», 66, 2015, pp. 54-56.

Stato Descrittivo [1822] 1982
Stato Descrittivo de' Quadri Esistenti negli Appartamenti del Reale Palazzo di Torino [1822], in *Conoscere la Galleria Sabauda: documenti sulla storia delle sue collezioni*, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Torino 1982.

Stein 2013
P. Stein, *Diplomacy, patronage, and pedagogy: etching in the eternal city*, in *Artists and Amateurs: Etching in 18th-Century France*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 2013-5 gennaio 2014), a cura di P. Stein, Yale University Press, New Heaven 2013, pp. 102-135.

Stein 2019
P. Stein, *François Boucher, la gravure et l'entreprise de chinoiseries*, in *Une des provinces du rococo. La Chine rêvée de François Boucher*, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 9 novembre 2019-2 marzo 2020), a cura di A. Laing, Y. Rimaud, In Fine éditions d'art, Paris 2019, pp. 222-237.

Stépanoff 2016a
P. Stépanoff, *Nouvelles acquisition, 300 ans de peintures*, Musée Fabre, Montpellier 2016.

Stépanoff 2016b
P. Stépanoff, *Joseph Marie Vien (1716-1809), Premier peintre du roi, sénateur et comte d'Empire*, Musée Fabre, Montpellier 2016.

Storia delle arti in Toscana 2006
Storia delle arti in Toscana. Il Settecento, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Edifir, Firenze 2006.

Storia dell'Arte Italiana 1979-1983
Storia dell'Arte Italiana, 14 voll., a cura di G. Bollati, P. Fossati, G. Previtali, F. Zeri, Einaudi, Torino 1979-1983.

Le strategie dell'apparenza 2010
Le strategie dell'apparenza. Cerimoniali, politica e società alla corte dei Savoia in età moderna, a cura di P. Bianchi, A. Merlotti, Silvio Zamorani editore, Torino 2010.

Strinati 1993
C. Strinati, *Tutto finisce bene*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-30 giugno 1993), Charta, Milano 1993, pp. 13-32.

Stuart Jones 1912
H. Stuart Jones, *Catalogue of the Ancient Sculptures of the Museo Capitolino*, Clarendon Press, Oxford 1912.

Stuccilli 2018
J.-C. Stuccilli, *Un tableau romain inédit. À propos d'une œuvre de Sebastiano Conca découverte dans une église de Haute-Savoie*, in «Studiolo», 15, 2018, pp. 168-181.

Studi di Storia dell'Arte 1999
Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 1999.

Studi di Storia dell'arte 2017
Studi di Storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme, a cura di F. Baldassarri, A. Agresti, Etgraphiae, Roma 2017.

Studi in onore 1984-1985
Studi in onore di Giulio Carlo Argan, 3 voll., a cura di S. Macchioni, Multigrafica Editrice, Roma 1984-1985.

Studi Juvarriani 1985
Studi Juvarriani, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Roma 1985.

Stuffmann 1964
M. Stuffmann, *Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, in «Gazette des beaux-arts», 64, 1964, pp. 1-121.

Stupinigi 1996
Stupinigi luogo d'Europa, a cura di R. Gabetti, A. Griseri, Allemandi, Torino 1996.

Stürmer 1982
M. Stürmer, *Handwerk und höfische Kultur. Europäische Möbelkunst im 18. Jahrhundert*, Beck, München 1982.

Suard 1803
J.-B.A. Suard, *«Eloge de Pigalle, célèbre statuaire», réimpression de l'article du Journal de Paris des 12 et 24 septembre 1786*, in J.-B.A. Suard, *Mélanges de littérature*, III, Dentu, Paris 1803, pp. 285-307.

Subleyras 1987
Subleyras 1699-1749, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio-26 aprile 1987; Roma, Accademia

di Francia, Villa Medici, 18 maggio-19 luglio 1987), a cura di O. Michel, P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987.

Succi 1993
D. Succi, *Le invenzioni acquafortistiche di Marco Ricci e una incisione inedita*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio-22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Electa, Milano 1993, pp. 295-299.

Succi 2013
D. Succi, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti*, 2 voll., Cecchetto Prior Alto Antiquar, Castelfranco Veneto 2013.

Un Suédois à Paris 2016
Un Suédois à Paris au XVIII[e] siècle. La collection Tessin, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 19 ottobre 2016-16 gennaio 2017), a cura di G. Faroult, X. Salmon, J. Trey, Louvre éditions/Lienart, Paris 2016.

Summary catalogue 2001
Summary catalogue of European decorative arts in the J. Paul Getty Museum, a cura di G. Wilson, C. Hess, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2001.

Susinno 2000
S. Susinno, *Artisti gentiluomini nella repubblica delle lettere*, 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, De Luca, Roma 2000, pp. 14-18.

Sylos 1901
L. Sylos, *Un pittore pugliese a Torino: Corrado Giaquinto*, in «Napoli nobilissima», 10, 1901, pp. 42-44.

Symcox 1983
G. Symcox, *Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, Società Editrice Internazionale, Torino 1983.

Swoboda 2008
G. Swoboda, *Die Wege der Bilder: eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800*, Brandstätter, Wien 2008.

Tagliaferro 1995
L. Tagliaferro, *La magnificenza privata: argenti, gioie, quadri e altri mobili della famiglia Brignole Sale, secoli XVI-XIX*, Marietti, Genova 1995.

Tamburini 1968
L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal Rinascimento al Barocco*, Le Bouquiniste, Torino 1968.

Tamburini 1974
L. Tamburini, *Postille alle chiese torinesi: S. Teresa, S. Carlo e S. Cristina nelle elaborazioni settecentesche*, in «Studi Piemontesi», 3, 1974, pp. 93-109.

Tavella 2003
M. Tavella, *Due coppie di appliques in bronzo dorato di Francesco Ladatte*, in *Studi sul Settecento*, a cura di A. Gonzáles Palacios, F. Zeri, 1998-2003, III, 2003, «Antologia di Belle Arti», 63-66, 2003, p. 53.

Il teatro di tutte le scienze 2011
Il teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 22 novembre 2011-29 gennaio 2012), a cura di I. Massabò Ricci, S. Pettenati, M. Carassi, L'Artistica, Savigliano 2011.

Tellería Bartolomé 2015
A. Tellería Bartolomé, *Una escultura ignorada de Michel-Ange Slodtz en Madrid*, in «Madrid Ciudadanía y Patrimonio», 30 ottobre 2015, pp. 2-11 [pubblicazione online].

Telluccini 1926
A. Telluccini, *L'arte dell'architetto Filippo Juvara in Piemonte*, Crudo & C Editori, Torino 1926.

Telluccini 1926/1927
A. Telluccini, *L'Arazzeria torinese I-II*, in «Dedalo», 7, 1926/1927, pp. 101-131, 167-185.

Telluccini 1930
A. Telluccini, *Il castello di Rivoli torinese I*, in «Bollettino d'Arte», 10, 1930, 4, pp. 145-161.

Temi di decorazione 1990
Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura, VI, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Multigrafica Editrice, Roma 1990.

Temperini 1999
R. Temperini, *Gli ultimi fasti dell'Ancien Régime*, in P. Rosenberg, *La Pittura francese*, Electa, Milano 1999.

Temperini 2001
R. Temperini, *Les derniers fastes de l'Ancien Régime*, in P. Rosenberg, *La Peinture française*, Place Des Victoires, Paris 2001.

Terrier 1985
M. Terrier, *La mode des espagnolettes, Oppenord et Juvarra*, in *Mélanges Verlet: studi sulle arti decorative in Europa*, in «Antologia di belle arti», 27-28, 1985, pp. 123-146.

Tesori d'arte sacra 1975
Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre-dicembre 1975), a cura di M. Andaloro, A. Costamagna, L. Cardilli Alloisi, Emmekappa, Roma 1975.

Il tesoro della città 1996
Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama, catalogo della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 31 marzo-8 settembre 1996), a cura di S. Pettenati, G. Romano, Allemandi, Torino 1996.

Il tesoro delle Antichità 2017
Il tesoro delle Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018) a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Gangemi, Roma 2017.

Il tesoro dell'Isola 2008
Il tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo, 2 voll., catalogo della mostra (Praha, Valdštejnský Palác, 19 ottobre-21 novembre 2004), a cura di S. Rizzo, Maimone, Catania 2008.

Teyssèdre 1964
B. Teyssèdre, *L'histoire de l'art vue du grand siècle. Recherches sur l'Abrégé de la Vie des Peintres par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Julliard, Paris 1964.

Teyssèdre 1965
B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, La Bibliothèque des Arts, Paris 1965.

Ternois 1977
D. Ternois, *Inventaires après décès des peintres des XVII[e] et XVIII[e] siècles aux Archives du Rhône*, in *La peinture à Lyon aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, III, *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'art de Lyon*, 1977, pp. 49-72.

Thuillier 1964
J. Thuillier, *La peinture française: de Le Nain à Fragonard*, Skira, Genève 1964.

Thuillier 1983
J. Thuillier, *Pour André Félibien*, in *Histoire et théorie de l'art en France au XVIIe siècle, a cura di J. Thuillier*, «XVIIe siècle», 138, 1983, numero dedicato, pp. 67-95.

Thuillier 2015
J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, 2 voll., Faton, Dijon 2015.

Tillerot 2010
I. Tillerot, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps: un regard singulier sur le tableau*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2010.

Titi 1763
F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture, esposte al pubblico in Roma*, Marco Pagliarini, Roma 1763.

Titi [1686] 1987
F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma* [1686], in *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, edizione a cura di B. Contardi, S. Romano, Centro Di, Firenze 1987.

Tomasello 2008
B.M. Tomasello, *Zibaldone Gabburriano*, in «Studi di Memofonte», 1, 2008, pp. 1-21 [pubblicazione online].

Ton 2012
D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del rococò europeo*, Scripta Edizioni, Verona 2012.

Torino 1675-1699 1993
Torino 1675-1699: strategie e conflitti del barocco, a cura di G. Romano, Editris Duemila, Torino 1993.

Torre Navone 1978
C. Torre Navone, *Note sull'arciconfraternita della misericordia e la sua chiesa in Torino*, in *Arte pietà e morte nella Confraternita della Misericordia di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Chiesa della Misericordia, 27 agosto-8 ottobre 1978), a cura di G. Brachet Contol, La Nuova Grafica, Torino 1978, 41-62.

Toutain-Quittelier 2007
V. Toutain-Quittelier, *Les peintres vénitiens à Paris sous la régence de Philippe d'Orléans. Nouvelle contribution à l'étude des relations artistiques entre Paris et Venise*, in *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Age aux années 1920*, atti del convegno (Paris, Centre André Chastel, 15-16 dicembre 2005), a cura di M.-C. Chaudonneret, Peter Lang, Bern 2007, pp. 85-102.

Toutain-Quittelier 2016
V. Toutain-Quittelier, *John Law et les peintres vénitiens de Paris, 1720-1721: essai de définition du mécénat privé sous la Régence*, in *Le mécénat*, atti della giornata dottorale (Paris, Université Paris-Sorbonne, 3 febbraio 2012), a cura di A. Mérot, M. Grivel, 2016 [pubblicazione online].

Toutain-Quittelier 2017a
V. Toutain-Quittelier, *John Law et le décor de la Banque Royale: un programme architectural et ornamental unique?*, in *«Gagnons sans savoir comment». Représentations du Système de Law du XVIII[e] siècle à nos jours*, atti del convegno internazionale (Montpellier, Université Paul Valéry, 3-5 ottobre 2013), a cura di F. Magnot-Ogilvy, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 41-57.

Toutain-Quittelier 2017b
V. Toutain-Quittelier, *Le Carneval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017.

Toutain-Quittelier 2018
V. Toutain-Quittelier, *Pellegrini et la galerie du Mississipi: un décor vénitien en plein coeur de Paris*, in *Éblouissante Venise! Venise, les arts et l'Europe au XVIII[e] siècle*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 26 settembre 2018-21 gennaio 2019; Venezia, Palazzo Ducale, 23 febbraio-9 giugno 2019), a cura di C. Loisel, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2018, pp. 142-159.

Tozzi 2017
S. Tozzi, *Memoria, simbolo, visione. Il Campidoglio nelle incisioni del Settecento*, in *Il tesoro delle Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018) a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Gangemi, Roma 2017, pp. 29-35.

Tre secoli 1991
Tre secoli di storia dell'Arcadia, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Vallicelliana, Sala Borromini, 2 maggio-28 giugno 1991), a cura di M.T. Acquaro Graziosi, B. Tellini Santoni, Abete grafica, Roma 1991.

Trésors d'art 1956
Trésors d'art des églises de Paris. Peintures et sculptures, catalogo della mostra (Paris, Chapelle de la Sorbonne, 24 maggio-31 ottobre 1956), a cura di J. Dupont, M. Lechat, B. de Montgolfier, P. Gaudibert, Les Presses Artistiques, Paris 1956.

Trésors de l'ombre 2013
Trésors de l'ombre. Chefs-d'oeuvre du dessin français du XVIII[e] siècle. Collections de la ville de Rouen, catalogo della mostra (Rouen, Musée des beaux-arts, 22 novembre 2013-24 febbraio 2014), a cura di D. Bakhuÿs, Snoeck, Rouen/Gand 2013.

Les trésors 1954
Les trésors de l'orfèvrerie du Portugal, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts décoratifs, novembre 1954-gennaio 1955), a cura di M. Farré, Y. Amic, F. Mathey, les Presses Artistiques, Paris 1954.

Trésors sacrés 1988
Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 10 settembre-30 ottobre 1988), a cura di H. Portiglia, Comité départemental du Patrimoine, Melun 1988.

Trey 2016a
J. Trey, *«Ils veulent tous l'imiter, et aucun n'en approche»: Bouchardon et les dessinateurs de son temps*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 24-33.

Trey 2016b
J. Trey, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre. École française. Les dessins de Edme Bouchardon (1698-1762), catalogue raisonné*, Louvre éditions/Mare & Martin, Paris 2016.

Trey 2016c
J. Trey, *«Presque d'un seul trait, sans hésiter et sans se reprendre». Les académies de Bouchardon*, in *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, J. Trey, Louvre éditions, Paris 2016, pp. 144-156.

Trier 2007
D. Trier, *Giardini*, Giovanni, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 65 voll., Saur, München/Leipzig 1992-2010, LIII, 2007, pp. 264-265.

Trilling 1998
J. Trilling, *The Flight from Enchantment: Ornament as a Threat to Reason and Reality*, in «The Yale Review», 86, 2, 1998, pp. 81-103.

Trilling 2003
J. Trilling, *Ornament. A Modern Perspective*, Univ. of Washington Press, Seattle/London 2003.

I trionfi del Barocco 1999
I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 4 luglio-7 novembre 1999; Montreal, Museum of Fine Arts, 9 dicembre 1999-9 aprile 2020; Washington, National Gallery of Art, 21 maggio-9 ottobre 2000; Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 2000-4 marzo 2001), a cura di H.A. Millon, Rizzoli, Milano 1999.

Trophées de chasse 1991
Trophées de chasse, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 4 novembre 1991-21 gennaio 1992), a cura di O. Le Bihan, B. de Boysson, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux 1991.

Trouvé 2016
S. Trouvé, *Peinture et Discours. La Construction de l'école de Toulouse, XVIIe-XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2016.

Turner 1976
N. Turner, *An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's L'Amore dell'Arte*, in «The British Museum Yearbook», 1, 1976, pp. 157-186.

Ubertino Rosso 2019
I. Ubertino Rosso, *Due scultori francesi per la Cappella del Monte di Pietà a Roma: le pale d'altare di rilievo marmoreo di Pierre Le Gros e Jean-Baptiste Théodon (1702-1705)*, tesi di laurea (Università degli Studi di Torino), Torino 2019.

Gli ultimi Medici 1974
Gli ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze, 1670-1743, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974), a cura di M. Chiarini, F.J. Cummings, Centro Di, Firenze 1974.

Vale 2012
T.L.M. Vale, *Di bronzo e d'argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona*, in «Arte cristiana», 868, 2012, pp. 57-66.

Valeriani 2018
R. Valeriani, *Dal dilettevole all'utile. Il banchetto Barocco e il pranzo dell'Illuminismo*, in E. Colle, M. Becattini, *Conviti e Banchetti. L'arte di imbandire le mense*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze 2018, pp. 21-38.

Valerius 2010
G. Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Books on Demand, Norderstedt 2010.

Valesio [1704-1707] 1978
F. Valesio, *Diario di Roma* [1704-1707], I, edizione a cura di G. Scano, G. Graglia, Milano 1978.

Valory 1854
C. de Valory, *"Jean-François de Troy"*, in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 2 voll., J.B. Dumoulin, Paris 1854, II, pp. 255-288.

Vanvitelli 2008
Vanvitelli. Gaspar van Wittel, catalogo della mostra (London, Robilant+Voena, 18 ottobre-19 novembre 2008), Robilant+Voena, London 2008.

Varriano 1988
J.L. Varriano, *The first Roman sojourn of Daniel Seiter, 1682-1688*, in «Paragone», 39, 1988, pp. 31-47.

Die Vase 1982
Die Vase, catalogo della mostra (Zürich, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich Museum für Gestaltung, 9 settembre-14 novembre 1982), a cura di W. Oechslin, O. Bätschmann, Kunstgewerbe Museum der Stadt Zürich, Museum für Gestaltung, Zürich 1982.

Vasi 1763
G. Vasi, *Itinerario Istruttivo Diviso In Otto Stazioni O Giornate Per Ritrovare Con Facilità Tutte Le Antiche E Moderne Magnificenze Di Roma E Di Alcune Città, E Castelli Suburbani*, Pagliarini, Roma 1763.

Vasi 1794
M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma, o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze*, 2 voll., per Luigi Perego Salvioni Stampator Vaticano, Roma 1794.

Vasselin 1983
M. Vasselin, *La fortune gravée de Raphaël en France, aperçu historique et critique*, in *Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J.P. Cuzin, J. Thuillier, M. Vasselin, Réunion des Musées nationaux, Paris 1983, pp. 37-45.

Vedute romane di Lievin Cruyl 1989
Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII, a cura di B. Jatta, J. Connors, Accademia Americana in Roma, Roma 1989.

La vente Mariette [1775] 2011
La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin [1775], a cura di P. Rosenberg, Mondadori Electa, Milano 2011.

Ventra 2014
S. Ventra, *Maratti e l'Accademia. I Santi Artisti come repertorio di modelli*, in M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, *I ritratti dei santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca 2014, pp. 19-24.

Ventra 2017
S. Ventra, *"coll'Arte ha mostrato il nostro Secolo superiore". Giuseppe Ghezzi, l'Accademia di San Luca e Bernini come vessillo del primato di Roma moderna*, in «Studi di storia dell'arte», 28, 2017, pp. 239-248.

Ventra 2019a
S. Ventra, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2019.

Ventra 2019b
S. Ventra, *Dai rilievi alle statue: la copia dall'antico nei concorsi accademici a Roma tra Sei e Settecento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 127, 2019, pp. 43-57.

Venturoli 2002
P. Venturoli, *La Galleria Beaumont 1732-1832*, Allemandi, Torino/London/Venezia 2002.

Venturoli 2008
P. Venturoli, *Un cantiere ininterrotto 1732-1832*, in *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, a cura di P. Venturoli, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2008, pp. 103-138.

Verlet 1937
P. Verlet, *Les meubles sculptés du XVIII[e] siècle, quelques identifications*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1937, pp. 249-269.

Verlet 1945
P. Verlet, *Le Mobilier royal français. I. Meubles de la couronne conservés en France*, Plon, Paris 1945.

Verlet 1955
P. Verlet, *Le Mobilier royal français. II. Meubles de la couronne conservés en France*, Plon, Paris 1955.

Verlet 1963
P. Verlet, *French royal furniture. An historical survey followed by a study of forty pieces preserved in Great Britain and the United States*, Barrie and Rockliff, London 1963.

Verlet 1987
P. Verlet, *Les bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Picard, Paris 1987.

Verlet [1945] 1990-1994
P. Verlet, *Le Mobilier royal français* [1945], 4 voll., Picard, Paris 1990-1994.

Vernazza 1793
G. Vernazza, *Elogio del Collino*, in «Biblioteca Oltremontana», 4, 1793, pp. 274-299.

Versailles à Stockholm 1985
Versailles à Stockholm. Dessins du Nationalmuseum. Peintures, Meubles et Arts Décoratifs des Collections Suédoises et Danoises, catalogo della mostra (Paris, Centre Culturel Suédois, settembre-ottobre 1985), a cura di G. Walton, Nationalmuseum, Stockholm 1985.

Viala 2008
A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Presses universitaires de France, Paris 2008.

Viale 1950/1951
V. Viale, *Un dipinto del Pannini con la veduta orientale del Castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 4/5, 1950/1951, pp. 161-169.

Viale 1966
V. Viale, *Regesto della vite e delle opere di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di V. Viale, Pozzo-Salvati-Gros Monti, Torino 1966, pp. 37-103.

Viale 1973
V. Viale, *Il Duomo di Vercelli. Il nuovo Duomo. Opere d'arte dal XIII al XVIII secolo. La pinacoteca dell'Arcivescovado*, Cassa di Risparmio di Vercelli, Vercelli 1973.

Viale Ferrero 1963
M. Viale Ferrero, *Arazzi*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), a cura di V. Viale, 3 voll., F.lli Pozzo-Salviati-Gros Monti e C., Torino 1963, II, pp. 1-28.

Viale Ferrero 1980
M. Viale Ferrero, *La scenografia: dalle origini al 1936*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980.

Viallet 1923
B. Viallet, *Gli autoritratti femminili delle Gallerie degli Uffizi in Firenze*, Alfieri & Lacroix, Firenze 1923.

Vicini 2006
M.L. Vicini, *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Markonet, Roma 2006.

Vies anciennes 1984
Vies anciennes de Watteau, a cura di P. Rosenberg, Hermann, Paris 1984.

Villata 1996
E. Villata, *La Cena in casa di Simone di Pierre Subleyras. Appunti per una ricorrenza*, in «Il Platano», 21, 1996, pp. 154-162.

Le Vin et la Musique 2018
Le Vin et la Musique: accords et désaccords, catalogo della mostra (Bordeaux, Cité des civilisations et du vin, 22 marzo-24 giugno 2018), a cura di F. Gétreau, Gallimard-La Cité du vin, Paris/Bordeaux 2018.

Violette 1981
P. Violette, *La décoration de l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains (1623-1870)*, in *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, atti del convegno (Roma, Académie de France/École française de Rome, 16-19 maggio 1978), Bottega d'Erasmo, Torino 1981, pp. 487-539.

Violette 1985
P. Violette, *Les travaux de Corrado Giaquinto dans l'église de Saint Nicolas des Lorrains à Rome*, in *Corrado Giaquinto et la France*, in *Corrado Giaquinto 1703-1766*, atti del convegno internazionale (Molfetta, 19-20 dicembre 1981), a cura di P. Amato, Mezzina, Molfetta 1985, pp. 113-117.

Virassamynaiken 2010
L. Virassamynaiken, *Auguste punissant les concussionaires de Michel-François Dandré-Bardon. Une oeuvre maîtresse du musée Granet*, in «La Revue des Musées de France. Revue du Louvre», 5, 2010, pp. 42-47.

Virgilio nell'arte 1981
Virgilio nell'arte e nella cultura europea, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre-24 novembre 1981), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma 1981.

Visconti Cherasco 2008
M.C. Visconti Cherasco, *Da Filippo Juvarra a Benedetto Alfieri, a Giuseppe Battista Piacenza: un percorso architettonico fra barocco e restaurazione*, in *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, a cura di P. Venturoli, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2008, pp. 23-78.

Visioni ed Estasi 2003
Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di G. Morello, Skira, Genève 2003.

Vittet 2014
J. Vittet, *Les Gobelins au siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, Swan, Paris 2014.

Vitullo 1957
F. Vitullo, *Banchieri, diplomatici e mecenati del vecchio Piemonte: i marchesi Turinetti di Priero*, Stabilimento Grafico Tarditi, Torino 1957.

Vitzthum 1964
W. Vitzthum, *Juvara et l'architecture théatrale*, in «L'Œil», 115/116, 1964, pp. 29-35.

Vitzthum 1971a
W. Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Fabbri, Milano 1971.

Vitzthum 1971b
W. Vitzthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvara*, in «Arte illustrata», 4, 1971, 41/42, pp. 5-9.

Vivian 1971
F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Pozza, Vicenza 1971.

Vodret 1994
R. Vodret, *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*, in «Storia dell'arte», 82, 1994, pp. 348-424.

Vodret 1996
R. Vodret, *La pala della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi*, in *Domenichino (1581-1641)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo, Electa, Milano 1996, pp. 298-310.

Vogtherr, Wenders de Calisse 2007
Ch.M. Vogtherr, E. Wenders de Calisse, *Watteau's "Shopsign": the long creation of a masterpiece*, in «The Burlington Magazine», 149, 2007, pp. 296-304.

Volpi 1958
M. Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, in «Bollettino d'arte», 43, 1958, pp. 263-282.

Voltaire 1736
Voltaire, *Le Mondain*, Paris 1736.

Voltaire 1784-1789
Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, 70 voll., De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, Kehl 1784-1789.

Von Bernini bis Piranesi 1993
Von Bernini bis Piranesi, Romische Architekturzeichnunggen des Barock, catalogo della mostra (Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 2 ottobre-12 dicembre 1993), a cura di E. Kieven, Staatgalerie Stuttgart, Stuttgart 1993.

Voss 1924
H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Propyläen-Verlag, Berlin 1924.

Voss [1924] 1997
H. Voss, *Baroque painting in Rome* [1924], 2 voll., edizione tradotta e revisionata da T. Pelzel, Alan Wofsky Fine Arts, San Francisco 1997.

Voss [1924] 1999
H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma* [1924], Neri Pozza, Vicenza 1999.

Voss 1933
H. Voss, *Pittoni, Giovanni Battista*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, 37 voll., a cura di U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, Engelmann/Seemann, Leipzig 1907-1950, XXVII, 1933, pp. 119-121.

Waga 1968
H. Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon. Appendice (Indice delli quadri esposti alla mostra fatta nel portico di S. Maria ad Martyres nel corso dell'anno 1750*, in «L'Urbe», 31, 1968, 5, pp. 1-11.

Walker 1965
J. Walker, *National Gallery of Art. Summary catalogue of European paintings and sculpture*, 2 voll., National Gallery of Art, Washington 1965-1968.

Walker 1994a
S. Walker, *The Sculptor Pietro Stefano Monnot in Rome, 1695-1713*, tesi di dottorato (New York University), New York 1994.

Walker 1994b
S. Walker, *The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi*, in «Journal of history of collection», 6, 1994, pp. 189-219.

Walker 2000
D. Walker, *An Introduction to Sculpture in Rome in the Eighteenth Century in Art*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrell, London 2000, pp. 211-223.

Walker 2002
St. Walker, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in *Sculture romane del Settecento II*, XVIII, *Studi sul Settecento romano*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2002, pp. 23-40.

Walpole 1845
H. Walpole, *Memoirs of the Reign of King George II*, 3 voll., Richard Bentley Publisher, London 1845.

Waterhouse 1937
E.K. Waterhouse, *Baroque painting in Rome: the Seventeenth Century*, Macmillan, London 1937.

Waterhouse 1958
E.K. Waterhouse, *Francesco Fernandi detto l'Imperiali*, in «Arte lombarda», 3, 1958, 1, pp. 101-106.

Waterhouse 1976
E.K. Waterhouse, *Roman Baroque Painting. A List of the Principal Painters and their Works in and around Rome*, Phaidon, Oxford 1976.

Watteau 1984
Watteau 1684-1721, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 17 giugno-23 settembre 1984; Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 23 ottobre-28 gennaio 1985; Berlin, Schloss Charlottenburg, 22 febbraio-26 maggio 1985), a cura di M. Morgan Grasselli, P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1984.

Watteau, Music, and Theater 2009
Watteau, Music, and Theater, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 settembre-29 novembre 2009), a cura di K. Baetjer, Yale University Press, New Haven/London 2009.

Ważbiński 1988
Z. Ważbiński, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca: a proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, atti del convegno internazionale (Roma, École Française, 6-4 ottobre 1986), Éditions de Boccard, Roma 1988, pp. 557-615.

Weigert 1936
R.-A. Weigert, *Jean I Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711)*, Éditions d'Art et d'Histoire, Paris 1936.

Weil 1974
M.S. Weil, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 218-248.

Wildenstein 1933
G. Wildenstein, *Chardin*, Les Beaux-Arts, Paris 1933.

Wildenstein 1963
G. Wildenstein, *Chardin*, Manesse-Verlag, Zürich 1963.

Wilhelm 1938
J. Wilhelm, *François Le Moyne*, in «Gazette des Beaux-Arts», 20, 1938, pp. 251-257.

Williams 2015
H. Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Ashgate, Farnham 2015.

Willk-Brocard 1995
N. Willk-Brocard, *Une Dynastie, Les Hallé*, Arthena, Paris 1995.

Wilton-Ely 1994
J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, 2 voll., Wofsy, San Francisco 1994.

Winckelmann 1764
J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 voll., Walther, Dresden 1764.

Wittkower 1927
R. Wittkower, *Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi in Mittelschif von S. Giovanni in Laterano in Rom: Stilkritische Beiträge zum römische Plastik des Spätbarock*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 60, (1926) 1927, 1/2, pp. 9-20, 43-49.

Wittkower 1949
R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 3, 1949, pp. 94-118.

Wittkower 1961
R. Wittkower, *Cornacchinis Reiterstatue Karls des Grossen in St. Peter*, in «Miscellanea Bibliothecae Hertzianae», 16, 1961, pp. 464-473.

Wittkower [1958] 1972
R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750* [1958], Einaudi, Torino 1972.

Wittkower 1999
R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, 3 voll., edizione a cura di J. Connors, J. Montagu, Yale University Press, New Haven 1999.

Wold 2016
G. Wold, *Bathsheba at Her bath*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2016 [pubblicazione online].

Wolfe 2007
K. Wolfe, *Francesco Trevisani and landscape: 'Joseph sold into slavery' in the National Gallery of Victoria*, in *Art, Site and Spectacle. Studies in Early Modern Visual Culture*, a cura di D.R. Marshall, «Melbourne Art Journal», 9/10, 2007, numero dedicato, pp. 44-61.

Wolfe 2014
K. Wolfe, *L'inventario dei quadri di Juvarra*, in *Filippo Juvarra: 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, II, a cura di E. Kieven, C. Ruggero, Campisano, Roma 2014, pp. 133-147.

Wynne 1979
M. Wyne, *A modello for Bernardino Cametti's sculpture on the high altar of the Basilica di Superga, Turin*, in «Studi Piemontesi», 8, 1979, pp. 411-412.

Wyne 2018
H. Wyne, *National Gallery Catalogues. The Eighteenth-Century French Paintings*, National Gallery Company Ltd, London 2018.

Zanella 1993
A. Zanella, *Corrado Giaquinto tra Conca e Trevisani, tra il teatro e la scultura: appunti sulla cultura figurativa romana nel secondo quarto del XVIII secolo*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-30 giugno 1993), Charta, Milano 1993, pp. 107-110.

Zanella 2001
A. Zanella, *Jean-Baptiste Vanloo "niceensis" (1684-1745)*, in *Les Van Loo, fils d'Abraham*, catalogo della mostra (Nice, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, 1 novembre 2000-28 febbraio 2001), a cura di B. Debrabandère-Descamps, Éditions de Nice musées, Nice 2000, pp. 27-39.

Zanotti 1739
G. Zanotti, *Storia dell'accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., per Lelio dalla Volpe editore, Bologna 1739.

Zava Boccazzi 1979
F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, Alfieri, Venezia 1979.

Zega 1989
R. Zega, *La "Raccolta di varie targhe di Roma ..." nell'attività di Filippo Juvarra*, in «Archivum Arcis», 2, 1989, pp. 10-51.

Zibaldone Gabburriano 2009
Zibaldone Gabburriano, edizione a cura di B.M. Tomasello, Fondazione Memofonte onlus, Firenze 2009 [pubblicazione online].

Zimmermann 1888
H. Zimmermann, *F. von Stampart un A. von Prenner zum Theatrum Artis Picturaevon den original platten in der K.K. Hofbibliothek*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 7, 1888, pp. XVII-XIV.

Zolle Betegón 2015
G. Zolle Betegón, *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, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 289-313.

Zucchi 1921
M. Zucchi, *Della vita e delle opere di Claudio de Beaumont, primo pittore di Gabinetto del Re di Sardegna (1694-1766)*, Bona, Torino 1921.

Indice dei nomi

Abrantes, Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, I marchese di,
Acciajoli, Nicolò, cardinale,
Accorsi, Pietro,
Adam, François Gaspard,
Adam, Lambert Sigisbert,
Adam, Nicolas Sébastien,
Adam, Zéphyrin,
Adami, Andrea, abate,
Adami, Maria Vittoria,
Adriano, imperatore romano,
Afwedson, Karl Abraham,
Aga, Solimano, ambasciatore ottomano,
Agasia di Efeso,
Albani, Alessandro, cardinale,
Albani, Annibale, cardinale,
Albani, Carlo Francesco, principe,
Albani, collezione,
Albani degli Abati Olivieri, Giulia,
~~Albani, Elena,~~
Albani, Francesco,
Albani, Giovanni,
Albergati, Niccolò, beato,
Alessandro VII, (Fabio Chigi), papa,
Alessandro VIII, (Pietro Ottoboni), papa,
Alfieri, Benedetto,
Algardi, Alessandro,
Algarotti, Francesco,
Altieri, Gaspare, I principe di Oriolo,
Amidei, Fausto,
Amigoni, Jacopo,
Andrea del Sarto, (Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi detto), **** da verificare
Andreoli, Francesco,
Andreozzi, Antonio,
~~Androsov, Sergej,~~
Androuet du Cerceau, Paul,
Androuet du Cerceau, Jacques,
Angeloni, Francesco,
Anguier, François e Michel,
Anna Maria d'Orléans, duchessa di Savoia e regina di Sardegna,
Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina,
Ansidei, Filippo, conte,
Apuleio,
Aquila, Francesco,
Aquila, Pietro,
~~Argan, Giulio Carlo,~~
Arrighi, Antonio,
Audran, Benoît,
Audran, Claude III,
Audran, Gérard,
Audran, Jean,
Audran, Michel,
Augusto il Forte, Elettore di Sassonia e re di Polonia,
~~Augusto, imperatore,~~
Aved, Jacques André Joseph,
Aveline, Antoine,
Babel, Pierre-Edme,
Bacchi, Andrea,
Bachaumont, Louis Petit de,
Baglioni, Giovanni Paolo,
Balbo (Balbis) Simeone, Giovanni Battista Antonio, conte di Rivera e di Celle, ministro di Sardegna,
Baldeschi, Alessandro, abate,
Baldi, Pier Maria,
Baldinucci, Filippo,
Balestra, Pietro,
Ballin, Claude,
Pierre Victor, barone di Besenval
Baratta, Giovanni,
Barbault, Jean,
Barberini, collezione,
Barberini, Francesco,
Barbieri Pucciardi, Pietro Andrea,
Bardou, Gaspard-Marc,
Barocci, Federico,
Baroni di Tavigliano, Giovan Pietro
Barroero, Liliana,
Bartoli, Francesco,
Bartoli, Pietro Sante,
Baruchson, Arnold,
Bassano, Giacomo/Jacopo, (vedi anche Bassans)
Batoni, Pompeo Girolamo,
Baudi di Vesme, Alessandro,
Beauchamp, Charles Louis de, conte de Merle,
Beaufort-Montbois, Claude-François Rogier de Canillac,
Beaumont, Claudio Francesco,
Belin de Fontenay, Jean-Baptiste,
Bellori, Giovan Pietro
Bellotto, Bernardo,
Belly, Jacques,
Bembo, Pietro,
Benaglia, Paolo,
Benaglio, Francesco, abate,
Benedetto XIII, (Pierfrancesco Orsini) papa,
Benedetto XIV, (Prospero Lambertini), papa,
Benefial, Marco,
Benson, Andrieux de,
Bentivoglio d'Aragona, Cornelio,
Benvenuti, Camillo,
Berain, Jean I^er^,
Bernaerts, Nicasius,
Bernero, Giovanni Battista,
Bernini, Gian Lorenzo (vedi anche Bernino, Bernin)
Bertin, Nicolas,
Bertola, Antonio,
Bertrand, Philippe
Besnier, Nicolas
Biais, Émile,
Bianchi, Carlo,
Bianchi, Pietro, detto il Creatura,
Bianchini, Francesco,
Bianconi, Giovanni Ludovico,
Bibiena, fratelli,
Bigari, Vittorio Maria,
Billard de Bélisard, Claude, collezione,
Biscarra, Giovanni Battista,
Bissell, Gerhard,
Bizemont, collezione,
Blackwood, John,
Blanchet, Louis-Gabriel,
Blondel, Jacques François
Blondel de Gagny, collezione,
Bocquet, Nicolas,
Bogetto, Carlo Matteo,
Bogetto, Gabriele,
Boizot, Louis-Simon,
Bolswert, Boezio,
Bonacina, Mauro,
Bonaparte, Joseph,
Boni, Onofrio,
Bonnmer, François,
Bonnier de la Mosson, Joseph
Bonomo, Giovanni,
Bordeaux, Jean-Luc,
Borgia, Francesco, santo,
Borioni, Antonio,
Borra, Giovanni Battista,
Borromini, Francesco
Bosse, Abraham,
Bosso, Giovanni Luigi,
Bottari, Giovanni Gaetano,
Bouchardon, Edme
Bouchardon, Jacques-Philippe,
Bouchardon, Marie-Thérèse,
Bouchardon, Nicole-Catherine,
Boucher, François
Boucheron, Andrea,
Boudard, Carlo Giuseppe,
Boulle, André-Charles
Bourbon-Conti, L.F., principe, (chiedi Alessia)
Bourgeois de Boynes, Étienne,
Bourgevin Vialart de Saint-Morys, Charles Paul Jean Baptiste de,
Bousseau, Jacques,
Bouzonnet-Stella, Françoise
Bouzonnet-Stella, Claudine,
Bowron, Edgar Peters,
Boyer de Fonscolombe, Joseph-Roch,
Boyle, Richard, terzo conte di Burlington,
Buonvisi, Francesco,
Buonvisi, Francesco, collezione,
Burat, Jules,
Bracci, Domenico Augusto,
Bracci, Pietro,
Bramante, Donato,
Brandi, Giacinto,
Bréjon de Lavergnée, Arnauld,
Brice, Germain,
Briganti, Giuliano,
Brinsley Ford, collezione,
Brinsley Ford, Richard,
Burgy, Amedé de,
Caetani, famiglia,
Cafà, Melchiorre,
Caffieri, Jean-Jacques (anche Caffier)
Caffieri, Philippe
Cailleux, Jean,
Calandrucci, Giacinto
Callori, Mario, conte di Montemagno,
Callot, Jacques,
Calmet, Dom,
Cametti, Bernardino,
Campagnolo,
Campi, Paolo,
Campiglia, Giovan Domenico
Campioli,
Canaletto, (Giovanni Antonio Canal detto),
Canova, Antonio,
Cantone, Carolo Ambrosio
Canuti, Domenico Maria,
Capeci, Carlo Sigismondo,
Capponi, Alessandro Gregorio, (nome invertito in due casi)
Caracalla, imperatore,
Caravaggio, (Michelangelo Merisi detto)
Caresme
Cardinale Barberini (Scherf p. 26)
Carl, Ernst Ludwig,
Carlo Francesco II,
Carlo Emanuele II di Savoia, duca di Savoia,
Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna,
Carlo Emanuele IV di Savoia, re di Sardegna,
Carlo Magno, re dei Franchi, imperatore,
Carlo III di Borbone, re di Spagna,
Carlo VI, d'Asburgo, imperatore,
Carlo VII, imperatore,
Carmichael, John, visconte di Inglisberry,
Carracci, Agostino,
Carracci, Annibale, (vedi Caraches)
Carracci, Ludovico,
Carradori, Francesco,
Carriera, Rosalba,
Casana, Nicola,
Casanate, Girolamo, cardinale,
Castelbarco, Carlo,
Castelbarco Albani, Aldrighetto, collezione,
Castelbarco Albani, Marcabruno, collezione,
Castiglione, Giovanni Benedetto, detto Grechetto,
Catello, Corrado,
Catello, Vincenzo,
Caumont, marchese de,
Cayeux, Philippe, collezione,
Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di
Cayot, Augustin,
Cayot, Claude-Nicolas
Cavaceppi, Bartolomeo,
Cavalleri di Groscavallo, Carlo Emanuele, conte,
Cavallucci, Antonio
Cavedone, Giacomo,
Caviglia, Susanna,
Cazes, Pierre Jacques,
Cecil, John, conte di Exeter, (Lord Exeter)
Cecil, William, conte di Exeter, (Lord Exeter)
Cerano, (Giovanni Battista Crespi detto),
Cervantes Saavedra, Miguel de,
Cesi, Carlo,
Challe, Charles Michel-Ange,
Chambers, William
Champaigne, Philippe de,
Chantelou, Paul Fréart de,
Chardin, Jean-Siméon,
Chauveau, François,
Chauveau, René,
Chéreau, François
Chéron, Elisabeth Sophie, mademoiselle le Hay,
Chevalley, Giovanni,
Chiari, Giuseppe Bartolomeo,
Choiseul, Horace de,
Choiseul-Stainville, Étienne-François, duca di
Cholmondeley, George, visconte di Malpas e terzo duca di,
Ciampoli, Nicolò Anastasio,
Cicerone, Marco Tullio,
Cignani, Carlo,
Cignaroli, Rosalia,
Cignaroli, famiglia,
Clark, Anthony Morris,
Claudiano, Claudio,
Clemente X, Emilio Altieri, papa
Clemente XI, Giovanni Francesco Albani, papa
Clephane, John,
Cloche, Antonin,
Clodion, Claude Michel
Cochin, Charles Nicolas
Coclers, Jean-Baptiste,
Coke, Thomas, conte di Leicester,
Colbert, Edouard, marchese de/di Villacerf,
Colbert, Jean-Baptiste
Collin de Vermont, Hyacinthe,
Collino, Filippo,
Collino, Ignazio,
Collino, Paolo,
Colonna di Sciarra, Girolamo, cardinale,
Colonna di Sciarra, Girolamo, collezione,
Colonna, Vittoria,
Conca, Sebastiano, (vedi anche maestro di Gaeta, Conga,)
Conforti, Michael,
Conrad Alexandre, conte di Rothenburg,
Constantin, Guillaume Jean,
Conti di Leicester, collezione,
Conti, Francesco, conte,
Contini, Giovanni Battista,
Coquery, Emmanuel,
Corelli, Arcangelo,
Cornacchini, Agostino,
Corneille, Jean Baptiste,
Corneille, Michel II,
Corradini, Antonio,
Corradini, Piermarcellino,
Correggio, (Allegri Antonio, detto), (vedi anche Correge)
Corsini, Lorenzo, cardinale,
Corsini, Neri Maria, cardinale,
Corsini, Neri Maria, cardinale, collezione,
Corvi, Domenico,
Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana,
Costantini, Giovanni Domenico,
Costanzi, Placido,
Couilleaux, Benjamin,
Courbet, Gustave,
Courtois, Guillaume,
Coustou, Guillaume
Coustou, Guillaume II
Coustou, Nicolas
Coypel, Antoine,
Coypel, Charles,
Coypel, Noël Nicolas
Coysevox, Antoine
Crépy, Louis,
Crescenzi, famiglia,
Crescimbeni, Giovan Mario,
Crespi, Giuseppe Maria,
Cressent, Charles
Cristina di Francia, duchessa di Savoia, prima Madama Reale,
Cronström, Daniel,
Crosato, Giovanni Battista/Giambattista,
Cristina regina di Svezia,
Crozat, Pierre,
Cybo, Alderano, cardinale,
Daigremont, Marguerin
Dal Pozzo, Cassiano,
Dalton, Richard,
Damé, Giovanni,
Dandré-Bardon, Michel-François
Dardanello, Giuseppe,
Daullé, Jean,
Daumont, Jean-François,
Dauphin, Charles,
David, Giovanni,
David, Ludovico Antonio,
Daviler, (Fuhring)
D'Arco, Giovanna,
d'Antin, Louis de Pardaillan de Gondrin, duca,
d'Argenville, Dezallier,
d'Attignat, Ruffier,
d'Espinay, Jean,
d'Estrées, César, cardinale,
d'Harcourt, Henri Claude, maresciallo di Francia,
de Berghz, Eléonor-Marguerite,
de Boyer, Jean-Baptiste, marchese d'Argens,
de Bouillon, Frédérick-Maurice,
de Boullogne, Bon,
de Boullogne, Louis,
de Brosses, Charles,
De Bruyne, Jean Martin,
de Cambolas, Jean,
de Cotte, Robert,
de Crébillon, Claude,
de Cuvilliés, François
De Dominici, Bernardo,
de Ferrari, Gregorio,
de Fontanelle, Bernard
de Frédy, nome, visconte,
de Gesvres, Étienne-René Potier,
de Gubernatis, Girolamo Marcello,
de Haro, Gaspar Méndez, marchese del Carpio,
de Julienne, Jean,
de l'Estache, Pierre,
de Lajoüe, Jacques
de Lajoüe, Jacques II
de Largillière, Nicolas,
de Lassalle, François, cavaliere,
de Lastic, Georges,
de la Chausse, Michel Ange,
de la Croix, Dominique,
de La Font de Saint-Yenne,
de La Fosse, Charles,
de La Fosse, Élisabeth,
de la Guertière, François,
de Gunzbourg, Joseph, barone di
de La Traverse, Charles,
de La Teulière, Matthieu,
de La Tour d'Auvergne de Bouillon, Henri-Osvald, cardinale,
de La Tour du Pin, Charles Frédéric, marchese di Gouvernet
de Lalive, François-Christophe,
de Larmessin,
de l'Hiberderie, Joubert
De Nameur, Louis
de Petri, Pietro,
De Piles, Roger,
de Poilly, François,
de Polignac, Melchior, cardinale
de Rohan, Armand Gaston Maximilien, cardinale,
de Rossi, Angelo (vedi anche Rossy)
de Rossi, Antonio,
de Rossi, Domenico,
de Rossi, Giovanni Gherardo,
De Rossi, Giovanni Giacomo,
de' Sebastiani, Giovanni
de Tallard, Camille d'Hostun, duca
de/di Tencin, Pierre Guérin, abate
de Troy, Jean-François,
de Vegni, Leonardo,
de Vintimille du Luc, Charles-Gaspard-Guillaume, monsignore,
Del Drago, Giovanni e Marcello, collezione,
Del Po, Giacomo,
Delafosse, Jean-Charles,
Delaunay, Nicolas (vedi anche de Launay)
Dell'Abbate, Niccolò,
Della Bella, Stefano,
Della Porta, Guglielmo,
Della Valle, Filippo,
Delvaux, Laurent,
Derbais, François,
Dérizet, Antoine,
Desfontaines, Pierre-François Guyot,
Deshays, Jean-Baptiste,
Desjardins, Martin
Desmas, Anne-Lise,
Desportes, Claude François,
Desportes, François,
Desportes, Nicolas,
Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph,
Diderot, Denis,
di Sangro, Raimondo,
Domenichino, (Domenico Zampieri, detto il),
Donato, Maria Pia,
Donelli, Carlo,
Doni, Angelo,
Dorigny, Michel,
Dorigny, Nicolas,
Doyen, Gabriel François,
Drevet, Pierre,
Dubois Saint-Gelais, Louis-François de,
Duflos, Claude-Augustin, il giovane,
Duflos, Philothée François,
Dughet, Gaspard,
Dumont, Jacques, detto Le Romain,
Duplessis, Jean-Claude
Dupuis, Nicolas-Gabriel,
Duquesnoy, François (da cercare come Flamand, Fiammingo)
Durando, Felice, conte di Villa,
Eberhard, Ludwig, conte di Württemberg
Echter Mathias,
Édouard, collezione,
Edwards, William,
Eleonora Gonzaga-Nevers, imperatrice del Sacro Romano Impero
Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia
Carignano, principe,
Enggass, Robert,
Errard, Charles,
Esterhàzy, Paolo Antonio,
Euripide,
Evangelista, Filippo,
Fabroni, Agostino,
Fabroni, Carlo Agostino, cardinale,
Facchinetti Pamphilj, Violante, principessa,
Federico Guglielmo III, re di Prussia, (chiedere a Rizzo)
Vittoria, figlia
Falconet, Étienne Maurice
Falconieri, Paolo Antonio,
Farnese, collezione,
Farsetti, collezione,
Favi, Francesco,
Fea, Carlo,
Febei, Francesco Maria, cardinale,
Federico II, detto il Grande, re di Prussia,
Federico IV, re di Danimarca e di Norvegia,
Félibien, André,
Felici, Vincenzo,
Fenaille, Maurice,
Fénelon, François de Salignac de la Mothe,
Ferdinando II de' Medici, granduca di Toscana,
Ferdinando III di Lorena, granduca di Toscana,
Ferdinando IV, re di Napoli,
Fernandi, Francesco, detto l'Imperiali,
Ferrando, Alfredo,
Ferrata, Ercole,
Ferretti, Giovanni Domenico,
Ferri, Ciro,
Fesch, Giuseppe, cardinale,
Fesch, Giuseppe, collezione,
Fessard, Etienne,
Ficoroni, Francesco,
Filippo II, duca d'Orléans, reggente di Francia,
Filippo III Giuseppe Colonna, XI principe di Paliano, collezione,
Filippo V, re di Spagna,
Fischer Pace, Ursula Verena,
Fleming, John,
Fleming, John, collezione,
Foggini, Giovanni Battista
Fontana, Carlo,
Fontana, Francesco,
Fontanini, Giusto,
Forest, Jean-Baptiste,
Forest, Marguerite-Élisabeth,
Forier, Pietro,
Forte Gabrielli Valletta, conte di Gubbio,
Forti, Giuseppe,
Fragonard, Jean-Honoré,
Francesca Maddalena di Valois-Orléans, duchessa di Savoia,
Franck, Robert,
Fraschetti, Stanislao,
Frémin, René (vedi Frémyn)
Frey, Jacob,
Frezza, Giovanni Girolamo,
Frugoni, Carlo Innocenzo,
Fuga, Ferdinando,
Gabbiani, Anton Domenico,
Gaborit, Jean-René,
Gabrielli, Noemi,
Gaburri, Francesco Maria Niccolò,
Gagliardi, Giuseppe,
Gai, Antonio,
Gandolfi, Gaetano,
Garolli, Pier Francesco,
Garzi, Luigi,
Gasparini, ****
Gaulli, Giovanni Battista, detto Baciccio,
Gautrot, Nicolas
Gentile, Giuseppe, abate,
Gentiletti, Francesco,
Gerini, Andrea, marchese,
Germain, Pierre,
Germain, Thomas
Germain, François-Thomas
Germisoni, Filippo, detto il Moletta,
Gersaint, Edme François,
Ghezzi, Giuseppe
Ghezzi, Pier Leone,
Giambologna, (Jean Boulogne, detto)
Giaquinto, Corrado, (vedi anche chavalier Corrado)
Giardini, Giovanni
Gillot, Claude,
Giobbe, Nicola,
Giometti, Cristiano,
Giorgio III, re di Hannover e di Gran Bretagna e Irlanda,
Giovanni Francesco I Brignole-Sale,
Giovanni Guglielmo, principe elettore del Palatinato,
Giovanni V, re di Portogallo,
Girard, François,
Girard, Louis Bonaventure,
Girardon, François
Girola, Matteo,
Giulio Romano,
Giustiniani, collezione,
Gimignani, Ludovico,
Giordano, Luca,
Gnoli, Domenico,
Goerée, Willem
Gois, Étienne-Pierre-Adrien,
Gonzales, Tirso,
Gonzàlez-Palacios, Alvar,
Gordon, John, secondo barone di Invergordon,
Gori, Anton Francesco,
Goubeau, Antoine,
Gougenot, Louis, abate,
Gouvert, Paul,
Gouzi, Christine,
Gower, Robert, collezione,
Gozzadini, Ulisse,
Gramatica, Antiveduto,
Granet, Jean-Joseph,
Gravelot, Hubert-François
Gravina, Gian Vincenzo,
Grazini, Francesco,
Gregorio XIII, (Ugo Boncompagni), papa,
Gregorio XVI, (Bartolomeo Alberto Cappellari), papa,
Greuze, Jean-Baptiste,
Griseri, Andreina,
Grossi, Giovanni Battista,
Grosvenor, Richard, Sir,
Groult, Camille,
Groult, collezione,
Guarini, Guarino,
Guérard, Nicolas
Guercino, (Francesco Barbieri detto),
Guérin, Nicolas-Armand-Martial,
Guerrieri Borsoi, Maria Barbara,
Guglielmina Margravia di Brandeburgo Bayreulth,
Guglielmo VIII d'Assia-Kassel,

Guiard, Laurent,
Guidi, Alessandro,
Guidi, Domenico,
Guidobono, Bartolomeo,
Guilbert, Philippe J. Étienne Vincent,
Guilmard, Désiré,
Haase, René,
Haffner, Johann Christoph
Hallé, Claude Guy,
Hallé, Noël,
Hamerani, Ottone ed Ermenegildo,
Hamilton, Gavin,
Hardouin-Mansart, Jules,
Harenc de Presle, François-Michel,
Härleman, Carl
Haro y Guzmán, Gaspar de, VII marchese del Carpio,
Heckel, Augustin,
Hénin, Nicolas,
Hervey, John, primo conte di Bristol,
Hoare, Prince,
Hooghe, Romeyn de,
Houasse, René-Antoine,
Houdar de la Motte, Antoine,
Huquier, Gabriel,
Hutin, Charles-François,
Imbellone, Alessandra,
Imperiali, Lorenzo, cardinale,
Indau, Johann,
Innocenzo XI, (Benedetto Odescalchi), papa
Innocenzo XIII Conti,
Jabach, Everhard,
Jacky, Pierre,
Jacquemart, Nélie,
Jefferson, Thomas,
Jeunehomme, collezione,
Joardens, Jacob,
John, quarto duca di Bedford,
Jombert, Charles-Antoine
Jordaens, Jacob,
Jouvenet, Jean,
Juvarra, Filippo
Katz, Daniel,
Kaul, Johann Jacob,
Kieven, Elisabeth,
Krahe, Lambert,
Krautheimer, Richard,
Kress, Samuel H.,
Kunze, Matthias,
Kurfürst, Clemens August,
Laclotte, Michel,
Lacroix, Antoine,
Ladatte, Francesco,
Lagrenée, Louis Jean François,
Laing, Alastair,
La Live de Jully, Ange-Laurent,
Lallemand, Jean-Baptiste,
Lamberti, Ventura,
Lancret, Nicolas,
Lanfranchi, Carlo Emanuele,
Lanfranco, Giovanni (anche Lanfranchi, Lanfranc,)
Langlois, Nicolas I
Langlois, Nicolas II
Languet de Gergy, Jean-Baptiste Joseph,
Lanzi, Luigi,
Lapiccola, Nicola,
Lapis, Gaetano,
Larmessin, Thomas,
Lévêque, collezione,
Lavy, Amedeo,
Lavy, Lorenzo,
Law, John,
La Fontaine, Jean de,
La Teulière, Matthieu de,
Le Bas, Jacques-Philippe,
Le Blanc, Jean-Bernard, abate,
Le Brun, Charles
Le Lorrain, Louis-Joseph,
Le Lorrain, Robert,
Le Mettay, Pierre Charles,
Le Notre, André,
Le Pas Dubuisson, Charles-Nicolas
Le Rond d'Alembert, Jean
Le Sueur, Eustache,
Le Sueur, Nicolas,
Le Tellier, François-Michel, marchese di Louvois,
Lechmere di Evesham, Lady,
Legrand, biografo
Legros, Pierre II
Lelli, Ercole,
Lely, Peter,
Lemaire, Jean,
Lemoyne, François,
Lemoyne, Jean-Baptiste II
Lemoyne, Jean Louis
Lenglet Dufresnoy, Nicolas,
Lenglier, Jacques,
Leone IV, papa, santo,
Leone X, (Giovanni de' Medici), papa
Leone XI, (Alessandro de' Medici), papa,
Lepautre, Antoine,
Lepautre, Jean (cerca anche le Potre)
Lepautre, Pierre,
Lesegno, marchese di,
Lesur, Nicolas,
Levey, Michael,
Lewis, Lesley,
Lievens, Jan,
Limpach, Giuseppe
Lironi, Giuseppe,
Lisippo,
Lorrain, Claude,
Loth, Johann Carl,
Lucas, Jean-Paul,
Ludovice, João Federico,
Ludovisi, Bernardino,
Luigi XIV di Borbone, detto Re Sole, re di Francia,
Luigi XV di Borbone, re di Francia
Luti, Benedetto,
Maderno, Carlo,
Maffei, Paolo Alessandro,
Maffeis, Rodolfo,
Magnan, Dominique,
Maille o Maglia, Michel,
Maini, Giovanni Battista,
Mancini, Francesco, (vedi anche Mancinni)
Mansart, Jules Hardouin,
Mansel, Thomas, barone di Margam,
Mantegna, Andrea,
Mantica, Pietro Paolo,
Maratti, Carlo (vedi Maratte, Maratta, di Camerano, Carle Maratie)
Maratti, Faustina,
Marcellini, Carlo,
Marco Aurelio, imperatore
Mari, Giovanni Maria,
Maria Casimira, regina di Polonia,
Maria de' Medici, regina di Francia,
Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, duchessa di Savoia,
Maria Leszczynska, regina di Francia,
Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice,
Mariette, Jean
Mariette, Jean-Pierre
Mariette, Marie-Madeleine,
Mario Agrippa,
Markgräfin, Christiane-Charlotte, principessa di Württemberg-WinnentalCronström,
Marracci, Ippolito,
Marsilij, ****
Marteau, François-Joseph,
Martelli, Domenico,
Martin, Frank,
Martinez, Simone,
Massei, Cesare,
Massei, Giuseppe,
Massimiliano II di Baviera, principe elettore di Baviera,
Massimo, Camillo,
Massimo, Francesco Camillo,
Masson, Jean,
Masucci, Agostino, (vedi Mazucci,)
Massé, Jean-Baptiste,
Mazzuoli, Giuseppe,
Meissonnier, Juste-Aurèle
Meissonnier, Stefano
Melchiorri, Giovanni Paolo
Menghini, Niccolò,
Mengs, Anton Raphael,
Metastasio, Pietro,
Meuron, Jean-Paul,
Michel, Olivier,
Michelangelo Buonarroti, (vedi anche Michel Ange)
Miel, Jan,
Mignard, Pierre,
Mirabeau
Mirone,
Missirini, Melchiorre,
Moatti, Alain,
Moderati, Francesco,
Modestini, Mario,
Mola, Pier Francesco,
Molière, Jean-Baptiste Poquelin detto,
Mondon, François Thomas
Monier, Pierre,
Monnot, Pierre Étienne
Montagu, Jennifer
Montanari, Apollinare, abate,
Montesquieu,
Montfaucon, Bernard de,
Monthulé, collezione,
Monthulé, Jean-Baptiste,
Monti, Francesco,
Montioni, famiglia,
Morandi, Giovanni Maria,
Moratti, Francesco, detto il Padovano,
Morazzone, (Pier Francesco Mazzucchelli detto),
Morei, Michele Giuseppe,
Morello, Carlo,
Moschini, Vittorio,
Mostyn-Owen, collezione,
Muñoz, Luisa,
Muratori, Domenico Maria,
Murray, Anne Elizabeth,
Napoleone I, Bonaparte, imperatore dei Francesi,
Napolioni, Carlo Antonio,
Natoire, Charles-Joseph,
Natoire, Charles-Joseph, collezione,
Nattier, Jean-Marc,
Naylor-Leyand, Tom, collezione,
Naylor-Leyand, Vivyan Edward, collezione,
Negroni, Giovanni Francesco, cardinale,
Nepote, Ignazio,
Nivelon, Claude,
Nonnotte, Donat,
******* Nothumberland, duca di,
Nuvolone, Francesco,
Odam, Girolamo,
Odazzi, Giovanni, (vedi Odatti)
Odescalchi, Livio,
Oliva, Paolo Oliva,
Ometto, Giulio, collezione,
Oppenord, Gilles Marie
Orazio Flacco, Quinto,
Orengo, Giovanni Battista,
Orlandi, Pellegrino Antonio
Ormea, Carlo Vincenzo Ferrero, marchese di,
Orry, Philibert,
Orsolini, Carlo,
Ottoboni, collezione
Ottoboni, Pietro, cardinale,
Ottoni, Lorenzo,
Oudry, Jean-Baptiste,
Ovidio,
Pacetti, Vincenzo,
Page, Gregory, Sir,
Paillet, Alexandre,
Pajou, Augustin
Pallavicini, Niccolò Maria,
Paluzzi Altieri degli Albertoni, Paluzzo, cardinale,
Pampalone, Antonella,
Pamphilj, Benedetto, cardinale,
Pamphilj, Camillo Filippo,
Pamphilj, Giovanni Battista,
Panini, Giovanni Paolo,
Paolo III, (Alessandro Farnese), papa,
Paolucci, Camillo, cardinale,
Papon, Jean-Pierre,
Paravicini, Giuseppe,
Parenzi, Lorenzo,
Parodi, Filippo,
Parrocel, Étienne,
Pascoli, Lione,
Passarini, Filippo
Passeri, Giuseppe
Pater, Jean-Bapstiste,
Patte, Pierre,
Pébereau, Georges, collezione,
Pellegrini, Giovanni Antonio,
Perardi, Giovanni Domenico,
Percival, John, conte di Egmont,
Peretti Montalto, Francesco, cardinale,
Périer, Casimir,
Perin del Vaga,
Perrault, Charles,
Perrier, François,
Perrone, Carlo Francesco di San Martino,
Perrot, Pierre-Josse
Perugino, (Pietro Vannucci detto),
Pesselier, Charles-Etienne,
Petrucci, Francesco,
Petitot, Ennemond Alexandre,
Petty-Fitzmaurice, William, conte di Shelburne,
Peyrotte, Alexis
Piamontini, Giuseppe
Piazzetta, Giovanni Battista,
Pichon, Jérôme-Frédéric,
Pierguidi, Stefano,
Pierre, Jean-Baptiste Marie,
Pierrepont, Evelyn, duca di Kingston
Pietro da Cortona, (Berrettini Pietro, detto), (vedi anche Pierre de Cortone, di Cortona)
Pietro il Grande, imperatore di Russia,
Piffetti, Pietro,
Pigalle, Jean-Baptiste,
Pilaia, Pietro,
Pillement, Jean,
Pineau, Nicolas,
Pinto, John,
Pio, Nicola,
Pio VI, (Giannangelo Braschi), papa
Piola, Domenico,
Piranesi, Francesco,
Piranesi, Giambattista,
Pittoni, Giovanni Battista,
Plinio il Vecchio,
Plura, Carlo Giuseppe,
Plura, Giuseppe Antonio,
Poerson, Charles François,
Poisson de Vandières, Abel François, marchese di Marigny – Duca di Vandières, (vedi Prosperi)
Poisson de Pompadour, Jeanne Antoinette,
Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara, detto),
Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson, marchesa di,
Ponfreni, Giovanni Battista,
Porpora, Niccolò,
Pons, Honoré,
Poschi-Meuron, famiglia,
Poussin, Nicolas, (vedi Pussino)
Pozzi, Stefano,
Pozzo, Andrea,
Pozzo, Carlo,
Prassitele,
Pratesi, Giovanni, collezione,
Preti, Mattia,
Primaticcio, Francesco, detto il Bologna,
Procaccini, Andrea,
Provana, Orazio,
Publio Vibio Mariano,
Pucci, Roberto,
Pucci, Virginia,
Puget, Pierre,
Qianlong, quarto imperatore cinese,
Queirini, Angelo Maria, cardinale
Queirolo, Francesco,
Quinto Curzio Rufo,
Racine, Jean,
Raffaello Sanzio, (vedi anche Raphael, Urbinate.)
Raggi, Antonio
Rainaldi, Carlo,
Rameau, Jean-Philippe,
Ramelli, Felice,
Ramelli, Francesco, abate,
Randon de Boisset, Pierre Paul Louis,
Rapous, Vittorio Amedeo,
Rasini, Pietro,
Ratti, Giuseppe,
Rau, collezione,
Ravanet, Simon-François,
Regnaudin, Thomas
Rembrandt, Harmensz van Rijn,
Reni, Guido,
Restout, Jean,
Restout, Jean II,
Reycend, Giovanni Angelo
Ribera, Jusepe, detto lo Spagnoletto,
Riccardi, marchesi,
Richelieu, Armand-Jean du Pluessis, cardinale,
Ricci, Marco,
Ricci, Sebastiano,
Ricciolini, Michelangelo e Niccolò,
Riccoboni, Luigi,
Rigaud, Hyacinthe,
Ripa, Cesare,
Rizzo, Alessia,
Robert, Hubert,
Robinson, Thomas, sir
Robit, François-Antoine,
Roëttiers, Jacques III,
Roland Michel, Marianne,
Rolli, Paolo,
Romanelli, Giovan Francesco,
Romano, Giovanni,
Ronchi, Felice,
Rosa, Salvator,
Rosenberg, Pierre,
Rouault de Gamaches, Alof Louis
Roumier, François,
Rovelli, Alessandro,
Rovere, Lorenzo,
Rubens, Peter Paul,
Rudolph, Stella,
Ruffier d'Attignat, Claude,
Ruffo, Tommaso, cardinale,
Rusconi, Camillo (vedi anche Ruscone)
Rusconi, Giuseppe,
Rusnati, Giuseppe,
Ruspoli, Francesco Maria,
Sabatini, Marco,
Sacchetti, Giovanni Battista,
Sacchi, Andrea,
Sagrestani, Camillo,
Saint-Aubin, Augustin de,
Saint-Aubin, Gabriel de,
Saint-Georges, Guillet, de
Saintard, Marguerite,
Saluzzi, Pietro Paolo,
Saly, Jacques François Joseph,
Sambon, Arthur, collezione,
Sammartino, Francesco,
Sancho Panza,
Sanmartino, Giuseppe
Sannazaro, Jacopo,
Sansovino, Jacopo,
Sardini, Lodovico,
Sassoon, Philip,
Savelli, Paolo,
Savoia, collezione,
Scarisbick Naylor-Leyand, Herbert, collezione,
Scarlatti, Alessandro,
Scarlatti, Domenico,
Scarron, Paul,
Scarselli, Flaminio, abate,
Schalhorn, Andreas,
Scilla, Agostino,
Scipione l'Africano, generale,
Seiter, Daniel, (vedi anche Daniel)
Sergardi, Ludovico,
Servandoni, Giovanni Niccolò,
Sestini, Bartolommeo,
Sestreri, Giancarlo,
Seyssel d'Aix, conte di,
Seznec, Jean,
Silvestre, Nicolas-Charles,
Siries Cerroti, Violante Beatrice,
Slodtz, René Michel, detto Michel-Ange,
Slodtz, Paul Ambroise,
Slodtz, Sébastien Antoine,
Smith, Joseph,
Soderini, Niccolò, conte,
Soderini, Niccolò, conte, collezione,
Solfi, Carlo, da Monreale,
Soleri, Francesco Ludovico,
Solimena, Francesco,
Solimena, Giulio,
Somasso, Pietro,
Somis, Cristina,
Soratini, Giuseppe Antonio,
Sorlini, collezione,
Sottis, Giovanni Battista,
Soufflot, Jacques-Germain,
Spada, Fabrizio, cardinale,
Spada, Orazio, marchese,
Spada di Laviny, Aleramo,
Sparre, Frederik,
Specchi, Alessandro,
Spence, John,
Spina di Avezzano, Bartolomeo,
Sporer, Johannes,
Stazio, Publio Papinio,
Stella, Jacques,
Stramucci, Emilio,
Stroppiana, Giuseppe,
Strozzi, Leone,
Subleyras, Pierre,
Suruge, Louis,
Susinno, Stefano,
Tantardini, Carlo,
Tasso, Torquato,
Tempesta, Antonio,
Tencin, Pierre Guérin de, cardinale,
Teocrito,
Tesauro, Emanuele,
Tesio, Ludovico,
Tessin, Carl Gustav,
Tessin, Nicodemus, detto il Giovane
Testa, Pietro,
Testone, Gaspare,
Teylers, Pieter,
Théodon, Jean-Baptiste
Thierry, Jean,
Thomassin, Henri-Simon,
Thoré, Théophile,
Thuret, Jacques
Thyssen-Bornemisza, Hans Heinrich,
Tibaldi, Maria Felice,
Tiepolo, Giambattista,
Tintoretto (Robusti Jacopo detto),
Tito Livio,
Tiziano Vecellio,
Topham, Richard
Torlonia, collezione,
Toro, Jean-Bernard,
Traiano, imperatore
Trémolières, Pierre-Charles,
Trevisani, Francesco,
Trezzani, Ludovica,
Triga, Giacomo,
Troger, Simon,
Trouvain, Antoine,
Ugliengo, Carlo Maria,
Umberto I di Savoia, re d'Italia,
Umberto II di Savoia, re d'Italia,
Urbano VIII, (Maffeo Barberini), papa
Vacca, Flaminio,
Vaini, Guido, principe,
Valadier, Luigi,
Valenti Gonzaga, Silvio, cardinale,
Valeriani, Domenico,
Valeriani, Giuseppe,
Valerio Massimo,
Valesio, Francesco, abate,
Valperga di Masino, Tommaso, abate,
Valperga di Masino, collezione,
Valle, Pietro Giuseppe,
Van Bloemen, Pieter,
Van Clève, Corneille,
van der Vinne, Leonardo,
van der Werff, Adriaen
Van Dyck, Antoon, (vedi anche Wandeics)
Van Mekeren, Jan,
Van Veen, Otto Vaenius,
Van Wittel, Gaspar,
Vandevalle, collezione
Vangelli, Carlo,
Vanloo, Carle,
Vanloo, Jean-Baptiste,
Vanloo, Louis-Michel,
Vanni, Francesco, (vedi François-Vannius)
Varriano, John,
Vasconi, Filippo,
Vassé, François-Antoine
Vassé, Louis Claude
Vauquer, Jean (vedi Fuhring)
Ventra, Stefania,
Verberckt, Jacques,
Vernansal, Guy-Louis,
Vernet, Joseph,
Veronese, Cecilia,
Veronese (Paolo Caliari, detto il),
Viale, Vittorio,
Vinci, ****
Vien, Joseph-Marie,
Vignaud, Jean,
Vignon, Claude,
Vinache, Jean-Joseph
Virgilio, Marone, Publio,
Vitellio, imperatore,
Vitry, Eduard de,
Vitozzi, Ascanio,
Vittorio Amedeo di Savoia, duca d'Aosta,
Vittorio Amedeo II di Savoia, duca e re di Sicilia,
Vittorio Amedeo III, re di Sardegna,
Vleughels, Nicolas,
Vollemier, Edme,
Vollemier, Hugues,
Voltaire, François-Marie Arouet detto,
Volterrano, (Baldassarre Franceschini detto),
Von Berg, Friedrich Reinhold,
Von Domarus, Kurt,
Von Forstner, Georg Friedrich,
Von Maron, Anton,
Von Mechel, Christian,
Von Prenner, Anton Joseph,
von Rohtschild, Nathaniel, barone,
Von Schönborn, Franz Lothar, arcivescovo di Magonza,
Von Stampart, Franciscus,
von Stosch, Philipp, barone,
Vouet, Simon,
Waldeck e Pyrmont, Karl August Friedrich, principe,
Wallace, Richard,
Watelet, Claude-Henri,
Watteau, Antoine,
Wemyss, David, conte,
Wenzel von Gallas, Johann,
Wicar, Jean-Baptiste,
Wilckens, Theodoor, collezione,
Winckelmann, Johann Joachim,
Wildenstein, Georges,
Witte, Arnold,
Wittkower, Rudolph,
Wolff, Jeremias,
Wyne, Humphrey,
Zanchi, Antonio,
Zanetti, Anton Maria,
Zanotti, Eustachio,
Zappi, Giovan Battista Felice, (giovanni da correggere con Giovan)
Zoboli, Giacomo,
Zondadari, Anton Felice,

Crediti fotografici

Finito di stampare nel mese di febbraio 2020
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Genova)
per Sagep Editori Srl, Genova