

RAFFAELLO

L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

RAFFAELLO

RAFFAELLO

L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate

a cura di

Francesco Moschini, Valeria Rotili, Stefania Ventra



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

RAFFAELLO
L'Accademia di San Luca
e il mito dell'Urbinato

Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Palazzo Carpegna
21 ottobre 2020 - 30 gennaio 2021

Mostra e catalogo sono stati realizzati
con il patrocinio del Comitato Nazionale per le
celebrazioni del quinto centenario della morte
di Raffaello Sanzio, MiBACT



Comitato scientifico

Liliana Barroero, Marisa Dalai Emiliani, Michela di Macco,
Sybille Ebert-Schifferer, Vincenzo Farinella, Silvia Ginzburg,
Arnold Nesselrath, Serenella Rolfi Ožvald, Alessandro Zuccari

L'Accademia Nazionale di San Luca e i curatori desiderano ringraziare
i membri del Comitato scientifico della mostra, gli autori delle schede
e tutti coloro che, a vario titolo, hanno collaborato alla realizzazione
della mostra e del catalogo: Giancarlo Babusci, Leonardo Baglioni,
Fabio Benedettucci, Orsola Bonifati, Ombretta Bracci, Giovanna
Capitelli, Francesco Colalucci, Claudia Di Bello, Marco Fasolo,
Sébastien Felmann, Ilaria Fiumi Sermattei, Marie-Cécile Forest,
Lucia Ghedin, Stefano Grandesso, Sergio Guarino, Francesco Leone,
Gino Mancini, Lucia Marchi, Alessandro Mascherucci, Maria Grazia
Massucci, Maria Cristina Misiti, Marco Morosini, Simona Perugia,
Flavia Pesci, Serena Pisano, Gianni Pittiglio, Daniela Porro, Paolo Rotili,
Christel Sanguinetti-Feghali, Mariarosaria Senofonte, Luca Somma

Cura editoriale del catalogo
Laura Bertolaccini

Fotografie delle opere in catalogo di

Giampaolo Capone, Mauro Coen, Valerio Di Mauro, Claudio Falcucci,
Christian Jean, Leonardo Morosini, Mario Setter, Paolo Violini

In copertina

Antiveduto Gramatica, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza
di Raffaello* (part.)

Nella bandella posteriore

Raffaello Sanzio (?), *Putto reggifestone* (part.)

*Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti e dell'editore*

© Copyright 2020

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
+39.06.6798850 | +39.06.6798848
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-26-7

Mostra a cura di

Francesco Moschini
Valeria Rotili
Stefania Ventra

Allestimento a cura di

Francesco Cellini

Realizzazione allestimento

PassePartout Persia
Fast Multiservice
Roberto Agostini
Rodolfo Grano

Collaborazione alle ricerche

Elisa Camboni
Fabrizio Carinci
Giulia De Marchi
Alessio Miccinilli
Valentina Oodrah

Direzione restauri

Aurelio Urciuoli
Soprintendenza Speciale Archeologia
Belle Arti e Paesaggio di Roma

Restauratori

Fabio Porzio
Francesca Serena di Lapigio

Indagini diagnostiche

Claudio Falcucci

Registrar per la mostra

Anna Maria De Gregorio

Prestatori

Biblioteca Casanatense, Roma
Biblioteca Romana Sarti, Roma
Istituto Centrale per la Grafica, Roma
Museo di Roma, Roma
Piacenti, Londra
Musée National Gustave Moreau, Parigi

Amministrazione

Pio Baldi
Fabrizio Gualtieri

Segreteria

Isabella Fiorentino
Magda Romano

Ufficio stampa

Maria Bonmassar

INDICE

- 9 Presentazione
Francesco Cellini
- 11 Raffaello: non solo armonie e conflitti tra mondo antico
e spiritualità cristiana
Francesco Moschini
- 19 L'Accademia di San Luca e la lezione universale di Raffaello:
ragioni e percorsi di una mostra
Valeria Rotili, Stefania Ventra
- [IL SAN LUCA "DI RAFFAELLO"
ICONA ACCADEMICA](#)
- 31 Raffaello Sanzio (tradizionalmente attribuito a), *San Luca
dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello* (Cat. 1)
Stefania Ventra
- 37 Antiveduto Gramatica, *San Luca dipinge la Vergine alla
presenza di Raffaello* (Cat. 2)
Riccardo Gandolfi
- 41 Matteo Piccioni, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza
di Raffaello* (Cat. 3)
Stefania Ventra
- 45 Cornelis Bloemaert, *San Luca dipinge la Vergine alla
presenza di Raffaello* (Cat. 4)
Maria Gabriella Matarazzo
- 49 Jean Langlois, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza
di Raffaello* (Cat. 5)
Stefania Ventra
- 53 Girolamo Rossi, detto il giovane (?), *San Luca dipinge la
Vergine alla presenza di Raffaello* (Catt. 6-7)
Stefania Ventra
- 57 Gian Carlo Thevenin, *San Luca dipinge la Vergine alla
presenza di Raffaello* (Cat. 8);
Nicola Ortis, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza
di Raffaello* (Cat. 9)
Stefania Ventra

- 61 Giovanni Riepenhausen, *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino* (Cat. 10)
Arnold Nesselrath
- 69 Anonimo, *Ritratto di Raffaello* (Cat. 11)
Marica Marzinotto
- 73 Pietro Aquila incisore, Carlo Maratti disegnatore,
Ritratto allegorico di Raffaello (Cat. 12)
Michela di Macco

IL PUTTO REGGIFESTONE E LA SUA FORTUNA

- 79 Raffaello Sanzio (?), *Putto reggifestone* (Cat. 13)
Silvia Ginzburg, Claudio Falcucci, Paolo Violini
- 95 Gustave Moreau, *Putto reggifestone* (Cat. 14)
Carla Mazzarelli
- 99 Anonimo, *Putto reggifestone* (Cat. 15)
Carla Mazzarelli

RAFFAELLO NELLA CULTURA E NELLA DIDATTICA ACCADEMICA

- 105 Andrea D'Oratio, *Adorazione del vitello d'oro* (Cat. 16);
Antonio Pichi, *Mosè fa scaturire l'acqua da una rupe* (Cat. 17);
Giuseppe D'Oratio, *La costruzione dell'Arca di Noè* (Cat. 18)
Carla Mazzarelli
- 111 Charles-Joseph Natoire, *Mosè che nel ritorno dal Monte
Sinai si mostra al popolo con faccia risplendente* (Cat. 19)
Michela di Macco
- 115 Francesco Matera, *Isaia profeta*;
Giacomo Guacci, *Isaia profeta* (Catt. 20a - 20b)
Valeria Rotili
- 121 Gaspare Capparoni, *Abramo incontra e i tre angeli* (Cat. 21)
Valeria Rotili
- 127 Giovanni Folo incisore, Vincenzo Camuccini disegnatore,
*Studio del Disegno ricavato dall'estremità delle figure del
celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaele* (Cat. 22)
Pier Paolo Racioppi
- 133 Giovanni Volpato, *La Scuola di Atene*;
La disputa del Sacramento (Catt. 23a - 23b)
Giulia De Marchi

- 143 Léon Louis Vincent Pallière, Féréol Bonnemaïson,
Testa di san Simone (Cat. 24)
Valeria Rotili
- 149 Tommaso Minardi, *Cranio di Raffaello* (Cat. 25)
Stefania Ventra
- 155 Melchiorre Missirini, *Della vita e pitture di Raffaello
di Urbino per Vasari, Bellori e Missirini* (Cat. 26)
Serenella Rolfi Ožvald
- 159 Attilio Silvio Motti, *Medaglie celebrative per
il IV centenario della morte di Raffaello* (Catt. 27a - 27b)
Virginia Magnaghi

RAFFELLO NELLA GALLERIA ACCADEMICA

- 165 Pietro da Cortona, *Galatea* (Cat. 28)
Sergio Guarino
- 169 *Fotografie e guide storiche* (Cat. 29)
Valeria Rotili

RAFFAELLO NELL'OPERA DEI MAESTRI DELL'ACCADEMIA

- 177 Gérard Audran, da Charles Le Brun, *L'entrata trionfale
di Alessandro Magno a Babilonia* (Cat. 30)
Dario Iacolina
- 181 Nicolas Dorigny, Carlo Maratti, *L'Accademia di pittura*
(Cat. 31)
Luca Pezzuto
- 187 Giovanni Paolo Melchiorri, *Santi Giovanni evangelista
e Paolo* (Cat. 32)
Dario Beccarini
- 191 Pietro Antonio De Petri, *San Pietro e san Giovanni* (Cat. 33)
Dario Beccarini
- 195 Placido Costanzi, *Santissimo Salvatore con gloria d'angeli*
(Cat. 34)
Liliana Barroero
- 199 Angelika Kauffmann, *La Speranza* (Cat. 35)
Liliana Barroero
- 203 Jean-Baptiste Wicar, *La resurrezione del figlio della vedova
di Naim* (Cat. 36)
Valeria Rotili

- 209 Antonio Sarti, *Madonna di Foligno* (Cat. 37)
Fabrizio Carinci
- 213 Tommaso Minardi, *Propagazione del Cristianesimo*
(Cat. 38)
Stefania Ventra
- 219 Tommaso Minardi, *Album degli Apostoli* (Cat. 39)
Gianni Pittiglio, Stefania Ventra
- 227 Antonio Bianchini, *Vergine con Bambino* (Cat. 40)
Valeria Rotili
- 231 Francesco Podesti, *San Luca* (Cat. 41)
Ilenia Falbo
- 235 Achille Funi, *Il ferrarese o Autoritratto con gli antichi*
(Cat. 42)
Virginia Magnaghi
- 238 Fonti e bibliografia

Francesco Cellini

Presentazione

Con un impeto gestuale, tanto energico da scuotere e quasi dilatargli il vasto mantello, quanto ininfluenza sulla fissità e concentrazione dello sguardo sul divino soggetto, San Luca sta ritraendo, anzi ha quasi finito di dipingere i volti della Madonna e del Bambino. Questi levitano, apparizione non del tutto incorporea, a sinistra; a destra, dietro al bue evangelico, c'è chi osserva con discrezione e un po' discosto l'evento: è Raffaello, ritratto con fattezze molto plausibili, se non proprio storicamente certe. Per attribuzione tradizionale, è lui l'autore del quadro: una pala d'altare (come si capisce subito dalle proporzioni contratte dal basso in alto) che comunque è intensissima, agitata, contrastata e, tutto sommato, enigmatica. Ricca di «aspetti di spettralità metafisica» a parere di De Chirico, come riferisce la scheda di Stefania Ventra, una delle curatrici della mostra.

Raffaello e San Luca quindi (e la pittura, o per estensione, il disegno e infine l'arte): sono queste le figure nodali intorno a cui gira non solo l'opera, ma tutto quel che si può scoprire, apprendere e discutere nella mostra e nel catalogo, che l'Accademia ha promosso per celebrare il cinquecentesimo anno dalla morte dell'artista, ma anche per indagare sulle sue stesse origini, ovvero sui propri temi – santi, eroi, miti, simboli, politiche, strategie, dinamiche –; in sintesi sulla sua storia. E l'ha fatto, innanzi tutto, con grande rigore scientifico e poi con un ordinamento critico ed espositivo particolarmente suggestivo e chiarificatore.

Da un lato, ciascuna delle opere è presentata con un prezioso corredo critico e filologico, che comprende e mette a punto, con scrupolo, le acquisizioni più recenti; infatti niente è meno lineare delle storie delle opere d'arte e, in particolare, di molte di quelle esposte. Tutte, o quasi tutte, essendo state oggetto di modificazioni materiali (restauri, correzioni, ridipinture), di variazioni interpretative e di vere e proprie utilizzazioni ideologiche e politiche, spesso per usarle come *exempla* di idee contrastanti.

D'altro canto, i curatori le hanno raggruppate (nel catalogo e in mostra) attorno ad alcuni temi, affinché la loro comparazione rendesse evidente e proficuo il confronto: perché insomma si

Presidente dell'Accademia Nazionale
di San Luca, biennio 2019-2020

stabilisse un reciproco dialogo in cui ciascuna aggiunge valore e senso alla comprensione dell'altra. Chi visiterà la mostra troverà dunque l'insieme dominato dal citato *San Luca che dipinge la Madonna*, con la sua replica seicentesca e una selezione delle infinite riprese, a stampa o con altri mezzi, del tema; poi un altro gruppo analogamente incentrato su un famoso putto raffaellesco e sui suoi echi nazionali ed internazionali; ancora una campionatura (scelta, ma davvero molto ridotta, vista l'infinita serie disponibile nella nostra sede) dei riferimenti alle opere di Raffaello nella didattica e nella cultura accademica. Incontrerà anche la *Galatea* di Pietro da Cortona, splendida opera-copia da Raffaello, e ne scoprirà il suo ruolo dominante nella vecchia galleria accademica e infine ripercorrerà le sorprendenti citazioni (repliche, omaggi, riferimenti?) di opere dell'urbinate eseguite da tanti artisti che hanno lavorato nella nostra Istituzione.

Ma la mostra e il catalogo, non sono soltanto il prodotto di un intenso ed accurato impegno conoscitivo: sono, come tutti i prodotti filologici seri, un'occasione ed uno stimolo per la riflessione di tutti, dei filologi e dei non filologi. Sono cultura, sollecitazione, problema e provocazione. Basta pensare a quanto qui sia ricorrente, anzi onnipresente, la parola «copia»; lemma che usiamo ormai soltanto nella sua accezione negativa (truffaldina) e che non ammettiamo più neanche nella didattica delle arti e dell'architettura, facendo finta che essa non sia poi praticata correntemente nei fatti. E, però, per secoli, essa è stata proprio il cardine dell'insegnamento, accademico e di atelier, rappresentando la chiave operativa e manuale, di una comprensione non più soltanto manuale, ma anche intellettuale, della storia, del già fatto. Altrimenti, come spiegarsi l'impressionante *exploit* da copista (anche da Tiziano) di Cortona? Non è forse un'arrogante dimostrazione della sua totale padronanza della pittura (come sono i Picasso/Courbet del museo di Barcellona)? Come mai tante citazioni da Raffaello nelle opere dei nostri accademici, dal Seicento al Novecento, da Maratti a Funi? Omaggio? Ritualità? Ironia? Rispetto? Infine, tornando al quadro di San Luca, come è potuto accadere che l'Accademia abbia costruito il suo emblema attorno a un quadro (peraltro molto bello) di autore incerto, che ha un soggetto di dubbia saldezza evangelica e un riferimento non soltanto autoriale, anzi clamorosamente iconico, a Raffaello? Sappiamo che aver un Santo pittore valeva come garanzia della legittimità dello *status* di artisti e quindi, ancor di più, di quella della loro associazione, conferendole saldezza genealogica e (diremmo oggi) sindacale; poi ovviamente quel particolare pittore-modello implicava un'esplicita indicazione programmatica e strategica.

Quindi dietro a quel quadro intravediamo una consapevole, e forse controversa, costruzione, profondamente coerente con la natura ideologica e politica dell'Accademia e, perché no, una disciplinare tendenza alla forzatura, persino alla falsificazione.

Temi di allora; e, a pensarci un momento, anche di oggi.

Francesco Moschini

Raffaello: non solo armonie e conflitti tra mondo antico e spiritualità cristiana

Nella ricorrenza del quinto centenario della morte di Raffaello Sanzio era inevitabile che anche l'Accademia Nazionale di San Luca individuasse il proprio contributo che avrebbe potuto svilupparsi su diversi percorsi, tutti leciti in quanto intrinseci allo stesso ruolo dell'Accademia, come quello riguardante il suo rapporto tra mitologia pagana e spiritualità cristiana, o quello sul paragone tra le arti, altrettanto fondativo. Abbiamo preferito però orientarci configurando una mostra sull'urbinate concentrata in particolare sul suo mito.

Certo non poteva trattarsi di una mostra con cui l'Accademia intendesse percorrere impervie vie di definitive attribuzioni, rispetto alle opere in nostra custodia, quanto piuttosto una apertura a tutto campo su questioni irrisolte o appena tratteggiate. Ma, sono certo, che al di là della scelta individuata e attuata sul piano espositivo, permangono, almeno sullo sfondo, ma rileggibili in filigrana, alcuni elementi irrinunciabili, sia pur difficilmente "esprimibili". Tra questi la condizione di Raffaello come "perenne" forestiero. Per questa mia definizione vale la pena prendere le mosse dal primo dei tre saggi di Francesco P. Di Teodoro, quello dedicato alla lettera a Leone X, ospitati nel recente catalogo della mostra epocale dedicata a Raffaello dalle Scuderie del Quirinale. Questo che è, tra l'altro, l'unico dei suoi saggi non scritto a quattro mani, porta in esergo la dedica: In affettuoso ricordo di Andrea Emiliani. Come ricostruisce lo stesso Di Teodoro, la lettera aveva avuto precedenti esiti editoriali, il primo a Padova nel 1733, una sua riedizione del 1769, un'ulteriore edizione in ambito fiorentino nel 1799. La stessa, presente anche nella biblioteca di Antonio Canova, Principe dell'Accademia, è alla base del Chirografo di Pio VII, un documento imprescindibile per la legislazione a venire riguardante la salvaguardia dei beni storico-artistici. Ebbene, la dedica a Emiliani era determinata, al di là della dimensione evidentemente amicale tra l'estensore del saggio e l'eminente storico dell'arte, certo dal fatto che proprio Emiliani avesse curato, sul finire del secolo scorso una nuova riedizione della stessa lettera di Raffaello a Leone X. Come non connettere allora la costante nostalgia nei confronti di Urbino che portava Emiliani a rileggere, come in uno specchio,

Segretario Generale dell'Accademia
Nazionale di San Luca

in testi memorabili, le struggenti rievocazioni della stessa città attraverso l'ossessiva riproposta dei torrioni del Palazzo Ducale di Urbino in un altro grande artista come Federico Barocci (1535-1612) che, dopo una giovanile e breve incursione romana per alcuni affreschi nel Casino di Pirro Ligorio per Pio IV, in Vaticano, se ne tornò poi nella sua città e rimase sempre radicato nella sua Urbino da cui spediva poi le sue opere, come quelle inviate a Roma per la Chiesa Nuova e Santa Maria sopra Minerva. Come non rindare con la mente poi alle "fissazioni" di Paolo Volponi, altro grande urbinato, che, da *Il Sipario Ducale* del 1975, alla folgorante trilogia delle *Cantonate di Urbino*, del 1985, ricorda continuamente come il cuore di tutti gli urbinati batta di orgoglio e di nostalgia, non solo per le quattro grandi sale dell'Ermitage di Leningrado, piene di piatti e vasi delle loro fornaci ma... di fronte a tutti i quadri di Raffaello, nostalgico adolescente, ossessivo pittore dei paesaggi urbinati più intimi ed estenuanti, dai tratti reali eppure sempre vaganti nel mutare stagionale e anche ora per ora della verità paesistica locale; di fronte alle tele di Barocci che non seppe mai resistere fuori Urbino più di un giorno; che continuò a dipingere Valbona e le Vigne e i torricini anche intorno al calvario e a Betlemme. Un altro urbinato illustre e degno da ricordare con molta riconoscenza è l'Albani che divenne papa nel 1701 col nome di Clemente XI. Ma certo, alla natura per come viene interpretata da Raffaello solo Rainer Maria Rilke avrebbe potuto dedicare le sue conturbanti e intense riflessioni. A noi basta osservare come sia diversa la specificità dell'Accademia di San Luca, con il suo sguardo sempre rivolto all'altro e all'altrove, rispetto alla centralità identitaria dell'Accademia Vasariana. Questa, più segnatamente fiorentinocentrica, in nome del disegno assunto sempre come fondamento dell'opera d'arte stessa, in realtà, come controcanto, non fa che esaltare la molteplicità delle diverse anime contemplate da sempre nella nostra Accademia. Sarebbe facile pertanto pensare a una sorta di discriminante che vedesse, da una parte, secondo una scelta elitaria, gli artisti più legati al potere mediceo, tutti coloro cioè che avevano come pratica costante e continuativa il disegno, quasi a "confinare" così in una sfera diversa quelli più "sradicati" che in nome di una vagheggiata maggiore libertà anche dalla pratica ossessiva dell'arte come mestiere, dovessero essere identificati come troppo legati alla connotazione libertaria della Repubblica Fiorentina. Ma sarà bene allora sottolineare come elemento di continuità tra le due Accademie l'idea de il "Paragone tra le arti", che per entrambe è sempre stato di grande rilevanza, per rileggerne una sorprendente dimensione aurorale in uno straordinario disegno di Raffaello, ora agli Uffizi, dedicato a *Studi di figura e architettomici*, del 1514 ca, in cui l'artista, guardando a un Rilievo di sarcofago, in marmo pentelico, con la *Nova Nupta* del 150-170 d.C., testimonia in grande anticipo questa sorta di integrazione tra le arti, tra le tre discipline: Pittura, Scultura e Architettura. Si tratta di una precocissima "invenzione" dato che l'intero Sistema

della Storia dell'Arte ha da sempre individuato, tra la metà e la fine del quinto decennio del Cinquecento, nel rapporto tra Benedetto Varchi e Michelangelo, fino alle opere del Bronzino, un punto di partenza irrinunciabile per quel tema. Anche il ritrovato e rinnovato gusto per le perlustrazioni archeologiche e per l'antico, più in generale, è certo un tema che a più riprese sembra riaffiorare nella storia accademica con il suo sguardo rivolto costantemente alle proprie origini. Ecco perché bisognerebbe meditare approfonditamente, ad esempio, su quella escursione compiuta da Raffaello, di cui dà conto in una puntuale lettera del 1516 al Bembo, con, tra gli altri il Castiglione, secondo un precedente illustre, che si era svolto nel 1464, sul Lago di Garda, giustamente recentemente rammentato da Marzia Faietti, cui aveva partecipato Andrea Mantegna, con Felice Feliciano e probabilmente alcuni "squarcioneschi" alla ricerca delle vestigia dell'antico.

Trattandosi di un'artista di tale grandezza è subito stato chiaro che il materiale a disposizione di questa istituzione, nel cui patrimonio vi sono due opere riferibili al maestro, era ricco e stratificato proprio in relazione al tema scelto del mito. Ciò perché i molti artisti che si sono avvicendati nella storia dell'Accademia hanno dovuto direttamente o indirettamente confrontarsi con questa presenza. Per questo infatti gli intenti di questa esposizione giocano sottilmente su di un registro divulgativo-didascalico e nello stesso tempo su di uno puramente specialistico, dal momento che documenta sotto un particolare aspetto la vita e le problematiche della storia stessa della istituzione. Opere fondanti di questo rapporto sono il *San Luca che dipinge la Vergine*, il *Putto reggifestone*, che fa riferimento ai putti che compaiono accanto al *Profeta Isaia* dipinto da Raffaello su un pilastro della Chiesa di Sant'Agostino per il Prototonario apostolico, per il capo cioè della Cancelleria della Corte Pontificia, il lussemburghese Giovanni Goritz. Infine, la copia di Pietro da Cortona dell'affresco della *Galatea* di villa Chigi, poi Farnesina, sul Lungotevere. In mostra vi sono poi disegni ed incisioni derivanti dalla "Bibbia di Raffaello", ovvero gli affreschi delle Logge vaticane, ed opere commemorative che hanno mantenuto vivo il ricordo dell'artista: medaglie, libri ed altri disegni e stampe nonché la presenza di opere indicative di un'attenzione specifica per Raffaello dei pittori d'oltralpe come, tra gli altri, Charles Le Brun, Charles Joseph Natoire ed Angelika Kauffmann. Il Gregorovius nella sua monumentale Storia di Roma medievale riportava il detto che Roma ha una chiesa per ogni giorno dell'anno: anche per questo il confronto con la memoria del pittore urbinato non poteva giustificare l'assenza di dipinti religiosi. Tra gli autori di questo tema si sono scelti alcuni dei più rappresentativi di proprietà della Accademia: Giovanni Paolo Melchiorri, Pietro De Pietri, Placido Costanzi, Francesco Podesti ed una copia di Antonio Sarti della *Madonna di Foligno*. Non c'era modo di esplorare più approfonditamente come il suo mito sia stato interpretato dagli artisti del Novecento, anche per la scarsità dei materiali custodi-

ti in Accademia durante l'intero secolo scorso, ch'è richiederebbe una sezione a parte e temo forse piuttosto "agitata" fra il Ritorno all'ordine e gli anacronismi del postmoderno. Unica ma significativa presenza è quella di Achille Funi con il suo *Autoritratto con gli antichi* del 1962, cui fa da sfondo una riproduzione della *Velata* di Palazzo Pitti. Questa opera di Funi conclude in maniera simbolica la storia dell'interpretazione classicistica di Raffaello (che tanta fortuna ha avuto nella letteratura) come si può notare dalla presenza di una Venere antica accanto al pittore.

Il mito di Raffaello è nato quando era ancora in vita e dopo la sua morte questo si consolidò da subito come attestano il distico di Pietro Bembo, suo contemporaneo, aggiunto successivamente sulla sua tomba al Pantheon: «Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori» (Qui Raffaello, dal quale, vivo, la [natura] gran madre delle cose, temette di essere vinta, e mentre egli moriva di morire anch'essa) e la famosa lode del Vasari: «Quando Raffaello morì, la pittura scomparve con lui. Quando chiuse gli occhi, lei divenne cieca». La morte dell'urbinate per gli umanisti e gli artisti del suo tempo sembrò segnare uno spartiacque, un momento di non ritorno. Questa lettura mitica ha avuto una ulteriore conferma con il sacco di Roma del 1527, si ricordino fra l'altro le considerazioni moderne che fece André Chastel nel suo saggio storico artistico scritto sull'argomento nel secolo scorso, quando il fragile legame con i paesi riformati si spezzò definitivamente. In realtà sia quello di Raffaello che quello di Michelangelo sono solo due miti, fra gli altri, di fondazione di una storia dell'arte italiana. Con il fatto inoltre che intorno a loro più che ad altri si è polarizzata l'attenzione degli artisti delle Accademie, soprattutto su Raffaello letto spesso in contrasto con l'artista fiorentino. Nello stesso tempo il mito dell'Urbinate è diventato col tempo sottilmente complesso perché cresciuto su di un apparato iconografico multiforme. E non poteva essere altrimenti perché la storia dell'evoluzione del suo stile e delle sue opere sono il frutto, tra l'altro certo, dell'influenza dei grandi maestri del suo tempo: da Piero della Francesca a Donato Bramante, da Pietro Perugino, a Leonardo, allo stesso Michelangelo, nonché di grandi umanisti come Baldassarre Castiglione o il citato Pietro Bembo, dei quali Raffaello ci ha lasciato i ritratti, di cui vale la pena almeno sottolineare la straordinarietà di quello dedicato al Castiglione, con i suoi folgoranti grigi e azzurri, ricordato in una lettera del Bembo, del 1516 a Bernardo Dovizi da Bibbiena. Inoltre, non si potrà certo trascurare l'importanza determinante delle città in cui Raffaello è vissuto, dalla natia Urbino, a Perugia, a Roma e Firenze. Cosa sarebbe stato Raffaello senza Roma? Heinrich Wölfflin verso la fine dell'Ottocento pubblicò un saggio introduttivo al Rinascimento dal Titolo *Die klassische Kunst*, con il sottotitolo *Introduzione al Rinascimento Italiano*. Come è noto il libro è focalizzato esclusivamente sulla triade Michelangelo, Raffaello, Leonardo. Wölfflin confermò così la definizione di un Raffael-

lo classicista, già affermatasi nei secoli precedenti. Nell'ottocento Jacob Burckhardt identificò in Raffaello il supremo rappresentante della civiltà Rinascimentale e tanti altri esponenti della cultura internazionale furono soggiogati da questo giudizio. Quello che intendo sottolineare però, in questo intervento, è quanto anche in questa mostra si colga la sua complessità e la sua duplicità. Raffaello infatti presenta apparentemente due aspetti in contrasto fra di loro: quello religioso e quello profano, spesso presenti in una ossimorica miscela in alcune opere "ufficiali" sia nella committenza pontificia che in quella privata, soprattutto, ma non solo, per Agostino Chigi.

I primi indizi di questa compresenza si possono già intravedere nelle due piccole tavole, a cavallo della metà della prima decade del Cinquecento, il *Sogno del Cavaliere*, attualmente alla National Gallery di Londra, e *Le tre Grazie*, ora nel Museo del Chantilly, forse un unico dittico e probabilmente dono augurale per Scipione di Tommaso Borghese, su un tema tratto dal poema Punica di Silio Italico, recuperato dall'antichità classica, dalla cultura umanistica. Nel poema, Scipione, sottoposto alla scelta tra il piacere rappresentato da Venere e la virtù rappresentata da Minerva, sceglie evidentemente quest'ultima per cui le tre grazie debbono conferire, come premio per la scelta della virtù, i pomi delle Esperidi. Ma certo, il momento di maggior raccordo tra antichità e spiritualità cristiana è universalmente riconosciuto in quella stanza della Segnatura, a partire dal 1509, in cui più evidente è lo sforzo raffaellesco di concordare il pensiero platonico con la tradizione cristiana dei filosofi del primo Rinascimento, con la relativa esaltazione delle idee del vero, del bene e del bello. Ma bisognerà giungere alle storie di Venere, attorno al 1516 perché Raffaello dispieghi in pieno la vena più laica e profana, con la tecnica ripresa dalla Domus Aurea, esplorata in profondità, dello stucco e dell'affresco, per la decorazione del Bagno, la cosiddetta *Stufetta*, per il cardinal Bibbiena.

Nei primi anni del Novecento con la crisi delle Accademie e la nascita delle Avanguardie il maestro venne considerato un mito "cattolico" e fu spesso interpretato come un mito regressivo. Tanto che Roberto Longhi lanciò le sue invettive contro quello che definiva «l'intento illustrativo di umanesimo cattolico in Raffaello». Questa lettura sembrò infatti, e può sembrare tutt'ora, comprovata da vari esempi. Uno, in particolare, lo si può constatare in molte case della borghesia italiana, dove si potevano ed ancora si possono trovare riproduzioni a stampa o dipinti più o meno dozzinali e ripetitivi della *Madonna della seggiola*, certo la più lontana da ogni concezione aristocratica dell'iconografia mariana. Di questa esistono una infinita varietà di copie anche perché erano già molto richieste dagli artisti, nei tempi trascorsi, tanto che bisognava prenotarsi per poter dipingere davanti al capolavoro, e al punto che la loro presenza è ancora attestata dalla loro costante reperibilità presso antiquari o robivecchi. Oggi, invece, la *Madonna della seggiola* è stata sostituita dalle riproduzioni dei due angioletti di-

pinti sotto la *Madonna Sistina*, già a Piacenza, oggi a Dresda, che guardano stupefatti la sua apparizione in cielo, ma che a pochi risulta chiaro il loro essere simboli della celebrazione funebre visto che l'origine del dipinto andava forse individuata in un'alternativa decorazione del sepolcro di papa Giulio II, cui sembra alludere la stessa presenza del Santo Papa Sisto, patrono della famiglia della Rovere e della Santa Barbara. E finalmente come è accaduto per Leonardo, anche il «divin pittore» è entrato nell'empireo del gusto mediatico. Di contro, messa da parte la *Madonna della Seggiola*, non più popolare come una volta, questa è ritornata nell'alveo della sacralità museale. Di nuovo, nonostante gli sforzi degli storici di ricollocare le opere d'arte nel loro giusto contesto storico, queste si contaminano, attraverso i secoli, con altri valori estetici e con altre interpretazioni più o meno popolari. Del resto, nell'immaginario popolare, a parte alcuni casi specifici e prettamente locali, le Madonne con bambino, almeno fino a quella di Pompei, hanno una origine raffaellesca. Un ruolo particolare nell'Ottocento, a livello accademico giocò per alcuni pittori il ritorno ad una religiosità premanierista e più ortodossa quando si richiamò l'attenzione sul Raffaello pre-romano delle «belle Madonne». Fuggiti dalle accademie o consustanziali ad esse in Italia i Nazareni e i Puristi elogiarono il «celestiale» pittore. Costoro cercavano questa purezza nei primitivi italiani del Trecento, come si evidenzia negli scritti del pittore e teorico Antonio Bianchini che nel 1842 scrisse *Del Purismo nelle Arti*, sottoscritto da Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi e Pietro Tenerani. Di questa *querelle* si possono vedere in questa mostra una *Madonna con Bambino* dello stesso Bianchini e il disegno Minardi che rappresenta il *Cranio di Raffaello*, dato che, come è noto, ci fu nel 1833 la riesumazione della salma. Proprio Tommaso Minardi, professore di disegno all'Accademia di San Luca e del quale l'accademia ha un nutrito corpus di disegni, nel 1834 indicava come prototipo di questi ideali puristi più Giotto che Raffaello maturo: è tuttavia totalmente assente l'influenza giottesca sia nelle opere dello stesso Minardi che cita un Raffaello più legato al periodo peruginesco a più riprese, sia di nuovo nel Bianchini, sia negli affreschi dei Nazareni del Casino di Villa Massimo (1817-1829) a Roma. Qui Philip Veit guarda a Perugino, a Pinturicchio e a Raffaello; Anton Koch persino a Michelangelo, mentre Julius Schnorr von Carosfeld cita il «telaio» di festoni vegetali della Loggia di Psiche della Farnesina ed il Raffaello maturo nella *Pazzia di Orlando con Angelica e Medoro*. In definitiva siamo di fronte a dei veri credenti (la confraternita dei Nazareni andò a vivere nel monastero di San Isidoro) che guardavano anche al mito romantico del Medioevo cristiano ed in particolar modo al periodo delle Crociate, pittori che operavano nella Roma del «Papa Re», prima dell'unità d'Italia. Lo stesso Overbeck illustrò almeno un episodio della passione di Cristo nel cimitero Germanico, tutt'ora esistente all'interno delle mura vaticane. Non bisogna dimenticare che al regno dello Stato pontificio appartenevano

anche l'Umbria, le Marche e l'Emilia e spesso le istituzioni locali avevano il titolo di Pontificia Accademia. È anche da qui che sono nati una serie di fraintendimenti cui accennavamo più sopra su di una lettura di Raffaello cattolico e reazionario. Penso a Boccioni che lo definiva «malfattore», definizione che aveva preso da Carrà. In realtà un Raffaello cattolico divulgatore, non è certo quello che ha voluto mostrarci la più volte citata tela della *Tribuna degli Uffizi* di Johann Zoffany dove mostra l'entusiasmo degli iconoclasti *connoisseurs* inglesi del Settecento di fronte ai principali dipinti dell'urbinate presenti all'epoca nella collezione fiorentina. La stessa cosa si potrebbe dire anche per i Francesi che del pittore apprezzavano *l'esprit de finesse* ed il perlaceo riflesso dei veli e delle carni. L'esempio evidente si coglie in Ingres ed anche in molti artisti «pompiers» per i quali apparentemente una distinzione fra il Raffaello profano e sacro sembra non aver avuto nessuna importanza. Anche se non molto divulgate, Ingres dipinse la *Madonna dell'ostia*, il Martirio di san Sinfioriano (in cui le donne sulle mura richiamano *L'Incendio di Borgo* delle stanze Vaticane) ed una disputa di *Gesù fra i dottori*, tutte opere derivate dal Sanzio e che si possono considerare vere e proprie esercitazioni accademiche. La *Grande odaliska* con quel turbante ripreso dalla *Fornarina*, con un volto d'avorio e le braccia ben levigate, pur esagerando le proporzioni anatomiche con quei «magnanimi» lombi ne sono un altro evidente omaggio. Inoltre Ingres che soggiornò a Roma per un po' di anni come direttore dell'Accademia di Francia, si confrontò con la lettura romantica del mito illustrando ed entrando nella leggenda della sua vita in più di un quadro con il tema amoroso del rapporto di Raffaello con la Fornarina, del quale si può considerare una variante anche il suo Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto. Anche nel kitsch dei *Pompiers* si nota questa duplice lettura. Adolphe Bouguerau non si fece scrupoli di «sfruttare» l'artista urbinato sia in chiave erotico reazionaria (vedi anche Cabanel) che in chiave mistica. La sua rappresentazione di Galatea desunta da quella chigiana della Farnesina è così estenuatamente e languidamente definita, con quei colori madreperlacei ed i putti svolazzanti: tutto sommato, un esempio di voyerismo erotico ben accolto dai nuovi ricchi e che faceva inorridire il mistico Van Gogh e gli impressionisti. Anche quest'ultimi avevano avuto il loro apprendistato nelle Accademie e ciò nonostante o proprio per questo, la loro rivolta fu contro questa pittura degli eccessi. L'abissale differenza con la copia di Pietro da Cortona, in qualche modo un oggetto di culto per la storia dell'Accademia di San Luca e quindi giustamente presente in mostra, a parte le coordinate spazio-temporali, è ovviamente nel fatto che qui siamo di fronte ad una vera copia intesa anche come materiale didattico-divulgativo come era giusto che fosse per una «scuola d'arte». In fondo questo dipinto, a parte il suo intrinseco valore storico, si può considerare alla stregua di una delle tante copie o calchi in gesso che si possono ammirare ancora in varie Accademie. Mentre Bouguerau aveva dipinto

un *d'apres* e questa blasfemia si può quasi considerare una intuizione di avanguardia, sia pure da un erroneo versante. Questo breve accenno al successo in Francia del Sanzio è documentato bene dalla presenza in mostra del *Putto reggifestone* replicato da Gustave Moreau e dagli esempi cui abbiamo fatto riferimento più sopra a proposito di Le Brun e Natoire. È tuttavia doveroso ricordare la fortuna di Raffaello anche presso altri paesi europei; mi limito a segnalare la Germania, con la *Madonna Sistina* di Dresda, un'opera ancora misteriosa per gli studiosi italiani, o la Russia con l'inclusione delle Logge vaticane, con gli affreschi dedicati agli episodi Biblici, all'Ermitage di San Pietroburgo. Credo che alla radice di questo mito abbia contribuito non poco, sia in Europa che in Italia, quello della sua divulgata giovinezza "fissata" dalla morte prematura: infatti sono rarissime le immagini di un ritratto virile di Raffaello. In mostra ha trovato posto un ritratto ideale, dipinto da un anonimo nel Seicento, un po' spigoloso, con i tratti taglienti di un uomo vissuto e, di contro, abbiamo due medaglie commemorative del 1920 che lo ripropongono di nuovo l'eterno "adulto-fanciullo". Conosciamo solo tre autoritratti con barba, in compagnia di un uomo d'arme nel quadro del Louvre, nella cacciata di Eliodoro dal Tempio nelle stanze Vaticane tra le guardie che portano il trono del papa e quasi sicuramente nel suo ritratto ideale come San Luca (senza pensare all'altro protagonista sbarbato che potrebbe essere di nuovo lui) nell'opera dell'Accademia e nella relativa copia di Antiveduto Grammatica, questi ultimi anch'essi presenti in mostra. Non è da escludere una sorta di intenzionalità "promozionale" dietro la scelta del prototipo efebico che noi conosciamo e ricorrente anche nelle opere in mostra, fra le quali vorrei ricordare l'incisione commemorativa disegnata dal Maratti. Invece i suoi ritratti virili ci lasciano più dubbiosi ed esitanti come se, incontrando una persona famosa, constatassimo che non era proprio così che la immaginavamo. Questo stereotipo fu coltivato dagli umanisti del suo tempo che divulgarono l'idea antica che chi muore giovane è caro agli Dei e quest'uomo di multiforme ingegno era sicuramente una prova evidente della protezione divina accordatagli anche in vita. Una facile associazione con la sua giovinezza fu dovuta anche al fatto che la sua purezza andava d'accordo con l'ideale classico che lui stesso incarnava. Come tale ce lo ripropone un'altra incisione disegnata da Carlo Maratti: *L'Accademia del disegno*. Maratti, principe accademico che aveva restaurato la *Loggia di Psyche* affrescata su uno dei soffitti di Villa Chigi, un'opera considerata quasi all'avanguardia nel suo genere, ripropose il dettaglio delle tre Grazie nella acquaforte incisa dal Dorigny tra il 1704 ed il 1711: sopra le loro teste è scritto «Senza di noi ogni fatica è vana». Qui le Grazie fra le nuvole sembrano indicare la statua di Apollo citaredo (citato da Raffaello stesso nella architettura dipinta della *Scuola d'Atene*) insieme all'attributo di *Saurroctonos*, quello per intenderci già noto nel Rinascimento come *Apollo del Belvedere*.

Valeria Rotili
Stefania Ventra

L'Accademia di San Luca e la lezione universale di Raffaello: ragioni e percorsi di una mostra

Si nelle opere di Raffaele v'è tutto
Tommaso Minardi 1864

Achille Funi, eletto accademico di San Luca nel 1960, nell'adempiere alle norme statutarie scelse di donare alla storica istituzione un proprio autoritratto dove inseriva dei riferimenti ai capisaldi dell'insegnamento artistico (Cat. 42). Al suo fianco una *Venere* antica; davanti a lui una natura morta che richiama la lezione moderna avviata da Cézanne; alle sue spalle la *Velata* di Raffaello, a rappresentare, pariteticamente all'antico, la tradizione inscalfibile su cui si fondava il suo essere artista e maestro. L'opera, datata 1962, riassume la poetica dell'artista e ripropone temi ricorrenti nella sua carriera e nel suo magistero, ma risulta al contempo significativamente coerente con la cultura della raccolta cui veniva destinato il ritratto.

Seguendo i diversi fili che è possibile rintracciare nella storia istituzionale, culturale, artistica e collezionistica dell'Accademia di San Luca, è infatti possibile ricostruire un ruolo attivo costante dell'istituzione in rapporto alla memoria di Raffaello. Ruolo giocato tanto nella custodia della memoria, quanto nella promozione e nella diffusione del mito. Si tratta di una storia apparentemente scontata, eppure mai tracciata in una narrazione diacronica e ramificata, che questa mostra intende ripercorrere da un punto di vista interno all'istituzione, sempre tenendo conto dell'osmosi tra l'Accademia e il contesto culturale e artistico in cui questa ha operato nel corso dei secoli.

Le celebrazioni per il quinto centenario della morte del pittore costituiscono l'occasione che l'Accademia Nazionale di San Luca ha doverosamente raccolto per raccontare questa storia, attingendo prevalentemente alle opere della propria ricca e a volte ancora inesplorata collezione.

Prima ancora di divenire custode e di farsi promotrice del culto di Raffaello, l'Accademia di San Luca fu il luogo dell'elaborazione del suo mito. Questo non poteva che essere costruito attraverso un'immagine, un'opera d'arte, come conveniva a un consesso di persone dedite alla pratica artistica prima e ancor più che alla speculazione teorica. Così va intesa la scelta di esporre sull'altare della chiesa di San Luca all'Esquilino, prima sede

della congregazione, la pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello* (Cat. 1). La vicinanza tra il maestro del Cinquecento e il santo patrono dei pittori investe il primo del duplice ruolo di allievo dell'evangelista e di modello per gli artisti che in quel luogo si ritrovano e si formano.

Mentre a Firenze Michelangelo era già stato innalzato a nume tutelare e la sua figura posta all'apice della visione parabolica della storia dell'arte secondo le *Vite* di Giorgio Vasari, la Roma della maniera non aveva ancora definito il proprio orizzonte in modo tanto netto. Negli anni Sessanta del Cinquecento, proprio Vasari realizzò nella Cappella di San Luca della Santissima Annunziata di Firenze un affresco raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, in cui nel volto del santo è stato riconosciuto l'autoritratto dell'autore e nei due uomini accanto a lui i ritratti idealizzati di Giovanni Angelo Montorsoli, che fu tra i fondatori dell'accademia fiorentina, e del suo allievo Martino di Bartolomeo Montanini. L'operazione degli accademici romani può quindi essere considerata una risposta della città pontificia al fine di tracciare una direzione che, di fatto, avrebbe influito sulla produzione artistica romana nei secoli a venire. Sia che si ritenga che l'opera sia autografa, come vuole la tradizione, sia che la si consideri un'operazione erudita orchestrata dai vertici dell'Accademia nel tardo Cinquecento, il valore di icona del dipinto non subisce variazioni nell'ambito dell'analisi della fortuna di Raffaello a Roma. Proprio la storia conservativa di questa pala, oggetto di innumerevoli interventi tesi a preservare l'immagine-simbolo dell'istituzione, costituisce una cartina al tornasole dell'interesse costante e ininterrotto rivolto dagli artisti alla memoria dell'Urbinate. L'episodio della commissione della copia ad Antiveduto Gramatica (Cat. 2) si pone come uno dei momenti apicali della volontà di tramandare questa speciale iconografia, che assume anche il valore di manifesto della liberalità delle professioni artistiche, tema centrale nella missione accademica fin dall'epoca della sua fondazione. Anche in questa chiave vanno infatti interpretate le numerose traduzioni calcografiche del dipinto realizzate nel corso dei secoli, non per coincidenza talvolta dedicate dagli autori ai grandi mecenati del proprio tempo, come nei casi della stampa realizzata da Matteo Piccioni alla metà del XVII secolo (Cat. 3), dedicata al cardinale Francesco Barberini, protettore dell'Accademia di San Luca, o di quella realizzata dal pensionante francese Jean Langlois (Cat. 5), offerta a Jean-Baptiste Colbert, Segretario di Stato di Luigi XIV, nonché fondatore dell'Accademia di Francia a Roma.

La risonanza del portato simbolico della pala raffaellesca si estende ben oltre gli ambienti romani, come attesta la scelta dei fratelli Riepenhausen i quali, nella loro *Leben Raphael Sanzio's von Urbino* pubblicata a Francoforte nel 1816, nel raffigurare Raffaello in atto di dipingere la *Madonna Sistina*, affiancano all'artista san Luca. In questa scena il patrono dei pittori indi-

Pagina a fronte

1. Francesco Gianfredi, *Ritratto di Raffaello*, metà del XIX, marmo. Roma, Passeggiata del Pincio. Foto Leonardo Morosini.



ca l'artista mentre volge lo sguardo allo spettatore, come a testimoniare la propria approvazione nei confronti dell'arte dell'Urbinate. A ulteriore riprova del legame concettuale tra le invenzioni romantiche dei Riepenhausen e l'icona accademica, sta la modifica della scena nella tavola dedicata alla *Madonna Sistina* nell'edizione italiana del volume, del 1833 (Cat. 10). Qui, infatti, scompare Luca ed è lo stesso Raffaello ad avere la celestiale visione che la leggenda attribuisce all'evangelista. L'icona dell'Accademia è stato inoltre un punto di riferimento essenziale per la rappresentazione dell'immagine di Raffaello. Come intuito già dal restauratore Pico Cellini, autore dell'ultimo intervento sul dipinto e di alcuni saggi ad esso dedicati, fu proprio il ritratto dell'Urbinate presente in quest'opera a ispirare Carlo Maratti nel disegno per il busto eseguito da Paolo Naldini nel 1674 per il monumento dedicato al maestro cinquecentesco al Pantheon e oggi conservato nella Protomoteca Capitolina. È possibile ricostruire un filone di ritratti effettivamente ispirati a quello della San Luca, a partire da un'altra invenzione di Maratti, contemporanea al citato busto e questa volta tradotta in incisione da Pietro Aquila (Cat. 12). La capigliatura con la scriminatura centrale e i capelli che scendono sulle spalle, ma soprattutto le vesti dell'effigiato, non presenti in altri ritratti o autoritratti di Raffaello, sembrano derivare diret-

tamente dall'esemplare dell'Accademia. Lo scultore Bertel Thorvaldsen avrebbe contribuito alla diffusione di questa iconografia raffaellesca, non solo realizzando l'erma derivante dall'opera di Naldini, ma soprattutto rappresentando il maestro di Urbino nel rilievo celebrativo eseguito nel 1833 in occasione della riesumazione del corpo del grande pittore. Qui, dovendo restituire la figura intera, lo scultore guarda naturalmente al modello che offre una porzione più ampia del soggetto da raffigurare. Alla metà del secolo XIX Francesco Gianfredi, sulla scia dell'artista danese, scolpi il busto dell'Urbinate per la passeggiata del Pincio rifacendosi al medesimo esemplare (fig. 1).

La concretizzazione dell'innalzamento di Raffaello a modello imprescindibile per gli artisti operanti a Roma da parte dell'Accademia di San Luca trova sviluppo attraverso la didattica, tra le primarie missioni dell'istituzione. Nei soggetti proposti dai professori ai concorrenti nelle competizioni accademiche, che prevedevano per la terza classe l'esecuzione di una copia da opere del passato, l'Urbinate ritorna più volte, spesso associato all'antico e formando con questo un binomio fondamentale nell'esercizio formativo del disegno. Si hanno così fogli dove



2. Louis Vincent Léon Pallière, Féréol Bonnemaison, Noël Bertrand, *Testa della Maddalena dallo Spasmo di Sicilia*, 1818, incisione ad acquaforte. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

vengono copiati i testi capitali del Sanzio e della sua scuola, in tempi in cui non sussisteva una filologica distinzione tra le mani, come le scene bibliche tratte dalle *Logge Vaticane* nel 1681 (Cat. 16-17), o la possente figura dell'*Isaia* nel 1779 (Cat. 20). Anche nella seconda classe di concorso, dove veniva messa alla prova la capacità inventiva dei giovani, i riferimenti a Raffaello sono costanti e talvolta espliciti, come nel caso di Giuseppe D'Oratio (1681), che nel raffigurare *La costruzione dell'Arca di Noè* (Cat. 18) si ispira strettamente al riquadro di analogo soggetto delle *Logge Vaticane*, o come nel caso di Gaspare Capparoni, che nel rilievo dedicato ad *Abramo in adorazione dei tre angeli* (Cat. 21) ripropone la composizione presente nel medesimo ciclo. Anche i candidati più maturi, che accedevano alla prima classe di concorso, esibivano l'assimilazione dei modelli raffaelleschi, come attesta in mostra il disegno del francese Charles-Joseph Natoire raffigurante *Mosè di ritorno dal Monte Sinai* (Cat. 19), premiato nel concorso clementino del 1725, dove si concentrano una serie di citazioni quasi puntuali.

Non era sempre facile per i giovani accedere direttamente alle opere del sommo maestro, per questo un ruolo essenziale era svolto dalle traduzioni calcografiche e dai repertori, di cui l'Accademia stessa si dotava per assolvere al compito dell'insegnamento. A tale scopo furono raccolti materiali come le celebri incisioni di Giovanni Volpato dalle *Stanze Vaticane* (Cat. 23), o come l'album inciso da Giovanni Folo su disegno di Vincenzo Camuccini che illustra alcuni particolari delle figure tratte dall'ultima opera di Raffaello, la *Trasfigurazione* (Cat. 22), o ancora come i quattro splendidi, rari fascicoli incisi donati da Jean-Baptiste Wicar (Cat. 24), realizzati a Parigi come memoria delle opere requisite alla Corona spagnola, prima della loro restituzione: la *Visitazione*, la *Madonna del Pesce*, la *Madonna della Perla*, lo *Spasmo di Sicilia* (fig. 2), cui si aggiungeva nell'edizione originale un quinto insieme raffigurante la *Sacra Famiglia*.

Il contributo dell'Accademia e dei suoi membri al consolidamento e alla promozione del mito di Raffaello si spinse ben oltre la didattica artistica. Alcune imprese esemplari in questo senso sono ricordate in mostra attraverso opere molto diverse tra loro. Da poco riemerso sul mercato antiquario è un disegno del presunto teschio dell'Urbinate realizzato dal pittore accademico Tommaso Minardi nel 1833 (Cat. 25). In quell'anno si procedette alla riesumazione del corpo del Sanzio dalla tomba collocata nel Pantheon (fig. 3), operazione cui l'Accademia fu invitata a partecipare in quanto parte in causa nel dibattito sorto intorno all'autenticità delle spoglie del pittore. La San Luca conservava allora infatti un cranio ritenuto dell'Urbinate, intorno al quale si era sviluppata una venerazione tradotta anche in rito scaramantico dagli studenti che usavano toccarlo con la punta del pennello o della matita come gesto apotropaico finalizzato ad assorbire la sapienza dell'antico maestro, come ricordato da autorevoli fonti, quali Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. Benché il rinvenimento, in quell'occasione, di un altro teschio accluso al presunto scheletro dell'artista portò a dissipare l'aura della reliquia accademica, è appurato che fino a quel momento il pellegrinaggio al teschio dell'Accademia costituiva una tappa obbligatoria per artisti, amatori e cultori, come ricordano le appassionate pagine dedicategli da Johann Wolfgang Goethe nelle memorie del suo viaggio in Italia.

Nel 1821 il segretario accademico Melchiorre Missirini compì un'erudita operazione editoriale ancora da esplorare nei suoi contenuti e nel portato per la storia della letteratura artistica (Cat. 26). Si tratta di una pubblicazione che raccoglie la biografia di Raffaello contenuta nelle *Vite* di Vasari, la *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino* di Giovan Pietro Bellori e una propria aggiunta dedicata ad altre opere del maestro visibili a Roma. Con commenti tracciati sulla scia delle teorie di Anton Raphael Mengs e di Luigi Lanzi, e in opposizione a quelle

di Giovanni Gaetano Bottari, Missirini riconosce e conferma il primato raffaellesco in un testo che gode di una certa fortuna, come attestano le riedizioni milanesi in formato tascabile, tra cui quella esposta in mostra, che potevano servire anche da pratiche guide ai visitatori.

Nel 1871-1872 l'Accademia di San Luca partecipava con 300 Lire alla pubblica sottoscrizione promossa dall'Accademia Raffaello per l'acquisto della casa di Raffaello a Urbino e, ancora, nel 1920 rinnovava il suo impegno per i festeggiamenti del quarto centenario della morte del maestro. In questa occasione furono infatti commissionate ad Attilio Silvio Motti, direttore della Regia Zecca, delle medaglie celebrative dell'Urbinate (Cat. 27), donate dall'allora Presidente della San Luca Adolfo Apolloni al Re Vittorio Emanuele III durante la commemorazione tenutasi in Campidoglio.

Fu il pittore Jean-Baptiste Wicar, attraverso il suo lascito testamentario del 1834, a determinare una fondamentale aggiunta raffaellesca alle raccolte dell'Accademia di San Luca, scegliendo di donare all'istituzione, di cui era stato membro attivo e partecipe per decenni, il frammento di affresco staccato raffigurante un *Putto reggifestone* proveniente dalla propria collezione (Cat. 13). L'opera, pressoché identica a uno dei due putti che affiancano il profeta Isaia affrescato da Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino a Roma intorno al 1513, era allora universalmente riconosciuta come autografa e divenne ben presto meta di artisti, copisti e amatori delle belle arti che avevano la possibilità di osservare in maniera ravvicinata un dipinto murale dell'Urbinate, senza l'impiego di ponteggi. L'apprezzamento per questo dipinto è testimoniato dalle numerose copie realizzate nel corso del tempo e tra queste si distingue per qualità e per importanza quella tratta da Gustave Moreau nel 1858 durante il suo soggiorno romano (Cat. 14). Gelosamente conservata per tutta la vita dall'artista a Parigi nel suo atelier, l'opera torna oggi per la prima volta accanto al modello che fu oggetto delle entusiaste epistole inviate quotidianamente alla famiglia dall'artista che, con giovanile stupore, si interrogava lungamente sulla tecnica dell'Urbinate di cui il *Putto* rappresentava per lui un esempio apicale. Negli anni Sessanta del Novecento la fortuna di questo pezzo fu messa in crisi dai dubbi in merito all'autografia, avanzati per primo da Luigi Salerno, e da allora il confronto non si è mai spento. Risalgono al 1962 e al 1968 le prime indagini chimiche e il restauro condotto dall'Istituto Centrale del Restauro sull'opera, i cui esiti non furono dirimenti sulla questione attributiva. Dopo una serie di autorevoli contributi che si sono espressi contro o a favore dell'originalità del dipinto, in occasione di questa mostra si è deciso di unire diverse competenze per condurre nuove ricerche storiche affiancate da indagini diagnostiche e da misurazioni tecniche al fine di raccogliere dati aggiornati da offrire al dibattito



3. Vincenzo Camuccini, Giovanni Battista Borani, *Tomba ed Ossa di Raffaello Sanzio*, 1833, incisione. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

critico. È parso a questo punto opportuno procedere a uno studio comparato con l'affresco di Sant'Agostino, nell'intento di fare maggiore chiarezza sul rapporto tra le due opere. Di quest'ultima, infatti, Vasari narra sia esistita una prima versione, spesso messa in relazione al *Putto* dell'Accademia. Questo catalogo contiene i primi esiti di una ricognizione che intende essere un punto di partenza per una riflessione condivisa e partecipata che mira innanzitutto a proporre una modalità di procedere più che al raggiungimento di certezze.

Oltre alle due opere tradizionalmente attribuite a Raffaello fin qui citate, va ricordata nella collezione accademica la presenza della monumentale copia dal *Trionfo di Galatea* affrescata da Raffaello nella *Loggia della Farnesina*, realizzata da Pietro da Cortona per il marchese Marcello Sacchetti negli anni Venti del Seicento (Cat. 28). Pervenuta nella raccolta nel 1845 a seguito di un'operazione di censura delle pitture licenziose voluta da papa Gregorio XVI nella Pinacoteca Capitolina, l'opera attesta l'attenzione di uno dei più grandi maestri del barocco romano nei confronti dell'Urbinate e diviene ben presto uno dei cardini della tradizione raffaellesca nella cultura espositiva dell'Accademia di San Luca. Le guide e le fotografie storiche esposte in mostra testimoniano la centralità di queste tre opere nei diversi allesti-

menti, da quelli realizzati nella sede storica al Foro Romano, a quelli in Palazzo Carpegna, dove ancora oggi il *San Luca* e la *Galatea* dialogano nel salone di rappresentanza, rimanendo nel solco della tradizione tracciato fin dal Cinquecento e perseguita dai protagonisti della vita dell'istituzione nel corso dei secoli.

È attraverso un'osservazione diacronica dell'opera dei maestri accademici, infatti, che si può riscontrare la molteplicità degli esiti delle riflessioni e delle rielaborazioni del modello raffaellesco, che si dà come un inesauribile serbatoio di ispirazioni per la composizione, per la disposizione, per il disegno, per il colorito, per le iconografie, per la resa delle mozioni dell'affetto e dei panneggi. Polo imprescindibile nella triade accademica insieme all'antico e allo studio del nudo, Raffaello viene osservato capillarmente e reinterpretato in modi sempre diversi e peculiari testimoniando in questo la veridicità della definizione di «universale» che gli viene attribuita fin dalla sua epoca. Mediatore dell'antico, di cui traspone dalla scultura alla pittura grazia, equilibrio e naturalezza, per Carlo Maratti e per i suoi allievi tra fine Seicento e i primi anni del XVIII secolo la lezione raffaellesca è funzionale al recupero di un linguaggio classicista che vede proprio nella «grazia», attribuito a quelle date consolidato per descrivere la pittura dell'Urbinate, un valore quasi trascendentale necessario al buon artista, come spiega in modo didascalico l'*Accademia di pittura* disegnata dal maestro di Camerano e incisa da Nicolas Dorigny (Cat. 31). Per gli artisti d'oltralpe, a partire dall'esempio di Charles Lebrun, *peintre du Roi* (Cat. 30), l'intensivo esercizio di copia da Raffaello, previsto nei programmi didattici dell'Accademia di Francia a Roma, costituisce la base per l'elaborazione di un lessico grandioso utile all'autopromozione della monarchia. Nel Settecento inoltrato, artisti come Placido Costanzi o Angelica Kauffmann (Catt. 34-35), pur con lo sguardo rivolto ad altri maestri, quali soprattutto Correggio, traggono dall'esempio raffaellesco la naturalezza declinandola verso una resa della pittura tendente alla piacevolezza.

Il bozzetto raffigurante *La resurrezione del figlio della vedova di Naim*, di Wicar, fine collezionista e arguto mercante di disegni dell'Urbinate, è un'opera della maturità, dove l'artista schiera le suggestioni raccolte lungo il corso di tutta una carriera ricca di viaggi e di occasioni di studio, tra le quali Raffaello emerge come uno dei maestri di riferimento insieme ai grandi della storia dell'arte francese, da Nicolas Poussin a Jean-Jacques David, maestro di Wicar, e ai capisaldi della pittura romana cinque e seicentesca.

L'Ottocento purista, pur eleggendo a riferimenti esemplari i cosiddetti «primitivi», difende nella teoria l'opera raffaellesca fino alla cosiddetta *Disputa* e non rinuncia alla meditazione sulle sue grandi opere romane, anche successive, per la resa monumentale delle figure e per l'articolazione delle composizioni, soprattutto laddove l'impresa artistica ha il compito di difendere il primato

della Chiesa di Pio IX di fronte all'avanzata dei moti risorgimentali, come nel caso del cartone preparatorio per la *Propagazione del Cristianesimo* di Tommaso Minardi (Cat. 38).

Ciascuna delle opere selezionate rappresenta, nella sua specificità, un momento, una modalità, una particolare istanza all'interno del lungo corso della storia della fortuna accademica di Raffaello. Molte di queste opere sono poco note, raramente visibili al pubblico e spesso mai analizzate prima in rapporto al loro debito verso la lezione del maestro di Urbino. Per questa ragione si è pensato di dedicare ampio spazio al loro commento e alla loro contestualizzazione, affinché fossero proprio le opere a costruire la narrazione, immaginandole come dei *repères* che fissano i punti di riferimento per la traduzione visiva del racconto del ruolo dell'Accademia romana nell'epopea del mito raffaellesco, così ben indagato fino a oggi dagli studi, a partire da quelli fondamentali pubblicati attorno al quinto centenario della nascita del pittore nel 1983.

Il quinto centenario della morte di Raffaello è coinciso con la nota emergenza sanitaria legata alla pandemia di Covid-19 che ha coinvolto i paesi ad ogni latitudine e che ha tragicamente segnato la recente storia italiana. La decisione di aprire comunque questa mostra deriva dalla volontà di dare un contributo alla ripresa della vita culturale del nostro paese, senza tuttavia alcuna intenzione di sottovalutare il portato di quanto è accaduto e ancora accade intorno a noi.

Desideriamo ringraziare gli studiosi che hanno partecipato al catalogo, con un impegno gravato dalle innegabili difficoltà nello studio e nella verifica delle fonti dovute all'inaccessibilità di archivi e biblioteche, condividendo l'idea di un volume in cui ai saggi sono state preferite lunghe schede delle opere. Si è inteso così lasciare voce ai pezzi esposti in mostra e fornire uno strumento che, volendo, il visitatore può utilizzare direttamente *in situ* come guida, sulla scia di quanto pensato dal segretario accademico Missirini due secoli fa.

Proprio a quest'ultimo è dedicato il contributo di Serenella Rolfi Ožvald, membro del comitato scientifico della mostra. Al suo caro ricordo rivolgiamo un ringraziamento sentito, per l'entusiasmo con cui ha accompagnato l'ideazione della mostra e per la tenacia esemplare con cui è riuscita a farci dono della sua partecipazione a questo catalogo.

IL SAN LUCA “DI RAFFAELLO” ICONA ACCADEMICA

Opera cardine per tracciare il ruolo dell'Accademia di San Luca nella costruzione del culto raffaellesco è la pala raffigurante san Luca che dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello.

Il dipinto rappresenta un passaggio di consegne dal santo patrono dei pittori Luca evangelista, secondo la tradizione il primo a ritrarre il volto della Madonna, a Raffaello, al contempo testimone dell'evento miracoloso e allievo del santo. L'iconografia di Luca pittore era stata intesa fin dal Medioevo come mezzo per affermare lo statuto di arte liberale della pittura. A Roma si creava una variante, aggiungendo un ritratto di Raffaello che sarebbe divenuto uno dei modelli principali per la rappresentazione della figura del pittore nei secoli a venire. Affiancare l'artista al santo significava stabilirne l'eccellenza come modello e indicare l'imitazione della sua opera come tramite diretto verso il prestigioso magistero del patrono: un potente contributo al consolidamento del mito dell'Urbinate nella città pontificia.

Tradizionalmente attribuita a Raffaello e attestata sull'altare dell'antica chiesa dei pittori di San Luca all'Esquilino fin dal tardo Cinquecento, la pala, icona dell'istituzione, è sempre stata oggetto di particolari attenzioni da parte degli accademici. La realizzazione della copia su tela del dipinto, eseguita nel 1623 da Antiveduto Gramatica su richiesta dei colleghi, preoccupati per il precario stato conservativo della pala, rappresenta un segno tangibile di questa considerazione.

La fortuna della peculiare iconografia, ben prestandosi anche alla promozione della professione, è attestata da una serie di traduzioni in incisione realizzate da artisti dal XVI al XIX secolo e non a caso alcune di queste stampe sono dedicate a grandi mecenati come il cardinale Francesco Barberini o come il potente segretario di stato del Re Sole, Jean-Baptiste Colbert.

La relazione tra san Luca e Raffaello giunge nell'Ottocento romantico a una rielaborazione originale nelle tavole che illustrano le scene salienti della vita dell'Urbinate incise dai fratelli Riepenhausen a Francoforte, in cui il pittore, nel ritrarre la Vergine, prende il posto del santo, il quale, indicandolo, sancisce l'avvenuto passaggio di consegne.



Cat. 1

Raffaello Sanzio

(tradizionalmente attribuito a)

Urbino 1483 – Roma 1520

*San Luca dipinge la Vergine
alla presenza di Raffaello*

XVI sec.

olio su tavola trasportato su tela
cm 216 x 160

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. 283

Provenienza

Fino al 1588 Roma, chiesa di San Luca all'Esquilino; dal 1588 Roma, chiesa dei Santi Luca e Martina; dalla seconda metà del XVIII secolo, Roma, Accademia di San Luca, sede di via Bonella al Foro Romano; dal 1934 Roma, Accademia di San Luca in Palazzo Carpegna

Bibliografia

Missirini 1821, pp. XIV-XVI; Cavalleri 1858; Cavalcaselle, Crowe 1890, III, pp. 400-401; Passavant 1882-1891, vol. 3, p. 39; Ricci 1920, p. 121; Voss 1920, p. 92; Cellini 1936-37; Cellini 1958; Incisa della Rocchetta, in Noehles 1969, pp. 182-183; C. Virno, in *I luoghi di Raffaello* 1983, pp. 175-176; Ważbiński 1985; Ferino-Pagden 1990, pp. 182-189; Rossi 1997, pp. 315-317; Oberhuber 1999, p. 224; Salvagni 2009, pp. 80-81; *Die Sixtinische Madonna* 2012, p. 166, cat. 4; Pupillo 2013, pp. 67-68; Salvagni 2012, pp. 227-235; Ventra 2014b; De Ruggieri 2015; Cardinali 2015; Pupillo 2015, pp. 71-76; Ventra 2015

La pala raffigurante san Luca che ritrae la Vergine, attestata almeno dalla metà degli anni Ottanta del Cinquecento sull'altare della chiesa di San Luca all'Esquilino (Pompeo Ugonio, c. 1585, cit. in Salvagni 2009, pp. 80-81), prima sede della Compagnia dei pittori, segna il punto di inizio dell'impegno della congregazione degli artisti romani nella costruzione e nella promozione del mito di Raffaello a Roma. Il dipinto, ambientato in un interno spoglio, raffigura il santo patrono dei pittori, Luca, intento a ritrarre la Madonna, che gli appare sull'estrema sinistra della composizione con in braccio il Bambino. A destra, in primo piano, il bue, consueto attributo del santo, assiste alla scena, mentre in secondo piano compare la figura di Raffaello, stante, di tre quarti verso sinistra, con lo sguardo rivolto alla tavola su cui il santo sta immortalando l'apparizione (fig. 1).

Secondo la leggenda, risalente alle posizioni iconodole nell'ambito delle controversie sulle immagini sacre del VI secolo, poi diffusa grazie alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine nel XII, l'evangelista Luca sarebbe stato il primo uomo a ritrarre le sembianze di Maria, per questo è spesso rappresentato con attributi legati alla pittura o proprio nell'atto di dipingere. Questa immagine è stata intesa fin dal Medioevo come strumento di autolegitimazione della pittura, che ne afferma lo statuto di arte liberale. Molto cara alle gilde nordiche del Trecento e del Quattrocento, nei territori italiani la diffusione dell'iconografia si data al Cinquecento (Nante 2000; Bacci 2004; Filippi 2009) ed è indicativo che un'associazione come quella degli artisti romani, posta sotto l'egida del patrono dei pittori, scegliesse questo soggetto per il dipinto da porre sull'altare della propria chiesa. Nell'Accademia romana si inseriva, però, una variante evocativa, aggiungendo il ritratto di Raffaello. Questo significava, di fatto, stabilire il primato dell'Urbinate come modello e indicare l'imitazione della sua opera come tramite diretto verso il magistero del santo pittore: un potente contributo al consolidamento del mito di Raffaello nella città pontificia.

Non pare peregrino allora interpretare la scelta degli accademici romani in risposta a quanto accaduto a Firenze: qui Giorgio Vasari aveva curato il progetto di decorazione della Cappella di San Luca nella Santissima Annunziata, concessa all'Accademia fiorentina del Disegno negli anni Sessanta del XVI secolo da Cosimo I de' Medici (Ważbiński 1987, pp. 111-154), inserendo un affresco raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* (fig. 2). Nell'articolata composizione, stilisticamente assai prossima alla maniera michelangiotesca, è stato riconosciuto nel volto del santo l'autoritratto di Vasari e nei due uomini accanto a lui i ritratti idealizzati di Giovanni Angelo Montorsoli, tra i fondatori dell'accademia, e del suo allievo Martino di Bartolomeo Montanini. Tutta la decorazione della cappella, destinata anche alla sepoltura degli accademici, fu concepita come una celebrazione delle professioni artistiche in chiave filo-toscana. Nella sua *Trinità*, Alessandro



Pagina a fronte

1. Raffaello Sanzio (tradizionalmente attribuito a), *San Luca dipinge la Vergine*, XVI sec., olio su tavola trasportato su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Allori inseriva infatti i ritratti di Bronzino e di Pontormo, mentre le sculture raffiguranti *Mosè* e *San Paolo* di Montorsoli citavano espressamente la figura e l'opera di Michelangelo (Ważbiński 1987, pp. 129-140). Non si trascuri poi che l'insegna dell'Accademia del Disegno di Firenze campeggiava nella decorazione a rilievo della tomba di Michelangelo in Santa Croce, mentre fino a quel momento l'Accademia romana non aveva stabilito alcun legame manifesto con l'opera dell'Urbinate.

Come è noto, il dipinto della San Luca è tradizionalmente attribuito a Raffaello, benché sussistano fin dall'Ottocento dubbi in merito all'autenticità (Ricci 1920). Nell'analisi della logica propagandistica dell'Accademia in merito alla costruzione del mito dell'Urbinate, comunque, assume maggior rilievo la data della collocazione del dipinto sull'altare della chiesa di San Luca, piuttosto che quella di realizzazione. Le fonti seicentesche indicano in Federico Zuccari e Scipione Pulzone i personaggi coinvolti nella messa in opera della pala: il primo avrebbe commissionato al pittore gaetano un controverso restauro che, secondo Giovanni Baglione, avrebbe generato un'irrimediabile frattura tra i due (Baglione 1642, pp. 122-126; cfr. Pupillo 2015, pp. 71-76; Ventra 2015, pp. 169-170). I fatti narrati dal biografo possono oggi essere confermati grazie alla cronaca offerta da Gaspare Celio, protagonista della vita accademica del primo Seicento, nelle sue *Vite* di imminente pubblicazione, in cui l'artista indica nel motivo della discordia tra i due artisti il fatto che Scipione «sotto pretesto di racconciare il guasto del tempo, aveva ricuperto tutta la pittura del S. Luca», provocando le ire di Zuccari (Gandolfi i.c.d.s.). Quest'ultimo, peraltro, era stato membro dell'accademia fiorentina dal 1565 e conosceva molto bene il fermento culturale orbitante intorno a Vasari (Moralejo Ortega 2017). Va ricordato che un altro dettaglio, riportato da Baglione a proposito dell'esito della lite tra i due artisti coinvolti nel restauro della pala raffaellesca, è stato nel tempo confermato. Si tratta del cartiglio riportante il proprio nome, che Scipione avrebbe inserito nel dipinto, suscitando un accesso d'ira in Zuccari che lo avrebbe quindi rimosso graffiandolo. Nel corso del restauro operato sulla pala da Giovanni Pileri nel 1858, fu effettivamente rinvenuto un cartiglio, ancora visibile nelle fotografie di inizio Novecento (fig. 3).

La pala «di Raffaello» andò probabilmente a sostituire, nell'arredo della chiesa dei pittori romani, quella di Girolamo Siciolante da Sermoneta acquistata dalla Compagnia nel 1543 e di cui altro non è dato sapere se non che raffigurasse san Luca (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 2, f. 19r, cfr. Ventra 2015, p. 172). Due diverse tradizioni sulla provenienza del dipinto convivono nella storia dell'Accademia, alternandosi o sovrapponendosi nel corso dei secoli: una vuole che il dipinto sia stato donato da Raffaello in persona alla Compagnia dei pittori; l'altra che il dipinto sia stato un dono di Federico Zuccari (cfr. Ventra 2015). Ancora una volta il nome dell'artista, pri-

mo principe dell'istituzione dopo la rifondazione operata nel 1595, si lega alle origini della presenza della pala in Accademia, come del resto fortemente sostenuto da Zygmunt Ważbiński in un contributo in cui, sebbene si possano oggi riscontrare alcune imprecisioni nella ricostruzione documentaria, egli proponeva in modo molto suggestivo di interpretare l'opera come un «*pastiche* zuccariano» (Ważbiński 1985). Pare plausibile credere che Pulzone e Zuccari, portatori di una cultura profondamente intrisa del modello raffaellesco, sebbene espresso con diverse declinazioni, volessero incidere sul contesto artistico romano indicando nell'Urbinate una via da seguire per le generazioni successive. Non si tratterebbe della fabbricazione di un falso *tout court*, bensì di un'operazione erudita al servizio di una strategia che intendeva segnare i destini della storia dell'arte a Roma. Anche l'analisi della composizione del dipinto, centrata intorno alla mano del santo, riconduce alle teorie zuccariane sulla «*Idea*», scintilla instillata da Dio nella mente dell'artista e trasposta nella realtà materiale proprio attraverso la mano (Zuccari 1607). La tavola, trasportata per la prima volta su tela nel 1885, non consente valutazioni di tipo stilistico per via della travagliata storia conservativa di cui è stata oggetto e nemmeno le indagini diagnostiche cui è stata sottoposta recentemente hanno condotto a conclusioni certe (Cardinali 2015; De Ruggieri 2015). Numerosi e ripetuti interventi di conservazione e di restauro hanno contraddistinto la vita dell'opera, le cui vicende costituiscono un utilissimo repertorio per la storia delle prassi di restauro a Roma, avendo coinvolto nel corso dei secoli i maggiori artisti accademici (da Fabrizio Chiari, a Filippo Lauri, a Carlo Maratti, a Vincenzo Camuccini, a Nicola Consoni) e i maggiori restauratori attivi a Roma tra Ottocento e Novecento (da Giovanni Pileri, a Pietro Ceccoli Principi, ad Augusto Vermehren, a Pico Cellini). La pala fu perfino tra le prime opere ad essere sottoposte a indagini radioscopiche in Italia, nel 1933 (Cellini 1936-37, p. 286). Tutto questo accadeva per la preoccupazione costante, da parte dell'Accademia, di salvare la propria icona dalla rovina causata dal tempo e dal forte tasso di umidità presente nella chiesa dei Santi Luca e Martina, dove questa passò dopo la distruzione sistina di San Luca all'Esquilino e l'assegnazione della nuova chiesa agli artisti. Qui, dal 1623 fino al tardo Settecento, si alternò, sull'altare maggiore, con la celebre copia tratta da Antiveduto Gramatica su commissione dei colleghi (Cat. 2).



Pagina a fronte

2. Giorgio Vasari, *San Luca dipinge la Vergine*, 1565-1571, affresco. Firenze, Basilica della Santissima Annunziata, Cappella di San Luca.

3. Raffaello Sanzio (tradizionalmente attribuito a), *San Luca dipinge la Vergine*, XVI sec., riproduzione fotografica c. 1890, da Sartorio 1910.

Oggi il dipinto, esposto nel salone di rappresentanza di Palazzo Carpegna, si mostra per come lo ha consegnato Pico Cellini dopo l'ultimo, complesso restauro terminato nel 1958. In quell'occasione, per la prima volta il restauratore scelse di non utilizzare la copia di Antiveduto come modello per le reintegrazioni pittoriche, prassi consolidata nella storia conservativa delle due opere (Ventra 2014b). Si deve probabilmente a questo scarto la differenza tra il colore rosa del manto della figura di Raffaello nella pala "originale", e l'azzurro del manto della medesima figura nella copia seicentesca. È probabile che un colore rosa fosse stato usato dall'autore cinquecentesco come preparazione per la stesura dell'azzurro, osservato e replicato da Antiveduto a suo tempo ma poi scomparso a causa delle ripetute puliture. Cellini, che intendeva rispettare il più possibile la materia originale, probabilmente non se la sentì di intervenire sovrapponendo una diversa cromia per uniformare il dipinto alla sua copia.

Proprio il celebre restauratore propose per primo di riconoscere nel ritratto di Raffaello presente nel dipinto qui in esame il vero modello per il busto realizzato da Paolo Naldini su disegno di Maratti nel 1674 per il Pantheon (oggi Roma, Protomoteca Capitolina, cfr. Cat. 11, fig. 2; cfr. Cellini 1958, p. 262), a differenza di quanto sostenuto da Giovan Pietro Bellori, mentre Lanzi lo riteneva uno dei ritratti che più corrispondevano alle reali fattezze del pittore (cfr. Missirini 1821, p. XIV). Si tratta di un prototipo che avrebbe ispirato molte altre effigi dell'Urbinate, dal ritratto allegorico disegnato dallo stesso Maratti e inciso da Pietro Aquila pochi anni dopo (Cat. 12), fino al rilievo in gesso realizzato da Bertel Thorvaldsen nel 1833 (Copenaghen, Thorvaldsen Museum, cfr. Cat. 11, fig. 3).

La fortuna di questa pala è attestata dalle numerose copie e traduzioni calcografiche realizzate tra Seicento e Ottocento (cfr. Catt. 3-9), nonché dalle rielaborazioni romantiche del rapporto tra Raffaello e san Luca, come nel caso della biografia illustrata realizzata a Francoforte dai fratelli Riepenhausen (cfr. Cat. 175). Esistono però prestigiose attestazioni di ammirazione anche nel passato più recente, così Giorgio De Chirico, che individuava nel dipinto «aspetti di spettralità metafisica», ricordava: «Tale commozione provai la prima volta che entrai nell'Accademia di San Luca, a Roma, e vidi il *San Luca che dipinge la Vergine*» (De Chirico 1920, ed. 2008, p. 365). È l'espressione del sentimento di un artista di fronte a un'opera creata (o scelta?) dagli artisti per rappresentare se stessi tanto nella società, quanto nell'intimità dell'elaborazione della loro poetica.

Stefania Ventra



Cat. 2

Antiveduto Gramatica

Siena 1571 – Roma 1626

*San Luca dipinge la Vergine
alla presenza di Raffaello*

1623

olio su tela
cm 178x230

Roma, Chiesa dei Santi Luca
e Martina

Provenienza

Commissionato dall'Accademia
di San Luca nel 1622 all'autore
(collezione dell'Accademia Nazio-
nale di San Luca, inv. 283bis)

Bibliografia

Missirini 1823, p. 92; G. Incisa
della Rocchetta in Noehles 1969,
pp. 182-183; Papi 1995, cat. 72,
p. 122; Riedl 1998, cat. 50, pp. 174-
175; Ventra 2014a; Ventra 2015

Il 25 agosto 1623 Antiveduto Gramatica ricevette dall'Accademia di San Luca cinquanta scudi come saldo finale per «la sua mercede fatica, et opera fatta del quadro, et Copia di S. Luca, p. la chiesa et Altare maggiore» (Roma, Archivio di Stato, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 15, 1623, pt. III, vol. 97, f. 339v). L'anno precedente l'artista era stato incaricato dai colleghi di realizzare una copia su tela della pala d'altare della chiesa accademica dei Santi Luca e Martina, raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, dipinto simbolo dell'istituzione romana, allora unanimemente attribuito a Raffaello (Cat. 1; Cellini 1958; Ważbiński 1985; Ferino-Pagden 1990, pp. 165-189; Salvagni 2012, pp. 227-235; Ventra 2015).

Le condizioni conservative precarie in cui versava la tavola spinsero gli accademici a commissionare una copia che, all'occorrenza, avrebbe potuto sostituire l'originale (G. Incisa della Rocchetta in Noehles 1969, pp. 182-183; Ventra 2015). Oltre all'eccezionalità del suo autore, l'importanza della tavola trovava fondamento anche nell'iconografia: Raffaello è infatti rappresentato accanto al santo patrono dei pittori, così da stabilire un simbolico passaggio di consegne dall'Evangelista all'Urbinate, e da quest'ultimo a tutta la professione artistica esercitata a Roma sulle sue orme.

Membro di rilievo del consesso accademico, di cui sarebbe divenuto principe nell'anno successivo, Antiveduto venne individuato dai colleghi come il miglior candidato per questo incarico, essendo un pittore che, negli anni di passaggio tra XVI e XVII secolo, aveva saputo adattarsi al mutamento del gusto coniugando l'adesione alla maniera del Caravaggio – sostenuta fin dal principio da una fazione all'interno della San Luca (Salvagni 2008; Pampalone 2011; Terzaghi 2020) – con elementi classicisti e raffaelleschi, così da dare vita a un linguaggio aggiornato ma al contempo solidamente ancorato alla tradizione.

È Giulio Mancini a confermare che «Antiveduto Gramatica in sua gioventù studiò le cose di Raffaello» (Mancini (1619-1621) 1956-1957, I, p. 111), mentre Giovanni Baglione ne testimonia le ottime doti di copista nelle imprese giovanili (Baglione 1642, pp. 292-293). L'attenzione di Antiveduto al maestro di Urbino è del resto evidente nelle molteplici rielaborazioni di modelli raffaelleschi disseminati nelle sue opere, ma anche dalla presenza nell'inventario dei dipinti della sua famiglia di un non meglio identificato «cartone di lapis nero e gesso» di Raffaello (Gandolfi 2014, p. 99), che testimonia una consuetudine diretta con la mano del maestro.

Nel realizzare la tela, il Gramatica non rinunciò a inserire piccole ma significative varianti rispetto all'originale, come il movimento verso il basso della testa del cherubino che decora la parte inferiore sinistra del cavalletto di san Luca, o la goccia di colore che deborda dalla vaschetta che il santo regge nella mano sinistra. La scelta del supporto tessile anziché il legno va ricondotta alla



Pagina a fronte

1. Antiveduto Gramatica, *San Luca dipinge la Vergine*, 1623, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, chiesa dei Santi Luca e Martina.

volontà di garantire alla nuova pala una maggiore resistenza alle complicate condizioni ambientali della chiesa accademica. Foriero di una spiacevole vicenda umana per il suo autore, che si vide costretto alle dimissioni da principe dell'Accademia a seguito dell'infamante accusa mossa da Mao Salini di aver realizzato la copia con l'idea di vendere segretamente l'originale – fatto smentito nettamente dalle ricostruzioni documentarie –, il dipinto fu probabilmente custodito per qualche tempo da Mancini, per poi rientrare in Accademia nel 1634. Da quel momento in poi la storia dell'opera sarà legata indissolubilmente a quella dell'originale, in un continuo spostamento che garantiva idealmente la presenza sincronica del dipinto di Raffaello nella chiesa dei Santi Luca e Martina e nelle stanze dell'Istituzione.

La copia realizzata da Antiveduto ha ben assolto nel corso dei secoli allo scopo per cui era stata realizzata: memoria precoce dell'icona raffaellesca dell'Accademia, è servita come esemplare per le numerose e reiterate operazioni di risarcimento delle abbondanti lacune presenti sulla tavola originale, divenendo una sorta di modello del suo stesso modello, fino all'intervento novecentesco di Pico Cellini, che non seguì Antiveduto per integrare il presunto Raffaello. Scelta questa che determinò tra l'altro la clamorosa differenza di colore nelle vesti del ritratto del pittore di Urbino: azzurre nella copia seicentesca, attualmente rosa nell'originale.

Si deve alla maggiore completezza del tessuto figurativo dell'opera di Antiveduto la ragione dell'uso del dipinto seicentesco come modello per diverse delle fortunate traduzioni calcografiche dal *San Luca*, a discapito della tavola attribuita a Raffaello, che i documenti definiscono a più riprese come molto rovinata (cfr. Catt. 3-8).

La tela è esposta con una preziosa cornice intagliata con motivi vegetali e dorata, quasi certamente da indentificarsi con quella donata da Carlo Maratti nel 1700 (Marzinotto 2014, p. 15).

Riccardo Gandolfi



Cat. 3

Matteo Piccioni

Ancona 1615 – Roma 1671

*San Luca dipinge la Vergine alla
presenza di Raffaello*

post 1632 – ante 1671

acquaforte

mm 280 x 202

Iscrizioni

Eminent.mo ac Rev.mo Principi
FRANCISCO CARD. BAR-
BERINI S.R.E. Vicecancellario /
Matthæaeus Piccionus Anconitanus
D.D.

Roma, Istituto Centrale per la
Grafica, inv. FC76223 (vol. 47H11)

Bibliografia

Ruland 1876, p.117 B.XIV.2;
The illustrated Bartsch 1990, 45,
p. 178; Ventra 2019, pp. 64-65

Tra Seicento e Ottocento molti furono gli artisti che si cimentarono con la traduzione incisoria della pala raffigurante san Luca che dipinge la Vergine dell'Accademia di San Luca (Cat. 1). Nell'opera si riunivano infatti tanto l'aspetto devozionale, in quanto l'evangelista era il patrono dei pittori, quanto quello di promozione professionale. L'attribuzione tradizionale della pala a Raffaello e la presenza del suo ritratto nel dipinto avevano reso infatti quest'ultimo un vero e proprio elemento semioforo per il processo di emancipazione degli artisti condotto sotto l'egida del nome, dell'opera e del prestigio dell'Urbinate. Lo si deduce dalle dediche ai grandi mecenati che varie stampe riportano. L'esemplare in esame presenta appunto una dedica al cardinale Francesco Barberini, indicato come vicecancelliere, che annoverava tra le proprie prerogative quella di protettore dell'Accademia di San Luca e che era uno dei più importanti propulsori della committenza artistica romana del periodo.

La stampa fu realizzata dal pittore, mosaicista e incisore Matteo Piccioni e presenta la caratteristica unica, almeno per quelle fino ad ora rintracciate, di raffigurare il dipinto in controparte. Il dettaglio è sostanziale, perché la consuetudine di riprodurre l'opera nel verso originale va ricondotta all'esigenza di mantenere il pennello del santo nella mano destra, cioè la mano virtuosa della tradizione, con cui naturalmente Luca tiene la penna quando è raffigurato come evangelista. L'accorgimento, pertanto, oltre a impedire che il patrono risulti dipingere con la *sinistra diabolica*, è anche funzionale ad affermare la pariteticità tra le due azioni compiute dal santo nella sua vita: stesura del vangelo e attività di pittore. Appare quindi poco accorta, oltre che inconsueta, la scelta dell'anconetano, purtuttavia la stampa dovette avere una vasta diffusione, come attesta la presenza in diverse collezioni europee.

Piccioni fu un membro molto attivo dell'Accademia dal 1655 al 1669, ricoprendo in più occasioni le cariche di custode, censore, curatore dei forestieri e stimatore delle pitture (Ventra 2019, pp. 199-203), dunque non sorprende che le sue attenzioni si rivolgero al dipinto-simbolo dell'istituzione. Nella sua poliedrica attività artistica si confrontò con l'interpretazione di stili e maniere molto diversi tra loro, realizzando incisioni dall'antico, dalle opere dei grandi maestri del Cinquecento, ma soprattutto si distinse nella partecipazione alla traduzione in mosaico dei cartoni di Pietro da Cortona per la cappella di San Sebastiano e per quella del Sacramento in San Pietro (Cornini 2012, pp. 390-393). Con un tratteggio alquanto libero, Piccioni costruisce le figure attraverso i passaggi chiaroscurali, che seguono, forse accentuandoli, quelli del dipinto, con esiti molto meno solidi dal punto di vista del disegno rispetto ad esempio alla prova di analogo soggetto di Cornelis Bloemaert (Cat. 4).

Probabilmente il disegno preparatorio per l'incisione fu realizzato a partire dalla copia di Antiveduto Gramatica (Cat. 2), come



Pagina a fronte

1. Matteo Piccioni, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, post 1632 - ante 1671, acquaforte. Roma, Istituto Centrale per la Grafica. Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo.

sembra suggerire la testa di cherubino che adorna la parte superiore della gamba del cavalletto, e come del resto si riscontra in altre incisioni di analogo soggetto. Probabilmente tale usanza è da ricondurre da un lato al fatto che molto spesso la tavola raffaellesca versasse in precarie condizioni conservative, dall'altro a quale delle due opere fosse in quel momento conservata nella sede accademica e risultasse dunque più facilmente accessibile rispetto a quella posizionata sull'altare dei Santi Luca e Martina. In questa prova Piccioni riporta con grande naturalezza il volto del santo, quello delle due Madonne - una che appare, l'altra dipinta sulla tavola raffigurata -, e quello del Bambino, mentre assai stentata è la restituzione del volto di Raffaello.

Stefania Ventra



Cat. 4

Cornelis Bloemaert

Utrecht 1603 – Roma 1692

San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello
ante 1686

bulino
mm 265 x 395

Iscrizioni

In basso: *Quid tabula Luca pia
Virginis ora coloras? / Illa tuo
melius corde colorat amor. / Ut,
quam corde gero, supero te pungat
amore / Forma, hanc me tabula
pingere iussit amor. / S. Lucae
Evangelistae imaginem a Raphaelae
Sanctio Urbinatense olim depictam et
Academiae Pictorum dono datam
/ Cornelius Bloemaert aeri incidit
Romae / Superiorum licentia / cū pri-
vilegio: S.C.M.¹⁶ et Regis Christi.^{mi} / Io.
Iacobus de Rubeis formis Romae ad
Templum S.M.a de Pace. Cū P.S.P.*

Roma, Istituto Centrale per la
Grafica, inv. FC 69009 (vol. 44 H3)

Stati esistenti

I stato privo dell'indicazione
dell'editore; II stato consultato e
descritto

Bibliografia

Indice de Rossi 1686, p. 17; Gori
Gandellini (1771) 1808-1816, I,
1808, p. 102; Ruland 1876, XI, p. 7,
n. 1; Le Blanc 1854-1890, I, 1854,
p. 375, n. 52; Passavant 1882-1891,
II, 1889, p. 39; *Hollstein* II 1950,
p. 73, n. 52; Petrucci 1953, pp. 27 e
193; S. Prosperi Valenti Rodinò, in
Raphael invenit 1985, pp. 216-217,
III, n. 1; Wazbiński 1985, p. 32;
Grelle Jusco 1996, pp. 280-281;
La raccolta di matrici 2009, pp.
262-263; Trassari Filippo 2015,
pp. 155-156; Ventra 2015, p. 114

Figlio del pittore olandese Abraham Bloemaert, Cornelis, dopo un primo avviamento alla pittura in seno alla florida bottega paterna, si specializzò nella tecnica incisoria, traducendo, nel primo quindicennio della sua attività a Utrecht, dipinti del padre, di Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen e Peter Paul Rubens. Dopo un biennio di perfezionamento a Parigi, nel 1633 Cornelis fu chiamato a Roma dall'amico Joachim von Sandrart per prendere parte agli intagli della Galleria Giustiniana, come narrato dal pittore tedesco nel medaglione biografico a lui dedicato nella *Teutsche Academie* (Sandrart 1675, II, p. 362) e come attesta una nota presso l'archivio storico dell'Accademia di San Luca, che ne certifica la residenza «in palazzo del marchese Justiniano» (Hoogewerff 1913, p. 97). Non molto tempo dopo Cornelis deve aver intagliato il bulino in esame, che ritrae la celebre tela pseudo raffaellesca del *San Luca che dipinge la Vergine*, «palladio» dell'istituzione romana. Nonostante la sua affiliazione ai Bentveughels, che fece della sua casa-*atelier* sulla salita di Capo le Case un crocevia di pittori e incisori oltremontani a Roma (dagli stati delle anime di Sant'Andrea delle Fratte risultano registrati, tra gli altri, Ferdinand Voet e Arnold van Westerhout), la sua stabile collaborazione con pittori ampiamente coinvolti nella vita dell'Accademia di San Luca quali Pietro da Cortona, Ciro Ferri e Lazzaro Baldi dovettero persuaderlo a non trascurare i rapporti con la principale organizzazione corporativa degli artisti attivi nell'Urbe. Degno di nota, peraltro, è che suo padre, Abraham, avesse partecipato alla fondazione della Gilda di San Luca a Utrecht nel 1611, diventandone anche direttore nel 1618 (Roethlisberger 1993, I, pp. 625, 627). Eppure più che ragioni di interesse professionale sembra che a ispirare il rame fosse stata la devozione tributata al santo patrono degli artisti: proprio i distici elegiaci presenti in calce connotano la fede dell'artista nel condurre l'impresa grafica, in linea con quella *pietas* che già il biografo Filippo Baldinucci sottolineava nella *Vita* a lui dedicata nel *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, in cui il fiorentino sottolineò come nei suoi anni estremi l'artista conducesse una vita «molto religiosa, più tosto all'eremitica» (Baldinucci (1686) 2013, p. 154). L'iscrizione latina coinvolge, infatti, il riguardante in un dialogo con san Luca, il quale, interrogato sul perché dipinga «il pio volto della Vergine», risponde: «l'amore mi ha ordinato di dipingerla su questa tavola»*. L'insistenza sull'*amor* quale pia pulsione che mosse san Luca a effigiare la Vergine è da interpretare come una rivendicazione della liceità dello stesso atto artistico – tanto del santo artista intento a dipingere, quanto dell'incisore che ne tradusse l'immagine sul rame: il dipinto assurge, così, a manifesto della legittimazione teologica dell'attività artistica, un punto su cui Giuseppe Ghezzi si sarebbe concentrato in un discorso pronunciato nel 1679, in cui rivendicò con forza come il santo pittore avesse «effettivamente dipinto» (cfr. Marzinotto 2014, p. 14 e p. 18 nota 35) e nel cui solco si inserisce altresì l'iniziativa



1. Cornelis Bloemaert, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, ante 1686, bulino. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

marattesca di donare all'Accademia di San Luca le dodici tele raffiguranti i *Santi Artisti* per omaggiare l'istituzione che il 10 ottobre 1700 lo insignì della carica di principe a vita (Marzinotto, Rotili, Ventra 2014).

Inoltre, nell'avanzare la nota proposta di riconsiderare l'autografia della tela come un *pastiche* zuccaresco, Zygmunt Ważbiński vedeva nell'incisione di Bloemaert la definitiva «consacrazione del dipinto» quale originale raffaellesco, trattandosi di un'autografia non documentata *ab antiquo*. L'iscrizione in calce all'intaglio, infatti, accredita e divulgò la versione secondo cui fu Raffaello a dipingere l'opera e a farne dono all'Accademia («*Raphaele Sancto Urbinate olim depictam et Academiae Pictorum dono datam*»).

Il più antico riferimento al rame rinvenibile nel catalogo de Rossi

risulta nell'*Aggiunta all'indice delle stampe intagliate in rame* del 1686, lasciando supporre che esso fu acquisito dalla nota stamperia tra il 1677 (anno della prima pubblicazione dell'*Indice de Rossi*, in cui non risulta menzionato) e, appunto, il 1686, un lasso di nove anni cui deve datarsi il secondo stato del rame, presentato in mostra, che, rispetto al primo stato, differisce solo per la presenza dell'indirizzo dell'editore de Rossi (per il primo stato si veda, ad esempio, il foglio del Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-P-BI-1282). Il rame fu acquisito dalla Calcografia camerale nel 1738 insieme all'intera collezione di matrici della stamperia alla Pace ed è oggi conservato presso la calcoteca dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 915).

Non sono trascurabili alcune varianti tra il rame e il dipinto, quali la parte superiore del cavalletto (che aveva portato Trassari Filippetto a ipotizzare che il vero referente pittorico dell'incisione fosse, in realtà, la copia di Antiveduto Gramatica) o il movimento del panneggio di san Luca sul piede destro, frutto del restauro della tela che Pico Cellini svolse negli anni Cinquanta del Novecento (Ventra 2015, p. 128). Altre difformità nelle espressioni dei volti sono piuttosto da attribuire all'interpretazione grafica di Bloemaert. Nell'ambito del catalogo delle incisioni dell'olandese, infatti, si tratta di un caso raro in cui, non essendovi esplicitata la firma di un *delineator*, la mediazione grafica tra il dipinto e il bulino è da attribuire allo stesso incisore. Talune accentuazioni espressive nella profilatura delle fisionomie, come le labbra imbronciate del santo o l'indurimento dei caratteri del presunto autoritratto raffaellesco, parlano, infatti, di un'interpretazione nordica del modello cinquecentesco, peraltro magistralmente inciso da Bloemaert, il quale, distintosi già presso i contemporanei quale validissimo incisore *d'après*, mostra la propria abilità nel rendere convincentemente nel rame non solo la composizione d'insieme, ma anche dettagli schiettamente pittorici quali la morbidezza dei panneggi, l'aderenza epidermica usata nella resa dei volti o del vello del bue, la fimosità della nuvola su cui appaiono la Vergine e il Bambino.

Maria Gabriella Matarazzo

* Traduzione dei distici latini, a cura di Lorenzo Livorsi: «Luca, perché dipingi sulla tavola il pio volto della Vergine? L'amore lo dipinge meglio nel tuo cuore» / «Affinché la bellezza che porto in cuore ti punga d'amore celeste, l'amore mi ha ordinato di dipingerla su questa tavola».



Cat. 5

Jean Langlois

Parigi 1649 – Parigi 1712

San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello

seconda metà XVII sec.

acquaforte

mm 381 x 246

Iscrizioni

In basso a sinistra, a penna:

Carlo Maratti pinxit; in basso a

destra, a penna: *C. Bloemaert inc.*

Milano, collezione privata

Bibliografia

Petrucci 1953, n. 914; S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Raphael invenit* 1985, p. 217; Trassari Filippetto 2015, p. 146

L'incisione si deve al *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma Jean Langlois, documentato nella capitale pontificia nel febbraio del 1673, quando viene richiamato in patria (*Correspondance* 1887, vol. 1, p. 44). La stampa è originariamente dedicata a Jean-Baptiste Colbert, come attestano altri esemplari della stessa incisione (es. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC118096; Rennes, Musée des Beaux-arts, inv. 02110000714), in cui l'autore si definisce «Romae Gallicae Academie alumnus» (cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Raphael invenit* 1985, p. 217). Vanno invece considerate completamente fantasiose le scritte moderne apposte sul foglio, che indicano in Maratti e in Bloemaert disegnatore ed esecutore. Risulta comunque degno di nota che il nome di Maratti sia associato a questo dipinto, tenendo conto del fatto che nel 1700, al momento della presa di possesso della carica di principe – che sarebbe diventata dal 1706 perpetua –, il pittore regalò all'Accademia una cornice dorata per la copia di Antiveduto, allora ospitata in sede. Pochi anni dopo egli supervisionò il restauro della tavola originale, che fu per l'occasione trasportata presso il suo studio (Ventra 2015, p. 174).

Il potente segretario di Stato di Luigi XIV era stato, come è noto, fondatore dell'istituzione artistica francese a Roma e su questa deteneva potere decisionale. Anche in questo caso, dunque, stante il dedicatario, la scelta del soggetto non può essere slegata dal significato simbolico del dipinto. Oltre ad assecondare lo sfrenato interesse del politico nei confronti di Raffaello e della sua opera, l'esecuzione della traduzione può essere messa in relazione a circostanze legate in modo più stringente alla vita delle due accademie che, dal 1666, convivevano a Roma.

Nel 1672, come è noto, il pittore Charles Errard, direttore dell'Accademia di Francia, venne eletto principe dell'Accademia di San Luca. I documenti attestano che in quell'anno «il Sig. Principe deputò il Sig. Carlo Maratti per ristorarlo e preservarlo con decoro in un ornamento da chiudersi ed aprirsi», un intervento non ulteriormente documentato e forse mai eseguito, ma che attesta l'interesse del francese per l'opera (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 44, f. 67r; cfr. Ventra 2015, p. 173). Significativamente, Florent Le Comte ci informa del fatto che Langlois donò l'incisione all'istituzione accademica francese, ma soprattutto riporta che Errard volle che la lastra incisa da Langlois rimanesse a Roma (Le Comte 1702, p. 491), dove è tuttora conservata presso l'Istituto Centrale della Grafica (S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Raphael invenit* 1985, p. 217). Il legame tra Errard e l'incisione qui in esame è del resto suffragato dalle illustrazioni presenti in un manoscritto conservato presso la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (MS 8570), in cui sono riportati gli statuti barberiniani dell'Accademia romana di San Luca. Nel volume, che può essere ricondotto a Errard perché si apre con una raffigurazione del suo blasone, è presente una copia a inchiostro del *San Luca* (fig. 2), già attribuito a «un élève de l'Académie»



Pagina a fronte

1. Jean Langlois, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, seconda metà XVII sec., acquaforte. Milano, collezione privata.

In questa pagina

2. *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, inizio XVIII sec., acquerello, in *Ordini dell'Accademia romana eretta sotto l'invocazione di san Luca, nella quale si studia pittura, scultura, architettura et ogni altra professione di disegno*. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-8570, f. 7.



(Coquery 2013, p. 202, cat. D351). A un'attenta osservazione, il disegno risulta essere perfettamente sovrapponibile all'incisione qui in esame per stile, composizione e tratto. Caratteristico, nella stampa come nel disegno, è il tratto piuttosto duro, soprattutto nella restituzione delle pieghe dei panneggi e delle grinze della pelle del bue. Se davvero l'incisione fosse stata realizzata dopo l'elezione del francese a principe della San Luca, questa potrebbe essere intesa come una sorta di trofeo offerto al Segretario di Stato da parte di uno degli artisti inviati a "conquistare" Roma. La *captatio benevolentiae* dovette sortire i risultati sperati, essendo poi Langlois divenuto, secondo una nota ottocentesca, «maître graveur ordinaire du Roi» (*Correspondance* 1887, vol. 1, p. 44, n. 1).

Stefania Ventra



Catt. 6-7

Girolamo Rossi, detto il giovane (?)

Roma 1682 – Roma 1762

San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello
ante 1742

bulino
mm 333 x 240

Iscrizioni

In basso a destra: *Gir. Rossi. Scu.*

Roma, Biblioteca Romana Sarti,
vol. E6R

matrice in rame
mm 360 x 252

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca

Provenienza

Dono di Sebastiano Conca, 1742

Bibliografia

Trassari Filippetto 2015;
Zuccarello 2015

Nelle pagine seguenti

A sinistra

1. Girolamo Rossi, detto il Giovane,
San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello, ante 1742, bulino.
Roma, Biblioteca Romana Sarti.
Courtesy Istituzione Biblioteche
Centri Culturali, Roma Capitale.

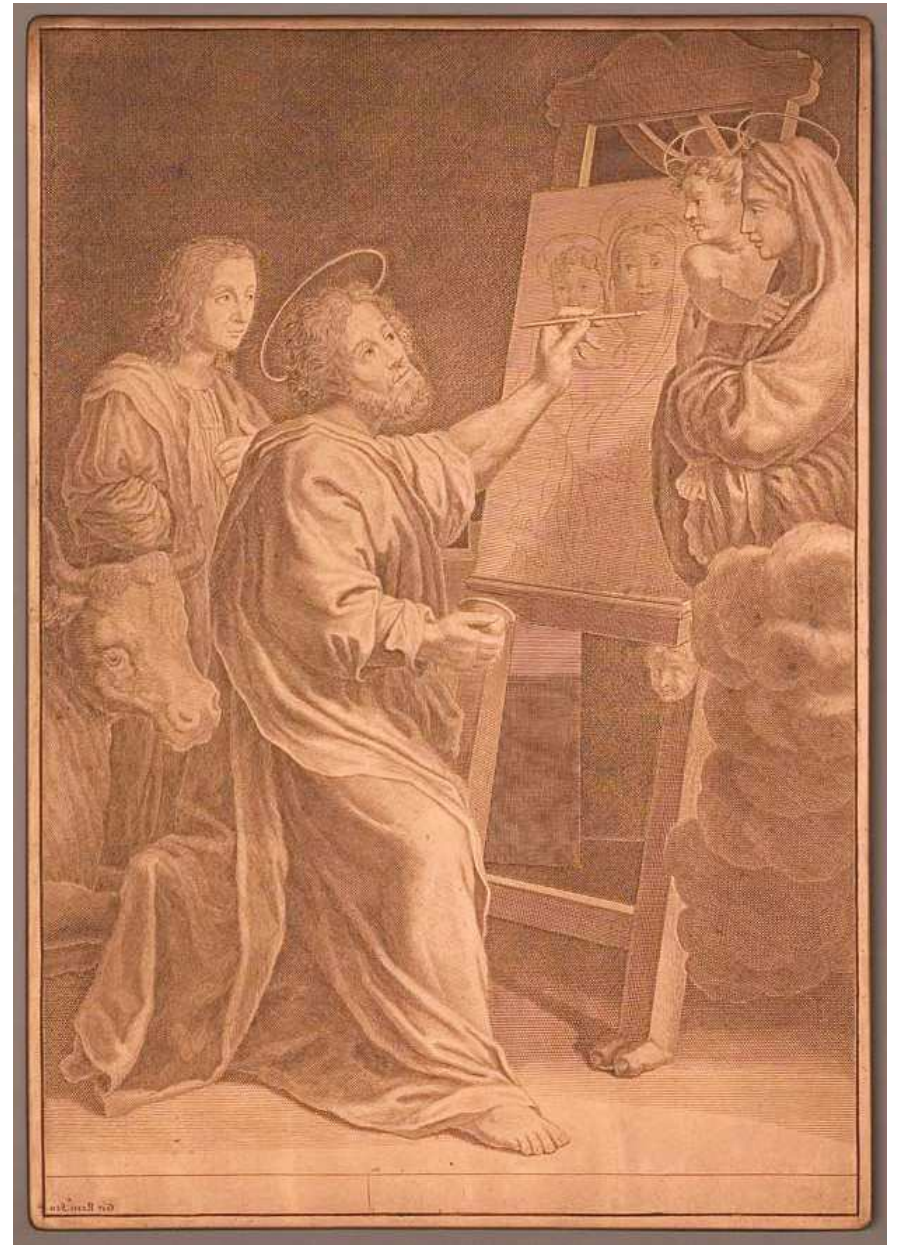
A destra

2. Girolamo Rossi, detto il Giovane,
San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello, ante 1742, matrice
in rame. Roma, Accademia Nazionale
di San Luca.

L'incisione fu probabilmente realizzata da Girolamo Rossi il Giovane, incisore su cui scarseggiano le notizie, sebbene gli siano attribuite molte incisioni realizzate in collaborazione con disegnatori del calibro di Domenico Campiglia o Pier Leone Ghezzi. L'impresa più nota cui partecipò è la *Raccolta di 324 ritratti di pittori eccellenti*, esemplata sulla celebre collezione di autoritratti degli Uffizi e pubblicata a Firenze tra il 1790 e il 1796 (Lanzeni 1999). L'attribuzione dell'incisione è suggerita dall'iscrizione «Gir. Rossi. Scu.», che compare sulla stampa, diffusa in diverse collezioni romane (fig. 1).

Ciò che caratterizza questa incisione rispetto alle altre è la presenza della matrice nelle collezioni accademiche (fig. 2), esposta in mostra per un poco usuale confronto con la stampa. La matrice fu significativamente donata da Sebastiano Conca nel 1742, poco dopo la fine del suo secondo mandato come principe dell'Accademia (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 50, f. 52). In questo modo l'istituzione entrava in possesso dello strumento grazie al quale la sua immagine-simbolo veniva diffusa, anche tramite i canali commerciali.

Stefania Ventra





Cat. 8

Gian Carlo Thevenin

Roma 1819 – Roma 1869

San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello

1849

acquerello, matita e carboncino
su carta
mm 581 x 447

Iscrizioni

In basso a sinistra: Raffael Sanzio
pinx; in basso a destra: J.C. Thevenin del.

Roma, Istituto Centrale per la
Grafica, inv. Cl 130

Bibliografia

Petrucchi 1953, pp. 119, 193;
G. Bernini Pezzini, in *Raphael inventit* 1985, pp. 117-118; Miraglia 1995, II, pp. 499-501; Ventra 2014a, pp. 194-195; Trassari Filippetto 2015

Cat. 9

Nicola Ortis

Perugia 1828 – Roma 1897

San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello

1868

acquaforte e bulino con ritocchi
a lapis e biacca
mm 530 x 382

Roma, Istituto Centrale per la
Grafica, inv. Cl 1397

Bibliografia

Miraglia 1995, II, pp. 499-501;
Ventra 2014a, pp. 194-195; Trassari
Filippetto 2015

Il disegno di Gian Carlo Thevenin e l'incisione, tratta dal rame inciso dallo stesso, ma ritoccata da Nicola Ortis molti anni più tardi, sono gli esiti della commissione di una traduzione dal *San Luca che dipinge la Vergine* da parte della Calcografia Camerale alla metà del XIX secolo (Miraglia 1995, II, pp. 499-501). La complessa vicenda fornisce un'eccezionale testimonianza indiretta di quanto le pratiche di restauro operate sul dipinto attribuito a Raffaello, di cui possediamo, per quegli anni, molta documentazione d'archivio ma nessuna documentazione grafica, andassero a incidere sull'aspetto dell'opera.

Nel 1849 la Calcografia Camerale, allora diretta da Paolo Mercuri, commissionò a Gian Carlo Thevenin una traduzione dalla pala conservata presso l'Accademia di San Luca, realizzata entro la fine dello stesso anno, forse con l'ausilio di un macchinario ottico che consentiva di trasportare con precisione i contorni delle figure del dipinto (Trassari Filippetto 2015, p. 157). Si tratta di una prova di altissima qualità (fig. 1), con passaggi tonali delicati e una resa estremamente morbida degli incarnati e dei panneggi, in uno stile molto lontano dalla durezza dei tratti riscontrabili sulle incisioni sei e settecentesche e più congeniale al gusto dell'epoca. Approvato il disegno, la Calcografia affidò allo stesso artista il compito di realizzare la matrice, dalla quale vennero tratte entro il 1855 otto prove di stampa, tuttora conservate (G. Bernini Pezzini, in *Raphael inventit* 1985, pp. 117-118). Nel 1860, ritenendo la traduzione perfezionata, Thevenin la sottopose al giudizio della Calcografia, ma prima di approvarla i commissari proposero di effettuare un confronto diretto tra l'opera e il dipinto. Lo scrupolo nasceva dal fatto che la pala, nel mentre, aveva subito un complesso intervento di restauro, condotto da Giovanni Pileri nel 1858 sotto la guida dell'allora soprintendente alla Galleria accademica, Ferdinando Cavalleri. Di questo intervento è conservata molta documentazione, già resa nota (Ventra 2015, pp. 175-178), ma di cui vale la pena ricordare alcuni passaggi. Prima di vedersi affidato il delicato compito di intervenire sull'opera ritenuta di Raffaello, fu messo alla prova nella pulitura della copia di Antiveduto. Non si trattava però solo di una modalità per testare le abilità del restauratore, per le quali del resto poteva garantire Tommaso Minardi, cui Pileri era legato professionalmente (Ventra 2013), bensì anche della necessità di rendere più leggibile la tela seicentesca «potendo essa suggerire alcuna cosa da bene avvertirsi nel restauro dell'originale di Raffaello» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 118, c. 106). Questa era una pratica ormai consueta nell'istituzione, dove da tempo il dipinto di Antiveduto aveva assunto lo statuto di modello per le reintegrazioni pittoriche da apportare sull'originale (Ventra 2014b). L'intervento di Pileri sulla tavola «di Raffaello» si rivelò più complesso di quanto inizialmente immaginato (cfr. Cavalleri 1858), come egli stesso ricorda: «in molte parti mancava per intero il dipinto, onde mi



1. Gian Carlo Thevenin, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, 1849, acquerello, matita e carboncino su carta. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

Pagina a fronte

2. Nicola Ortis, *San Luca dipinge la Vergine alla presenza di Raffaello*, 1868, acquaforte e bulino con ritocchi a lapis e biacca. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

è convenuto con mia grandissima fatica riaccompagnare il vecchio colore non a piccoli ritocchi ma a grandi tratti di lavoro» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 118, c. 158). Il fatto che il dipinto presentasse delle vaste lacune è altresì confermato dall'incarico conferito dai colleghi al pittore accademico Nicola Consoni di «fare delle parti mancanti alcuni studi per supplirvi secondo il suo magistero», vale a dire di realizzare dei disegni sulla base dei quali Pileri sarebbe intervenuto sul dipinto.

Seguendo i disegni di Consoni e l'esempio di Antiveduto, Pileri dovette conferire alla tavola raffaellesca un aspetto così diverso da quello che Thevenin aveva visto e disegnato pochi anni prima, da indurre la Calcografia a stabilire che la sua traduzione non costituisse più una copia fedele. La stampa fu così affidata a Nicola Ortis, con il compito di intervenire per correggere le sostanziali differenze tra l'opera restaurata e la traduzione incisoria, sotto la guida di Minardi e di Mercuri. Lo scarto risiedeva principalmente nei valori tonali e per questo Ortis intervenne a lapis e biacca, cioè variando i rapporti chiaroscurali

nel dipinto, terminando l'operazione nel 1868, quando consegnò la stampa ritoccata a mano qui in esame (fig. 2).

Tenendo conto della vicinanza tra l'Accademia di San Luca e la Calcografia Camerale, risulta comprensibile la particolare attenzione che quest'ultima dedicò alla traduzione dell'icona simbolo della prima. In una lettera indirizzata a Pietro Tenerani a restore in corso, Cavalleri riferiva del rinvenimento sulla tavola del cartiglio che, stando al resoconto di Giovanni Baglione, sarebbe stato apposto da Scipione Pulzone sul dipinto nel corso del restauro da lui condotto nel tardo Cinquecento (cfr. Cat. 1). Il soprintendente rivendicava orgogliosamente il fatto che questo dettaglio avrebbe messo a tacere coloro che mettevano in dubbio l'autografia del dipinto, dando così conto dell'esistenza, già a quel tempo, di voci dubbiose sulla paternità raffaellesca dell'opera. Anche per questo, probabilmente, era importante controllare la circolazione delle riproduzioni del dipinto, specie in un mercato così vasto e ad ampia diffusione come quello delle stampe gestito dalla Calcografia Camerale.

Stefania Ventra



Cat. 10

Giovanni Riepenhausen

Göttingen 1787 – Roma 1860

Vita di Raffaello da Urbino

1833

libro illustrato con incisioni

mm 254 x 35,5 (libro)

mm 17,6 x 25 (lastre)

Roma, Museo di Roma,

inv. G.S. 5882

Provenienza

Gaetano Koch (1849-1910), architetto e nipote del pittore Joseph Anton Koch († 1839); iscrizione sul foglio di riguardo posteriore "S. Eustacio / Prov. Macerata [corretto da "Macerata"] / Marce / Villa Fontenoce / Koch".

Deutscher Künstlerverein (Associazione degli artisti tedeschi); bollo di proprietà

Bibliografia

Wackenroder (1797) 1968, pp. 11-14; Passavant 1839-1858; Börsch-Supan 1975; Schröter 1990; Schröter 1999a; Schröter 1999; Börsch-Supan 1994; Belting 1998, pp. 83-101; Osterkamp 2000; Höper 2001, pp. 514-516, figs. 1-12; Kuhn 2001; Jagosz 2003, pp. 15-16, fig. 33; Shearman 2003, vol. I, pp. 734-741; Kepetzis 2011; Fasching 2013; Dingerdissen 2015; Godfrey 2013; Kepetzis 2014; Schröter 2014; Dingerdissen 2020, pp. 22-30; Nesselrath 2020, pp. 12, 35-36, 151, fig. 16

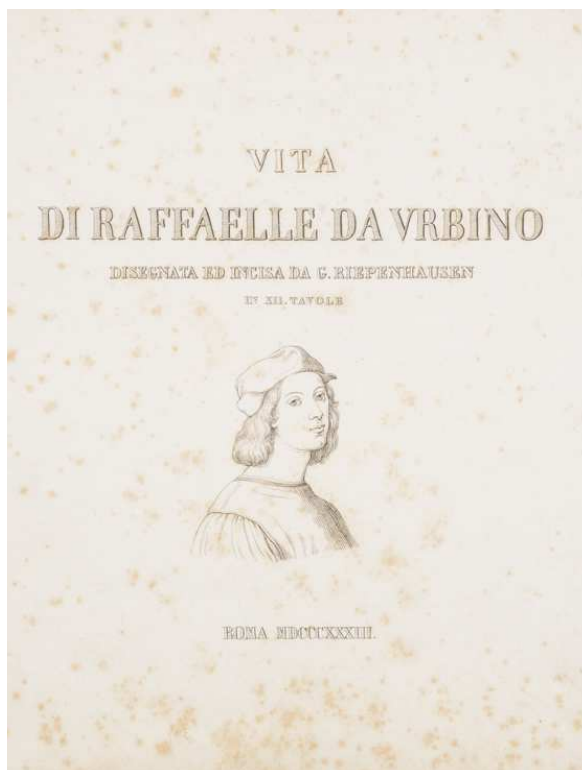
La penultima tavola delle dodici illustrazioni sulla prima vita di Raffaello, che i fratelli Franz e Johannes Riepenhausen pubblicarono nel 1816, è distinta in ogni aspetto dalle altre undici tavole di questo panottico sull'artista urbinato. Prima di tutto, tra sole scene orizzontali è l'unico rettangolo verticale, all'interno del quale, inoltre, la rappresentazione è centinata, ovvero: è stato scelto un formato abbastanza comune per le pale d'altare. Le due rosette nei pennacchi in alto sottolineano questo aspetto. Il giovane Raffaello è rappresentato in questo presunto quadro, come facesse parte dell'iconografia sacra. Al centro di essa gli si mostra la graziosa Madonna in piedi su una nuvola con il Bambin Gesù in braccio. Due grandi angeli volanti, che con le loro lunghe ali formano quasi un arco ogivale sopra la Vergine Maria, richiamano il tipico schema di una Sacra Conversazione. Affascinato dalla sua visione il giovane pittore, in basso a sinistra, capta l'apparizione che gli viene rivelata in un dipinto a cavalletto, sul quale ha appena tracciato il disegno per la *Madonna Sistina* e al quale sta applicando i colori per dargli vita. A destra san Luca, come il giovane Raffaello visto di spalle, si gira verso lo spettatore, che sta di fronte al quadro, osservando così un principio albertiano; san Luca indica quello che sta avvenendo; ai suoi piedi è sdraiato il bue, suo attributo, come fosse un suo cane. La figura e soprattutto la fisionomia riprendono il tipo della serie degli Apostoli e degli Evangelisti, che Marcantonio Raimondi e Agostino Veneziano hanno inciso seguendo i disegni di Raffaello e della sua bottega.

A Dresda nel 1804, dove durante la loro visita si convertivano al cattolicesimo, e prima di trasferirsi a Roma i fratelli Riepenhausen furono colpiti dalla *Madonna Sistina* di Raffaello. Dal loro stretto ambiente di amici erano emerse due riflessioni letterarie molto diverse circa il quadro, che aveva fatto grande scalpore, quando era arrivato in Germania circa mezzo secolo prima: la prima era una poesia suggestiva di August Wilhelm Schlegel, intitolata *La leggenda di san Luca* (*Legende vom Heiligen Lukas*), nella quale il ritratto della Madonna, lasciato incompiuto da san Luca, viene finito dall'arcangelo Raffaele. Il secondo era un breve racconto di Wilhelm Heinrich Wackenroder, in cui questi, invece, trasformò lo stesso tema in un episodio della vita di Raffaello stesso; fa narrare in *Gli sfoghi del cuore di un monaco amante dell'arte* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), come Raffaello rivelasse al grande architetto e suo parente, Donato Bramante, un sogno, nel quale gli era apparsa la Madonna, e come questa visione lo avesse reso in grado di dipingerla come intenso ritratto. Dove Schlegel si avventura in un reame mistico, Wackenroder si rifà ad esperienze immaginabili, mette l'episodio proprio in relazione alla famosa lettera a Baldassarre Castiglione, attribuita nel Cinquecento a Raffaello, ma forse non autentica e persino postuma, secondo la quale nei suoi dipinti l'Urbinate si ispira ad "una certa idea".

A Roma, dove i fratelli Riepenhausen arrivarono con alcuni compaesani del movimento romantico nel 1805, trovarono come emblema dell'Accademia di San Luca quell'immagine (Cat. 1) – allora creduta di Raffaello, ma più probabilmente creata alla fine del Cinquecento e poco dopo ripresa da un pittore anonimo dell'inizio del Seicento in un trittico, oggi al Museo di Santa Maria Maggiore a Roma –, che rende Raffaello anacronisticamente testimone dell'evento, in cui l'evangelista Luca, che secondo le leggende faceva di professione sia il medico sia il pittore, realizza il ritratto della Madonna con il Gesù Bambino in braccio, cioè la *Salus Populi Romani*. Nella tavola XI della *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino* dei fratelli Riepenhausen, pubblicata nel 1816, Raffaello viene assorbito all'interno della leggenda (fig. 2), e gli autori della composizione danno all'iconografia e alla poesia di Schlegel ancora più carica, nel senso che mettono Raffaello proprio al posto del santo pittore e la *Madonna Sistina* dell'Urbinato diventa la nuova *Salus*, quindi ora Raffaello crea un nuovo acheropita della Vergine.

Così la scena perde l'aspetto mistico, trascendente, ma diventa un episodio apparentemente reale e quasi un precursore – naturalmente molto ridotto – del famoso e programmatico studio di Gustave Courbet.

La *Vita di Raffaele Sanzio* del 1816 dei fratelli Riepenhausen nasce dalla cultura romantica tedesca ed era ora ambientata in una nuova voga raffaellesca visiva e letteraria, che, però, fa di Raffaello sempre di più un programma accademico o un madonnaro. La fortuna del maestro, che sembrava evolversi come una tradizione ininterrotta quasi per tre secoli, viene spezzata da questo movimento. Uno dei più illustri esponenti artistici, aggiornato sui nuovi sviluppi, era il francese Jean Dominique Ingres con una ricca produzione sul tema. L'inglese William Turner mette in



1. Giovanni Riepenhausen, *Vita di Raffaele da Urbino*, Roma 1833, frontespizio. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma.



2. Franz e Johannes Riepenhausen, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, Frankfurt am Main 1816, tav. XI.

Alle pagine seguenti

Giovanni Riepenhausen, *Vita di Raffaele da Urbino*, Roma 1833, tavv. I-XII. © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma.

scena Raffaello dipinge le logge vaticane con la Fornarina in modo spettacolare, seppur anacronistico, sopra il colonnato di piazza San Pietro del Bernini. Nel 1820 fu pubblicata la romantica storiella italiana sull'origine di un'altra Madonna di Raffaello di grande fascino, la *Madonna della Seggiola*. Nel 1796 Angelo Comolli aveva tentato di lanciare attraverso una pubblicazione un falso di una vita dell'Urbinato, prima che cominciassero le prime monografie storico-artistiche e scientifiche, compilate da Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy nel 1824 o da Johann David Passavant dal 1839 al 1858.

Poco dopo il loro arrivo a Roma i fratelli si erano dedicati ad un ciclo grafico sulla vita di Raffaello, di cui otto episodi vengono descritti già nel 1806, altri quattro nel 1808. Confrontando, però, i pochi disegni, che si sono conservati, anteriori alle stampe incise a Francoforte e pubblicate lì nel 1816 dalla casa editrice Warrentz und Wenner,

non corrispondono alle composizioni finali. Quindi le scene nei vari momenti di progettazione della vita del Sanzio non erano evidentemente identiche, e il progetto forse subì parecchie modifiche sostanziali. In questi frequenti ripensamenti si manifesta probabilmente, il fatto che mancasse ancora una tipologia iconografica per raccontare la vita di Raffaello attraverso immagini e che i Riepenhausen erano tra i protagonisti per crearla e stabilirla *ex novo* in quel periodo insieme a tutti gli artisti di scuole più diverse e lontane. La dinamica di questo processo si riflette forse persino nelle scene dell'edizione del 1816, le quali non sono in effetti omogenee, quando la nascita dell'artista inaugura gli episodi storici con l'unica composizione piena di elementi allegorici e nella penultima si intrecciano realtà e visione, epoche e tradizioni.

Per quanto le illustrazioni siano eterogenee nell'iconografia, sono eseguite in modo coerente in uno stile romantico o Biedermeier, come diventerà caratteristico poi per i cosiddetti Na-



zareni. In modo quasi eclettico i Riepenhausen hanno cercato di ricreare l'atmosfera dell'epoca raffaellesca inserendo motivi dalle opere dell'Urbinate o della sua cerchia.

Con la *Vita di Raffaello Sanzio* del 1816 i fratelli Riepenhausen avevano soltanto raggiunto una meta intermedia, infatti continuarono a trattare il tema in varie discipline artistiche, anzi lo ripensarono totalmente e lo portarono ad un nuovo ciclo a sé stante. Proprio la scena con la *Madonna Sistina* fu interpretata da loro in modo completamente diverso entro il 1821, quando il conte Raczynski commissionò loro un quadro ad olio con questo soggetto. Il loro amico Bertel Thorvaldsen, il grande scultore danese, chiese loro una ripresa del dipinto in acquarello nello stesso anno, e tre anni più tardi lo ripeterono una seconda volta in questa tecnica per un committente finora ignoto. Se non è uso tra gli studiosi o se non è proprio possibile distinguere le mani dei due fratelli, salvo in casi dove solo uno dei due ha firmato un'opera, comunque finora non si discernono gli individuali contributi di Franz o di Johannes; i due sono una simbiosi artistica come Cristo e Jean Claude. Così, però, non si arguisce né la dinamica, che suscita queste opere, né la genesi della loro creazione.

Franz Riepenhausen morì nel 1831 a causa del suo alcolismo, e con ciò tutte le opere posteriori sono naturalmente attribuibili a Johannes Riepenhausen, anche se rimane possibile, che qualche eredità di Franz si sia perpetuata nelle creazioni del fratello.

La versione dipinta, firmata ancora da tutti e due i fratelli, sostituisce la scena della *Madonna* poi nella edizione di Johannes Riepenhausen del 1833. L'approccio mistico di Schlegel nella prima *Vita* cede nella seconda a uno più idealistico ora ispirato da Wackenroder. Nei tre dipinti e nella versione stampata non solo scompare san Luca dalla scena, ma con la didascalia «mi servo di certa idea che mi viene alla mente» il concetto della lettera al «Signor Conte» Castiglione definisce ormai l'iconografia. Nelle versioni create da Johannes, insieme a suo fratello Franz, Raffaello sogna con gli occhi socchiusi. È diverso nella *Vita di Raffaello da Urbino* del 1833: qui l'Urbinate ha gli occhi aperti, contempla, e la Madonna è l'idea. Siccome il Raffaello dei Riepenhausen del 1816 era prevalentemente pittore e giovane e gli ultimi sette anni della sua carriera non erano più considerati, nessun episodio del pontificato di Leone X era illustrato. Il Raffaello del 1833 di Giovanni Riepenhausen – come Johannes ora si firma – era, invece, quell'«ottimo universale» descritto da Vasari. Anche a Raffaello architetto e a Raffaello archeologo vengono dedicate due tavole, IX e XI, cioè proprio a quelle sue attività ignorate nel 1816. Forse l'interesse degli studiosi o di quegli artisti, che facevano anche gli studiosi, o dei curatori contribuiva a questo clima più erudito e meno sentimentale. Il pittore-studioso Johann David Passavant, il quale si era contraddistinto a Roma come Nazareno e diventava, dopo aver scritto alcune fondamentali pubblicazioni storico-artistiche, il primo ispettore del Museo a Francoforte, il famoso Städel o Städel Museum, fondò nel 1821 la «nuova» Bi-

blioteca dei Tedeschi con il sostegno dei suoi amici Riepenhausen e gettò il seme per un'atmosfera più riflessiva.

Il nuovo ciclo raffaellesco di Giovanni Riepenhausen si stacca completamente da quello creato con il fratello, è un'altra cosa. Era un'opera interamente italiana e con i testi in italiano; fu pubblicata a Roma. Infine la tecnica e lo stile assicuravano al libro (fig. 1, tavv. I-XII) un aspetto senza riferimento a quello precedente. Era anche di un formato notevolmente più ridotto e si rivolgeva forse ad un pubblico del tutto diverso. Le lastre dell'acquaforte potevano essere lavorate dall'artista stesso e non da incisori indipendenti. Adottando una maniera, definita soprattutto dall'inglese John Flaxman, Giovanni si serviva dei tratti neoclassici con immagini determinate prevalentemente dal contorno delle rappresentazioni, consuetudine già praticata dai Riepenhausen per le illustrazioni archeologiche e già dal loro padre in Germania; alludono più a immagini scientifiche. Le illustrazioni si prestavano ad essere elaborate e riempite ad acquerello. Giovanni stesso aveva dedicato un'edizione stampata già un anno prima della pubblicazione propria, cioè nel 1832, a John Talbot, 16th Earl of Shrewbury e aveva colorato le dodici tavole, incluso persino il frontespizio, in questo modo e in forma così sottile, che sono diventati dipinti raffinatissimi.

Nonostante tutte le ricerche in quell'epoca prevaleva il *cliché* romantico, sentimentale e cattolico di Raffaello. La sensazione poliedrica dell'artista, con il suo impatto sul mondo – che non era affatto solo quello pittorico – come architetto, archeologo, organizzatore e come artista per il quale non esisteva tecnica, che non suscitasse il suo interesse, fu recuperata veramente solo in occasione del V centenario della sua nascita nel 1983-1984 e con gli studi e le iniziative seguenti. Fu superata quella sensazione accademica e vagamente lagnosa perpetrata dal Romanticismo. La sua complessità artistica è una sfida aperta al fascino, ma rimane immune al consumismo, resiste alla banalizzazione generate dalle leggi del mercato, e non va sacrificata al populismo.

Arnold Nesselrath



Cat. 11

Anonimo

Ritratto di Raffaello

1672

olio su tela
cm 48 x 64

Iscrizioni

RAFFAELLO

DA URBINO P. A. 1520

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 648

Bibliografia

Incisa della Rocchetta 1979, p. 27;
Marzinotto 2011, p. 204; Genovese
2017, p. 98

I documenti dell'Accademia di San Luca testimoniano che tra ottobre e novembre 1672 si discusse e poi decise di «far di nuovo il ritratto di Raffaello» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 44, f. 80r) in modo da poterlo collocare tra le effigi della collezione dei ritratti di artisti che, proprio in quegli anni veniva investita da un rilevante programma di revisione e incremento (Susinno 1974, pp. 201-270; Incisa della Rocchetta 1979; Spati 1996, pp. 325-337; Marzinotto 2011, pp. 197-224). Così, il 20 novembre 1672 è registrato «il ritratto di Raffaello è già in ordine la tela, se chi deve farlo» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 44, f. 82r), fornendo una datazione precisa dell'opera esposta, fino ad ora genericamente collocata nel XVII secolo, ma lasciandone aperta la questione attributiva.

La presenza dell'Urbinate tra le effigi della raccolta di autoritratti e ritratti di artisti della San Luca appare imprescindibile, essendo Raffaello considerato tra i maggiori maestri mai esistiti e in particolare in Accademia rivestendo la funzione di nume tutelare, divino protettore e vessillo dell'istituzione stessa, come testimonia il proprio ritratto nella pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* (Cat. 1), tradizionalmente attribuita al maestro e opera simbolo dell'istituzione. Infatti, un'effigie di Raffaello risulta essere stata presente nel nucleo dei ritratti già negli anni precedenti il 1672 e, nonostante l'inventario del 1624 testimoni, per la prima volta, l'esistenza di una raccolta «di ritratti [...] numero 53», è con l'inventario analitico del 19 febbraio 1633 che tra i settanta «Ritratti de Pittori Illustri esistenti» viene elencato «Raffaele di Urbino» (Noehles 1969, p. 336; Wazbiński 1994, II, pp. 562-566). Anche nella lista di consegna dei beni datata 24 marzo 1658 compare l'effigie del Sanzio (Marzinotto 2011, pp. 223-224).

Non rimangono indicazioni sulle motivazioni che indussero a rifare il ritratto nel 1672, ma è certo che esso venne ridipinto in occasione dello spostamento dell'Accademia nella nuova sede avvenuta proprio in quegli anni (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 42/a, f. 210; Cipriani, De Marchi 1992, pp. 694-695), che comportò un riallestimento e una sostanziale revisione della collezione, incrementata e omologata sotto la veste grafico-compositiva secondo il modello sintattico e iconografico dell'edizione giuntina delle *Vite* vasariane.

Oltre al nuovo ritratto di «Fra Bartolomeo di S. Marco» pagato il 28 novembre 1672 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 42/a, f. 216v), soltanto il nome di Raffaello compare nei documenti, a riprova dell'importanza accordata a tale effigie. Il maestro è raffigurato di tre quarti con lo sguardo rivolto verso lo spettatore e il volto sottile e allungato è caratterizzato dalla fossetta sul mento e dall'arcata sopraccigliare pronunciata, mentre la lunga capigliatura bruna ricade sulle spalle. L'iconografia è quella tipica di Raffaello giovane (fig. 1) elaborata nel XVII secolo, derivata dall'autoritratto del Sanzio della *Scuola di Atene* (Vasari (1550) 1991, p. 623) e mediata dalla

fisionomia del ritratto dell'Urbinate nel *San Luca che dipinge la Vergine* (Cellini 1958, p. 262; Wazbiński 1985, pp. 27-37; Wazbiński 1988, p. 562), modello principale per quel che concerne l'abbigliamento. Come è noto, Carlo Maratti proprio in quegli anni stava fissando tale iconografia, elaborandone alcune varianti entro il 1674, quali il busto poi tradotto in marmo da Paolo Naldini (fig. 2) per il monumento celebrativo in Santa Maria ad Martyres al Pantheon (M.G. Barberini, in *L'Idema del Bello* 2000, cat. II.25-26, pp. 478-479; Genovese 2015) e il frontespizio della raccolta di incisioni di Pietro Aquila delle Logge Vaticane (Cat. 12). In queste ultime immagini, come nel dipinto esposto, il «venerabil volto» (Bellori 1695, p. 102) si presenta in una simile disposizione spaziale, discostandosi principalmente dall'autoritratto vaticano per una maggiore idealizzazione e per la lunghezza dei capelli, mentre la veste, quasi identica nella tela e nel busto, lascia a vista il collo sino all'altezza delle clavicole. Gli elementi essenziali di tale modello iconografico vennero ripresi da Maratti stesso nell'antiporta del testo di Bellori sulle Stanze Vaticane (1695) e si mantennero canonici almeno in ambito accademico, se Bertel Thorvaldsen, membro dell'istituzione, ancora nel 1833 li riproponeva nel suo *Monumento a Raffaello* (fig. 3).



Anche se l'autore del ritratto qui analizzato resta ignoto, altri documenti incrociati svelano la portata ideologica e il significato della realizzazione dell'opera e della revisione della collezione dei ritratti, restituendo nomi e connessioni dirette tra iniziative coeve nate negli ambienti accademici. Così, è a Giovanni Francesco Grimaldi che i congregati affidano la cura delle effigi e, soprattutto, la responsabilità della revisione della raccolta «nel modo che [...] ha discorso», stabilendo anche di «porli [i ritratti] per antianità con cornici tutte uguali, facendo la Scuola di Raffaello e Michel Angelo, e tutti questi da una parte, e l'altra d'Annibale, e suoi dall'altra parte» (Marzinotto 2011, p. 204). Proprio Grimaldi, e il segretario Bellori, dal 1669 ricoprono ruoli direttivi tra i membri preposti alla realizzazione della nuova sede (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 44, f. 59r; Batorska 2012, pp. 19, 24-25) che si sarebbe dovuta decorare con un ciclo di affreschi ideato da Passeri nella volta della sala di rappresentanza (Colantuono 1996, pp. 188-205; Coen 2009, pp.



Pagina a fronte, in alto

1. Anonimo, *Ritratto di Raffaello*, 1672, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In basso

2. Paolo Naldini, *Busto di Raffaello*, 1674, marmo. Roma, Musei Capitolini.

In questa pagina

3. Bertel Thorvaldsen, *Monumento a Raffaello*, 1833, gesso. Copenhagen, Thorvaldsen Museum.

77-89; De Marco 2018, pp. 179-188). Ma, anche se è possibile fosse stata iniziata, la decorazione non venne portata a compimento, forse a causa di contingenti difficoltà economiche (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 44, ff. 64r, 65v) o per divergenze nate sulla scelta degli artisti o dei soggetti da rappresentare.

A questo punto, calato il sipario sull'impresa, la raccolta dei ritratti concretizzò per l'Accademia e, in particolare per Bellori, una via alternativa, e magari economicamente vantaggiosa, alla celebrazione dell'arte e dell'istituzione, modellandosi

come una vera e propria galleria dinastica dal valore storiografico e culturale, con le effigi disposte in un nastro continuo e in posizione elevata e dominante, che richiese anche l'abbassamento del *San Luca*, al fine di «accordar la fila de i Ritratti» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 42/a, f. 221r; vol. 44, f. 93v) in manifesto e strategico collegamento con la stessa opera simbolo dell'istituzione. Grimaldi, Errard, Bellori e Maratti, tutti legati da comprovati legami di amicizia e collaborazione nonché allora assiduamente presenti in Accademia, furono i protagonisti di tale intervento, realizzato contestualmente al consolidamento dell'ideologia di Bellori, che proprio in quegli anni lo vedeva impegnato nel *revival* di Raffaello e nella mitizzazione di Annibale Carracci per via editoriale e monumentale (S. Rudolph, in *L'Idema del Bello* 2000, cat. II.12, p. 468). Circostanza che trova compiuta affinità con la coeva riorganizzazione per scuole della collezione dei ritratti, spartiti nei due indirizzi delineati da Bellori della scuola del «disegno romano» di Raffaello e Michelangelo (Ginzburg 2015, pp. 25-51) e di quella dei Carracci (Ventra 2019, p. 96), ove Annibale diveniva *Raphael redivivus* (Ebert-Schifferer 2006, p. 8). Entrambi celebrati pubblicamente nella sala di rappresentanza dell'Accademia e nella cappella del Pantheon, dove Naldini, su disegno di Maratti "terzo Raffaello", realizzava i due busti dell'Urbinate e di Annibale.

Il nuovo ritratto di Raffaello e l'allestimento complessivo della collezione delle effigi vennero dunque realizzati al fine di legittimare e consacrare le scelte ideologiche e culturali di una schiera di accademici capeggiata da Bellori-Maratti, nonché manifestare, nel luogo maggiormente rappresentativo, la genealogia e l'identità istituzionale, restituite dai volti di illustri maestri-modelli e dei personaggi che la ebbero diretta.

Marica Marzinotto



Cat. 12

Pietro Aquila incisore
Marsala 1630 – Alcamo 1692

Carlo Maratti disegnatore
Camerano 1625 – Roma 1713

Ritratto allegorico di Raffaello
1675

bulino
cm 31,5 x 43 (volume)
cm 31,1 x 38,8 (tavola)

in *Imagines veteris ac novi Testamenti, a Raphaele Sanctio Urbinatense in Vaticani Palatii Xystis mirae picturae elegantia expressae, Ioannis Iacobi de Rubeis cura ac sumptibus delineatae incisae ac typis editae*, Roma 1674, in fol.

Roma, Biblioteca Casanatense
MiBACT, 20.A.II.21, tav. 14

Bibliografia
S. Proserpi Valenti Rodinò, in *Due raccolte* 1985, p. 89; Borea 2009, vol. I, p. 307; Borea 2015, pp. 246-247; Roetgen 2016, p. 20

Iscrizioni

Nella targa al di sotto del ritratto
D.O.M. / RAPHAEL SANCTIO
IOAN F. URBINAT. / PICTORI
EMINENTISS. VETERUMQ.
AEMULO. / CUIS. SPIRAN-
TEIS. PROPE IMAGINEIS.
SI / CONTEMPLERE. NATU-
RAE. ATQ. ARTIS. FOEDUS. /
FACILE. INSPEXERIS. / IULII.
II. ET LEONIS. X. PONTT.
MAXX. PICTURAE / ET. AR-
CHITECT. OPERIBUS. GLO-
RIAM. AVXIT. / V.A. XXXVII.
INTEGER. INTEGROS / QUO.
DIE. NATUS. EST. EO. S. DE-
SIIT / VIII. ID. APRIL. MDXX.
/ ILLE HIC EST RAPHAEL
TIMUIT QUO SOSPITE VIN-
CI / RERUM MAGNA PARENS

ET MORIENTE MORI. / UT
VIDEANT. POSTERI. ORIS.
DECUS. AC. VENUSTATEM. /
CUIUS. GRATIAS. MENTEMQ.
CAELESTEM IN PICTURIS /
ADMIRANTUR. / RAPHAELIS
SANCTII. URBINATIS.
PICTURUM. PRINCIPIS. IN.
TUMULO. SPITATEM EX
MARMORE. VULTUM. / CA-
ROLUS. MARATTUS TAM.
EXIMII. VIRI. MEMORIA
VENERATUR / AD PERPE-
TUUM. VIRTUIS. EXEMPLAR.
INCITAMENTUM. / P.AN.
MDCLXXIV.

Nel margine in basso *Petrus Aquila sculp. / Carol. Marattus inven. delin. / Io. Jacob. de Rubeis formis Romae cum priv. S. Pont. 1675*

La tavola con il ritratto allegorico di Raffaello (fig. 1) è posta a introduzione delle *Imagines* della Loggia vaticana e segue quella dell'antiporta con il ritratto di Cristina di Svezia, la sovrana alla quale è dedicata l'opera (S. Proserpi Valenti Rodinò, in *Due raccolte* 1985, p. 89; Borea 2009, vol. I, p. 307 e p. 306 anche per la fortuna delle incisioni dalle Logge, particolarmente ad opera dei francesi; Borea 2015, pp. 246-247).

L'opulenta rappresentazione retorica disegnata da Pietro Aquila in omaggio alla regina si stempera nella composta chiarezza allegorica delineata da Maratti che rappresenta l'effigie di Raffaello incoronato dalla Fama e circondato dalle tre arti, Pittura, Scultura e Architettura, provviste dei loro attributi e in atteggiamento dolente per la morte del maestro.

Collocato al centro, a fingere una scultura posta in una nicchia, il busto di Raffaello, nel volto ispirato all'autoritratto nella *Scuola di Atene*, come è già stato notato (Borea 2015, p. 246-247) ricalca quasi la scultura di Paolo Naldini autore dei busti di Raffaello e di Annibale Carracci (Roma, Protomoteca capitolina), commissionati da Maratti (che ne conservava i modelli in terracotta) per il monumento in onore dei due pittori e posti in opera nel Pantheon nel 1674 (Cirulli 2012 con bibliografia), proprio in coincidenza di anno con l'edizione delle *Imagines*.

La scelta di rappresentare il busto di Naldini, sodale di Maratti, è indicativa del valore programmatico affidato dal pittore all'Allegoria che onora Raffaello quale capostipite della moderna Scuola romana di tradizione classicista, ancora una volta in consonanza con Bellori che indicherà il primato di quella Scuola e celebrerà



1. Pietro Aquila incisore, Carlo Maratti disegnatore, *Ritratto allegorico di Raffaello*, 1675, bulino. Roma, Biblioteca Casanatense.

l'Urbinate nella *Descrizione delle Stanze Vaticane*, edita postuma nel 1695 ma già scritta in precedenza, come lo stesso Bellori affermava nel proemio delle *Vite* del 1672 (Borea 2015; Ginzburg 2015). Esplicita nell'indicare nell'arte di Raffaello il modello imprescindibile da venerare è l'iscrizione, nella targa al di sotto del ritratto. A sua volta Maratti si pone come maestro di riferimento per le tre arti, fornendo quasi un modello per il rinnovamento sia del ritratto figurato sia del monumento sepolcrale che, pur disciplinandone le posture, nelle figure allegoriche rimedita anche su quelle dei depositi papali di Bernini in San Pietro: una riflessione sul linguaggio allegorico che l'artista conduceva con una élite di suoi colti sostenitori.

Proprio durante quegli anni Settanta, infatti, condividendo il programma di Bellori, Maratti rappresentava il *Trionfo della Clemenza* in palazzo Altieri e, in tema di ritratto allegorico, veniva indirizzato dall'oratoriano Sebastiano Resta. Infatti, un'importante lettera di padre Resta a Livio Odescalchi, rinvenuta nell'archivio della famiglia (Costa 2009, pp. 279-280 e note), anticipa al 1677 l'ideazione del ritratto allegorico di Livio Odescalchi (fig. 2),



2. Karl Gustav Amling, *Ritratto allegorico di Livio I Odescalchi*, da Carlo Maratti, incisione, 1702. Amsterdam, Rijksmuseum (da van Tuyll van Serooskerken 2015, p. 197).

mette in campo l'oratoriano come guida iconografica di Maratti e il pittore che, accogliendo le indicazioni di Resta, si reca alla Chiesa Nuova per sottoporgli il disegno e completare l'invenzione; la stessa lettera conferma l'impegno intellettuale del principe per la migliore presentazione allegorica delle proprie virtù di cultore delle Scienze e delle Arti.

La nuova cronologia documentata rende più probabile stabilire un confronto tra il ritratto di Livio Odescalchi e la composizione e l'impostazione allegorica del ritratto di Raffaello. È probabile infatti che, messo a punto con Bellori, il disegno per la tavola delle *Images* abbia ispirato la composizione di quello che Maratti realizza per il principe (Parigi, Musée des Arts Decoratifs, inv. 12.198; *Rome à la apogée* 2006, pp. 135-137; Costa 2009, p. 279, tavola XII), divulgato dall'incisione di Karel Gustav Amling del 1702 dove, tuttavia, non si fa cenno all'invenzione dell'artista (Costa 2009, pp. 279-280 e note, fig. 25; Van Tuyll van Serooskerken 2015, p. 197, fig. 1). Odescalchi, che proprio nel 1677 come accademico d'onore entrava nell'Accademia di San Luca, poteva riconoscere nel modello ispiratore il migliore e più lusinghiero omaggio alla sua persona. Non a caso, quindi, nel 1750, Mariette descrivendo il ritratto, identificava le figure come allegorie delle scienze e delle arti (Costa 2009, p. 279).

Tornando al ritratto di Raffaello, se ancora restano molti accertamenti da fare sul disegno di Maratti, si possono invece confermare tante certezze acquisite: quanto Bellori e Maratti vedessero in Pietro Aquila il migliore e più intelligente traduttore dei maestri fondativi della filiera classicista, da Raffaello ai Carracci allo stesso Maratti e quanto fosse stato programmatico scegliere quest'ultimo per rendere omaggio al grande Urbinate, venerato maestro dal pittore marchigiano, che, assecondando l'auspicio di Bellori, con breve di Innocenzo XII Pignatelli del 9 giugno 1693 sarebbe stato nominato custode delle pitture di Raffaello in Vaticano, arrivando infine a restaurare le Stanze.

Avviandosi alla metà del Settecento, quando Batoni e Mengs, ognuno a proprio modo, sceglieranno di rivolgersi direttamente alle fonti originarie e a Raffaello, pur criticando la produzione di Maratti non tralascieranno tuttavia di osservarla. Se ne trova conferma, restando alla tavola qui schedata, nel disegno giovanile di Mengs, datato 1741, che ne è una copia (Roettgen 2016, p. 20): un disegno che, attestando l'uso del libro delle *Images* come repertorio di studio di modelli, documenta nel percorso formativo l'inclusione del maestro moderno. La diffusa fortuna del libro è attestata dalla presenza in numerose collezioni, compresa quella di Leopoldo Cicognara che descrive il suo come «bello e freschissimo esemplare» di 55 tavole dovute agli intagliatori Fantetti e Pietro Aquila e ricorda le due «consecrate al ritratto istoriato della R. di Svevia, e a quello di Raffaello» (Cicognara 1821, vol. I, p. 352, n. 2051).

Michela di Macco



Cat. 13

Raffaello Sanzio (?)

Urbino 1483 – Roma 1520

Putto reggifestone

c. 1513 (?)

affresco trasportato a massello,
in seguito incollato su pannello
di sughero ancorato a lastra di
cadorite con profilati in alluminio
cm 100x41,5

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 392

Provenienza

Lascito testamentario di Jean-Bap-
tiste Wicar all'Accademia di San
Luca nel 1834

Bibliografia

Salerno 1960, p. 90; Cellini 1960,
pp. 94-95; N. Agostini, in *I luoghi
di Raffaello* 1983; Bonito, Silver
1984, pp. 71-72; L. Carloni, in *Vin-
cenzo Pagani* 2008, pp. 72-74; L.
Carloni, in *Il Rinascimento a Roma*
2011, pp. 276-277; F. Giacomini, in
L'incanto dell'affresco 2014, cat. 3,
p. 78; S. Ventra, in *Da Raffaello a
Balla* 2017, pp. 44-45

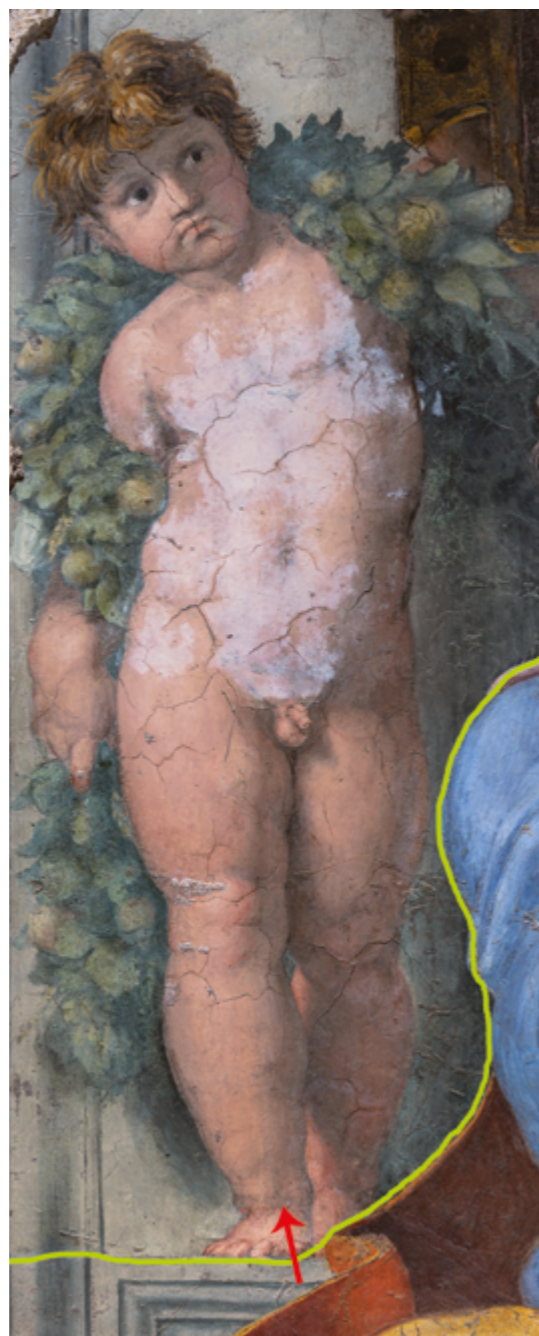
Il primo restauro del *Putto* di cui si conservi traccia documentaria è stato condotto nel 1835 ad opera di Giuseppe Carattoli e ha comportato la rimozione di diverse ridipinture ad olio. Un secondo intervento completo, eseguito nel 1968 dall'ICR, ha contemplato la sostituzione del supporto e la definizione della condizione estetica attuale. Le analisi eseguite nel 1962 dall'ICR in vista dell'intervento di restauro attestarono che non si riscontravano «differenze apprezzabili circa la natura chimica, la tonalità dei colori e la composizione della preparazione della pittura» (N. Agostini, in *I luoghi di Raffaello* 1983) tra le due opere.

La curvatura della superficie dell'affresco appare indubbiamente come la più evidente particolarità che lo distingue dal gemello dell'*Isaia* di Sant'Agostino, mentre molte altre caratteristiche tecniche sono apparse simili. Innanzitutto, le dimensioni sono identiche: Pico Cellini, in occasione del restauro dell'*Isaia* nel 1960, «ha eseguito un lucido del putto in Sant'Agostino da sovrapporre a quello della San Luca riscontrandone una combinazione perfetta» (Salerno 1960, p. 90). Trattandosi di una curvatura riconducibile ad una porzione cilindrica, la possibilità dello sviluppo in piano rende infatti possibile l'utilizzo di uno stesso cartone.

La figura del putto è eseguita in un'unica giornata, così come il gemello dell'*Isaia* secondo l'opinione del Cellini (Cellini 1960, pp. 94-95). Di diversa opinione, invece, gli autori del più recente intervento di restauro dell'*Isaia* (Bonito, Silver 1984, pp. 71-72) che ritengono entrambi i putti ai lati del profeta eseguiti in due giornate ciascuno, con una suddivisione che passerebbe sotto al petto delle figure. Le odierne verifiche hanno accertato come corretta la tesi del Cellini: i due putti dell'*Isaia* sono interamente eseguiti in un'unica giornata.

Un'attenta osservazione della superficie a luce radente ha messo in luce un particolare interessante, mai notato in precedenza: la presenza di una giunzione di giornata che divide i piedi del putto dalla targa sottostante e che risale sulla destra seguendo il profilo del panneggio ocre. Un identico andamento è stato rilevato nell'affresco di Sant'Agostino, dove si ripete anche lo stesso procedimento esecutivo dall'alto verso il basso (figg. 1-4). È probabile che un tratto del margine in basso a destra del frammento possa corrispondere ad una giunzione di giornata, distaccatasi con più facilità durante l'operazione di trasporto a causa della discontinuità dell'intonaco in quel punto. Comparando questa porzione di affresco a quella analoga dell'*Isaia* in Sant'Agostino, corrispondente al lembo del manto del profeta, essa sembra proseguire idealmente l'andamento verso l'alto del panneggio (fig. 1, linea verde tratteggiata).

Per quanto riguarda i materiali costitutivi, le indagini odierne hanno sostanzialmente confermato i risultati di quelle eseguite negli anni Sessanta (Istituto Centrale per il Restauro, Archivio Restauri, AS0365e). Le analisi di fluorescenza dei raggi X indivi-



Pagina a fronte, da sinistra

1. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: indicazione del contorno della giornata che divide la figura intera dalla cornice di base e dal panneggio di panneggio ocra. La freccia rossa indica la successione delle stesure di intonaco. Foto Paolo Violini.

2. *Isaia*, chiesa di Sant'Agostino: indicazione del contorno della giornata che divide la figura del putto di sinistra dalla cornice di base e dal panneggio del profeta. La freccia rossa indica la successione delle stesure di intonaco. Foto Giampaolo Capone.

In questa pagina, dall'alto

3. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare a luce radente che evidenzia la giunzione delle giornate. Foto Paolo Violini.

4. *Isaia*, chiesa di Sant'Agostino, putto a sinistra del profeta: particolare a luce radente che evidenzia la giunzione delle giornate. Foto Giampaolo Capone.



duano nell'incarnato, dove la componente bianca è rappresentata da carbonato di calcio, forse in parte bianco sangioanni e in parte frutto della carbonatazione della calce utilizzata come legante, l'impiego di terre. Ocra gialla, terra rossa e terra verde caratterizzano anche le altre stesure, ad eccezione del residuo di pigmento azzurro al margine destro del dipinto, dove i risultati dell'analisi XRF suggeriscono di riconoscere l'oltremare. L'estensione delle analisi ad una maggiore varietà di punti analizzati rispetto alla precedente campagna scientifica ha permesso di individuare invece l'impiego di azzurrite per la pennellata azzurra lungo il ginocchio destro e di bianco di piombo e giallorino (oltre alle terre) per il frutto giallo/aranciato vicino alla spalla sinistra. Bisogna segna-



lare che l'altro frutto, del medesimo colore e in prossimità della spalla destra, è dipinto con terre.

In particolare, il blu di lapislazzuli si trova in una posizione molto significativa: sembra infatti trattarsi di un residuo di una pennellata pertinente ad una giornata limitrofa a quella del putto eseguita successivamente, salita sulla giornata precedente e su questa parzialmente carbonatata. Nell'*Isaia* corrisponde infatti al punto in cui il panneggio azzurro del profeta risulta più vicino, quasi tangente, alla figura del putto (fig. 5).

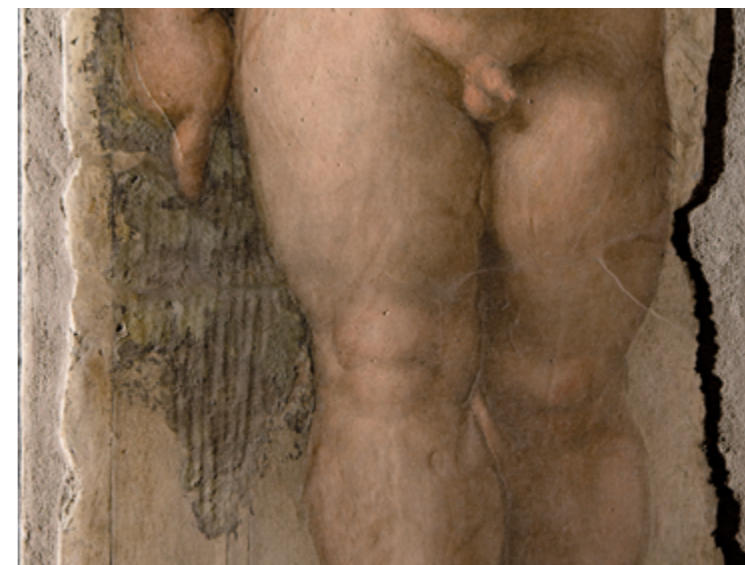
La stesura dell'intonaco presenta segni di schiacciamento in verticale eseguiti con uno strumento in ferro in corrispondenza della parte bassa della ghirlanda, e segni simili sono stati rilevati per l'occasione da chi scrive sia sul tronco che sulle gambe del putto di Sant'Agostino (figg. 6-7). Più che legati ad uno specifico effetto di resa pittorica, possono essere tracce della pressione esercitata sull'intonaco ancora troppo morbido ed umido per poter dipingere così da provocare la fuoriuscita dell'acqua in eccesso e favorirne l'indurimento; o più semplicemente può trattarsi di una rimodellazione superficiale dell'intonaco che stava creando cretature eccessive durante l'asciugatura, ancor prima di dipingere.

La trasposizione del disegno preparatorio nel frammento dell'Accademia è affidata alla tecnica dello spolvero, le cui tracce sono state seguite dal pittore con un disegno preparatorio nero steso a pennello. I puntini neri dello spolvero sono ben visibili in basso nel piede destro che poggia sulla targa (fig. 8), mentre il

5. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare con la pennellata residua di pigmento azzurro e sua localizzazione. Il frammento risulta trovarsi nel punto che nell'*Isaia* della chiesa di Sant'Agostino (a destra) corrisponde a quello di maggior vicinanza del panneggio azzurro del profeta. Foto Paolo Violini.

6. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare a luce radente che evidenzia tracce verticali di modellazione dell'intonaco. Foto Paolo Violini.

7. *Isaia*, chiesa di Sant'Agostino, putto a sinistra del profeta: particolare a luce radente che evidenzia tracce verticali di modellazione dell'intonaco. Foto Giampaolo Capone.



disegno nero a pennello, che normalmente rimane coperto dal colore, si può intravedere nella stessa zona, nel contorno del frammento di panneggio ocra, solo parzialmente nascosto dalla stesura cromatica (fig. 9).

La riflettografia IR, eseguita nelle lunghezze d'onda comprese tra 1650 e 1800 nm, aiuta a riconoscere altre tracce di spolvero non percepibili ad una osservazione diretta: un'abbondante presenza di puntini si nota infatti nelle zone del busto, dei capelli e del viso, dove anche il disegno preparatorio a pennello si percepisce lungo il profilo dei contorni (fig. 10).



8. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare del piede destro con tracce visibili di spolvero. Foto Paolo Violini.

9. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare che lascia intravedere il disegno preparatorio nero, steso a pennello. Foto Paolo Violini.

Pagina a fronte

10. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare della riflettografia IR (1650-1800 nm) che mostra numerose tracce di spolvero e di disegno preparatorio invisibili al naturale. Foto Claudio Falcucci.



Nel dipingere il putto dell'*Isaia* di Sant'Agostino, Raffaello adottò il medesimo sistema: spolvero nero seguito da disegno preparatorio nero a pennello. Solo nel panneggio del profeta, sia nella veste azzurra che nel manto giallo, troviamo una incisione diretta a seguire lo spolvero (fig. 11), una tecnica che si ritrova spesso negli affreschi dell'Urbinato di quel periodo come l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* e la *Liberazione di san Pietro* (cfr. Violini 2017). Non si notano invece tracce di incisione diretta nel frammento di panneggio oca del putto dell'Accademia, mentre incisioni dirette eseguite con regoli sono presenti in entrambe le opere, secondo una prassi usuale per definire i profili degli elementi architettonici.

Tra i capelli del putto dell'Accademia si notano inoltre poche e leggere incisioni dirette, alcune delle quali sembrano eseguite con il retro di un pennello. Il colore dell'affresco appare corposo



e ricco di calce in particolare nei toni più chiari e nelle lumeggiature, il *ductus* pittorico sapiente e deciso (fig. 12).

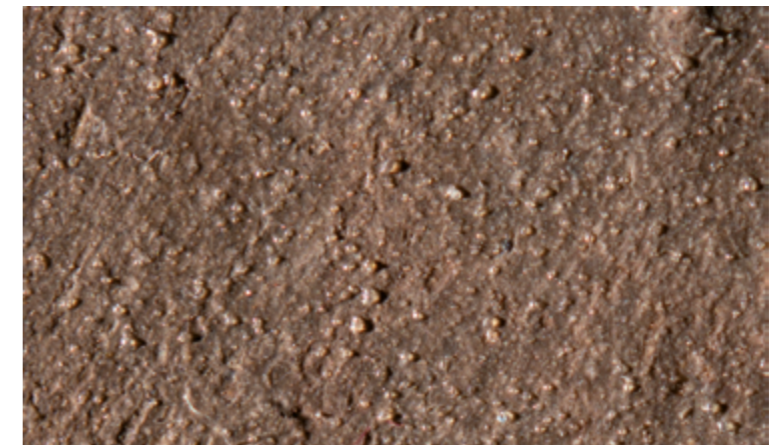
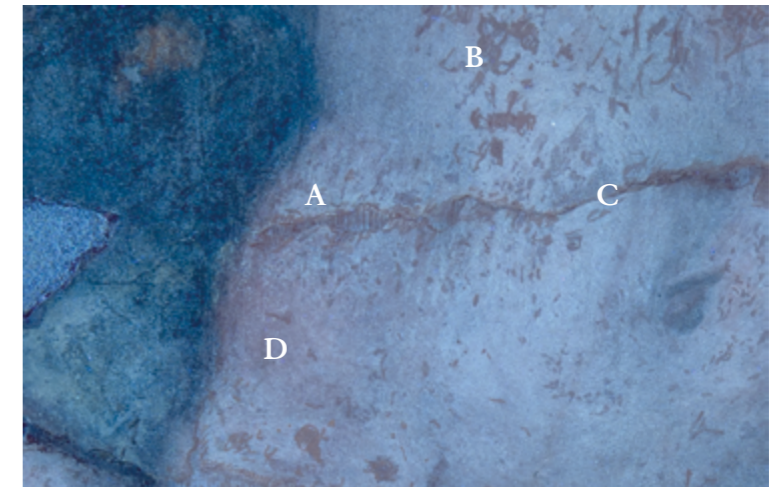
L'intonazione calda che contraddistingue il frammento dell'Accademia, anche rispetto ai toni decisamente più freddi dell'affresco dell'*Isaia* in Sant'Agostino, restaurato molto più di recente, è dovuto all'invecchiamento dei materiali impiegati in occasione dell'ultimo restauro degli anni Sessanta. L'immagine della fluore-

scienza indotta da radiazioni ultraviolette restituisce una dominante opaca giallo-verde, tipica nei dipinti da cavalletto ma inconsueta per gli affreschi, dovuta alla stesura superficiale di una resina sintetica, applicata evidentemente in quella occasione (fig. 13). Le analisi specifiche hanno rivelato che tale sostanza, appartenente alla classe delle resine acriliche, può essere identificata con Paraloid B72, compatibilmente con quanto indicato nell'elenco dei prodotti utilizzati durante il restauro del 1968 (Istituto Centrale per il Restauro, Archivio Restauri, AS0365f).

Lo stato di conservazione piuttosto compromesso del frammento di affresco è ben percepibile anche grazie alla grande quantità di ritocchi, che si evidenziano con tonalità scure così come le quattro principali fratture trasversali dovute con ogni probabilità all'operazione di distacco dalla muratura. Alcuni ritocchi si trovano sotto lo strato di protezione superficiale, altri sono stati eseguiti in un momento successivo (fig. 14). Un ultimo strato di protettivo deve essere stato applicato a spruzzo, viste le numerose microbolle di resina visibili in macrofotografia (fig. 15).

Allo stato attuale quindi, pur con le significative indicazioni finora emerse, risulta difficile formulare un giudizio definitivo sulla natura del frammento affrescato a causa del suo stato di conservazione e della presenza di una notevole quantità di sostanze estranee stratificate che impediscono la corretta lettura della superficie pittorica.

Claudio Falcucci
Paolo Violini



Pagina a fronte, dall'alto

11. *Isaia*, chiesa di Sant'Agostino, putto a sinistra del profeta: particolare che mostra le incisioni dirette sui panneggi del profeta. Foto Giampaolo Capone.

12. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare del volto a luce radente che mostra la corposità materica della pennellata, ricca di calce nelle massime luci, e le tracce di incisione diretta a mano libera nel margine destro della capigliatura, forse eseguite con il retro del pennello. Foto Paolo Violini.

In questa pagina, colonna a sinistra

13. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: immagine della fluorescenza da raggi ultravioletti. Si evidenziano con tono scuri i numerosi ritocchi e

una generale patina giallo-verde dovuta alla presenza di resine sintetiche sulla superficie. Foto Paolo Violini.

Sopra, dall'alto

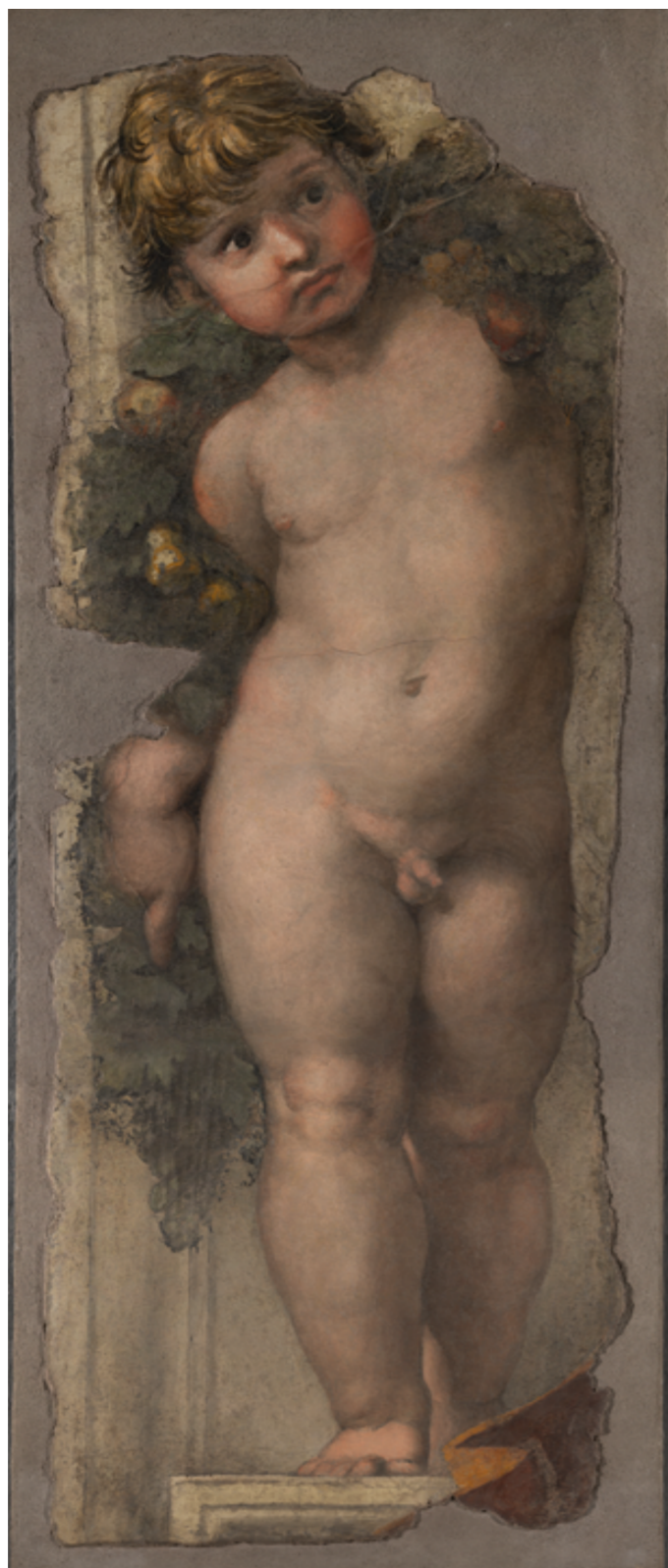
14. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: particolare della fluorescenza da raggi ultravioletti. Si nota la presenza abbondante della resina sintetica sotto forma di patina giallo-verde. Dove lo strato risulta più rarefatto lascia intravedere il tono più rosso dell'incarnato. Si distinguono ritocchi più recenti, dal tono più scuro, e ritocchi precedenti ricoperti dallo strato di

resina. Alcune finiture del ritocco sembrano eseguite usando come medium la stessa resina sintetica.

Nell'immagine:

A) Sostanza trasparente (fluorescenza giallo-verde chiara)
B) Ritocco sopra sostanza trasparente
C) Ritocco sotto sostanza trasparente
D) Zona di affresco apparentemente più libero
Foto Paolo Violini.

15. *Putto*, Accademia Nazionale di San Luca: macrofotografia che mostra le microbolle dovute ad una nebulizzazione finale della resina. Foto Paolo Violini.



16. Raffaello (?), *Putto reggifestone*.
Roma, Accademia Nazionale di San
Luca. Foto Paolo Violini.

Lo statuto del *Putto* in esame è a tutt'oggi un problema aperto. Non sembra infatti ancora possibile stabilire su basi fondate se il frammento di affresco sia una copia, e eventualmente di quale epoca, o un originale di Raffaello. La campagna di indagini voluta in questa occasione dall'Accademia e avviata assieme ai curatori della mostra è tesa ad affrontare la questione nei suoi molteplici aspetti e con la prudenza richiesta dal caso: il nodo rimane da sciogliere, il cantiere di ricerca non è chiuso, dati e ipotesi presentati qui sono esiti parziali di studi ancora in corso.

L'opera giunge nella sede attuale con il nome di Raffaello nel 1834 per legato del pittore francese Jean-Baptiste Wicar, presso il quale la segnala già qualche anno prima Pungileoni ingenerando tuttavia una duratura confusione con uno dei due putti ai lati di uno stemma di Giulio II in Vaticano (Pungileoni 1829, p. 133; Passavant (1839) 1889, II, n. 85, p. 131), riconosciuti poi in una parete del Museo Pio-Clementino (Pietrangeli 1953, p. 100, n. 61 e fig. 7). Agli apprezzamenti per il frammento si accompagnano rare perplessità sulla sua attribuzione e datazione (Cavalcaselle-Crowe 1890, II, nota p. 206); ancora nel cuore del Novecento uno tra i più grandi conoscitori di Raffaello lo ritiene «by Raphael's own hand» (Fischel 1948, p. 363).

In occasione del restauro dell'affresco di Sant'Agostino nel 1959, Pico Cellini ipotizzò di individuare nel putto ciò che rimane della prima versione dell'*Isaia* citata da Vasari nella vita di Raffaello come eseguita di nuovo dopo aver visto di nascosto con Bramante la volta di Michelangelo e, data la curvatura del frammento, la suppose dipinta in una cappella o in un sottarco della chiesa (Cellini 1960, p. 95). Il contributo apparve preceduto da un articolo di Salerno nel quale viceversa si congetturava che il frammento fosse una copia di Wicar artatamente fatta passare come originale (Salerno 1960).

L'ipotesi di un falso, che rende a tutt'oggi ambigua l'identità del pezzo, è stata rimessa in discussione sulla base di diversi elementi, soprattutto materiali (N. Agostini, in *I luoghi di Raffaello* 1983, pp. 84-87 e 176-178; L. Carloni, in *Vincenzo Pagani* 2008, n. 28, pp. 172-174; N. Baldini, in *Nello splendore mediceo* 2013; F. Giacomini, in *L'incanto dell'affresco* 2014, n. 3, pp. 78-79; S. Ventra 2017; S. Ventra, in *Da Raffaello a Balla* 2017, pp. 44-45, e qui il contributo di Violini-Falcucci), e numerose ricerche hanno dato ulteriore spessore alla figura di Wicar, fine conoscitore, procacciatore di opere in Italia durante le requisizioni napoleoniche, con ruoli di rilievo nell'ambiente accademico italiano della Restaurazione e con il mercato, collezionista che aveva saputo reperire alcuni tra i più magnifici e celebri disegni di Raffaello, oggi in larga parte a Lille, Palais des beaux-arts (Quarré-Reybourbon 1895; Scheller 1973; *Da Lille a Roma* 2002; *Traits de génie* 2013; Caracciolo 2018).

Sulla base dei dati noti appare plausibile credere che Wicar fos-

se persuaso di possedere con il putto un originale di Raffaello. Nell'ipotesi di un falso da lui eseguito si dovrebbe spiegare come mai abbia conservato tutta la vita presso di sé un pezzo che potrà vantare una valutazione tanto alta nell'inventario *post mortem* (Ansaldo 1936, p. 471); e d'altronde il fatto che Tommaso Minardi, nell'accogliere il legato per l'Accademia, lo definisca prudentemente «un putto dipinto a fresco sul muro che dicesi dell'immortale Raffaello ritoccato dal Lod.to Cav.e Wicar» (Ansaldo 1936, p. 480), già addotto da Salerno a sostegno della sua ipotesi, sembra smentirla: difficile immaginare un falsario che non tenga nascosto un proprio intervento su un'opera che vuole far passare per un originale.

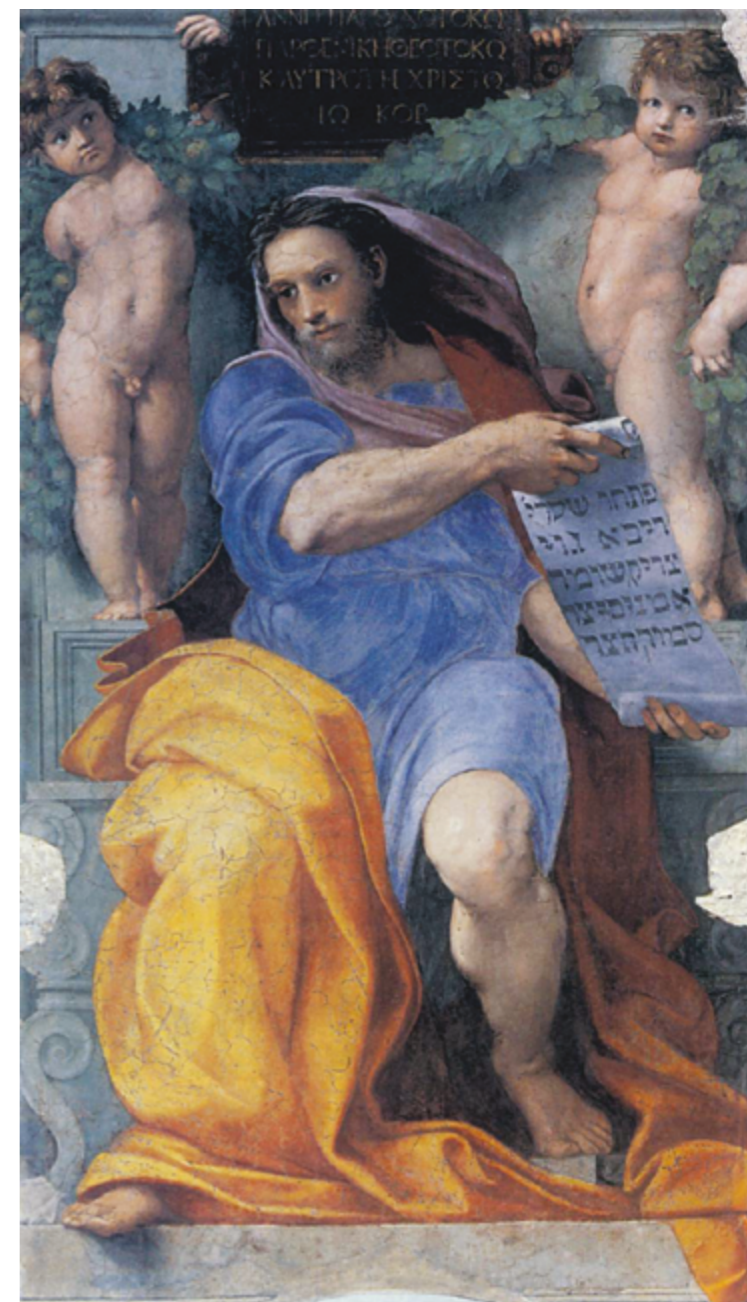
La lettura ravvicinata del *Putto*, ostacolata dall'attuale stato di conservazione (cfr. qui il testo di Violini e Falcucci), non permette ancora di risolvere l'alternativa tra un'opera autografa di Raffaello e una copia antica, per quanto nell'impressione complessiva di disequilibrio tra una pittura che sembra sorda nel tono generale e l'effetto dissonante delle accensioni di rosso emergano passaggi di grande qualità: le ombre e le luci nel volto rese con colpi vigorosi, i movimenti impercettibili del chiaroscuro sul ventre, i capelli scuri che si mescolano ai biondi restituendo il volume della testa scarruffata, dipinta con grande libertà e sapienza – il brano forse più compatibile con il pittore della Stanza di Eliodoro.

La questione può essere ripresa ripartendo dall'affresco di Sant'Agostino, da collocarsi per ragioni di stile al 1513 (Oberhuber 1999, pp. 141-143), che diversi elementi di natura iconografica spingono a supporre voluto dal Generale degli Agostiniani Egidio da Viterbo per celebrare l'elezione al soglio pontificio di Leone X, e dunque innestato in un secondo momento sulla preesistente scultura di Andrea Sansovino, collocata nel 1512 sulla tomba del protonotario apostolico Johann Goritz (Ginzburg 2020).

All'ipotesi di Cellini che Raffaello avesse dipinto una prima versione dell'*Isaia* su una superficie curva in Sant'Agostino è stato obiettato che il contratto per la tomba di Goritz fa già riferimento alla sua collocazione in corrispondenza del pilastro della navata centrale (Salerno 1960, p. 91; Bonito-Silver 1984, nota 29, pp. 79-80): ma nel contratto si allude appunto alla scultura, pur senza menzionarne l'autore, non all'affresco; e se la prima fu certamente commissionata da Goritz, come ricordato anche da tanti versi in suo onore raccolti nei *Coryciana* (Ijsewijn 1997), l'affresco deve viceversa essere inteso come una commissione di Egidio da Viterbo, come indicava già Pierio Valeriano che lo definiva frutto dell'«ingenium Augustini» (Ginzburg 2020, p. 92 e nota 19 p. 98).

Se la scultura fu una commissione di Goritz e l'affresco una commissione di Egidio, e se furono eseguiti in due momenti successivi anche se poi montati uno sull'altra, cadono gli ostacoli opposti all'ipotesi di un duplice intervento di Raffaello in Sant'Agostino. Si spiegherebbe così diversamente anche il passo di Vasari che, forse avendo avuto generica notizia di un rifacimento, potrebbe

17. Raffaello Sanzio, *Isaia*, 1513, affresco. Roma, chiesa di Sant'Agostino.



essere stato spinto a connettervi l'aneddoto sulla visita segreta alla Sistina per fornire una spiegazione di natura stilistica all'anomalia di un'opera ripetuta. È una lettura fondata sulle evidenze formali e sulla ricostruzione del percorso dell'artista che Vasari veniva formulando sulla base di altri dati e in quanto tale di grande intelligenza, anche se oggi non possiamo condividere una datazione così avanzata della prima scoperta della volta sistina da parte di

Raffaello, che mostra di aver recepito le novità michelangioliche già all'altezza del *Parnaso* nel 1510 (Violini 2017).

Dovremmo allora immaginare una prima richiesta a Raffaello nel 1513 da parte di Egidio di affrescare su una superficie voltata della chiesa il profeta Isaia, a lui molto caro, al fine di celebrare il papa appena eletto e, immediatamente dopo la sua esecuzione, in un momento ravvicinatissimo al primo intervento, tale da giustificare una replica immutata, la repentina decisione di cambiarne la destinazione, accrescendone il significato, e di farlo ridipingere al Sanzio sulla fascia del pilastro sovrastante *La Vergine col Bambino e sant'Anna* di Sansovino. A quella scultura l'*Isaia* si raccordava in una moltiplicazione di collegamenti iconografici in ragione del comune riferimento ai versi dell'*Egloga quarta* di Virgilio, presenza costante del pensiero di Egidio (Ginzburg 2020). Non siamo in grado di dire in quale luogo di Sant'Agostino sarebbe stata dipinta la prima versione dell'*Isaia*, ma a questo punto quella superficie voltata non sarà da cercare in rapporto a Goritz, come già ritenuto, bensì a Egidio, che nella sua chiesa aveva ben altra libertà d'azione.

Sulla provenienza del frammento di San Luca precedente al suo approdo nella collezione di Wicar esiste una menzione in una fonte importante, recuperata da Alessandro Conti (1988, p. 44) con una significativa considerazione, sfuggite entrambe agli studi su quest'opera fino alla loro recente reinclusione (F. Giacomini, in *L'incanto dell'affresco* 2014, n. 3, pp. 78-79). Nella guida della città di Bologna di Francesco Cavazzoni del 1603, Conti individuava «un puttino a fresco cavato di Roma di mano di Raffele Urbino opera molto bella» (Varese 1969, p. 25) e, nel recuperare l'attribuzione a Raffaello riproposta da Cellini, scriveva: «Il putto dell'Accademia di San Luca ha i requisiti per essere stato staccato in antico [...]» (Conti 1988, nota 28 p. 334). L'autorevolezza di questo parere si unisce qui al peso delle parole di Cavazzoni: considerati il carattere non letterario della fonte e la sua datazione si può supporre che il dato sull'affresco «cavato di Roma» venisse direttamente da colui che a quel tempo lo possedeva.

Merita allora di rilevare che Battista Bentivogli era l'erede diretto dei beni del conte Andrea Andalò Bentivogli (Perini 1981, p. 207), marito di Pantesele Monteceneri, nipote e protetta della Beata Elena Duglioli Dall'Olio, la committente dell'*Estasi di Santa Cecilia* dipinta da Raffaello per la cappella bolognese di San Giovanni in Monte, di cui lo stesso conte Andalò diventerà erede (Melloni 1780, p. 335; Sabadino degli Arienti 1810, p. 51 nota 93; Zarri 1983a; Zarri 1983b). Secondo la testimonianza di Pietro Lamo egli possedeva disegni del Sanzio (*Pietro Lamo* 1996, pp. 60-61); la presenza nella collezione di Battista Bentivogli di un'opera di Raffaello appare dunque tutt'altro che implausibile, a maggior ragione se, come si diceva al tempo di Wicar, il putto di San Luca veniva davvero da Bologna (Quatremère de Quincy 1829, p. 238, nota), dove l'artista francese poteva averlo

acquisito in occasione dei molti rapporti intrattenuti con la città in momenti diversi (Quarré-Reybourbon 1895, p. 35).

Nell'ipotesi che il putto fosse stato ereditato da Battista Bentivogli con i beni del conte Andalò, viene da chiedersi se il suo arrivo da Roma possa avere avuto in qualche modo un rapporto con la commissione della *Santa Cecilia*, e se fosse mai esistito un nesso tra coloro che furono coinvolti nella vicenda della pala per Bologna e l'ambiente che gravitava a Roma intorno a Goritz e a Egidio da Viterbo.

Vasari scriveva che la richiesta della *Santa Cecilia* era venuta a Raffaello dal cardinal Lorenzo Pucci, ma da tempo gli studi hanno appurato che il ruolo decisivo fu di suo nipote, Antonio Pucci (Mossakowski 1968; Zarri 1983a; Zarri 1983b; Mossakowski 2004), presente a Roma con lo zio Lorenzo nel 1513 e entrato in contatto a Bologna con Elena Duglioli Dall'Olio nello stesso anno, momento a cui risalirebbe anche l'avvio del progetto della cappella di San Giovanni in Monte secondo le indicazioni contenute nelle fonti (Melloni 1780, p. 332; Shearman 2003, I, p. 212 e p. 854). Stante ad una di queste, una biografia cinquecentesca della Beata, «Messer Antonio Pucci... fece ancor a Roma depingere la ancona da Rafael da Urbino» (Melloni 1780, pp. 332-333, nota 15; Mossakowski 1968, p.16, nota 2; Shearman 2003, I, p. 855). Membro tra i primi dell'Oratorio del Divino Amore, con ruoli importanti in curia e nel 1514 nel concilio lateranense, in rapporto a Roma con figure come i camaldolesi Paolo Giustiniani e Vincenzo Quirini (Mossakowski 1968, p. 15; Giustiniani 1967, p. 51, n. 105; p. 129, n. 53; p. 131, n. 60), Antonio Pucci costituisce già un possibile nesso con la cerchia di Egidio: ma ce n'è un altro, più stretto e più utile ai fini di questa ricerca. Dal 1513 è a Roma come segretario del cardinal Lorenzo Pucci l'umanista bolognese Paolo Bombasi (Bombace), che nel 1517 diventerà segretario dello stesso Antonio. Illustre lettore di greco allo Studio di Bologna, grande amico di Erasmo da Rotterdam che ospiterà in casa propria per molti mesi, in rapporto con Aldo Manuzio a Venezia e legato a Scipione Forteguerri detto il Carteromaco che fu figura di punta nella storia dell'insediamento della cultura della lingua greca nella Roma leonina (Mioni 1969), Paolo Bombasi è intrinseco all'ambiente di Goritz e di Sant'Agostino dal momento che partecipa con propri versi alla raccolta dei *Coryciana* (Ijsewijn 1997, p. 395).

Pur tra le molte incertezze che gravano su una ricerca non ancora conclusa, viene la tentazione di immaginare che, quando nel 1513 la prima versione dell'*Isaia* venne forse distrutta per dipingere la seconda sul pilastro dove a tutt'oggi si trova, ne venisse conservato un frammento, e che questo fosse poi stato mandato a Elena Duglioli Dall'Olio con il tramite dei suoi amici, per mostrarle cosa sapeva fare Raffaello, che a quella data a Bologna non era ancora celebre.

Silvia Ginzburg



Cat. 14

Gustave Moreau

Parigi 1826 – Parigi 1898

Putto reggifestone

1858

tempera e acquarello su cartone
cm 110x44

Parigi, Museo Gustave Moreau,
inv. 13610

Provenienza

Lascito di Gustave Moreau allo
Stato, disposto nel 1898, accettato
nel 1902

Bibliografia

Gustave Moreau 1989, n. 82;
Matthieu 1994, pp. 54-55; Capodiec
1996, p. 25; L. Capodiec
Gustave Moreau e l'Italia 1996,
cat. 55, p. 191; *Gustave Moreau.
Les aquarelles* 1998, pp. 36-37;
Moreau 2002, pp. 257-385;
L. Capodiec in *Maestà di Roma.
Da Ingres a Degas* 2003, cat. 16,
p. 527; Ventra 2017, p. 197

La copia dal *Putto* raffaellesco dell'Accademia di San Luca dipinta da Gustave Moreau durante il suo soggiorno in Italia, ove era giunto nel 1857, è destinata a rappresentare una tappa saliente nel percorso artistico del pittore francese. A testimoniarcelo con la vivacità del racconto in presa diretta sono le corrispondenze che il pittore invia da Roma ai suoi familiari aggiornandoli punto per punto non solo su quanto di nuovo scoperto nella capitale pontificia, sugli incontri con gli altri artisti e i luoghi frequentati ma anche sui riconoscimenti via via ottenuti. Le lettere riferiscono dell'orgoglio del pittore che si conquista un posto di rilievo in città e nelle accademie romane nonostante fosse giunto a Roma a proprie spese, ormai trentunenne, dopo aver partecipato a tre *Salon* e aver tentato per due volte di aggiudicarsi, senza successo, il *Prix de Rome* (Capodiec 1996, pp. 19 e segg.). Il riconoscimento sembra giungere proprio grazie all'incontro fra l'artista e il dipinto a San Luca ove il pittore si reca nel febbraio del 1858: al 19 si data la lettera in cui Moreau informa i genitori di aver ottenuto il permesso di copiare il *Putto* (Cat. 13), recandosi direttamente nella sede di via Bonella dove l'artista, in un confronto-sfida ravvicinato con il dipinto che descrive come «le plus beau morceau de peinture qui soit à Rome selon moi [...] Le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis» (Moreau 2002, p. 258) tornerà per più di un mese, suscitando, come lui stesso avrebbe ricordato venti giorni dopo l'avvio del suo lavoro, la benevola ironia dell'allora direttore dell'Accademia di Francia, Victor Schnetz: «Je suis venu à Rome dit le farceur M. Schnetz, pour faire un enfant» (Moreau 2002, p. 278). La sfida intrapresa da Moreau con Raffaello è comune a molti artisti che in quegli anni sono a Roma per perfezionarsi nell'arte della pittura (cfr. Cat. 15). Rispondendo, con il suo lavoro, a una discussione che era piuttosto frequente proprio nei circoli accademici e in particolare in seno all'Accademia di Francia e fra i cattedratici di San Luca, Moreau si pone il problema di rendere fedele la copia all'originale pur dovendo impiegare una tecnica necessariamente diversa da quella dell'affresco: «je tenais à le copier en fac-similé et je me suis lancé dans une opération des plus scabreuses et des plus inquitantes» (Moreau 2002, pp. 267-268). La riproduzione dell'affresco richiede, infatti, per Moreau non la pittura a olio, inadeguata a restituire le velature dell'originale, ma la tempera ritoccata all'acquarello, tecnica, quest'ultima, privilegiata anche nelle pratiche di formazione indicate dai professori di San Luca ai loro allievi, all'epoca, come noto, in dialogo costante con l'ambiente dell'Accademia di Francia (Mazzarelli 2018, in part. pp. 213-221). Il perseguimento della fedeltà al modello, della volontà di riprodurre le delicate cromie e i chiaroscuri dell'originale, *Ton* e *Caractere* al contempo, secondo le parole di Moreau, si spinge fino alla sperimentazione, una ricerca che il pittore francese sente pionieristica e non priva di insidie ma che va condivisa con gli artisti compagni di studio, come l'amico sodale Frédéric

de Courcy, citato più volte nelle sue lettere nelle quali infine, con grande entusiasmo, informa la famiglia della soluzione trovata: «[...] j'ai donc longtemps ruminé avec de Courcy le moyen à employer, et nous nous sommes arrêtés à la détrempe rehaussée d'aquarelle. Nous avons donc préparé ensemble à cet effet un énorme carton, fort comme un mur, sur lequel j'ai, il y a cinq jours, commencé ma hasardeuse besogne. Que d'ennuis, que de tracas dès l'abord; j'allais renoncer, quand prenant, mon grand courage, et plein d'irritation, j'ai enlevé vigoureusement mon enfant en deux jours à grand renfort d'eau et de pâte. Aujourd'hui, grâce au ciel je suis sauvé, et je n'ai plus qu'à me délecter en glacis et en finesses. Je suis donc content, très content» (Moreau 2002, p. 268).

Nonostante il confronto con Raffaello e la sua scuola fosse già stato avviato da Moreau negli anni precedenti, grazie agli studi compiuti fin dai primi mesi di soggiorno a Roma sugli affreschi della Villa Farnesina, nelle Stanze Vaticane e a Villa Borghese (Capodiceci 1996), la riproduzione accurata della naturalezza cromatica dell'originale perseguito da Moreau nella copia dal *Putto* di San Luca segna una svolta nella percezione dell'opera del Sanzio da parte del pittore francese, destinata ad influire sulla sua produzione successiva sempre più interessata alle vivaci cromie della scuola veneziana e lombarda e, progressivamente, preludio a un simbolismo molto distante dalla scuola di Ingres all'interno della quale si era svolta la sua prima formazione. Lo rivela anche il confronto fra questa copia, ricca di colore e resa con pennellate morbide e fluide e i primi disegni di puro contorno dalle opere di Raffaello come il ricalco tratto dall'Angelo della stanza di Eliodoro databile al 1857 (Matthieu 1994, n. 4243) o quello al Musée Gustave Moreau datato 1848 ed eseguito



Pagina a fronte

1. Gustave Moreau, *Putto reggifestone*, 1858, tempera e acquarello su cartone. Parigi, Museo Gustave Moreau. Foto © RMN-Grand Palais / Christian Jean.

ancora a Parigi e probabilmente tratto dalle copie dagli affreschi vaticani del Sanzio dipinte dai fratelli Paul e Raymond Balze, allievi di Ingres, esposte tra il plauso della critica al Pantheon nel 1847 e che all'epoca avevano decretato il successo del purismo in Francia (Ternois 1993, p. 154; Mazzarelli 2018, pp. 318 e segg.). Una volta conclusa la copia dal *Putto*, il riscontro del mondo artistico romano appare immediato. Il 27 marzo Moreau riferisce ai familiari non solo dei complimenti ricevuti sia dal direttore dell'Accademia di Francia che dal soprintendente della Galleria a San Luca ma anche dagli altri artisti e dal pubblico che si sarebbero recati numerosi al suo studio per vedere l'opera resa subito oggetto prezioso di arredamento grazie all'intervento dell'amico Frédéric de Courcy che ne aveva realizzato una cornicetta dorata. Non mancano i tentativi di emulazione – del tutto fallimentari a detta di Moreau – del pittore Charles Landelle (cfr. Cat. 15). Sembra, inoltre, replicare un topos proprio della letteratura artistica fin dal Cinquecento, il racconto di Moreau ai familiari in merito alla proposta allettante di un collezionista inglese, sir Granville de Vernon, interessato ad acquisire la copia, proposta rifiutata con orgoglio dal pittore, nella convinzione di non potersi separare da un tale «tour de force» dimostrativo dell'abilità raggiunta (Ventra 2017, p. 197). La copia deve restare nelle mani del suo esecutore come prova materiale del confronto con i grandi modelli del passato da mostrare, in futuro, ai propri committenti e ai propri allievi anche come segno dell'importanza della disciplina che accompagna lo studio e la ricerca artistica nonché come prezioso souvenir del soggiorno a Roma. E così sarà: il *Putto* accompagnerà Moreau fino alla sua morte, restando di sua proprietà, esposto nello studiolo della Casa Museo a Parigi in Rue de la Rochefoucauld accanto alle altre copie realizzate dal pittore in Italia, tassello imprescindibile di un prezioso cabinet di *exempla*, reso patrimonio pubblico, per volontà stessa dell'artista nel 1898.

Carla Mazzarelli



Cat. 15

Anonimo

Putto reggifestone

seconda metà del XIX secolo

olio su tela

cm 100x45

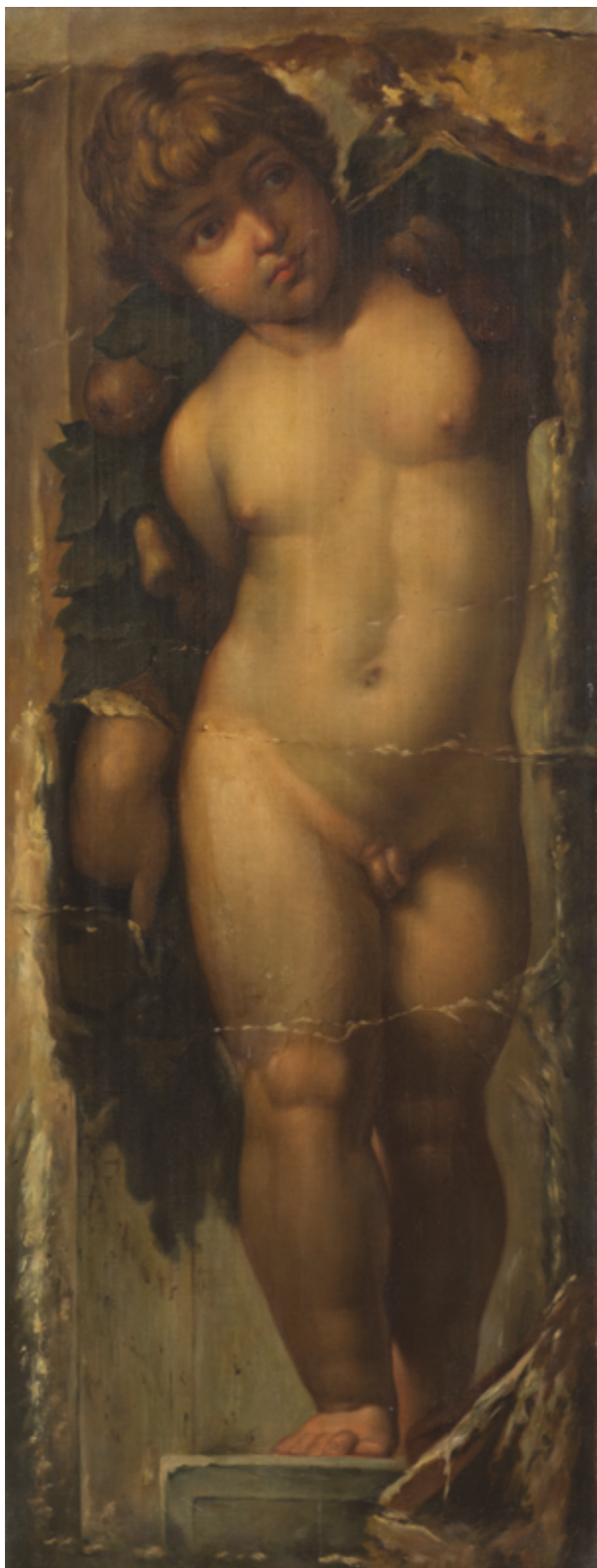
Collezione privata

Bibliografia

Inedito

Nelle pratiche didattiche perseguite all'interno dell'Accademia di San Luca e dalle principali Accademie presenti a Roma, il confronto con il Sanzio sul fronte del colorito era divenuto via via centrale, soprattutto dopo gli anni Venti dell'Ottocento, con il ritorno da Parigi delle pale d'altare e l'avvio delle campagne di restauro dei cicli in affresco, affiancando la già consolidata pratica nel disegno sulle opere di Raffaello e della sua scuola fin dalle prime fasi del tirocinio artistico. Ritenuta, anche in sede teorica, difficile da riprodurre, soprattutto per la restituzione degli effetti di velature, per i cangiantismi e i chiaroscuri delicati, la tecnica pittorica di Raffaello è una palestra imprescindibile per gli artisti che vogliono dimostrare di aver raggiunto la maturità artistica e di essere pronti al passo ulteriore, quello della pittura d'invenzione (Mazzarelli 2018, pp. 244-253).

È a tale rinnovata fortuna dell'opera del Sanzio che va fatto risalire l'interesse dimostrato dagli artisti attivi a Roma per il *Putto reggifestone* (Cat. 13) dell'Accademia di San Luca che entra negli itinerari di formazione dei pittori in soggiorno a Roma, in seguito al lascito di Jean-Baptiste Wicar del 1834. Inoltre, nonostante tra Palazzi Vaticani, ville e chiese non mancassero di certo a Roma gli affreschi di Raffaello da riprodurre, le normative introdotte dalle autorità pontificie che imponevano regole spesso limitanti per la pratica della copia, nonché, per le opere più celebri, lunghi tempi di attesa, dovettero dirottare non pochi pittori verso il frammento di affresco esposto nella Galleria di San Luca, aperta ai copisti nei giorni feriali, e dunque riproducibile certamente con più facilità, in modo ravvicinato e senza l'ausilio di ponteggi (Ventra 2017; Mazzarelli 2018, pp. 178-198). Oltre alla copia eseguita da Gustave Moreau nel 1858 (Cat. 14), qui presentata, ne è testimonianza la numerosa serie di copie pittoriche e all'acquarello ottocentesche ancora oggi rintracciabile sul mercato (Ventra 2017), serie ben rappresentata dalla copia a olio su tela, di proporzioni simili all'originale, in collezione privata, per l'occasione qui per la prima volta esposta. La copia è tanto più riuscita quanto più si rivela "fedele" all'originale: questo l'intento di Moreau che si pone l'obiettivo di realizzare un "fac-simile" seppure costretto ad impiegare una tecnica necessariamente diversa dall'originale. Il confronto con la copia, più tarda, qui esposta, rivela tuttavia come la nozione di fedeltà all'originale nella cultura accademica ottocentesca fosse soggetta ad interpretazioni molto diverse. Nell'approccio di Moreau tale fedeltà si traduce in una volontà di *ripristino* dell'originale e delle sue cromie: egli rinforza nella copia, i chiaroscuri e le ombre, nel tentativo, evidentemente, di ritrovarne toni e trasparenze ma eludendo e sfumando, al contempo, nel trattamento dei contorni, le caratteristiche proprie del frammento originale in affresco, che appare così trasformato in un accattivante bozzetto non finito: a differenza del festone di frutta, sommariamente trattato, il putto, ben tornito, è reintegrato da Moreau il quale non restituisce le sottili



1. Anonino, *Putto reggifestone*, seconda metà del XIX secolo, olio su tela. Collezione privata.

Pagina a fronte

2. Francesco Gai (qui attribuito), *Putto reggifestone*, olio su tela. Collezione privata.



fratture presenti sull'affresco originale all'altezza delle ginocchia e sopra il pube del fanciullo e ben visibili a quest'altezza cronologica nonché nelle foto dei primi del Novecento. Tali fratture sono al contrario chiaramente riprodotte dall'anonimo artista della copia a olio qui esposta che anche se non raggiunge la stessa qualità esecutiva di Moreau, dimostra di perseguire una nozione di fedeltà al modello originario volta alla restituzione anche dello stato di conservazione dell'affresco di San Luca nel momento in cui viene riprodotto, in modo analogo a quanto si riscontra in una copia all'acquarello e a guazzo di Eugenia Pignet passata a un'asta ginevrina nel 2015 (Ventra 2017, pp. 196-197, fig. 7). Tali versioni, ove la copia intende portare con sé anche la patina del tempo dell'originale, erano molto apprezzate sul mercato dell'epoca fra *grantourists* e *amateurs* e si dovettero, con ogni probabilità, diffondere proprio in seguito al successo riscontrato dalla copia di Moreau, esposta nel suo studio a Roma e da subito richiesta in acquisto da committenti inglesi e russi. Una competizione all'insegna dell'emulazione ma anche della sfida, che dovette coinvolgere gli artisti nella lunga durata: basti qui ricordare oltre alla copia di Charles Landelle, denigrata da Moreau, ma molto apprezzata da Théophile Gautier quando venne esposta al Salon di Parigi del 1859 (Ventra 2017, p. 198), anche l'asciutta versione di Francesco Gai (fig. 2; collezione privata, olio su tela, 90x41 cm), figura chiave del mondo accademico romano tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del XX secolo ed erede della grande tradizione del *revival* dell'affresco a Roma in età di Restaurazione.

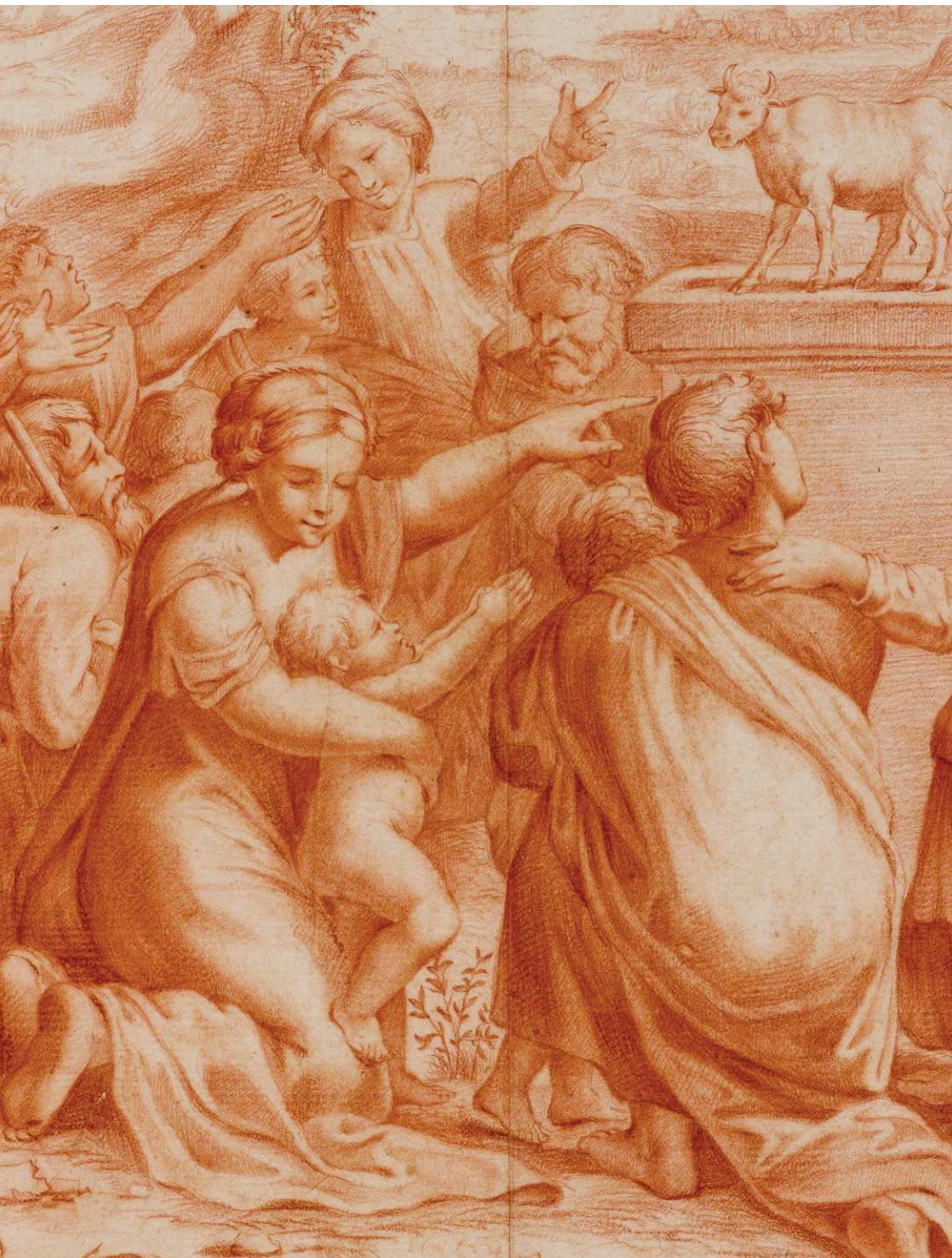
Carla Mazzarelli

RAFFAELLO NELLA CULTURA E NELLA DIDATTICA ACCADEMICA

Nell'attività didattica dell'Accademia di San Luca il modello raffaellesco ebbe sempre un ruolo basilare. Lo dimostrano tanto i soggetti forniti ai concorsi per i giovani, chiamati a copiare le grandi opere romane dell'Urbinate come le *Logge* e le *Stanze* Vaticane o *l'Isaia*, o comunque da queste influenzati durante la realizzazione di composizioni proprie, quanto i materiali raccolti per le lezioni, come le stampe che riproducevano gli insieme e i dettagli delle figure dipinte da Raffaello. Esemplari a tal riguardo l'album di incisioni di Giovanni Folo, realizzate su disegno di Vincenzo Camuccini, in cui sono illustrati ad uso formativo vari dettagli dell'ultima magistrale opera di Raffaello, la *Trasfigurazione*, così come le «teste» tratte da opere allora custodite nelle collezioni reali spagnole, donate da Jean-Baptiste Wicar come repertori utili allo studio dei giovani.

Oggetto di venerazione fu, tra Sette e Ottocento, il presunto teschio di Raffaello, conservato nell'Accademia di San Luca fino al 1893, ricordato con trasporto anche da Johann Wolfgang von Goethe nel suo diario di viaggio in Italia. Era uso comune da parte dei giovani artisti toccare la reliquia con la punta della matita o del pennello nella speranza di attingere alla sapienza dell'antico maestro. L'affascinante e controversa vicenda delle spoglie di Raffaello è ricordata dal disegno del cranio di Raffaello di Tommaso Minardi.

L'impegno dei membri dell'Accademia per la promozione e diffusione del culto raffaellesco non si esauriva nella didattica. Fu il segretario Melchiorre Missirini a pubblicare nel 1821 un'importante edizione che riuniva due delle fondamentali trattazioni dedicate al Sanzio, quella di Giorgio Vasari e quella di Giovan Pietro Bellori, alle quali aggiunse delle proprie considerazioni sull'opera del maestro attestandone lo statuto sempre attuale di modello. Nel 1920, in occasione del quarto centenario della morte del pittore, l'Accademia fu tra gli enti promotori delle celebrazioni avvenute in Campidoglio e per l'occasione commissionò alla Zecca Reale il conio di una medaglia commemorativa.



Cat. 16

Andrea D'Oratio

attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo

Adorazione del vitello d'oro
da Raffaello Sanzio, scuola di
1681

matita rossa su carta
mm 430x570

Iscrizioni

In basso a sinistra:
Andrea D'Oratio Romano
3^a Classe 3^o Premio 1681

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. A66

Cat. 17

Antonio Pichi

attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo

*Mosè fa scaturire l'acqua
da una rupe*
da Raffaello Sanzio, Giulio Romano
1681

matita rossa e gesso su carta
mm 440x630

Iscrizioni

In basso a destra:
44/ 1681 *Antonio Pichi*
3^a Classe 2^o Premio

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. A65

Cat. 18

Giuseppe D'Oratio

attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo

La costruzione dell'Arca di Noè
1681

matita rossa su carta
mm 430x570

Iscrizioni

In alto a destra:
Giuseppe D'Oratio Romano
2^a Classe 1^o Premio 1684

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. A62

Bibliografia

I disegni di figura 1988, pp. 85-87;
Ventra 2019, pp. 145-146, figg. 62 a-b

La sequenza di disegni esposta ben documenta il ruolo riservato a Raffaello nella formazione accademica di fine Seicento. La triade si riferisce infatti alle prove concorsuali di San Luca del 1681 rispettivamente di III classe nel caso dei primi due disegni (figg. 1-2) e di II classe nel caso del disegno di Giuseppe D'Oratio (fig. 3). Al 17 maggio di quell'anno la riunione della Congregazione, presieduta dal principe dell'Accademia, l'architetto Mattia De Rossi, stabiliva infatti che gli allievi dell'accademia «Per la seconda classe della Pittura rappresentassero la fabbrica dell'arca di Noè. Per la terza classe [di] disegnare bassirilievi antichi con l'opera della scuola di Raffaele a beneplacito» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 45, f. 92r; vol. 46, f. 40v, in *I disegni di figura* 1988, p. 86). Va dunque ritenuta erronea la data "1684" apposta sul foglio di Giuseppe D'Oratio, visto che in quell'anno non si svolse alcun concorso. A proporre il tema delle prove le cui premiazioni si sarebbero svolte l'11 gennaio del 1682, era stato il segretario Giuseppe Ghezzi, in una Congregazione composta da un nutrito gruppo di membri dell'Accademia fra cui, tra i pittori, Lazzaro Baldi e Luigi Garzi. A questi ultimi due, insieme a Ciro Ferri e a Giovan Battista Morandi, sarebbe stato affidato anche il ruolo di giudici delle prove concorsuali, mentre al segretario sarebbe spettato il compito di pronunciare il discorso conclusivo di premiazione «sopra l'eminenza delle nostre tre professioni Pittura, scultura et architettura», «veduti prima da detti signori eminentissimi Cardinali in giro li disegni, bassilieri-vi et architetture operate a gara da studenti giovani et ammirato l'incamminamento e progresso de' nostri studi» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 45, f. 97r e ss



Pagina a fronte

1. Andrea D'Oratio, *Adorazione del vitello d'oro*, 1681, matita rossa su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In basso

2. Antonio Pichi, *Mosè fa scaturire l'acqua da una rupe*, 1681, matita rossa e gesso su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



del marattismo, testimonia la tenuta del modello didattico marattesco all'interno dell'istituzione accademica. Entrambi i giovani artisti – di cui oggi poco o nulla si conosce – scelgono, fra i temi suggeriti, due riquadri dei soggetti biblici delle Logge Vaticane di Raffaello, affrescate, come è noto, dal Sanzio e dalla sua bottega tra il 1515 e il 1519 al secondo piano del braccio occidentale delle Logge di San Damaso. Un'indicazione probabilmente suggerita ancora una volta da Ghezzi visto che nel concorso di terza classe del 1679 aveva indicato come tema «una historia del Testamento vecchio dipinta da Raffaello nella loggia Vaticana» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 46, f. 26v; Ventra 2019, p. 145). D'altra parte, la preferenza accordata dai due disegnatori alle *historie* delle Logge non appare casuale. In primo luogo se si considera come fin dal Cinquecento tale ciclo fosse diventato l'emblema per eccellenza della felice adesione all'antico di Raffaello grazie alla convivenza delle vivaci scene narrative con un apparato decorativo ornamentale e in stucco risultato del confronto con la pittura parietale romana a grottesche (Dacos 2008). In secondo luogo perché negli anni immediatamente precedenti, complice anche la volontà di preservarne e diffonderne l'immagine, mentre si percepiva lo stato di degrado dell'originale

in *I disegni di figura* 1988, p. 87). Ai giovani studenti premiati, oltre al plauso dei presenti, spettava anche un premio, consegnato dallo stesso principe De Rossi che andava inteso anche come un monito a perseguire nello studio del disegno: «Un toccalapis d'argento, ottone e cartelle grandi di coramee cartapecore dorate secondo la qualità delle classi suddette» (*Ibidem*).

Per la terza classe, vale a dire la prova di copia, al «romano» Antonio Pichi sarebbe spettato il secondo premio mentre ad Andrea D'Oratio il terzo. Non è rimasta nelle collezioni accademiche, purtroppo, la prova del primo classificato, il pittore Filippo Cermisone (*Ibidem*).

Giuseppe Ghezzi aveva dato un'indicazione molto ampia agli studenti per la scelta del modello da riprodurre, associando, significativamente, il modello antico – «li bassirilievi» – con l'opera di Raffaello da selezionare a «beneplacito» degli studenti: la pittura tutta del Sanzio è indicata come *exemplum* per eccellenza agli allievi dell'Accademia, considerata, dunque, con uno statuto normativo pari a quello tramandato dalle memorie dell'antichità classica. Tale scelta da parte del segretario e della Congregazione, composta in quegli anni da rappresentanti del cortonismo e della pittura barocca, come Ciro Ferri, ma anche da esponenti



3. Giuseppe D'Oratio, *La costruzione dell'Arca di Noè*, 1681, matita rossa su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

– Agostino Taja parlava a fine Seicento di un'armonia ora ridotta «come in un cadavero» (cit. in Giacomini 2013, p. 104) – si era dato alle stampe la serie delle *Imagines veteris ac novi testamenti A Raphaelae Sanctio Vrbinate in Vaticani palatii Xystis mira picturae elegantia expressae*, edita nel 1674 nella stamperia di Giovanni Giacomo de' Rossi coinvolta in prima linea in quegli anni in imprese editoriali volte a promuovere l'antiquaria e la pittura rinascimentale proprio in ambito accademico e anche in stretta relazione con l'Accademia di Francia come nel caso dell'impresa della *Colonna Traiana* realizzata in collaborazione con Charles Errard e con la consulenza di Bellori (Antinori 2013; Pierguidi 2016).

Il confronto fra le due copie da Raffaello e le stampe relative della serie di de Rossi incise da Cesare Fanetti ove i chiaroscuri appaiono più accentuati e il segno più secco rispetto ai delicati cangiamenti dei modelli originali, consentono di confermare come quest'ultime abbiano fatto con ogni probabilità da riferimento ai due giovani studenti per l'esecuzione delle loro prove, facilitando il confronto con le "Istoriette" dei riquadri delle Logge che anche per la loro collocazione in alto, erano certamente difficili da riprodurre in loco, specie per artisti alle prime armi. Entrambi i

disegni vanno intesi dunque come occasione di cimento su temi nodali della pittura raffaellesca considerata una vera e propria "palestra" per avviarsi alla pittura *historica*: modulando il tratto della matita rossa, i due artisti indagano, non senza incertezze, la *dispositio* della scena, in entrambi i casi ambientata su uno sfondo naturalistico, la *compositio* animata da molte figure e ove il tema è narrato grazie alla gestualità vivace delle figure che aiutano l'osservatore a individuare il centro dell'azione e il momento pregnante dell'*historia*. Il valore didattico di tale formazione su Raffaello che nella scelta dei soggetti da riprodurre sembra favorire la componente più dinamica e dunque "barocca" dell'azione, è comprovato dalle successive prove dello stesso Antonio Pichi. Al 1683 si data un suo foglio d'invenzione, *I soldati romani uccidono Archimede mentre scrive*, sempre a matita rossa (450 x 570 mm, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A82) per il concorso di seconda classe di quell'anno in cui si nota un certo progresso da parte dell'artista nel governare i mezzi della costruzione della composizione e nella sveltezza del segno che presenta echi della pittura di Ciro Ferri, da considerarsi probabilmente come il maestro di riferimento di quest'artista. D'altra parte, è il risultato evidente del passaggio dalla copia all'imitazione come ulteriore tappa del processo di assimilazione del modello raffaellesco e della sua necessaria rielaborazione per procedere nella direzione dell'*inventio*, il disegno presentato da Giuseppe D'Oratio per la seconda classe di concorso sul tema dell'«Edificare l'Arca di Noè», qui esposto. La stessa scelta del tema da parte di Ghezzi e della Congregazione dovette avere valore programmatico ponendosi palesemente in continuità con i modelli delle Logge di Raffaello realizzati nelle copie per le prove di terza classe: la commissione didattica anche in tal caso chiama gli allievi a confrontarsi con il Sanzio ma non sul fronte della copia quanto piuttosto dell'emulazione. Nella prova di D'Oratio è evidente la volontà di richieggiare la composizione analoga affrescata sulla terza volta delle Logge Vaticane ma rispetto al modello cinquecentesco ove la scena è sinteticamente risolta dall'artista con solo quattro figure, dando alla composizione una solennità composta e plastica al contempo, l'allievo prova a sperimentare una soluzione più movimentata e complessa popolando la scena di più figure impegnate in azioni molteplici collocate su diversi piani della composizione e moltiplicando, non senza un certo disordine dell'insieme, i punti di vista. Tale interpretazione seppure nel risultato finale non molto felice, appare in linea con l'impostazione didattica dell'Accademia a quest'altezza cronologica: la sperimentazione in chiave dinamica del modello di partenza, chiama infatti in causa le istanze del linguaggio moderno barocco, di cui, nell'intento di valorizzare il ruolo artistico di Roma moderna, proprio in quegli anni Giuseppe Ghezzi si fece attento promotore (Ventra 2019, in part. pp. 144 e segg.).

Carla Mazzarelli



Cat. 19

Charles-Joseph Natoire

Nîmes 1700 – Castel Gandolfo 1777

Mosè che nel ritorno dal Monte Sinai si mostra al popolo con faccia risplendente [...]

1725

matita di grafite nera, penna,
acquarello, biacca su carta
mm 525 x 760

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. A292

Provenienza

Premiato al Concorso Clementino
del 1725

Bibliografia

Mantz 1880, p. 37; Salerno 1974, p.
353; *I disegni di figura* 1989,
p. 169, 172; *I premiati dell'Acca-*
demia 1989, cat. 54, pp. 126-127;
Duclaux 1991, pp. 6, 129; Caviglia-
Brunel 2012, cat. D67, p. 189;
S. Ventra, in *Roma-Parigi* 2016,
pp. 166-167

Ha già avuto la fortuna di schedature e citazioni esaurienti il bel disegno con il quale Natoire, che è a Roma dall'ottobre 1723 come *pensionnaire* dell'Académie de France, nel 1725, a 25 anni, vince il primo premio della prima classe di pittura del Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca, a pari merito con Domenico Scaramucci e Giovanni Francesco Ferri della Pergola (*I disegni di figura* 1989, p. 169).

Nella *Correspondance* con il duca d'Antin tenuta da Nicolas Vleughels, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma, si legge l'apprezzamento per il giovane artista «aussi bon, même meilleur que les autres» (*Correspondance* 1897, VII, p. 233, cit. in S. Ventra in *Roma-Parigi* 2016, p. 167) e la soddisfazione per il premio conseguito di cui si trova risonanza, nel luglio del 1726, nel *Mercur de France* che descrive la sontuosa cerimonia nella gran sala del Campidoglio, «magnifiquement ornée & illuminée en présence de 17 Cardinaux», segnala la medaglia destinata ai premiati, nella quale erano rappresentati, nel recto, il ritratto del papa regnante e, nel verso, San Luca che ritrae la Vergine; infine conclude: «le premier Prix remporté par un François dans le sein de l'Italie, fait beaucoup d'honneur à notre Nation» (*Mercur de France*, 1726, p. 1651; Caviglia-Brunel 2012, cat. D67, p. 189).

Per meritare la vittoria l'artista mostra nel disegno la sua maturata capacità tecnica che sarà una componente di rilievo nella fortuna parigina della sua produzione. Un talento che il conoscitore e collezionista (di avanguardia per la scultura contemporanea) Ange Laurent de La live de Jully, che aveva avuto Natoire come maestro di disegno, catalogando due suoi dipinti, ricondurrà soprattutto alla formazione presso François Lemoyne, secondo maestro del francese a Parigi dopo Louis Galloche: «ces tableaux sont d'une suavité de couleur & d'une perfection de dessein digne de Le Moine» (*Catalogue* 1764, p. 57; Duclaux 1991, p. 6). Il disegno, infatti, raggiunge uno straordinario effetto pittorico grazie all'uso sapiente dell'acquerello, della biacca, della penna e dei toni intensi della matita di grafite nera, *Pierre noire*, tecnica che si affermerà a Parigi dopo il 1730. Quanto all'impaginazione, Natoire esibisce gli esiti eccellenti dei suoi studi romani dai grandi maestri, dimostrando la capacità di comporre insieme e di reinterpretare i modelli e di inserirli organicamente nel quadro di storia: componente primaria, quanto l'abilità tecnica, per l'ottenimento del premio e per la collocazione nella élite dei pittori.

La storiografia moderna sul disegno sempre con maggiore precisione ha progressivamente individuato le fonti figurative richiamate da Natoire, a partire da Michael Tomor (*I premiati dell'Accademia* 1989, cat. 54, pp. 126-127) che le indica in Michelangelo (ad esempio per come Natoire definisce con forti ombre il rilievo dei muscoli, guardando al soffitto della Sistina nei nudi che fiancheggiano la scena della *Separazione della terra dalle acque*), in Raffello (del *Trionfo dell'Eucarestia*) e in Bernini (della *Fontana dei Fiumi*).



1. Charles-Joseph Natoire, *Mosè che nel ritorno dal Monte Sinai si mostra al popolo con faccia risplendente [...]*, 1725, matita di grafite nera, penna, acquarello, biacca su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Si deve in particolare a Susanna Caviglia-Brunel, nello studio dedicato al disegno all'interno della fondamentale monografia su Natoire, il puntuale riconoscimento dei modelli. Confermati e precisati sono i riferimenti a Michelangelo, Raffaello e Bernini (dal *Rio della Plata* nella figura in primo piano a destra, di spalle); motivate sono le attenzioni agli artisti francesi contemporanei: l'impronta di Lemoine (per la resa dei personaggi dalle teste troppo piccole e dal corpo troppo allungato o per ricordi diretti del maestro, come nel gruppo della madre con il bambino a sinistra della composizione), l'attenzione per Monnot evidente nel *Mosè* che appare quasi, sostiene l'autrice, come una copia grafica dalla statua di *San Pietro* realizzata dallo scultore per il cantiere monumentale degli *Apostoli* nella navata di San Giovanni in Laterano (Caviglia-Brunel 2012, cat. D67, p. 189). Indicazione, quest'ultima, particolarmente interessante perché testimonia di un nuovo accreditamento dei modelli, ormai riconosciuti nella cronologia contemporanea.

Non solo in omaggio agli insegnamenti della San Luca, ma anche mettendo a frutto i nuovi percorsi introdotti da Vleughels, Natoire esibisce in primo piano e al centro della composizione una bella prova di panneggio: in una lettera inviata da Natoire a Marigny il 18 ottobre 1758 il pittore, divenuto direttore dell'Accademia romana, informa di aver ripristinato una modalità di studio risa-

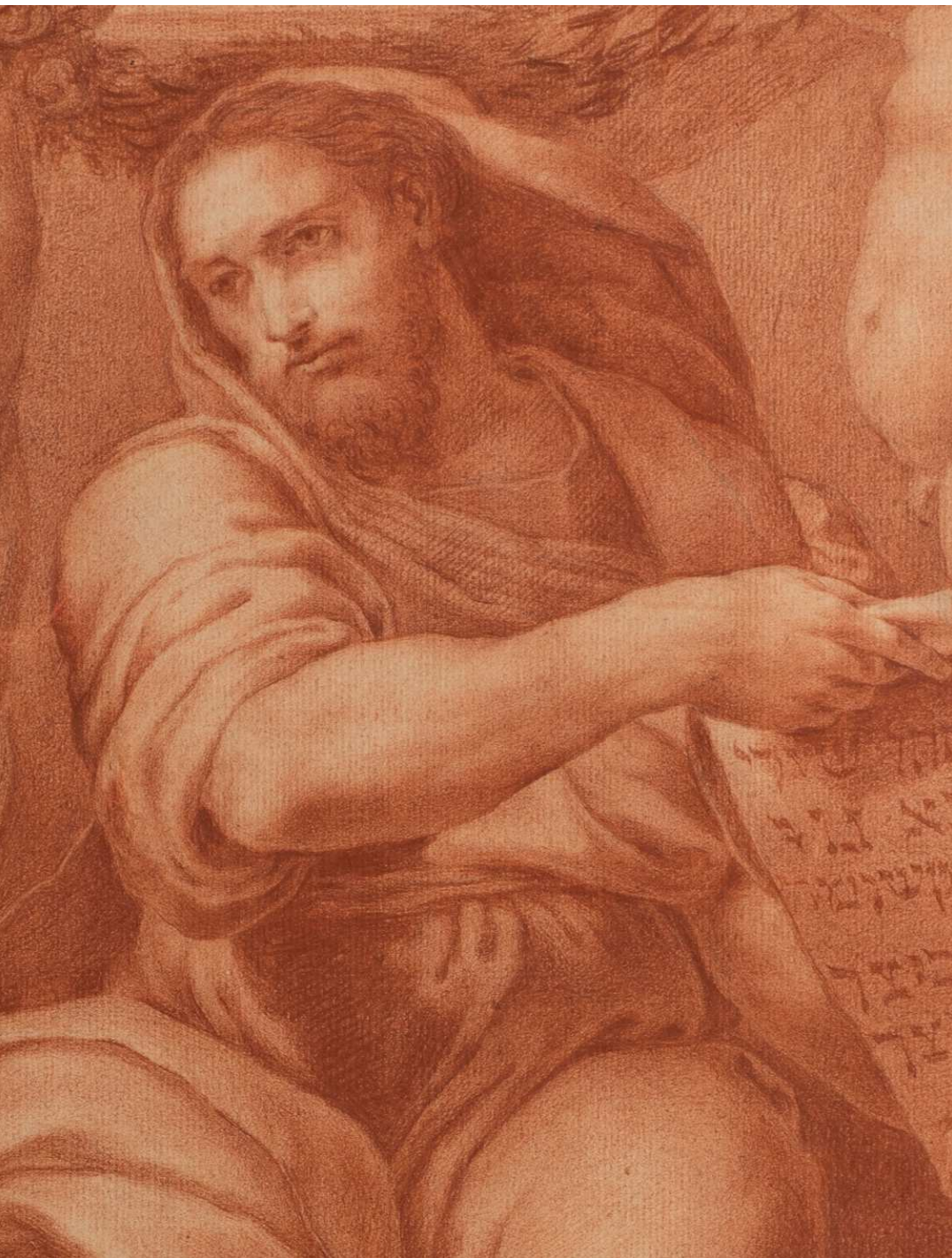
lente ai tempi della sua formazione, quella di disegnare dal modello «des figures toutes drappée, variés dans toutes sortes de genres et de différent habit» (*Correspondence*, vol. 11, p. 239; Rosenberg 2013, n. 11, p. 162; sull'esercizio dal panneggio si rimanda a Ventra 2020, pp. 137-141).

È noto come lo studio dal Raffaello delle Stanze Vaticane in ogni fase della vita dell'Accademia di Francia a Roma fosse stato fondamentale nel percorso formativo degli artisti scesi nella città eterna con il Prix de Rome e si può osservare come fosse messo a frutto dagli esponenti della "generazione 1700" (secondo la felice definizione di Pierre Rosenberg) alla quale appartiene anche Bouchardon che in Accademia si confronta con Natoire mostrando il suo rigore nello studio dei modelli (Trey 2020). Significativamente selezionato per la mostra, il disegno qui esposto rivela infatti la prevalenza dei riferimenti a Raffaello, con i citati prelievi dalle grandi imprese delle Stanze Vaticane, ma anche dalla *Trasfigurazione*, cui rimanda il gruppo di figure nella parte destra della composizione (S. Ventra, in *Roma-Parigi* 2016, p. 166).

Un grande collezionista e intenditore, il cardinale Melchior de Polignac, ambasciatore dal 1724 al 1732, doveva riconoscere quanto l'Accademia francese a Roma stesse vivendo una stagione di rinascita e condividere l'indirizzo didattico di Vleughels che invitava i giovani a cercare nei modelli antichi «toute la correction et la grande manière, afin qu'ils puissent voir le naturel avec les mêmes yeux que les grands hommes l'ont regardé» (*Correspondence*, vol. 7, 4 marzo 1728, p. 399; Caviglia-Brunel 2012, p. 189). Poteva quindi aver apprezzato in Natoire tanto il modo di rivolgere lo sguardo sui modelli quanto la scelta di ispirarsi al Raffaello delle Stanze per l'opera commissionata all'artista: una *Cacciata dai mercanti dal Tempio* che ha come unico riferimento la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*.

Infine, va ricordata la fortuna del foglio premiato, attestata da un dipinto quasi sovrapponibile, conservato in una collezione privata francese (Caviglia-Brunel 2012, cat. P 3, p. 190).

Michela di Macco



Cat. 20a - 20b

Francesco Matera

Trapani, attivo a Roma e Palermo
nel XVIII secolo

Profeta Isaia

1779

matita nera su carta
mm 720 x 465

Iscrizioni

In basso: 2 *Pittura Terza Classe.*
Terzo Trezo Premio Francesco
Matera Siciliano 1779

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. A516

Provenienza

Concorso Clementino 1779

Giacomo Guacci

Gaeta, attivo a Roma e Palermo
nel XVIII secolo

Profeta Isaia

1779

matita rossa su carta
mm 715 x 450

Iscrizioni

In basso: 1 *Pittura Terza Classe.*
Quinto Terzo Premio Giacomo
Guacci Napoletano 1779

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. A518

Provenienza

Concorso Clementino 1779

Bibliografia

I disegni di figura 1991, III,
pp. 119-120, 123-126; Ventra i.c.d.s.

Il soggetto sorteggiato per la terza classe di pittura del Concorso Clementino del 1779, cioè quella in cui gli allievi dovevano cimentarsi nella copia dai capolavori del passato, fu proposto da Giovanni Battista Ponfreni, che indicò la scultura antica rappresentante *Arria e Peto* della collezione Ludovisi l'opera da copiare (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 53, f. 107v). Il modello fu evidentemente sostituito, anche se la motivazione non è riportata nei verbali delle congregazioni, e gli allievi si impegnarono nel riprodurre attraverso il disegno il *Profeta Isaia*, del celebre affresco di Raffaello nella chiesa romana di Sant'Agostino eseguito nel 1513 (Ginzburg 2020). La "sovrapposizione" e l'accostamento nei concorsi tra i marmi conservati nei musei o nelle grandi collezioni romane e le opere di Raffaello erano, a questa data, una prassi consolidata, come dimostrano le prove di concorso sostenute negli anni precedenti, dove i maestri antichi e moderni venivano proposti, copiati o presi come fonte d'ispirazione negli elaborati presentati alla commissione (Catt. 16, 17, 18).

Si hanno solo scarse notizie di Francesco Matera (fig. 1) originario della Sicilia, dove tornò ad operare dopo aver studiato a Roma (Thieme, Becker, vol. XXIV, 1930, p. 236) e di Giacomo Guacci (fig. 2), originario di Gaeta e poi attivo in Sicilia (Archivio Storico siciliano, 1922, p. 411). Non si hanno notizie invece degli altri due autori dei disegni, Giuseppe Bertoni e Marco Bonafede (figg. 3-4), se non la citazione dei loro nomi nei verbali delle Congregazioni e nelle iscrizioni sui fogli in cui vengono ricordati come romani.

Nelle prove emerge il loro impegno nel rendere la figura con il suo elaborato panneggio e i putti laterali aggrappati alla targa. Viene riprodotto per intero l'affresco posto sul pilastro della chiesa, dando particolare attenzione al viso, al panneggio e alla resa della muscolatura del braccio che i concorrenti cercarono di rendere attraverso il chiaroscuro, imitando l'originale. Anche la gamba e il ginocchio, altra parte anatomica messa in evidenza, sono riprodotti imitando gli effetti delle ombre dell'affresco. Questo dipinto offriva all'esercizio della copia diversi fattori ritenuti punti fondamentali della didattica accademica, come lo studio del panneggio, dell'espressione, della composizione e dell'anatomia, mediati, in questo caso, attraverso la sapienza del maestro del Cinquecento. Tutto questo era "condensato" in una sola figura, tema che ben si adattava ai concorrenti che si trovavano all'inizio del loro percorso formativo, invitati solitamente a concentrarsi su un capolavoro del passato nella competizione accademica.

L'affresco conobbe una larga fortuna venendo riprodotto più volte nei secoli. Jean Jacques Boissard nella sua *Topographia Romanae Urbis*, erudito repertorio di archeologismo in cui sono rappresentati cippi, lapidi, frontoni, inserisce testimonianze anche raffaellesche, come la tomba al Pantheon, confermando



1. Francesco Matera, *Profeta Isaia* (copia da Raffaello), 1779, matita nera su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

come l'Urbinate fosse precocemente divenuto una sorta di «antichità recente» di Roma. Inoltre, l'unica immagine di un artista moderno contenuta in questa opera è proprio il *Profeta Isaia* di Raffaello, ritenuto vero “monumento” e perciò inserito nella periegesi della città (G. Morolli, in *Raffaello* 1984, p. 118). Sono note altre incisioni dall'affresco realizzate tra il XVIII e il XIX secolo, tra cui quelle di Hendrick Goltzius su disegno di Gaspare Celio e di Ignazio Bonaiuti (*Raphael Invenit* 1985, pp. 146-147) e diverse copie attribuite a illustri autori tra cui la più celebre dipinta su cuoio da Federico Zuccari che ritrasse Raffaello come il profeta Isaia (Macerata, Musei civici di Palazzo

2. Giacomo Guacci, *Profeta Isaia* (copia da Raffaello), 1779, matita rossa su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Buonaccorsi; M.R. Valazzi, in *Il Rinascimento a Roma* 2011, pp. 327-328).

Giovanni Battista Casanova presentò come sua *pièce de réception* nel 1764 all'Accademia di Dresda (Dresda, Kunstakademie) proprio una replica ad olio su tela dell'affresco, e Raffaello Morghen proprio nel 1779 realizzò un bel disegno preparatorio per un'incisione di commissione da papa Pio VI (oggi in collezione privata, fig. 5).

Ambiva a essere una delle «reincarnazioni» di Raffaello, come scrive Sybille Ebert-Schifferer, l'autoritratto di Carlo Maratti che assume la stessa posa dell'Isaia nel noto dipinto con il *Marchese*



Pallavicini condotto da Apollo al Parnasso (Schifferer 2006, p. 12). Dalla seconda metà del XVIII secolo il culto di Raffaello conobbe una rinnovata consacrazione. Johann Joackim Winckelmann lo indicò come un grande interprete degli antichi a cui attinse direttamente (Winckelmann ed. 1973, p. 34) e Luigi Lanzi lo riconobbe come il «primo pittore che fosse al mondo» (Lanzi ed. 1968, I, p. 291). Anton Raphael Mengs, pittore-filosofo e nuovo Raffaello, gli riconobbe il primato nella composizione e nell'espressione cioè la «più essenziale parte della pittura» (Mengs 1787, p. XVIII). Anche questo pittore che fu un esponente di spicco del consesso dell'accademia di cui fu principe dal 1771 al 1772 commentò con parole appassionate la figura di Isaia che «ha tutta la grandiosità dei profeti della Cappella Sistina, ma col divario, che in questo si occulta tutto l'artificio della grandiosità suddetta» (idem, p. 337). Secondo Mengs infatti alle possenti e riflessive figure dei profeti di Michelangelo, che influenzarono Raffaello, come riconoscono la letteratura dell'epoca e gli studi sull'argomento, seppe aggiungere «facilità e dolcezza» (Ivi). Un orizzonte segnato dal maestro toscano ritorna anche nelle brevi note di Antonio Canova, in cui l'autore registra due visite all'affresco, nel marzo e nell'aprile del 1780, indicandolo pro-

In questa pagina, da sinistra

3. Giuseppe Bertoni, *Profeta Isaia* (copia da Raffaello), 1779, matita su carta acquarellata in bruno. Roma, Accademia, Nazionale di San Luca, inv. A513.
4. Marco Bonafede, *Profeta Isaia* (copia da Raffaello), 1779, matita rossa su carta. Roma, Accademia, Nazionale di San Luca, inv. A514.

Pagina a fronte

5. Raffaello Morghen, *Profeta Isaia* (copia da Raffaello), 1779, gesso nero su carta. Collezione privata.

prio come il «Moisè di Rafaele» (Canova 2007, pp. 142, 164), mettendo in evidenza l'affinità che rintracciava tra la scultura di Michelangelo in San Pietro in Vincoli e il dipinto dell'Urbinate.

Nel concorso del 1779, proprio l'anno di morte di Mengs, la lezione di Raffaello ritorna anche nelle prove assegnate ai concorrenti delle altre classi e in controluce anche nei temi proposti dai professori. Nella prima classe di pittura infatti viene data indicazione di presentare un disegno rappresentante la vicenda, tratta dagli Atti degli Apostoli, di san Paolo e san Barnaba nella città di Lystra, che Raffaello aveva trattato in uno degli arazzi vaticani. La relazione è ancora più stringente se si osserva il disegno di Andrea Roncalli, unico vincitore della prova che si guadagnò il secondo premio, in cui la fonte di ispirazione è palesemente la *Scuola di Atene*, dalla quale riprende le figure dei due apostoli.

Raffaello è il maestro tra i maestri, a cui attingere continuamente e si definisce nei concorsi accademici come uno dei modelli principali a cui i giovani, che si avviavano verso la carriera artistica, dovevano volgere lo sguardo assimilando e rielaborando le sue opere anche attraverso l'esercizio continuo e costante della copia.

Valeria Rotili



Cat. 21

Gaspare Capparoni

Roma 1761 – Roma 1808

Abramo e i tre angeli

1783

terracotta

cm 53 x 63,5 x 18 c.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 22

Provenienza

Concorso Clementino del 1783

Bibliografia

M.G. Barberini, *Aequa Potestas*,

2000, cat. III, 26, pp. 105-106;

Pirzio Biroli 2003, p. 465

Gaspare Capparoni, noto soprattutto come intagliatore di pietre dure, fu una delle personalità di spicco della cultura a Roma tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo ricordato da Giuseppe Antonio Guattani, che ne tracciò un breve profilo biografico in occasione della morte nel 1808, come «uno dei più celebrati a incider camei [...] non fu secondo a veruno» (*Memorie enciclopediche romane*, I, 1806, p. 79, citato in Pirzio Biroli 1981, p. 85). In stretta amicizia con illustri personalità del panorama artistico romano del Settecento tra cui Antonio Canova, Gavin Hamilton e Giuseppe Cades, era noto per alla sua inclinazione verso l'antiquaria che lo portò a finanziare la stampa del VII tomo del catalogo del Museo Pio Clementino commentato da Ennio Quirino Visconti (1807) e curò il primo del Museo Chiaramonti (1808) insieme ad Antonio D'Este (Pirzio Biroli 1981, pp. 85-98; Eadem 2006, pp. 77-79; Amadio 2006, pp. 61-75; Pirzio Biroli 2009, pp. 223-228; Ivi 239-242; Coen 2010, p. 75, 282). All'attività artistica affiancò quella di mercante, come testimoniano alcune note del diario di Vincenzo Pacetti, che registra per la prima volta il nome di Capparoni nel gennaio 1783, quando il giovane andò presso il suo studio per mostrare il bozzetto dell'opera che avrebbe presentato al Concorso Clementino di quell'anno (*I giornali di Vincenzo Pacetti* 2011, p. 18). Per la seconda classe di scultura della competizione accademica infatti era stato estratto il tema tratto dall'antico testamento *Abramo in adorazione dei tre angeli* proposto proprio da Pacetti (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 54, f. 16v; Cipriani, Valeriani 1991, pp. 130-131).

Furono premiati, nelle consuete celebrazioni in Campidoglio, Giuseppe Boschi, Filippo Rega e Lorenzo Moglia rispettivamente con il primo, il secondo e il terzo premio; artisti che si ritagliarono nel tempo posizioni di rilievo nell'orizzonte artistico dell'epoca. Capparoni si piazzò solo al quarto posto, probabilmente perché nella resa del panneggio dimostrò una minore maturità rispetto ai suoi colleghi.

La terracotta in mostra (fig. 1), che rappresenta l'unica scultura fino ad oggi nota di Capparoni, dimostra un buon modellato nel gruppo degli angeli quasi a tutto tondo, mentre la figura di Abramo risulta semplificata soprattutto nella resa sommaria del panneggio. L'ambientazione è appena accennata attraverso i segni incisi sulla creta. La sua vocazione verso la copia dei capolavori del passato, che lo rese famoso nell'arte della glittica, si esprime già in questa prova giovanile. La composizione della scena infatti è esemplata strettamente, con solo poche varianti, dall'affresco con lo stesso soggetto presente nella quarta volta delle *Logge Vaticane* decorate da Raffaello e dai suoi collaboratori. Riportano immediatamente a quest'opera, realizzata di Giovanfrancesco Penni, oltre che la disposizione generale dei personaggi, anche alcuni elementi come ad esempio la figura di Abramo inginocchiato con la veste che lascia scoperto un piede, la posizione dei



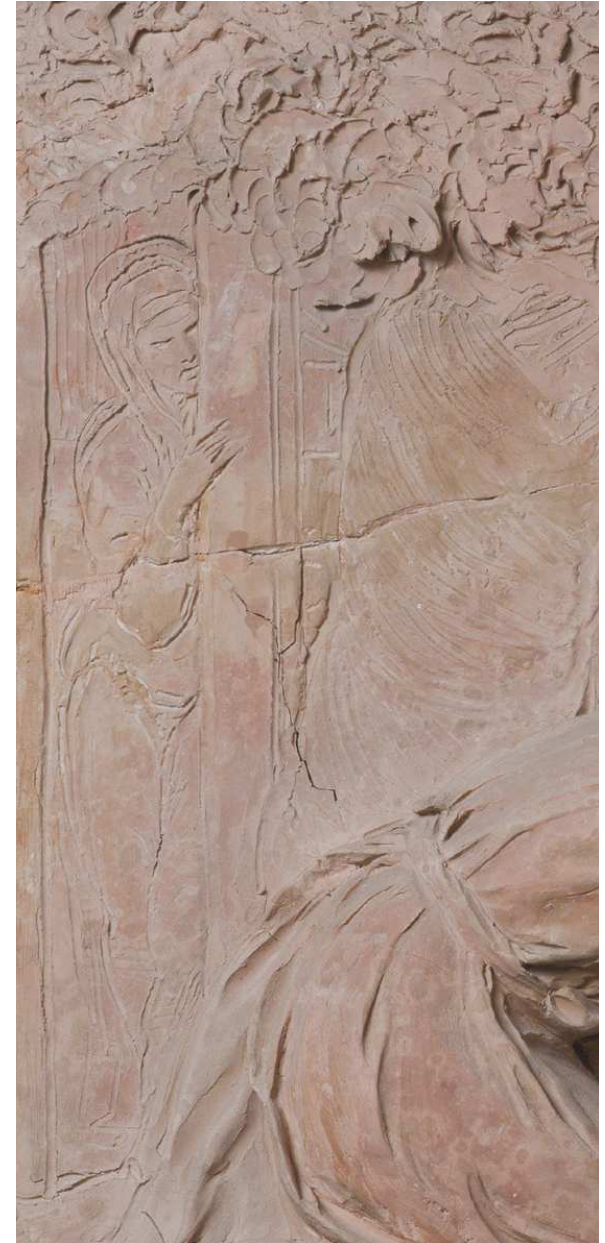
1. Gaspare Capparoni, *Abramo e i tre angeli*, 1783, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

volti vicini di due angeli e il particolare (oggi perduto ma visibile in alcune foto storiche) delle mani unite tra il secondo e il terzo messaggero celeste.

I rilievi degli altri concorrenti (invv. 18, 21, 30), conservati in Accademia, sembrano ispirati allo stesso affresco ma con un grado di rielaborazione maggiore del modello originale di riferimento e un primo grado di invenzione, come si richiedeva ai partecipanti della seconda classe del concorso (figg. 3-4). Questi tre rilievi hanno inoltre in comune il fatto di avere le figure in una posizione invertita rispetto alla scena delle Logge, facendo supporre l'utilizzo di una stessa fonte grafica. Questi giovani artisti, inoltre, dimostrano di essersi attenuti alla narrazione del testo sacro (Genesi 18,1-10) in cui si legge che Sara si trovava in una tenda mentre si svolgeva l'evento miracoloso; particolare non inserito da Capparoni che sceglie di riproporre esattamente la soluzione del dipinto in Vaticano inserendo la figura femminile dietro una porta, accennata sinteticamente con tratti di stecca e nella stessa posizione (fig. 2).

Il soggetto biblico con la storia di Abramo era già stato sorteggiato per il Concorso Clementino del 1771 (per la seconda classe di pittura) in cui si distinse al giovane Antonio Cavallucci, trattando il tema secondo l'esempio di Raffaello, diversamente da

2. Gaspare Capparoni, *Abramo e i tre angeli*, particolare della figura di Sara che osserva la scena. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



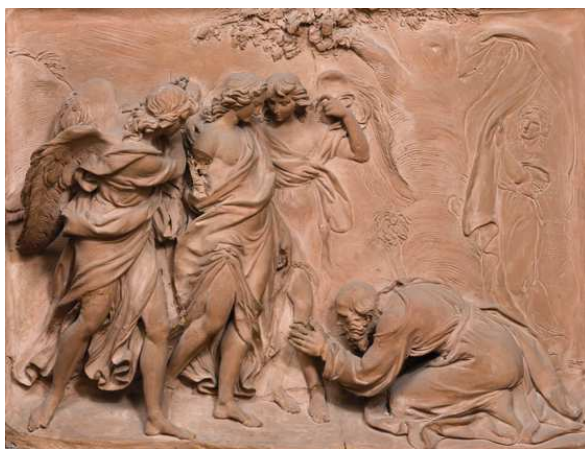
Giovanni Battista Lomini che andò in una direzione completamente opposta (figg. 5-6; *I disegni di figura* 1991, III, pp. 84-85).

Per i giovani artisti che orbitavano intorno all'Accademia di San Luca il disegno da Raffaello era un aspetto consolidato della formazione artistica, insieme ovviamente al confronto con l'antico e allo studio del modello dal vero.

Orfeo Boselli nelle sue *Osservazioni*, che godevano di una certa considerazione tra gli scultori, tanto che Agostino Cornacchini ne fece una trascrizione (1722), infatti, indica l'Urbinate come modello imprescindibile per lo studio della composizione per i giovani scultori. L'artista accademico al capitolo IX puntualizza come un «Buon maestro» non può che porre «avanti li studiosi che l'incomparabili statue antiche e le ammirabili pitture del moderno Apelle, Raffaello d'Urbino» (Boselli (c. 1660) 1994, p. 87).

Boselli specifica, inoltre, il fatto che lo studio di Raffaello era propedeutico ad uno scultore che avrebbe potuto iniziare a lavorare il marmo solo «dopo aver disegnato e modellato, ed osservato [...] dal divino Raffaello et Antico» (Ivi, pp. 87, 93). Il binomio che accomuna l'antico e Raffaello, vero e proprio *tòpos* che si ritrova facilmente anche nella letteratura, è evidente anche nella proposta didattica offerta dall'Accademia. I giovani pittori e scultori delle prime classi di concorso erano infatti chiamati ad eseguire le copie tratte dai capolavori dell'antichità e dall'opera del pittore di Urbino.

Non solo per i giovani Raffaello rappresenta uno dei riferimenti indispensabili a cui volgere lo sguardo cercando «decoro e convenienza», ma anche per gli scultori più maturi che dovevano continuare a meditare sul suo esempio per l'ideazione di gruppi



3. Giuseppe Boschi, *Abramo e i tre angeli*, 1783, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 18.

4. Filippo Rega, *Abramo e i tre angeli*, 1783, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 21.



5. Antonio Cavallucci, *Abramo e i tre angeli*, 1771, matita rossa e biacca su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A465.

6. Giovanni Battista Lottini, *Abramo e i tre angeli*, 1771, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A466.

e bassorilievi perché «ha atteggiato così bene le figure, che ogni soggetto da lui dipinto è arrivato al non plus ultra dell'Arte» (Ivi, pp. 232). Il *Gio:na* nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo eseguito da Lorenzetto è uno dei «prototipi» a cui Boselli scrive di rifarsi nell'esecuzione delle figure sedute probabilmente proprio perché il disegno e l'idea appartengono a Raffaello (Ivi, p. 240).

Le Logge del Vaticano, citate più volte nel manoscritto di Boselli sono da prendere ad esempio per lo studio delle espressioni, delle azioni e della disposizione delle figure anche nei bassorilievi proprio in virtù della grande varietà narrativa che offrono (Ivi, pp. 141, 232, 243).

Insieme agli altri affreschi del Vaticano, la Bibbia di Raffaello, di cui gli studi hanno messo in luce la fortuna critica, si definisce come uno dei testi fondamentali della cultura artistica e dei professionisti della scultura, grazie anche alle incisioni, alle copie e repliche, eseguite nel corso dei secoli, che contribuirono a diffonderne le numerose soluzioni figurative (Dacos 2008, pp. 318-329; Mazzarelli 2008, pp. 181-194; Mazzarelli 2018, pp. 355 e segg., figg. 79-83). L'importanza delle riproduzioni delle opere di Raffaello, come strumenti di studio per i giovani artisti emerge anche dalle parole di Antonio Canova che, poco dopo il suo arrivo a Roma, durante le sue peregrinazioni tra i luoghi significativi della città non manca di registrare nei suoi *Quaderni* il 17 giugno 1780 una visita alle Logge, per poi specificare di aver visto anche le riproduzioni eseguite da Luigi Pozzi di proprietà di Daniele Farsetti che definisce «più belle che l'originale per apprendere e studiare». Le copie e le incisioni offrivano infatti una visione più comoda, ravvicinata e prolungata delle immagini rispetto agli originali degli affreschi in Vaticano di Raffaello, definito come «quell'autore che fa tremare tutti sempre di più che si guarda» (Canova 2007, p. 190).

Valeria Rotili



Cat. 22

Giovanni Folo incisore
Bassano 1764 – Roma 1836

Vincenzo Camuccini disegnatore
Roma 1771 – Roma 1844

Studio del Disegno ricavato dall'estremità delle figure del celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaello, delineato dal Sig. Cavalier Vincenzo Camuccini, inciso da Giovanni Folo e dedicato a Sua Eccellenza il Sig. Giuseppe Emanuele Pinto di Sousa Commendator del Reale Ordine di Cristo del consiglio di Sua Maestà Fedelissima e suo inviato straordinario e Ministro Plenipotenziario presso la S. Sede Apostolica

Edizione: si vende in Roma nello Studio di Folo sito in Piazza di Spagna n. 13

1808

XXI c. di tavole illustrate
cm 59x43

Roma, Biblioteca Romana Sarti,
inv. BRS00002030

Bibliografia

Guattani 1806 [1808], pp. 134-135; Hiesinger 1978, p. 304; *Le raccolte storiche* 1997, p. 122; Leone 1997; Lorzio 2002, pp. 66-70; Picardi 2002, pp. 182-183; Giacomini 2007, p. 70, n. 65; Bocconi 2016, p. 161; Zanelli 2016, p. 59; Bocconi 2017, pp. 393-394

Pagina a fronte

1. Giovanni Folo, *Studio del Disegno...*, 1808, tav. XIII (particolare). Roma, Biblioteca Romana Sarti.

Nei primi decenni dell'Ottocento, la formazione dei giovani iscritti alle Scuole del Disegno dell'Accademia di San Luca prevedeva come imprescindibile punto di partenza lo studio di Raffaello. Il culto dell'Urbinate a Roma aveva toccato l'apice a seguito del ritorno dal Louvre napoleonico, nel 1816, della *Trasfigurazione* con la sua conseguente musealizzazione nella Pinacoteca Vaticana, insieme ad altri capolavori del Sanzio, come la *Madonna di Foligno* e la pala Oddi, da Perugia (Sgarbozza 2006). Una relazione stilata da Tommaso Minardi nel 1823 illustra l'iter formativo dei giovani artisti dell'Accademia di San Luca in questi anni: dopo l'apprendimento di elementi di geometria e l'esercizio su particolari di volti tratti dalla statuaria classica riprodotti nella raccolta di incisioni di Giovanni Volpato (*Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche...*, 1786), Minardi, all'epoca professore di disegno, scrive che «per il seguito degli altri primi elementi di teste mani e piedi si adoprano gli elementi incisi dal Sig. Folo provenienti dalla *Trasfigurazione* di Raffaello» (cit. in Picardi 2002, p. 207). Universalmente riconosciuta come il capolavoro del Sanzio, a partire da Vasari nel 1550 («e nel vero egli vi fece figure e teste, oltre la bellezza straordinaria, tanto nuove, varie e belle che si fa giudizio comune degli artefici che questa opera, fra tante quant'egli ne fece, sia la più celebrata, la più bella e la più divina») fino a Lanzi (nell'edizione della *Storia pittorica* del 1795-1796 scrisse che il volto del «Salvatore [...] in cui adunò quanto sapea far di più bello e di più maestoso, fu l'estremo e dell'arte e delle opere di Raffaello»), la *Trasfigurazione* venne incisa e pubblicata nel 1808 dal bassanese Giovanni Folo (1764-1836), attraverso una suddivisione in trentuno tavole, con dettagli di teste, braccia, mani e piedi dei personaggi raffigurati. Le incisioni vennero realizzate utilizzando i disegni che Vincenzo Camuccini (1771-1844) aveva tratto dall'originale, molto probabilmente intorno al 1797, quando la *Trasfigurazione* era stata rimossa dall'altare della chiesa di San Pietro in Montorio, a Roma, parte del gruppo di capolavori selezionati dai commissari francesi in musei e chiese dello Stato Pontificio a seguito del Trattato di Tolentino del 1797 (Bocconi 2017, pp. 393-394): di lì a poco, il quadro più celebre del mondo sarebbe stato trasferito a Parigi, dove rimase esposto al Louvre fino al 1815. Sempre in quell'occasione un altro celebre incisore, Raffaello Morghen, avvalendosi dei disegni di Stefano Tofanelli, si accingeva ad eseguire un'acquaforte della *Trasfigurazione*, lavoro che sarebbe stato edito solo nel 1811 (Toscano 2012, p. 769). Camuccini, che proprio negli anni della pubblicazione delle incisioni di Folo ricopriva il ruolo di Principe dell'Accademia di San Luca (dal 1806 al 1810), in gioventù aveva studiato assiduamente le opere di Raffaello e Michelangelo (*Vincenzo Camuccini* 1978, pp. 9-10), da cui aveva tratto numerosi studi, disegni e cartoni (Giacomini 2007, pp. 52-53). Giuseppe Antonio Guattani attribuiva proprio alla profonda conoscenza di Camuccini



2. Giovanni Folo, *Studio del Disegno...*, 1808, tav. XI. Roma, Biblioteca Romana Sarti.

dell'arte del Rinascimento romano quelle doti che lo rendevano il «disegnatore più spedito e netto che si conosca, il compositore più ragionato ed esatto» (cit. in Giacomini 2007, p. 56). Le tavole della *Trasfigurazione* vennero pubblicizzate nel periodico *Memorie enciclopediche romane*, sempre da Guattani, che ne sottolineò la funzione eminentemente didattica, «a vantaggio grande di chi ama di apprendere il disegno» (Guattani 1806 1808, p. 134). Scrive l'erudito: «dall'accuratezza con cui tali estremità sono state delineate ed incise, potrà il principiante, tenendosi ai soli contorni, imparare davvero, e con fondamento il più difficile dell'arte la purità del disegnare; i più provetti sapranno ancora approfittare delle masse d'ombra accennatevi, con supplirvi da loro medesimi quel di più che per brevità si è lasciato. Utilissima perciò, ed accetta non potrà non riuscire detta opera, tanto più che nulla si è risparmiato dalla parte dell'editore per quel che riguarda sesto, carta, tinte ec.: onde renderla comoda, nitida, e capace di dare alla Gioventù in quel genere i più stabili, e lodevoli insegnamenti» (Guattani 1806 1808),

pp. 134-135). Prima ancora che all'Accademia di San Luca venissero inaugurate le scuole di pittura, scultura, architettura ecc., organizzate conformemente ai nuovi Statuti accademici del 1812, Guattani delinea chiaramente, probabilmente dietro suggerimento dello stesso Camuccini – autore, peraltro, di un breve scritto di didattica artistica dal titolo *Osservazioni pratiche per lo istradamento della gioventù nella carriera della pittura* (Hiesinger 1978, p. 303) – quella che sarebbe divenuta di lì a poco una prassi didattica consolidata all'interno dell'istituzione. Gli studenti principianti avrebbero potuto trarre profitto dalle incisioni della *Trasfigurazione* – o da alcuni dettagli di esse – soffermandosi sul contorno delle figure (si veda ad esempio la tav. XIV riproducente le braccia del fanciullo ossesso o la tav. XVIII) per apprendere quella «purità del disegnare», quella linearità ed essenzialità che caratterizza molta produzione grafica e incisoria della Roma neoclassica a cavallo tra Sette e Ottocento, fino agli esiti puristi. Gli studenti più avanzati avrebbero potuto affinare la tecnica dell'ombreggiatura studiando i dettagli delle incisioni più chiaroscurate, come la testa femminile della tav. XIII, quella dell'apostolo della tav. XI e quella di Cristo (tav. XXIX). La *Trasfigurazione* era stata incisa, alcuni decenni prima (1777), da Pietro Bombelli, ed anche in quel caso le tavole presentavano un repertorio di particolari anatomici estratti dalle figure del dipinto. Le didascalie apposte sulle matrici recitano: *Contorni fedelmente lucidati dal celebre quadro di Rafaele d'Urbino in S. Pietro in Montorio nell'occasione che fu calato e copiato per il mosaico in San Pietro in Vaticano* (Bocconi 2017, p. 390). Il capolavoro del Sanzio era stato infatti copiato da Stefano Pozzi tra il 1756 e il 1759 per la realizzazione del relativo mosaico della basilica vaticana. Guattani non fa menzione delle stampe di Bombelli, affermando, anzi, che benché tra i discepoli di Pozzi e di Mengs circolassero studi tratti dalle opere di Raffaello «mancavano dei contorni del più sublime quadro del Mondo» (Guattani 1806 1808), p. 134). Auspicava inoltre che tutte le opere raffaellesche potessero essere tradotte a stampa «onde formarne una completa scuola di disegno» (Guattani 1806 1808), p. 134). Il silenzio di Guattani sulla serie di Bombelli si spiega facilmente: da un lato la promozione di un'opera fedelmente basata sui disegni del Principe dell'Accademia di San Luca Camuccini, dall'altro l'alto livello qualitativo delle incisioni di Folo, ad acquaforte e rotella, caratterizzate da un tratto che imita la matita (Bocconi 2016, p. 161), rispetto a quelle a contorno di Bombelli, dal segno più duro e insistito. Nello *Studio del disegno* si realizza un compromesso tra il pittoricismo di cui Folo aveva dato prova nelle sue opere precedenti, con alcune note di accentuata plasticità – retaggio della sua formazione e collaborazione con Giovanni Volpato e della sua attività di illustratore del catalogo delle sculture del Museo Pio Clementino – e quel linearismo rispondente ai criteri della cultura accademica del tempo che prediligeva, per



Pagina a fronte, dall'alto

3-5. Giovanni Folo, *Studio del Disegno...*, 1808, tavv. XIV, XVIII, XXII. Roma, Biblioteca Romana Sarti.

In questa pagina

6. Giovanni Folo, *Studio del Disegno...*, 1808, tav. XXIX. Roma, Biblioteca Romana Sarti.

le stampe di traduzione, le incisioni a contorno, in grado di veicolare l'essenza dell'invenzione dell'artista.

Questo repertorio si dovette imporre come strumento didattico nell'accademia romana anche e soprattutto per il fatto che Camuccini esercitava un ruolo di grande rilievo all'interno dell'istituzione; il pittore era stato inoltre incaricato di allestire la nuova Pinacoteca Vaticana dove aveva dato risalto assoluto proprio alla *Trasfigurazione*, posta strategicamente nella prima sala dell'Appartamento Borgia, sede del primo allestimento della pinacoteca, nel 1817 (Sgarbozza 2006, p. 319). In breve il volume di Folo sarebbe stato adottato anche in altre accademie italiane, come quelle di Milano (Agosti 1997, p. 122) e Torino (Zanelli 2016, p. 59). Malgrado il successo del suo *Studio del disegno* e la nomina ad accademico di San Luca nel 1812, Folo, nonostante ripetuti reclami, non riuscì a far fare attivare la cattedra di incisione in rame che era stata prevista inizialmente, prima dell'emanazione degli statuti accademici

del 1812 (Lorizzo 2002). Il diniego, ufficialmente dovuto alla mancanza di fondi, si spiega alla luce delle posizioni assunte dagli accademici, e in particolare proprio da Camuccini, secondo il quale l'incisione non era altro che «un risultato del disegno» (cit. in Omodeo 2008, p. 73) e pertanto non necessitava dell'istituzione di un apposito insegnamento: una posizione da intendersi come orgogliosa difesa del primato intellettuale, neoplatonicamente inteso, del disegno, matrice comune delle tre arti sorelle (pittura, scultura e architettura) sulle arti cosiddette meccaniche, estromesse, ad eccezione della scuola di architettura elementare ed ornato, dagli insegnamenti accademici (Racioppi 2016).

Pier Paolo Racioppi



Catt. 23 a - 23 b

Giovanni Trevisan, poi Volpato
Angarano di Bassano del Grappa 1735 -
Roma 1803

Scuola di Atene
1775-1779 matrice;
ante 1863 stampa

acquaforte e bulino
mm 567 x 741

Iscrizioni

Raphael Santius pinx. in aedibus
Vaticanis. / Joseph Cades delineavit
/ Joannes Volpato sculpsit, et ven-
dit Romae / PIO SEXTO PONT.
MAX. BONARUM ARTIUM
RESTITUTORI AC VINDICI
D.D.D. Joannes Volpato / I

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, Collezione delle
stampe, n. 280

Provenienza

Dono di papa Pio IX
all'Accademia, arrivato dalla
Calcografia Camerale nel 1863

Bibliografia

Giornale delle Belle Arti IX 1784,
pp. 65-66; Huber IV 1800, p. 214;
De Angelis XV 1816, p. 88, n. 1;
Ticozzi IV 1833, p.41; Baseggio
1841, p. 361, n.15; Nagler XX 1850,
p. 119, n. 6, 1; Le Blanc IV 1890,
p. 152, n. 47; Bernini Pezzini 1985;
Raphael Invenit 1985, p. 38, n. 1;
Fiorani 1988; Marini, p. 238, n. 218;
La raccolta di matrici 2009, pp. 244,
245, 526 (nota 384)

Disputa del Sacramento

1775-79 matrice; ante 1863 stampa

acquaforte e bulino
mm 569 x 743

Iscrizioni

Raphael Santius pinx. in aedibus
Vaticanis. / Joseph Cades delineavit
/ Joannes Volpato sculpsit, et vendit
Romae / PIO SEXTO PONT.
MAX. JOANNES VOLPATO
D.D.D. / II

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, Collezione delle
stampe, n. 276

Provenienza

Dono di papa Pio IX
all'Accademia, arrivato dalla
Calcografia Camerale nel 1863

Bibliografia

Giornale delle Belle Arti IX 1784,
pp. 65-66; Huber IV 1800, p. 214;
Gori Gandellini (1771) 1808-1816,
p. 88, n. 2; Ticozzi IV 1833, p.41;
Baseggio 1841, p. 361, n.15; Nagler
XX 1850, p. 540, n. 6, 2; Le Blanc
IV 1890, p. 152, n. 48; Bernini Pez-
zini 1985; *Raphael Invenit* 1985, p.
34, n. 5; Fiorani 1988; Marini 1988,
pp. 138-139, n. 219; *La raccolta
di matrici* 2009, pp. 244, 245, 526
(nota 384)

Non potevano mancare nella mostra dedicata alla presenza di Raffaello in Accademia le incisioni di Giovanni Volpato delle *Camere Vaticane*; queste due esposte, rappresentanti gli affreschi della *Scuola di Atene* (fig. 1) e della *Disputa del Sacramento* (fig. 2) nella Stanza della Segnatura, sono le prime della serie nell'ordine dato dallo stesso autore, e furono imprescindibili modelli per gli artisti e per l'Accademia soprattutto nel XIX secolo. Le matrici, lavorate fra il 1775 e il 1779, da disegni di Giuseppe Cades eseguiti sulle pitture originali, furono acquistate, come tutte quelle della calcografia privata dell'incisore, dal papa Leone XII per la Calcografia Camerale, dopo tre anni di trattative, nel 1826 (Fiorani 1988), e vennero subito inserite nel nuovo catalogo di vendita. Queste traduzioni di Raffaello furono costantemente fra le opere più apprezzate e più richieste della collezione pontificia, che oggi si conserva nell'Istituto Centrale per la Grafica.

La qualità artistica è altissima e rappresenta il rinnovamento dello stile delle incisioni di traduzione compiuto da Volpato a Roma, dove giunse da Venezia nel 1771, inserendosi in un gruppo di artisti e antiquari d'oltralpe, entusiasti e dotti promotori di un



1. Giovanni Volpato, *Scuola di Atene*, acquaforte e bulino, 1775-1779 matrice, ante 1863 stampa. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

gusto precocemente neoclassico. Alla ricerca e allo studio delle antichità ben si accompagnava la conoscenza di Raffaello, considerato l'ideale interprete nel Rinascimento della armonia estetica e degli ideali classici. In particolare i due dipinti qui tradotti graficamente del primo periodo romano di Raffaello, rispondevano in maniera perfetta nei contenuti e nell'estetica classicheggiante alla realizzazione dello spirito degli antichi in epoca moderna. Le grandi scene rappresentate sintetizzavano e ufficializzavano l'ideale prosecuzione della cultura antica nel mondo cattolico del rinascimento romano, mescolando figure storiche e contemporanee, filosofi e matematici accanto a santi e apostoli. Ma nessun elemento è casuale, ogni particolare ha un significato, anzi più significati nella correlazione intrecciata dei personaggi, degli oggetti, degli spazi, con richiami diretti e simbolici.

Volpato fu un grande rinnovatore, il suo stile per le stampe di traduzione segnò un cambiamento di tecnica e di gusto divenendo una vera e propria moda a Roma. Egli, grazie alla sua formazione veneta e internazionale, perfezionò la tecnica mista di acquaforte e bulino, già diffusa soprattutto in Francia, portandola proprio nelle traduzioni romane, a livelli esemplari: a una prima esecuzione all'acquaforte, destinata soprattutto agli sfondi architettonici

e paesistici, seguiva l'incisione a bulino con nuovi sistemi nella tessitura dei tratti, diversi per intensità, percorso e numero rispetto alle lavorazioni precedenti. Ripassare più volte i segni, singoli e incrociati, permetteva di raggiungere nuovi effetti di resa dei valori tonali e plastici delle figure, rendendo volumi e luci degli originali (Bernini Pezzini 1985, pp. 25-27; Bernini Pezzini 1988, pp. 22-23; *Giovanni Volpato* 1988; Marini 1988a).

Nel 1779 Volpato donò al papa queste stampe colorate all'acquaforte, secondo un uso in voga da lui ampiamente utilizzato e diffuso, ma il valore del grande e innovativo lavoro di traduzione è apprezzabile nelle stampe originali in bianco e nero.

Il disegnatore Giuseppe Cades (1750-1799) era una figura di primo piano fra gli artisti romani, Accademico di San Luca, maestro della Scuola del Nudo, Virtuoso al Pantheon, pittore, disegnatore abilissimo, conosceva bene anche l'arte incisoria. Partecipò alle più importanti iniziative artistiche del suo tempo, frequentò Hamilton e Canova, oltre che con l'incisore Volpato, collaborò anche con Piranesi. L'abilità eccezionale di Cades come disegnatore, e in particolare delle opere dei classici, era ben nota; la sua mano interpretava così bene l'arte di Raffaello, che restò noto l'episodio per cui un suo disegno falsamente venduto come autografo dell'Urbinate, continuò a essere considerato tale nella collezione di Dresda, nonostante la dichiarazione di esserne l'autore dello stesso Cades (Ticozzi 1818, p. 79).

Queste due opere entrarono in Accademia nel 1863, grazie al dono di Pio IX ottenuto dal Presidente Antonio Sarti (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 122, nn. 87, 91; Istituto Centrale per la Grafica, Archivio Storico della Calcografia, reg. 49), di migliaia di stampe della Calcografia Camerale, comprese quelle tirate dalle raccolte private di matrici acquistate nella prima parte dell'Ottocento e le numerose nuove commissioni che dalla metà del secolo avevano visto un'intensificazione eccezionale di traduzioni da Raffaello: vennero eseguiti restauri e repliche di incisioni note, acquisti di disegni e matrici compiute, ma principalmente si dispose l'esecuzione di nuove serie e singoli rami che tradussero soprattutto le decorazioni vaticane e i dipinti dedicati alla Vergine. Questi lavori proseguirono dopo l'Unità d'Italia, con una maggiore attenzione anche per le opere di Raffaello non conservate a Roma e di soggetto laico.

Nella politica culturale della Calcografia, indirizzata sempre dai più autorevoli artisti accademici, ebbe certamente un ruolo determinante Tommaso Minardi, che dal 1829 fu membro fisso della Commissione artistica e all'inizio del 1832 fu l'artefice di un programma di «compimento di tutte le pitture del Vaticano», con la definizione della tecnica incisoria opportuna per ogni tipo di pittura: «quali del tutto finite, quali con la semplice massa delle ombre, e quali finalmente a semplice contorno». Naturalmente il progetto comprendeva tante opere di Raffaello. E in Accademia giunsero tutte le stampe di quel progetto compiute entro il

1863. La fortuna di queste incisioni, tutte quelle delle «Camere», ma queste due ancor più delle altre, fu costante: erano comprese nella gran parte dei donativi disposti dalla Camera Apostolica, soprattutto furono una presenza fissa per quelli destinati a principi o collezionisti stranieri, e alle maggiori cariche governative. Le vendite si susseguirono regolari per tutto il secolo e ancora nella prima parte del Novecento, con picchi negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, indicando una lieve preferenza per la *Disputa* (detta anche la *Teologia*) intorno alla metà del secolo e invece per la *Scuola di Atene* (detta anche la *Filosofia*) per tutto il periodo successivo (Istituto Centrale per la Grafica, Archivio Storico della Calcografia, regg. 44, 49, 3/3, 32/7,8 ecc.).

Al momento del dono delle stampe all'Accademia già da tempo si lamentava in Calcografia il deperimento delle lastre di Volpato che traducono i dipinti raffaelleschi delle Stanze Vaticane, al punto da iniziare una nuova magnifica serie con gli stessi soggetti, di formato più grande, nei primi anni Cinquanta dell'Ottocento sotto la direzione di Paolo Mercuri; il buono stato di questi due esemplari esposti è dovuto alla cura destinata alle matrici, che poco prima del donativo delle stampe all'Accademia erano state sottoposte ai 'ritocchi', ossia restauri, per ravvivarne la resa e al processo di acciaiatura per preservarne la freschezza e reggere l'usura per le numerose stampe richieste.

Quando fra il 1858 e il 1859 si approvò la proposta di Calamatta di sottoporre all'innovativo trattamento di «acciaiaggine» i rami «più ricercati» della Calcografia, per dare loro maggiore «consistenza» tramite l'applicazione di un sottilissimo strato di acciaio, la prima lista di 35 lastre iniziò proprio con le matrici delle «Camere» di Volpato; il lavoro era terminato il 20 luglio 1859, ma non aveva riguardato la *Scuola di Atene* perché si trovava «sotto ritocco» e fu poi acciaiata nel 1861. Dunque si sottoposero a questo trattamento ambedue le matrici di queste stampe, assicurandone la «forza» per 500 tirature. Sia per i restauri sia per l'acciaiatura l'incisore Pietro Mancion aveva un rapporto di lavoro costante con la Calcografia, con pagamenti regolari (Istituto Centrale per la Grafica, Archivio Storico della Calcografia, vol. 9, n. 83; Reg. 13/1, pp. 107, 324, Reg. 13/2, p. 94).

Dalla Calcografia giunsero in Accademia altre traduzioni degli affreschi delle *Stanze* di Raffaello: la serie sei-settecentesca degli incisori Aquila e l'unica stampa della nuova serie di grande formato già disponibile, l'*Incendio di Borgo* di Giuseppe Marcucci, il cui rame era stato consegnato il 1 marzo 1861: si conserva nella collezione accademica nella sua tiratura più fresca, una copia avanti lettera con l'aggiunta in corsivo del nome dell'incisore e della data 1862.

In Accademia sono documentate diverse notizie di acquisti di stampe per le scuole, in particolare nel 1812 e 1813, da Angelo Uggeri, Vincenzo Feoli, Stefano Piale e altri (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, voll. 63, 65). Le stampe



2. Giovanni Volpato, *Disputa del Sacramento*, acquaforte e bulino, 1775-1779 matrice, ante 1863 stampa. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

da «invenzioni» di Raffaello erano regolarmente ed espressamente indicate nelle richieste dei professori e nei programmi didattici. Nel 1823, su proposta del professor Landi, si riconobbe necessario provvedere le Scuole «delle stampe delle opere più insigni de nostri classici dipintori» e così si decise «di comprare intanto tutte le stampe che si possono avere delle opere di Raffaello, e segnatamente le Camere Vaticane, e gli arazzi...»; negli anni 1824 e 1825 si rinnovarono le insistenze dei professori per avere incisioni riproducenti i famosi classici dipinti e nel 1826, quando, con richiesta anche di Minardi per tutte le traduzioni possibili da Raffaello, fra le stampe il cui acquisto era ritenuto «certamente di un bisogno assoluto», le prime erano «le Camere Vaticane del Volpato colle aggiunte del Fabbris», che trovandosi nella Calcografia Pontificia e dovendo «passare ad uno studio pubblico, potrà riuscire [...] di ottenere un qualche ribasso» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, Misc. Sc. I, nn. 33, 80, 82, 98; Misc. Cong. I, nn. 36, 79. Roma, Archivio di Stato, Fondo Ovidi, b. 14).

Proprio nel 1826 i rami degli eredi di Volpato entrarono nella Calcografia Camerale, assieme a 3500 fogli già impressi da quei rami. Nella collezione accademica si trova un'altra stampa della matrice di Volpato della *Scuola di Atene*, più antica di questa esposta, che

assieme ad altre tre rimaste della stessa serie, prive del timbro della Calcografia Camerale, con tutta probabilità si riferisce a quegli acquisti per le scuole e fu impressa nella calcografia dell'incisore. Certamente si tratta di una stampa più antica di quella tirata in Calcografia dalla stessa matrice nei primi anni Trenta dell'Ottocento, che riporta le iniziali "LR" dello stampatore Ludovico Riccardi (Istituto Centrale per la Grafica, CL 2469/1378).

Se le opere di Raffaello furono pietre miliari nel percorso di ricerca creativa e formale del mondo occidentale e le stampe che le riportano nella loro completezza furono lo strumento principale per la loro diffusione, notevole importanza ebbero anche le stampe dedicate ai particolari dei dipinti, estratti dal contesto generale delle composizioni, che formarono un vero abecedario di forme e di espressioni, per un linguaggio artistico universale, comune a diverse discipline. Contemporaneamente alla serie delle *Stanze* di Volpato, in corso fino al 1784, Domenico Cunego incise le teste della *Scuola di Atene*, dai disegni giovanili di Anton Raphael Mengs, pubblicate nel 1785 (Istituto Centrale per la Grafica, FN 33989-34026; *Le LII teste della celebre...* 1785; Ebert Schifferer 2006, p. 16).

Le serie di stampe dedicate ai particolari delle celeberrime pitture di Raffaello, su cui si esercitarono generazioni di artisti, erano naturalmente presenti in Accademia, e ancora si conservano, alcune complete, altre solo in singoli fogli sciolti, le opere di Pietro Leone Bombelli, Giovanni Folo, Francesco Giangiaco, Gioacchino Camilli, Luigi Boscolo, tutti modelli per l'espressione di forme, tipi, caratteri umani (Bocconi 2017, pp. 385-414). Anche nel Fondo Piranesi, nei tomi dedicati ai disegni di figura di scuola italiana, fra le diverse stampe tratte da Raffaello, c'è un'incisione di Francesco Rosaspina con un *Particolare della Disputa* (Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Piranesi, tomo XXI, parte I, tav. 36, n. 943a, VIC 1400/943a).

Si è poi ritrovata in Accademia, seppur smembrata e lacunosa, la «raccolta di stampe rappresentanti le teste de' cinque quadri» di Raffaello del re di Spagna pervenuta con il noto lascito di Jean-Baptiste Wicar (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 83, n. 51; cfr. qui Cat. 24); erano i dipinti del *Trasporto della Croce*, detto *Lo Spasimo*, della *Santa Famiglia detta la Perla*, della *Madonna del Pesce*, della *Visitazione* e di un'altra *Santa Famiglia*, di cui invero la serie comprendeva anche le immagini complete e qualche altro particolare (Bonnemaison 1822). Comunque la maggior parte delle incisioni utilizzate per lo studio dei giovani erano tratte dagli affreschi vaticani e dal dipinto della *Trasfigurazione*, di cui infatti ancora si conservano in Accademia diverse traduzioni. La collezione di disegni dell'Accademia comprende due fogli del 1828, degli studenti Felice Cicconetti e Raffaele Sabatucci, con il particolare della testa della donna in primo piano nella *Trasfigurazione*. Un disegno acquarellato di L. Vinois [?] riporta una figura dell'*Incendio di Borgo*. La presenza

poi del disegno con il gruppo della "Chiesa militante", particolare della *Disputa del Sacramento*, si collega alla notizia che nel 1813 fu acquistato al costo di 30 scudi un cartone di Andrea Pozzi di questo soggetto, destinato alle scuole, unico caso di modello grafico specifico tratto da un dipinto, a conferma della funzione determinante di questa iconografia raffaellesca nella didattica. Pure nelle scuole del San Michele, fra gli oggetti inventariati nel 1827, oltre alle stampe e ai gessi, si trovavano dieci «disegni presi dalle opere di Raffaello» (Roma, Archivio di Stato, Ospizio San Michele, Parte II, b. 785).

Il culto per Raffaello è testimoniato anche dal moltiplicarsi di doni all'Accademia di opere ispirate e dedicate al Sanzio: stampe, ma anche pubblicazioni e fotografie. Nel 1832 riscosse grande ammirazione la stampa dell'*Eliodoro* inviata da Pietro Anderloni, la sola realizzata della serie di tutte le Stanze progettata dall'abile incisore milanese (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 87, n. 268). L'iconografia raffaellesca quale linguaggio universale di massimo livello è ben rappresentata dalla stampa con lettere in caratteri cirillici, dono nel 1848 del noto incisore russo Andrey Pishchalkin, che tradusse il dipinto della *Sacra Famiglia con san Giuseppe imberbe* conservato all'Ermitage di San Pietroburgo vincendo una medaglia d'oro (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 107, n. 158). L'editore Nicola Nori donò e sottopose al giudizio degli accademici la serie di 29 tavole incise dagli affreschi di Raffaello in Vaticano nel 1844, riportandone elogi per la parte figurativa, ma non per la parte ornamentale; le stampe sono di Antonio Mannelli e Francesco Sangeni, nel frontespizio si trova un delicato ritrattino del Sanzio inciso da Giuseppe Vitta su disegno di Gioacchino Camilli (*I Freschi delle Loggie* 1842, 1843, Accademia Nazionale di San Luca, Biblioteca, vol. 103, n. 55; Cecchi 1842; *Osservatore del Trasimeno* 1845); nel gennaio 1856 il Mons. Stefano Rossi inviò i suoi *Ragionamenti sui dipinti di Raffaello*: nel compiere l'esame delle pitture del Sanzio che congiungono «il sommo del Bello e l'apice del Sublime» sovrumano, innalzando l'intelligenza dell'Uomo a una superiore altezza di pensieri, grande spazio è dedicato al dipinto della *Disputa*, ricordando come i puristi di quel tempo ne esaltassero «il primato dell'eccellenza» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 116, n. 18; Rossi 1854, pp. 16-23, 43).

La più ricca collezione di disegni raffaelleschi, conservata a Oxford, fu descritta e commentata da John Charles Robinson, accademico d'onore, nella pubblicazione del 1870 da lui inviata all'Accademia e che ancora si conserva nella Biblioteca (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 140, n. 65; Robinson 1870; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Biblioteca, 1055); nel 1860 Sarti donò 6 magnifiche fotografie dei cartoni del Sanzio per gli arazzi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 120, n. 45) e nel 1870 Pio IX in-

viò due grandi album di fotografie di opere di Raffaello e Michelangelo (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 130, n. 81). Oggi si conserva in Accademia una rara fotografia della *Galatea*, riconosciuta da Francesca Bonetti come opera di Pietro Dovizielli eseguita circa nella metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento.

L'esame della raccolta storica delle incisioni dell'Accademia permette alcune considerazioni sulla presenza di soggetti tratti da Raffaello nell'istituto: oltre alla matrice di Girolamo Rossi con il dipinto accademico del *San Luca*, uno dei pochissimi rami di proprietà dell'Accademia, donato da Sebastiano Conca nel 1742 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 50, f. 52; cfr. qui Cat. 6), fra le stampe, le traduzioni da Raffaello furono le più numerose in assoluto e tutt'oggi, nonostante le cospicue dispersioni, costituiscono una quota considerevole della collezione accademica e ancora si conservano fogli di grande interesse di ogni epoca, dal Cinquecento ai primi del Novecento.

Raffaello fu il primo pittore a organizzare e produrre nel suo studio le incisioni delle sue opere, pitture e disegni, comprendendo l'enorme potenzialità delle stampe per la diffusione della sua arte (Massari 1985); di Marcantonio Raimondi, dei suoi allievi e proseliti l'Accademia possiede alcune stampe di notevole importanza, come ad esempio *Le tre Grazie*, primo stato di Enea Vico, o la *Madonna del Pesce*, ultimo stato attribuito a Marco Dente, o *Noè esce dall'Arca, con la famiglia circondato dagli animali*, di Giulio Bonasone, prima idea del soggetto raffaellesco per la terza arcata delle Logge, o la stampa di Marcantonio Raimondi con un modello non realizzato del *Parnaso* nelle Stanze Vaticane, ristampata da Carlo Losi nel 1773. L'incisione «bella e nitida», sempre del Raimondi, della *Strage degli Innocenti*, fu acquistata nel 1854 dal professore Luigi Durantini (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 114, n. 65).

Non solo dalla Calcografia pervennero in Accademia le migliori

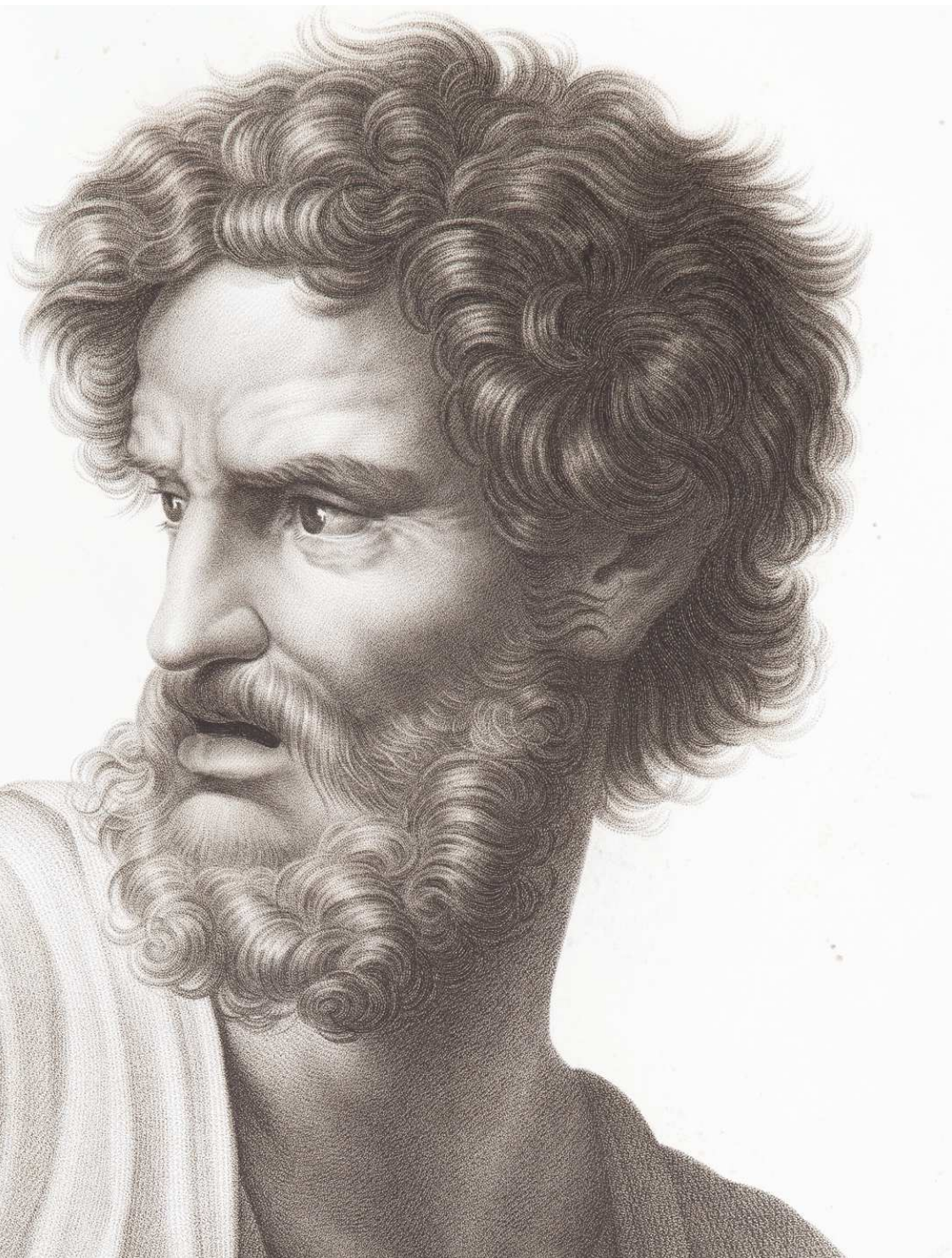


3. Gustavo Bonaini incisore, Cesare Marianecchi disegnatore, *Madonna di Foligno*, da Raffaello, anni '60-'70 del XIX secolo, acquaforte e bulino, Accademia Nazionale di San Luca, Collezione delle stampe, n. 578.

e più rare incisioni da Raffaello; si segnalano quattro stampe della serie dedicata agli *Arazzi* edita da Stefano Piale e Giuseppe Spagna, in corso di esecuzione nel 1788 (*Memorie di Belle Arti* 1788), con opere di Angelo Campanella e Giovanni Folo da disegni dello stesso Piale, le cui matrici sono disperse, o la *Santa Cecilia* di Mauro Gandolfi, il cui rame entrò nella collezione governativa solo ai primi del Novecento con variazioni realizzate da Proia. Della serie edita da Pietro de Brognoli dedicata alle Stanze e agli Arazzi, giunta nella Calcografia Nazionale nel 1967 dopo diverse offerte di vendita a partire dal 1888, l'Accademia conserva otto stampe legate alle vicende della formazione dell'impresa editoriale. Il Brognoli sottopose al giudizio accademico queste prime incisioni e l'accurata risposta redatta da Francesco Podesti (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 129, nn. 11, 41), a noi riporta interessanti considerazioni sui criteri di giudizio dell'epoca, ma forse scoraggiò l'impegno di Francesco Cerroti che aveva illustrato quelle immagini con i suoi dotti commenti (Cerroti 1868; Roma, Biblioteca Romana Sarti, 36-F-1) e che fu sostituito da Gaetano Frascarelli per le numerose successive stampe pubblicate in un secondo volume (ancora del Cerroti furono gli articoli sull'*Incendio di Borgo* e sul *Giuramento di Leone III*; Frascarelli 1877); tutti i testi si trovano presso la Biblioteca dei Lincei, mentre le rispettive stampe furono trasferite nel Gabinetto delle Stampe, ora Istituto Centrale per la Grafica (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Fondo Corsini, S 25; Istituto Centrale per la Grafica, FC 122996-123033).

È significativo infine che gli incisori accademici del XIX secolo predilissero per le stampe donate all'Accademia le traduzioni da Raffaello: Antonio Ricciani inviò la sua apprezzatissima incisione della *Trasfigurazione* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 99, n. 88) e Tommaso Aloisio Juvara dedicò all'Accademia una bella stampa della *Madonna della Reggia*, che presenta come etichetta il suo autoritratto (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 136, n. 40). Particolarmente emblematica la stampa di Gustavo Bonaini che traduce la *Madonna di Foligno*, la quale era in collezione come anonima, ma la notizia documentaria del dono nel 1880 e la comparazione con la stampa dello stesso autore nel Fondo Corsini ne ha permesso il riconoscimento (fig. 3; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 142, nn. 54, 71). L'incisore volle inviare all'Accademia come *pièce de reception* una preziosa stampa d'etichetta, senza lettere, e in basso sul bordo del foglio l'etichetta riporta un piccolo ritratto di Raffaello inciso a puntasecca, quale ulteriore simbolico omaggio al Sanzio, principe delle arti accademiche (De Marchi, i.c.d.s.).

Giulia De Marchi



Cat. 24

Léon Louis Vincent Pallière
Bordeaux 1787 – Bordeaux 1820

Féréol Bonnemaïson
Tolosa 1766 – Parigi 1827

Testa di san Simone (da Raffaello)
1818

incisione ad acquaforte
mm 680 x 500

In: *Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq tableaux de Raphaël, Paris 1822, accompagnées de gravures de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M.T.B. Émeric- David, membre de l'Institut de France Ouvrage dédié à sa Majesté Ferdinand VII Roi d'Espagne par le Chevalier F. Bonnemaïson, peintre, A Paris de l'imprimerie de P. Didot l'ainé, chevalier de l'ordre Royal de Saint-Michel, imprimerie de Roi MDCCCXVIII*

Iscrizioni

L. Pallière delineavit / Bonnemaïson direxit / Sauvé sculpsit / SIMON LE CYRÉNÉEN / Étude Calquée et Dessinée d'après le Tableaux Original de Raphaël dit le Spasimo ou le Portement de la coix / Appartenant à S Majesté le Roi d'Espagne / chez Ch. Bance et Aumont Rue J. J. Rousseau, n° 10 / Déposé au Bureau des Estampes

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1246/6

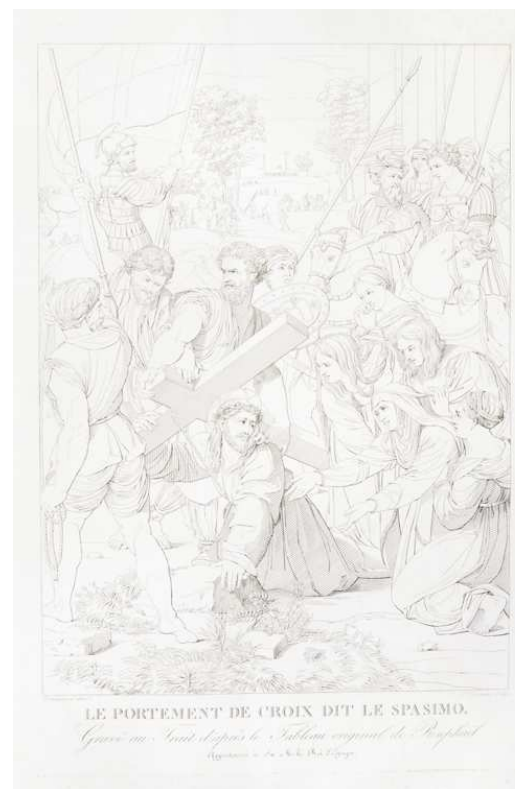
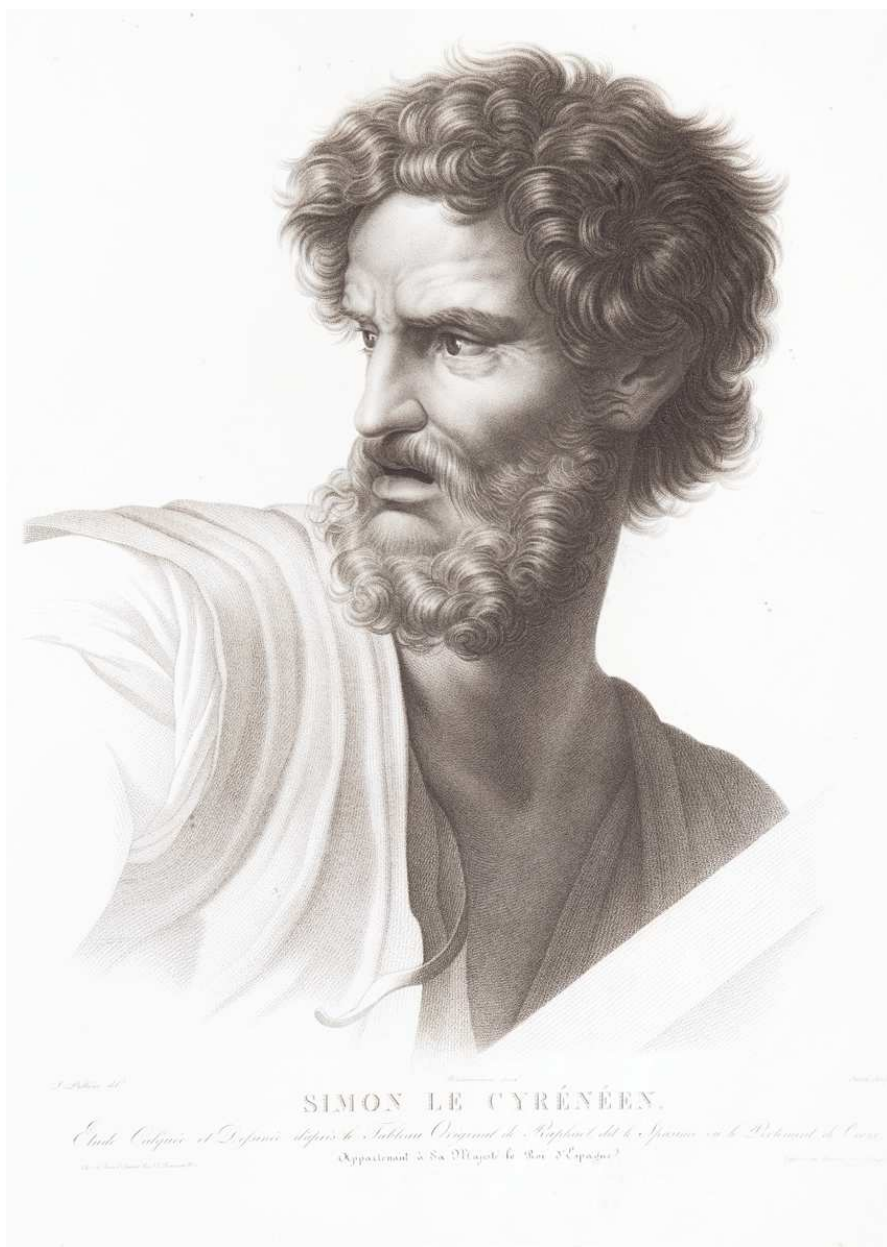
Provenienza

Lascito testamentario di Jean-Baptiste Wicar, 1834

Jean-Baptiste Wicar, apprezzato pittore e celebre collezionista di disegni, noto nel contesto romano e internazionale, ebbe una brillante, ma discussa, carriera. Fu pienamente inserito nel circuito delle arti della capitale pontificia, riuscendo a destreggiarsi abilmente durante i profondi sconvolgimenti politici tra fine Sette e inizio Ottocento. Nel 1805 venne accolto a pieni voti, come «pittore Istorico», nel consesso dell'accademia di San Luca, per la quale aveva provato «un amore singolarissimo» (Betti 1834, p. 11; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 56, ff. 48r-48v, 49v). Dopo il suo soggiorno napoletano (1806-1809) divenne un membro attivo dell'istituzione romana, concentrandosi su alcuni aspetti nella didattica, avendo raffinato la sua esperienza durante la direzione dell'accademia partenopea. Consapevole della prassi consolidata dello studio dall'antico nella formazione degli studenti propose di fare «esibizione di tutti i suoi gessi sotto condizione di ricevere il pagamento a comodo dell'Accademia», in linea con la sua personalità notoriamente opportunistica (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 58, f. 15r). Risulta significativa, inoltre, la donazione alla San Luca di uno scheletro naturale per essere usato durante le lezioni della scuola del nudo in Campidoglio «artificiosamente amovibile», da porsi vicino al modello: «così li giovani studenti potranno vedere come il movimento veste le ossa secondo le diverse attitudini dell'intera machina» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 56, ff. 90r-90v).

L'Accademia di San Luca fu beneficiata dell'importante lascito testamentario disposto da Wicar alla sua morte avvenuta nel 1834. Entrarono a far parte del patrimonio il bozzetto di una delle sue opere più celebri *la Resurrezione del figlio della vedova di Naïm* (Cat. 36), il suo autoritratto con abito alla spagnola davanti al cavalletto, il famoso *Putto reggifestone* (Cat. 13) attribuito a Raffaello e «una raccolta di numero venticinque stampe in litografia rappresentanti le teste ed il contorno della composizione dei quadri dello stesso Raffaello che sono in Ispagna» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 83, f. 137 c). Queste incisioni, sparse tra i materiali grafici dell'Accademia, sono state rintracciate e riconosciute come appartenenti ad un insieme intitolato *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël* da Giulia De Marchi, che si sta occupando del censimento, del riordinamento delle opere grafiche e dell'inventariazione delle stampe della San Luca.

L'opera completa si componeva di cinque fascicoli (in Accademia oggi se ne conservano quattro, risultando mancante del primo; una serie completa è conservata nella Biblioteca dell'Accademia Raffaello di Urbino), ognuno di questi dedicato a uno dei dipinti appartenenti alla corona spagnola e oggi al Museo del Prado di Madrid: *la Sacra Famiglia* terminata da Giulio Romano, *la Visitazione*, *la Madonna della Perla*, *la Madonna del Pesce* e *lo Spasimo di Sicilia*.



Pagina a fronte

1. Léon Louis Vincent Pallière, Féréol Bonnemaïson, *Testa di san Simone* (da Raffaello), 1818, incisione ad acquaforte. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina

2. Féréol Bonnemaïson, Charles Normand, *Spasimo di Sicilia* (da Raffaello), 1818, acquaforte. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1246/1.

Questa “impresa grafica” fu diretta da Féréol Bonnemaïson (1766-1827), pittore e mercante, ricordato soprattutto per i restauri di questi dipinti, arrivati a Parigi nel 1813 per volontà di Napoleone Bonaparte, che in questa occasione furono trasportati dal loro originale supporto in tavola sulla tela (Gachenot 2007). Dopo Waterloo e prima che le opere fossero restituite alla Spagna Arthur Wellesley, I duca di Wellington commissionò a Bonnemaïson le copie dei quadri, che ancora oggi si conservano nella sua storica residenza di Apsley House (Kauffmann, Jenkins 2009, pp. 58-60). In questo periodo dovette prendere avvio anche l’esecuzione delle tavole incise che compongono la *Suite d’études*, stampate 1818 e edite nel 1822. Questa impresa di alto livello culturale contribuì a diffondere le immagini dei cinque capolavori di Raffaello, riproducendoli direttamente dalle opere originali.

L’opera era suddivisa e probabilmente venduta in fascicoli, ognuno di questi dedicato a uno dei cinque dipinti. Ogni quaderno si apriva con un commento iniziale del prolifico scrittore d’arte e politico francese Toussaint-Bernard Émeric David (1755-1839), che ripropose poi nella

sua *Histoire de la peinture au Moyen Age*. Seguiva una tavola con il quadro per intero, riprodotto con un intaglio a contorno leggermente ombrato (fig. 2) e poi un numero variabile, a seconda dell’opera, di alcuni dettagli delle figure, soprattutto le teste, ma è disegnato interamente, ad esempio il Bambino Gesù della *Madonna della Perla* e in una sola tavola sono inseriti i piedi e le mani di alcuni personaggi della *Madonna del Pesce* e della *Visitazione* (fig. 3).

Queste tavole furono eseguite grazie alla collaborazione di una fitta schiera di pittori e incisori, coordinati, come si diceva, da Bonnemaïson, tra cui Charles Normand, Jean-Marie-Nicolas Bralle, Achille-Hebert Lefevre, Louis Édouard Rioult, Salomon Counis, Jean Jacques Monanteuil, e Pierre Didot.

L’edizione custodita in Accademia conserva anche la nota introduttiva generale, in cui vengono spiegati gli intenti dell’autore dove si denuncia immediatamente il fatto che queste incisioni

fossero eseguite «d'après ces divers chef-d'oeuvre n'en of-
froident que de imitations très
imparfaites». Questi dipinti,
di cui la Francia fu depositaria
per qualche tempo, furono ac-
colti con grande ammirazione
divenendo «l'objet d'un cult
universel». Viene ricordato il
restauro ritenuto necessario,
per via delle pessime condi-
zioni di conservazione, da una
commissione incaricata dal re
di Spagna, prima che i dipinti
gli fossero restituiti, composta
da illustri personaggi e artisti
dell'epoca, tra cui Antonio Ca-
nova, principe dell'Accademia
di San Luca. Secondo l'autore
del commento iniziale, furono
proprio le operazioni di restauro
eseguite a Parigi che assicu-
rarono alle opere «une nouvelle
vie» e proprio grazie a queste
incisioni «les amis des arts [...]
pourront associer leur juste
hommages à ceux de l'Espagne
et de la France», apprezzando
le opere che appartengono al
periodo, detto “terza maniera”,
in cui Raffaello fu influenzato
da Michelangelo, ma alle quali
seppe aggiungere grazia e natu-
ralezza. Queste parole possono anche essere lette come una di-
fesa del lavoro di Bonnemaïson, criticato ad esempio da Johann
David Passavant che riporta l'aneddoto della visita di Jacques
Louis David presso l'atelier del restauratore, dove lo vide accanirsi con una spugna imbevuta di trementina su uno di questi
quadri (Passavant, I, 1836, p. 173).

L'introduzione è completata con un «avis au relieur» che restituisce l'ordine in cui i fogli dovevano essere disposti per essere rilegati in un volume che doveva quindi così comporsi: il frontespizio, la dedica (al re di Spagna), l'introduzione, il commento iniziale seguito dalle tavole con i particolari. La sequenza è riportata secondo un ordine preciso, cioè la *Visitazione*, la *Madonna della Perla*, la *Santa Famiglia* finita da Giulio Romano, *Madonna del Pesce* infine lo *Spasimo di Sicilia*.

La *Suite d'étude* ebbe una larga fortuna, come dimostrano le successive e numerose riedizioni (pubblicate anche negli Sta-



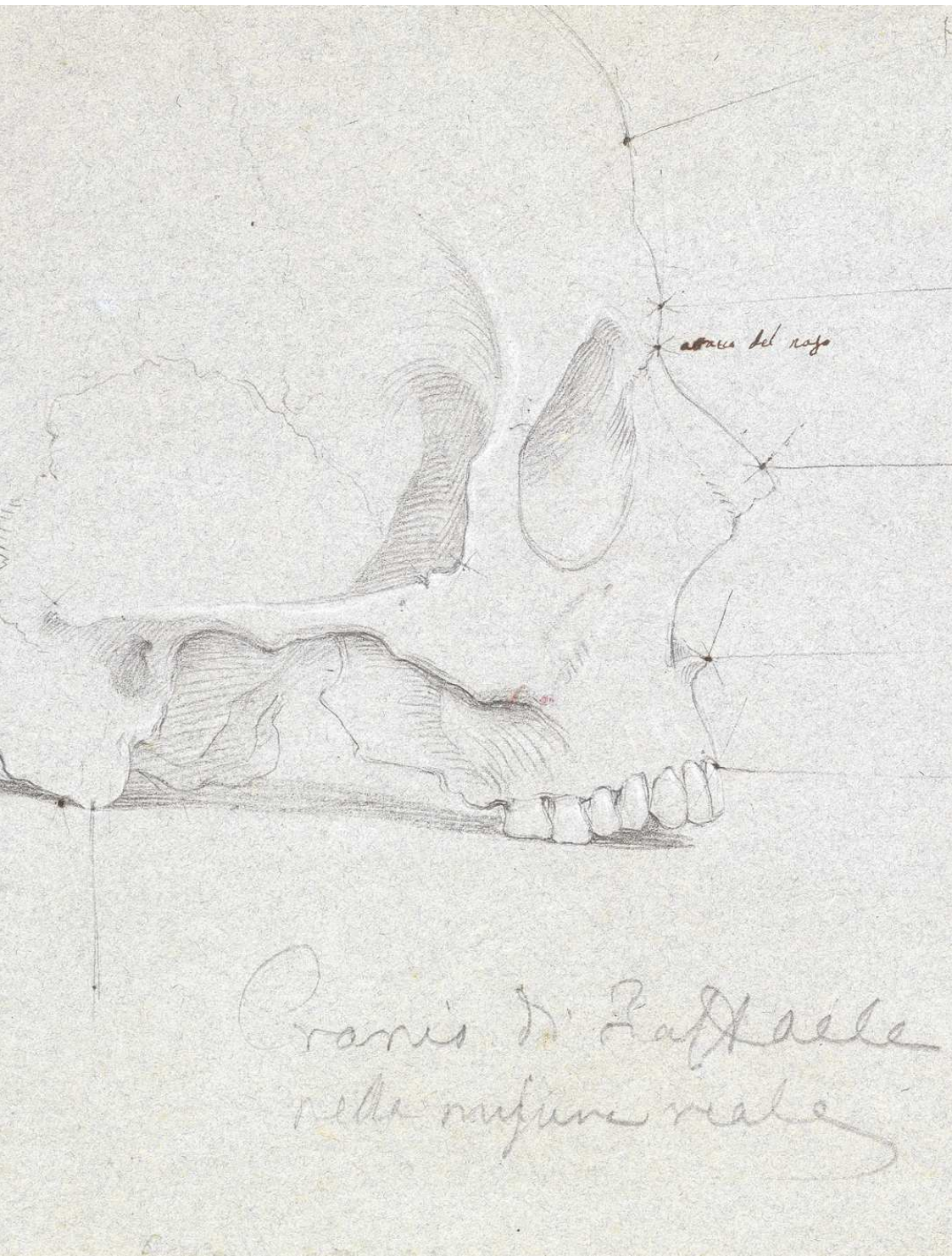
3. Jean Jacques Monanteuil,
*Particolari della Madonna del Pesce
e della Visitazione* (da Raffaello),
1818, acquaforte. Roma, Accademia
Nazionale di San Luca, 1246/20.

ti Uniti), e le citazioni che ne fecero diversi intellettuali tra cui Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (Quatremère de Quincy 1829, p. 111) e Franz Kugler che si sofferma sull'utilità di questi quaderni per lo studio della storia della pittura (Kugler 1841, p. 233). Paul Lacroix nei commenti alla biografia di Raffaello di Passavant ammette lo spessore delle note introduttive di Émeric David, soprattutto riguardo lo *Spasimo di Sicilia*, definita «oeuvre sublime» (Passavant, I, 1860, pp. 242-243).

Nella *Suite d'études* il «Portment de Croix» aveva un ricco corredo composto da ben diciannove tavole di particolari con le teste dei molti personaggi raffigurati. Questo dipinto eseguito per la chiesa olivetana di Santa Maria dello Spasimo di Palermo passò nel 1661 in Spagna; fu una delle opere di Raffaello più apprezzate nonostante non rimase per molto tempo a Roma, e riscosse una larga fortuna dal Cinquecento fino all'età Neoclassica (Spadaro 1991; Krems 2002). Vasari la ritenne «cosa meravigliosa» e con una fama superiore all'Etna (Vasari 1550, pp. 630-631); Anton Raphael Mengs, che vide la tavola nel palazzo reale di Madrid, ne scrisse appassionatamente nella lettera a Antonio Ponz (Mengs 1777, pp. 41-47) analizzando la composizione, il momento dell'azione scelto nella rappresentazione e alcune personaggi, tra cui San Simone: «l'altra persona che sostiene in qualche modo la croce, si mostra come commossa da certa commiserazione, per cui vorrebbe dare alleviamento al Signore» (Ivi, p. 45). Questa figura, di cui si espone l'incisione contenuta appunto nel quinto quaderno della *Suite d'étude* fu eseguita probabilmente dal disegno del pittore di Bordeaux Léon Louis Vincent Pallière, morto nel 1820 e incisa da F. Sauvé, di cui non sono state rintracciate notizie. Nell'introduzione di David è descritto in opposizione alla ferocia degli aguzzini e alla maestosità di Cristo: «Simon-lui même brille d'une beauté qu'on dirait empruntée à la Grèce».

Il fascicolo conserva anche alcune teste di altre figure tra cui il Cristo, la Maddalena e la Madonna che potevano rappresentare dei casi e parte di un ampio repertorio di studio per i giovani allievi della San Luca. Proprio con questa intenzione Wicar, che si era impegnato nella didattica durante gli anni in cui era parte del consesso dell'istituzione, lasciò queste pregevoli incisioni. Le stampe donate infatti offrivano ai giovani l'innegabile vantaggio di poter disegnare, durante le lezioni in Accademia, concentrandosi sulle sole teste, e quindi sulle espressioni, isolate dal resto della composizione, come si usava fare anche con le tavole di Giovanni Folo (Cat. 22). Il fatto che i fascicoli non vennero rilegati in volume, inoltre, rendeva più facile il loro utilizzo durante le sessioni di studio.

Valeria Rotili



Cat. 25

Tommaso Minardi

Faenza 1787 – Roma 1871

Cranio di Raffaello

c. 1833

matita e rialzi a biacca su carta
mm 246 x 360

Iscrizioni

In alto al centro a matita: *fattura*
[...] *testa* (?); in alto a destra a
matita: *fra le due prominenze*
superiori; al centro verso il
margine destro a matita: *mezzo*
delle due prominenze; al centro
a inchiostro bruno: *attacco del*
naso; al centro verso il margine
destro a matita: *angolo delle due*
ossa del naso; al centro verso il
margine destro a matita: *sul punto*
sporgente del naso sotto; al centro
verso il margine destro: *il [...] fra*
i due denti di mezzo; in basso a
matita: *Cranio di Raffaele nella*
misura reale

Londra, Collezione privata

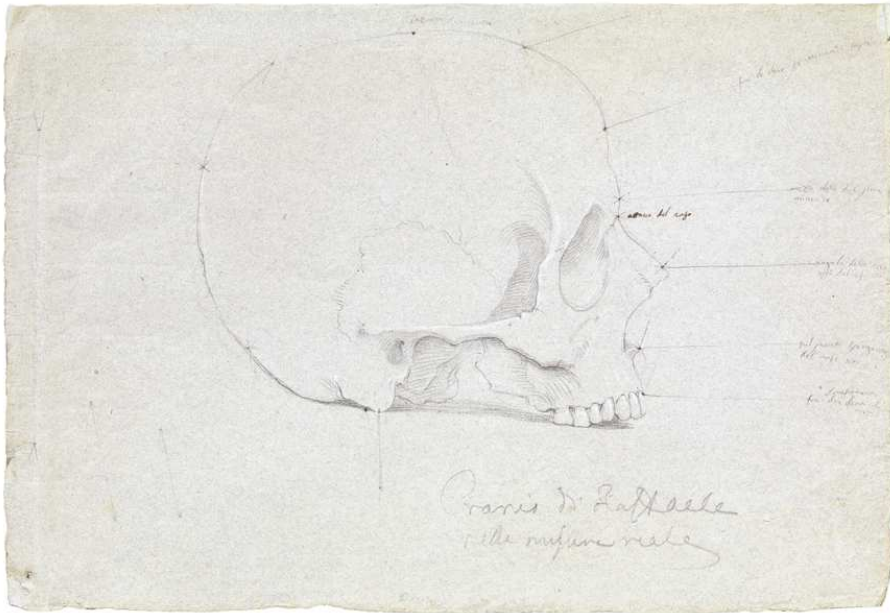
Bibliografia

Muñoz 1912, pp. 172-173; Nerlich
2012, pp. 60-61; Genovese 2015,
p. 104

Il foglio, da poco riemerso sul mercato antiquario ma noto fin dalla pubblicazione di Antonio Muñoz del 1912, rimanda alla complessa e a tratti misteriosa vicenda relativa al cranio di Raffaello, divenuto protagonista delle cronache romane in particolar modo nel 1833, quando, in occasione dei 250 anni dalla nascita di Raffaello, fu dischiusa la sepoltura dell'Urbinate al Pantheon per rintracciarne i resti.

La storia ha inizio nel secolo precedente, quando un teschio ritenuto dell'Urbinate era conservato presso l'Accademia di San Luca, allora situata nella storica sede di via Bonella al Foro Romano. Una delle prime testimonianze della presenza del cimelio proviene da Giovanni Lodovico Bianconi, consigliere della corte di Sassonia presso la Santa Sede e accademico, il quale, in una delle sue lettere indirizzate al segretario dell'Accademia Clementina di Bologna, databile all'inizio degli anni Settanta del XVIII secolo, scrive: «Le nostre elezioni si fanno alla presenza del venerando, e sacro teschio di Raffaele, che, come monumento di rispetto e d'amore, conserviamo fra' nostri più preziosi documenti» (Bianconi 1802, p. 21). Un secondo, appassionato resoconto proviene da un visitatore d'eccezione che nel marzo 1788 si recò presso l'Accademia: Johann Wolfgang von Goethe. Il letterato, nelle memorie del viaggio italiano, cita questo «fruttuoso e fecondo pellegrinaggio [...] onde attestare la nostra venerazione al cranio di Raffaello» (Goethe 1816-17, ed. 2011, p. 616). Dalla descrizione trapela un apprezzamento anche estetico nei confronti dell'oggetto, descritto come «una calotta ammirevolmente compatta e tondeggiante» (*ibidem*) e ancora come «una magnifica struttura ossea, dove quella bell'anima poteva spaziare a proprio comodo» (ivi, p. 589). Goethe narrava infine che «durai fatica a staccarmene, e uscendo espressi l'opinione che, per i cultori delle scienze naturali e dell'arte, sarebbe stato di grande importanza averne, se mai possibile, un calco» (ivi, p. 616), calco che in effetti il tedesco riuscì a procurarsi e che tutt'ora è conservato presso il Goethe National Museum di Weimar. Tra le molte copie eseguite dal teschio nei primi decenni dell'Ottocento, risulta di particolare interesse l'incisione di Daniel Lizars su disegno del pittore scozzese Hugh William Williams, che, a Roma nel 1816, immortalò anche la teca in cui il cranio era conservato, decorata con una corona d'alloro e con il simbolo accademico dell'*Aequa potestas* (fig. 2).

È Francesco Milizia a dare conto per la prima volta, a quanto risulta, di un'usanza particolarmente suggestiva, quando, scrivendo di Raffaello, riporta che «gli Studenti vanno espressamente nell'Accademia di San Luca, dove si conserva il suo cranio, a toccarvi le loro amate con una spezie di venerazione» (Milizia 1785, p. 156), pratica ricordata nella *Vita inedita di Raffaello* da Angelo Comolli (Comolli 1790, p. 82) e infine commentata più estesamente da Quatremère de Quincy nella *Istoria della vita*



1. Tommaso Minardi, *Cranio di Raffaello*, c. 1833, matita su carta. Londra, Collezione privata.

e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino: «Nel giorno della festa di S. Luca ogni anno le sale dell'accademia sono rese pubbliche, e ciascun anno quella testa, divenuta come una specie di reliquia, riceve da tutti li giovani artisti l'omaggio d'un innocente ma onorevole superstizione. Tutti si danno premura di toccarla colla loro matita; in quella guisa che li giovani soldati andavano, come si dice, ad affilare la loro spada sulla pietra che ricopre il vincitore di Fontenoy». (Quatremère de Quincy 1829, p. 450). Il teschio, quindi, oltre ad essere oggetto di pellegrinaggio da parte dei forestieri, di venerazione da parte dei professori che tenevano le loro congregazioni in sua presenza, possedeva anche un valore apotropaico per gli artisti in formazione, che speravano di attingere alla sapienza del grande maestro toccandone le spoglie con gli strumenti del mestiere. Va considerato come questa pratica, certamente alimentata dall'istituzione, costituisse un forte propulsore al mantenimento dell'aura ormai romantica intorno al mito dell'Urbinate.

Non è un caso allora che proprio in un ritratto dal forte sapore melanconico, realizzato dall'allievo Antonio Gualdi nel 1827 (fig. 3, cfr. Leone 2009, pp. 44-45), Tommaso Minardi, grande estimatore dell'opera raffaellesca, nonché professore accademico che aveva ingaggiato una vera e propria battaglia interna all'istituzione proprio sul tema dei modelli utili alla formazione dei



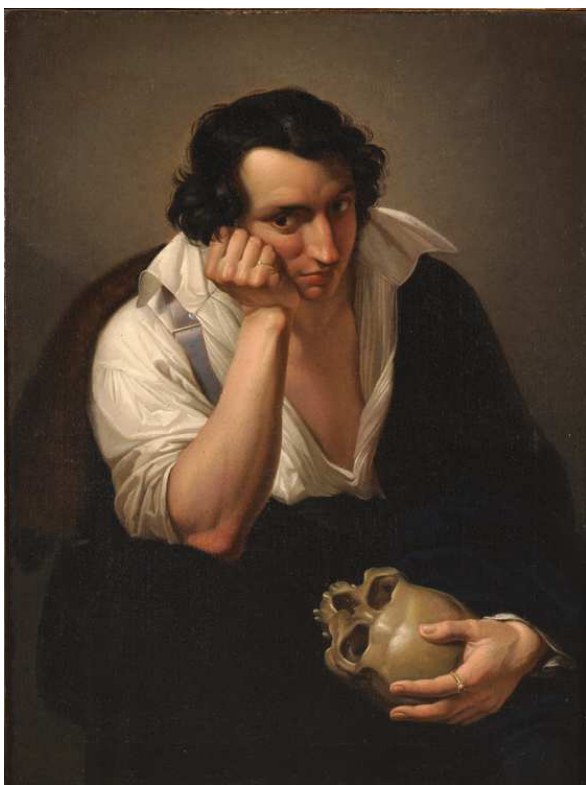
2. Hugh William Williams disegnatore, Daniel Lizars incisore, *Teschio di Raffaello nella teca conservata nell'Accademia di San Luca*, post 1820, incisione, da «The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction», 23, 1834, p. 307.

1674 da Carlo Maratti durante i lavori per la sistemazione dei busti di Raffaello e di Annibale Carracci realizzati da Paolo Naldini per celebrare i due artisti nel Pantheon (cfr. Cat. 11, fig. 2). Si tratta di una questione irrisolta e molto complessa, ricostruita in tutti i suoi rivoli e le sue contraddizioni in contributi cui si rimanda (Pasquali 2004; *Eadem* 2015), mentre in questa sede importa porre l'accento sul valore che all'oggetto era attribuito nell'istituzione artistica romana.

Mentre calchi, disegni e incisioni del famoso teschio creduto di Raffaello circolavano per l'Europa, il culto della reliquia si interruppe bruscamente proprio nel 1833, quando, come anticipato, l'Accademia dei Virtuosi del Pantheon decise di aprire la sepoltura, anche al fine di stabilire se davvero il teschio fino ad allora attribuito all'Urbinate fosse autentico.

Alla cerimonia parteciparono anche alcuni rappresentanti dell'Accademia di San Luca, tra i quali Friedrich Overbeck, Minardi e Vincenzo Camuccini. Quest'ultimo ritrasse i resti di Raffaello in alcuni disegni (Roma, Accademia dei Virtuosi del Pantheon, inv. 119ter, 119 quater, cfr. A. Genovese, in Tiberia 2016, pp. 130-131), serviti poi per la realizzazione delle tavole incise da Giambattista Borani (cfr. Rotili, Ventra, fig. 3), in cui è ben visibile lo scheletro rinvenuto: intero, compreso di cranio. A quel punto il cimelio della San Luca fu ricondotto a Desiderio d'Adiutorio, fondatore della Confraternita dei Virtuosi del

giovani, si facesse ritrarre in posa meditata con in mano un teschio che è stato suggestivamente ricondotto proprio a quello allora conservato nella San Luca. Anche il segretario accademico Melchiorre Missirini, che tanto si spese per la glorificazione dell'istituzione di cui era membro, e che pochi anni prima aveva dedicato a Raffaello un'eccezionale impresa editoriale riunendo gli scritti di Vasari e di Bellori e aggiungendo proprie considerazioni sull'opera romana dell'Urbinate (cfr. Cat. 26), non mancò di celebrare pubblicamente il cimelio raffaellesco. In occasione della cerimonia di premiazione del concorso per i giovani del 1826 egli recitò infatti un sonetto dedicato alle «Sante reliquie, e preziose spoglie / Chiare per mille lingue e mille carte, / Di quel Grande, che al Ciel drizzò sue voglie». Il componimento è riportato dal già citato Quatremère de Quincy, che dedica ampio spazio al tema delle spoglie del maestro cinquecentesco, inaugurando un dibattito – mai risolto – a proposito della provenienza del teschio, secondo lui trafugato intorno al



3. Antonio Gualdi, *Ritratto di Tommaso Minardi*, 1827, olio su tela. Collezione Orsini.



4. Tommaso Minardi, *Ricostruzione del volto di Raffaello*, 1833, matita su carta, da Muñoz 1912, p. 174.

Pantheon e fu infine riconsegnato al Pantheon nel 1893 (Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 188, cc. 199a-199z), dove ancora si trova.

Dal ritrovamento del “nuovo” teschio di Raffaello, tutte le attenzioni si concentrarono su questo, comprese quelle di Tommaso Minardi, che ritrasse il cranio a matita, non rinunciando agli effetti chiaroscurali ottenuti attraverso un tratteggio incrociato e rialzi a biacca. L'insolito disegno esposto in mostra si inserisce all'interno di un generale interesse, da parte degli artisti dell'epoca, nel ricostruire il «vero volto» dell'Urbinate a partire proprio dalle forme del cranio. Per tale ragione si ritrovano sul disegno delle crocette con funzione di punti di riporto e delle precise annotazioni utili alla trasposizione, la cui calligrafia è certamente riconducibile al maestro faentino (a differenza di quella con cui al centro del foglio, in dimensioni maggiori, è indicato: «Cranio di Raffaele nella misura reale», sorta di intitolazione spuria

data all'opera). Gli appunti di mano di Minardi vanno connessi ad altri due fogli pubblicati nel secolo scorso. In uno è ritratta la mandibola afferente al teschio, allora come ora staccata (cfr. Muñoz 1912, p. 173). Nel secondo disegno il faentino si cimentò appunto nella restituzione delle sembianze del Sanzio basandosi, in teoria, sulle misurazioni operate attraverso i primi due disegni (fig. 3). Osservando il ritratto è tuttavia evidente la derivazione dalle note effigi dell'Urbinate quali quella della *Scuola di Atene*, o, ancor più, considerati i lunghi capelli con scriminatura centrale e i boccoli sulle spalle, quella che compare nella pala di San Luca (cfr. Cat. 1). Il dubbio nasce anche in considerazione dell'orientamento del viso, opposto a quello del cranio, benché vada considerato che a Minardi è attribuito un altro foglio che parrebbe raffigurare il teschio dell'Accademia orientato verso sinistra, ma privo di appunti per il riporto delle misure (cfr. Muñoz 1912, p. 172).

Il tentativo di applicare un metodo scientifico alla restituzione del volto del sommo maestro del Cinquecento si scontrò con l'ormai avvenuta assimilazione di modelli imprescindibili, ma è indubbio che la cura disegnativa con cui Minardi eseguì questa prova certifica in modo inequivocabile la fascinazione, il riguardo e la venerazione di cui furono oggetto le spoglie dell'Urbinate e la ferma volontà di alimentarne il mito.

Stefania Ventra



Raffaello
Nella Scuola d'Atene
in Vaticano

Cat. 26

Melchiorre Missirini

Forlì 1773 – Firenze 1849

Della vita e pitture di Raffaello di Urbino per Vasari, Bellori e Missirini

Milano, per Nicolò Bettoni
1825

Milano, collezione privata

[Edizione originale: *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina di Gio. Pietro Bellori colla vita di Raffaello scritta dal Vasari ec. ec. Si aggiungono per opera di Melchior Missirini... la descrizione delle altre pitture di Raffaello poste al pubblico in Roma e due dissertazioni una della supremazia di Raffaello l'altra della vera effigie del medesimo infine la nota dissertazione del Bellori intorno le belle arti... (ovvero Gli onori della pittura, e scultura discorso di Gio. Pietro Bellori essendo principe il sig Carlo Bruno)*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1821]

Bibliografia

Leone 2004, pp. 5-76; Leone 2009, pp. 119-133; Corvisieri 2011

Pagina a fronte

1. Melchiorre Missirini, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino...*, Roma 1821, anteporta.

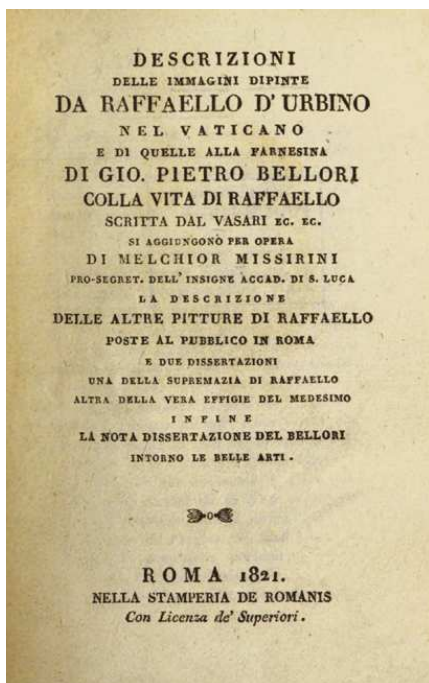
Nato a Forlì nel 1773, Melchiorre Missirini si trasferisce a Roma nel 1813 dove ha modo di conoscere Canova cui rimarrà legato per il resto della vita (Leone 2009). Le prime impressioni romane comunicate ai confidenti forlivesi sono intessute di riflessioni sui classici e capi d'opera moderni considerati come esempi del concetto del bello ideale, espresso nell'«Itala gloria» di Canova (Leone 2004). Proprio Canova sarà il tramite della nomina a prosegretario dell'Accademia di San Luca nel 1818, anno che coinciderà con la pubblicazione dell'opera poetica *Monumenti di scultura e architettura*. Sono questi i tempi in cui Missirini si dedica a una serie di riflessioni su Raffaello, anche dettate dal centenario della morte del pittore che cade proprio nel 1820.

Su suggerimento di Jean-Baptiste Wicar, Missirini pone mano a un testo sui ritratti di Raffaello pubblicato sulle «Effemeridi romane» dell'agosto 1821, cui segue la commissione da parte dello stampatore De Romanis dei ragionamenti sulle «pitture» di Raffaello che riprendono e accompagnano la riedizione delle *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino* di Giovan Pietro Bellori del 1695, nonché della *Vita* dedicata da Vasari all'Urbinate (Corvisieri 2011).

Il discorso sulle «cagioni per le quali Raffaello è il più eccellente» è collegato al discorso dedicato da Bellori a *Gli onori della pittura, e scoltura*, recitato all'Accademia di San Luca in occasione del concorso del 1677, poi pubblicato come introduzione al volume su Raffaello del 1695. Tuttavia, rispetto al testo di Bellori è il rimando a Luigi Lanzi e agli scritti di Anton Raphael Mengs a costituire il riferimento essenziale dello scritto di Missirini, tutto incentrato a segnalare le caratteristiche della pittura di storia praticata dal «divin pittore».

Ricostruendo il percorso di Raffaello, Missirini tenta di mettere a fuoco i due poli entro i quali si snoda il pittore perfetto. Secondo Mengs la capacità di composizione è il tratto caratteristico dell'Urbinate, secondo Lanzi questi raggiunge il più compiuto ed elaborato concetto di bello spirituale. Missirini trova il proprio personale punto di osservazione sostenendo, sulla naturale scia di Bellori, come Raffaello trattava la «Bella natura» come un aspetto fondamentale «Del bello ideale», risolvendo la descrizione delle caratteristiche della composizione del pittore nelle immagini delle *Sibille* di Santa Maria della Pace, della *Madonna di Foligno* e, in particolare, della *Trasfigurazione*; opera capitale quest'ultima della maturità di Raffaello, considerata da tutti per le sue caratteristiche la compiuta espressione della composizione.

Nel testo mancano gli accenni di Bellori alle caratteristiche delle descrizioni delle immagini di Raffaello nel Vaticano e in particolare all'invenzione di cui «si riconosce il parto di un solo intelletto» e il compimento di un'opera ben intesa, «perfetta in pittura», che non abbia solo «l'ornamento» delle parole, ma l'azione del colore. Rispetto ai critici dell'Ottocento Bellori aggiunge delle notazioni importanti sulla «purezza di impasto e temperamento



5. Scultore di ambito canoviano, *Ritratto di Melchiorre Missirini*, gesso. Forlì, Musei Civici.



In alto, da sinistra

2. Melchiorre Missirini, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino...*, Roma 1821, frontespizio.

3. Melchiorre Missirini, *Della vita e pitture di Raffaello di Urbino per Vasari, Bellori e Missirini*, Milano, per Nicolò Bettoni, 1825, frontespizio. Milano, collezione privata.

In basso a destra

4. Luigi Pampaloni, *Ritratto di Melchiorre Missirini*, inchiostro su carta. Forlì, Biblioteca Saffi.

delle tinte», in particolare su «il bianco tiene il primo luogo replicato in più oggetti, ed ancorché questo sia un color semplice anzi un estremo degli altri colori con tutto ciò viene si bene mitigato per via d'opposti, di mistioni, e di accidenti, che gratissimo comparisce alla vista» (Missirini 1821, p. 73). L'edizione in-ventiquattresimi esposta in mostra (fig. 3) uscì per i tipi di Nicolò Bettoni a Milano quattro anni dopo quella romana, a testimonianza della diffusione dello scritto.

Serenella Rolfi Ožvald



Catt. 27a - 27b

Attilio Silvio Motti

Alessandria 1867 – Roma 1935

Due medaglie celebrative per il IV centenario della morte di Raffaello
1920

argento / similoro
diam. mm 55

Recto

RAPHAEL VRBINAS 1483 1920

Verso

LA REALE INSIGNE ACCADEMIA DI S. LUCA PER IL IV CENTENARIO DEL MAESTRO ROMA 1920

Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Bibliografia

Le onoranze a Raffaello 1920, p. 12; Genovese 2019, n. 34, p. 86

Nel 1920, in occasione del IV centenario della morte di Raffaello, l'Accademia di San Luca commissionò alla Regia Zecca la realizzazione di sei medaglie commemorative in argento e di trecento in similoro (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 1920, f. 56a); alla data del 30 marzo, le prime quattro argentee erano già state ritirate dall'Accademia (Ivi, f. 56b); le rimanenti in similoro sarebbero state offerte in dono a personaggi illustri da parte dell'Accademia durante le settimane delle celebrazioni (per esempio: Ivi, f. 55).

A realizzare queste medaglie poco note fu Attilio Silvio Motti, dal 1913 incisore capo della Zecca dell'Italia unita e insegnante di incisione alla Scuola dell'Arte della Medaglia, nonché accademico di San Luca (Genovese 2019, p. 128). Al *recto* Motti incise il busto di Raffaello derivandolo da un *pastiche* delle più note immagini del volto del pittore: la fonte principale è però da ritrovare nel ritratto di Raffaello presente in secondo piano nel *San Luca che dipinge la Vergine*, il quadro-simbolo dell'Accademia di San Luca e tradizionalmente attribuito al maestro Urbinate (Cat. 1); al *verso*, insieme alla scritta che commemorava l'occasione e la committenza, una veduta del palazzo ducale di Urbino. I due esemplari oggi esposti e rimasti nella collezione dell'Accademia sono qui pretesto per una contestualizzazione storica di quel quarto centenario. A diciotto mesi dalla fine della prima guerra mondiale non furono possibili eventi commemorativi di portata eccezionale – come invece auspicava un po' ingenuamente (e anacronisticamente) Cipriano Efisio Oppo nel gennaio 1920, suggerendo di attivarsi presto per radunare a Roma «quante più opere del sommo pittore sia possibile raccogliere dai musei e dalle raccolte private di tutto il mondo» (Oppo 1920). La vicinanza dei centenari di Leonardo (1919) e di Dante (1921) era certo un prezioso aiuto retorico quando si trattava di accomunare i tre a riprova di un presunto genio italiano, ma non è sbagliato dire che Raffaello, nel confronto, fu penalizzato. Ciononostante, è certamente vero che la celebrazione del suo centenario – che come ogni occasione di questo tipo indusse a patriottismi ed euforie ancora risorgimentali – aprì le porte a un uso pubblico della storia dell'arte.

L'occasione diede sostanzialmente adito a due tipi di iniziative radicalmente diversi: da un lato, fu motore (anche se come vedremo non così propulsivo) per il mondo degli studiosi; dall'altro, favorì un elevatissimo numero di pubblicazioni di livello medio-basso (per un elenco completo il rimando è a Cecchelli 1921) e portò all'organizzazione di un buon numero di eventi di carattere celebrativo, che ben rispecchiano la perdurante fama novecentesca di Raffaello a livello più di feticcio che di concreto maestro di pittura. Tra le moltissime celebrazioni sparse sull'intero territorio italiano nei mesi di marzo e aprile 1920 si distinsero per ambizione e organizzazione quelle di Roma e Urbino, città che tuttavia non furono mai in competizione ma anzi si «tesero



le braccia» durante i festeggiamenti – per ricorrere alla stessa espressione usata dal Vicepresidente dell'Accademia di San Luca, Giovanni Capranesi, infatti presente a Urbino in occasione delle celebrazioni del 28 marzo (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 1920, ff. 53, 54; l'archivio dell'Accademia conserva molti documenti, per la maggior parte inviti, relativi agli eventi di quei giorni).

È a questa tipologia di occasioni che in qualche modo si collegano le due medaglie esposte. Oggi possiamo rileggere quegli interventi di storici dell'arte, funzionari dello Stato e rappresentanti delle associazioni (*Le onoranze a Raffaello* 1920, pp. 12-15; *Nel IV centenario della morte di Raffaello* 1920; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 1920, f. 53, 54) e accorgerci di quanto la valutazione puramente storico-artistica possa spesso risultare, in questo tipo di eventi, condizionata dalla dimensione celebrativa. Il protagonista più autorevole dei cortei e delle commemorazioni romane fu Corrado Ricci, affiancato dal sindaco e scultore Adolfo Apolloni, in quegli anni anche Presidente dell'Accademia di San Luca. Una delle medaglie qui ricordate fu donata a Vittorio Emanuele III proprio in occasione del discorso tenuto da Apolloni in Campidoglio la mattina del 7 aprile (*Le onoranze a Raffaello* 1920, p. 12); a sette anni di distanza Adolfo Venturi non risparmiò critiche nei confronti di quell'interven-

Pagina a fronte

1-3. Attilio Silvio Motti, *Due medaglie celebrative per il IV centenario della morte di Raffaello*, 1920, recto e verso. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

to, alle sue orecchie solamente entusiastico e anedddotico (Venturi 1927, p. 198; una bozza di quel discorso, scritta in parte a macchina e in parte a mano, si può leggere in Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 1920, f. 57c).

Parallelamente, le pubblicazioni divulgative di più ampia diffusione dedicarono le copertine e gli articoli dei loro numeri alla ricorrenza raffaellesca («Emporium» 1920; «Primato» 1920; *Raffaello Nel IV Centenario* 1920) e sulla prima pagina del «Corriere della Sera» del 3 aprile Ugo Ojetti difese un ritorno a Raffaello in chiave del tutto conservatrice, elaborando ventinove leggi-consigli per un pittore contemporaneo: il suo era un prevedibile invito (opportunisticamente sbandierato sotto il nome dell'Urbinate) alla *mimesis* e alla solidità (Ojetti 1920).

In realtà, però, furono gli stessi storici dell'arte a lasciare che Raffaello diventasse facile preda di entusiasmi conservatori. Dopo i primi fondamentali studi ottocenteschi, che stabilirono i paletti attributivi e cronologici, nessuno studioso mise mano in maniera davvero nuova al lavoro di Raffaello, magari pensando di scardinare la narrazione acritica di un pittore perfetto e grazioso. Nemmeno le monografie venturiane edite in occasione del centenario, in edizioni molto curate e preziosamente illustrate, andavano in questa direzione, anzi in fin dei conti ripetevano – certo, con la mirabile prosa della nuova storia dell'arte italiana – i *topoi* che avevano fatto di Raffaello il mito dell'Ottocento (Venturi 1920a; Venturi 1920b). A riprova rapida ma lampante basti confrontare la copertina della monografia raffaellesca di Venturi per l'editore Calzone, ancora in stile ottocentesco, (Venturi 1920a) con quella nuova e “parlante” del *Piero della Francesca* di Longhi del 1927 – un controcanto determinante per quanto invece poté accadere alla fortuna novecentesca dell'artista di San Sepolcro. Non sarà un caso se nelle prime righe di quel testo lo stesso Longhi dichiarava apertamente di voler stare alla larga da «quei tentativi di psicologia dell'infanzia geniale – cari alla critica romantica» – quegli stessi tentativi che invece non mancavano mai di figurare in tutte le monografie raffaellesche del primo Novecento. Occorre aspettare il 1942, e l'uscita del *Raffaello* di Sergio Ortolani, perché qualcuno si chieda cosa sia successo non solo a Raffaello ma alla narrazione che di lui era stata fatta (Ortolani 1942). Nel frattempo, però, gli studi non avevano contribuito a fare di Raffaello un pittore interessante per chi in quegli anni provava a mettersi al cavalletto, o ad affrontare la grande parete.

Virginia Magnaghi

RAFFAELLO NELLA GALLERIA ACCADEMICA

Il giovane Pietro da Cortona, poco dopo il suo arrivo a Roma, si cimentò nell'esecuzione di copie da dipinti dei grandi maestri del Cinquecento su commissione del marchese Marcello Sacchetti, suo primo e importante mecenate. A questa fase risale la grande tela che ritrae il celebre affresco raffigurante il *Trionfo di Galatea*, realizzato da Raffaello all'interno della Villa Farnesina per Agostino Chigi intorno al 1512.

Dopo l'acquisto della collezione Sacchetti da parte di Benedetto XIV il dipinto diventò parte della collezione della Pinacoteca Capitolina, appena istituita. Nel 1845, a seguito di un'operazione di censura delle pitture licenziose voluta da papa Gregorio XVI, diverse opere passarono dalle sale del Campidoglio all'Accademia di San Luca, tra cui la *Galatea*. Inizialmente destinata a un ambiente riservato all'esercizio dei giovani che studiavano il nudo femminile, nel tempo la tela divenne uno dei fiori all'occhiello della collezione accademica, riunendo in sé i nomi e l'opera di due grandi maestri della tradizione romana.

Le guide e le fotografie storiche qui esposte testimoniano come le opere legate al nome di Raffaello abbiano sempre ricoperto un ruolo centrale negli allestimenti della galleria fin dalla sua prima sede al Foro Romano, nonché dopo lo spostamento in Palazzo Carpegna nel 1934. Qui la pala rappresentante *San Luca che dipinge la Vergine* troverà la sua collocazione definitiva nel salone delle adunanze. L'arrivo del *Putto reggifestone* nel 1834 rappresentò un'importante aggiunta e da subito andò ad occupare una posizione privilegiata nella collezione. Considerato come una delle «gemme» della raccolta, come è definito in alcune guide, fu uno dei protagonisti dei diversi ordinamenti che segnarono la vita dell'istituzione. Anche dopo che l'Accademia perse la sua storica funzione didattica per trasformarsi in un istituto volto alla conservazione del proprio patrimonio e della sua memoria, questi dipinti continuarono a mantenere una posizione di spicco, seppur ricoprendo significati diversi rispetto al passato.



Cat. 28

Pietro da Cortona

(Pietro Berrettini)

Cortona 1597 – Roma 1669

Galatea

c. 1624

olio su tela
cm 267x205

Roma, Accademia Nazionale
di San Luca, inv. 210

Provenienza

Roma, Collezione Sacchetti
(prima registrazione inventariale
1639); ceduta alla «Galleria»
(poi Pinacoteca) Capitolina nel
1748; «gabinetto riservato» nel
Palazzo dei Conservatori (1824);
trasferita all'Accademia di San Luca
nel 1845

Bibliografia

Passeri (1772) 1995, pp. 374-375;
Merz 1991, pp. 84 e segg., 94 e
segg., 99-102, 209, 300; Guarino
1997, pp. 13-19; Guarino 2018, pp.
216-222 (con bibl. prec.)

Raffaello Sanzio aveva affrescato la *Galatea* nel 1511 su commissione di Agostino Chigi, nella loggia orientale della villa suburbana che il banchiere senese si era fatto costruire oltre Tevere, oggi nota come Villa Farnesina alla Lungara. Le vicende amorose della ninfa erano state narrate da diverse fonti in modi non sempre coincidenti, ma la più diffusa era la versione ovidiana (*Metamorfosi*, XIII, 738-893) dove l'amore di Galatea per il pastore Aci veniva contrastato da Polifemo, che poi avrebbe ucciso il giovane, il cui sangue sarebbe stato infine trasformato in un fiume. L'affresco di Raffaello non dipendeva però dalla letteratura antica, quanto – come già osservato nel Cinquecento – da una *Stanza* di Angelo Poliziano, composta nel 1475-1478. L'interpretazione più accettata dagli studi è una lettura dell'affresco in chiave neoplatonica: Galatea simboleggia l'anima che tende a Dio, mentre i tritoni e le nereidi sarebbero la rappresentazione del genere umano, diviso tra spirito e passioni sensuali.

La copia realizzata da Pietro da Cortona si rintraccia nella raccolta Sacchetti a partire dal 1639, anno del più antico inventario finora rinvenuto; a quella data la famiglia viveva ancora in affitto a via dei Banchi Vecchi, ma nel giro di dieci anni il cardinale Giulio avrebbe comprato il palazzo Ricci a via Giulia, poco distante, dove i Sacchetti si sarebbero trasferiti con la propria ricca collezione e che da loro avrebbe preso il nome attuale. Con l'eccezione delle due liste più antiche (dove spesso sono assenti i nomi degli artefici), negli inventari Sacchetti la tela è sempre ricordata come copia del Berrettini. Nel 1748 il «[quadro] alto palmi 14 largo palmi 11 rappresentante la *Galatea* di Raffaello, copiata da Pietro da Cortona» venne incluso tra le opere più pregevoli della collezione romana cedute al pontefice Benedetto XIV per essere destinate alla nascente galleria dei dipinti istituita sul colle capitolino: valutata 150 scudi (decisamente sopra la media degli altri quadri Sacchetti venduti al papa), la *Galatea* venne inizialmente sistemata, secondo le prime descrizioni della galleria, nella parete d'ingresso della «seconda sala», per essere poi spostata nella parete sinistra del medesimo ambiente dopo l'articolata riformulazione espositiva dei quadri della Pinacoteca in seguito all'arrivo, nel gennaio del 1818, della *Pala di santa Petronilla* di Guercino. Pochi anni dopo però i quadri con nudi femminili diventarono inappropriati per le sale museali e il 30 settembre 1824 il direttore della Galleria Capitolina, Agostino Tofanelli, poteva comunicare che «in sequela degli ordini ricevuti [...] ho ritirato sei quadri osceni della sud.ta Galleria, e li ho situati nella Sala vicina destinata agli oggetti riservati»: la copia della *Galatea* confluì in questo modo nel «gabinetto riservato» da cui sarebbe stata rimossa due decenni più tardi, per essere definitivamente trasferita nelle raccolte dell'Accademia di San Luca.

Se era stato relativamente agevole ricostruire le vicende materiali del dipinto, più complessa (anche se all'interno di margini comuni ristretti) è stata la sua collocazione cronologica.



Pagina a fronte

1. Pietro da Cortona, *Galatea*, c. 1624, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

A lungo si era infatti ritenuto – sulla scorta di un celebre brano delle *Vite* di Giovanni Battista Passeri basato sul casuale incontro tra l'artista e il suo futuro mecenate, il banchiere Marcello Sacchetti, proprio di fronte alla copia della *Galatea* – di datare l'opera all'inizio del terzo decennio del Seicento, considerandola così una delle prime prove pittoriche dell'artista, che l'avrebbe eseguita all'interno della propria fase formativa, quando l'esercizio sui grandi maestri costituiva una tappa obbligatoria. Una disamina più attenta ha però permesso di abbandonare questa ipotesi: nessuna delle opere a noi note realizzate da Pietro da Cortona per i Sacchetti – con i quali la consuetudine continuerà a lungo anche dopo la morte di Marcello nel 1629 – può essere datata prima del 1623-1624, periodo in cui va fissato, sulla base delle attuali conoscenze, l'inizio dell'interesse per la pittura da parte del banchiere, in seguito affiancato dai fratelli. Il primo dato certo di una connessione tra Marcello e il mondo dell'arte è il verbale di una congregazione dell'Accademia di San Luca del 27 ottobre 1624 (a una settimana di distanza dalla nomina di Simon Vouet a Principe), nel corso della quale Marcello Sacchetti e Pietro da Cortona vennero individuati come rettori di una lezione domenicale. È quindi verosimile che la copia della *Galatea* (che sarà saldata all'artista, insieme ad altri quadri, solo dopo la morte di Marcello, il 2 agosto 1630), invece di essere un saggio di bravura di un giovane artista o una copia di studio, sia stato il risultato di una precisa commissione da parte di Marcello Sacchetti, all'interno di un ideale paragone, come banchiere e come mecenate, con Agostino Chigi, di cui occupava il medesimo ruolo di Tesoriere della Chiesa e di cui avrebbe continuato a seguire il percorso ottenendo nel 1626 la «privativa» per lo sfruttamento delle miniere di allume a Tolfa di cui il banchiere senese era stato uno dei primi concessionari.

Sergio Guarino



Cat. 29

Guida della Galleria dell'Insigne e Pontificia Accademia di San Luca in Roma

Roma Tipografia delle Belle Arti 1864

Guida per visitare la Galleria e le sale della Insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca posta in via Bonella numero 44 presso il Foro Romano
Roma coi Tipi di Mario Armani 1882

Giulio Aristide Sartorio
Galleria di S. Luca
Roma, Gaetano Garzoni-Provenzani 1910

Galleria di via Bonella con il *San Luca che dipinge la Vergine* e il *Trionfo di Galatea*
fotografia, ante 1931
cm 19,5 x 25,4

Galleria di via Bonella con il *Putto reggifestone*
fotografia, ante 1931
cm 19,5 x 25,4

Salone delle Adunanze di Palazzo Carpegna con *San Luca che dipinge la Vergine*
fotografia, 1934
cm 17,5 x 23

Galleria di Palazzo Carpegna con il *Putto reggifestone*
fotografia, 1934
cm 17,6 x 23

Salone delle Adunanze di Palazzo Carpegna con *San Luca che dipinge la Vergine*
fotografia di Oscar Savio, 1964
cm 18 x 24

Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Bibliografia
Golzio 1939; Cipriani 2012; Ventra 2014c, pp. 23-29, 102

«Perché la galleria dell'Accademia di San Luca è la cenerentola delle gallerie Romane?». Così si apre la guida del 1910 del pittore e critico Giulio Aristide Sartorio, che mette in evidenza l'eterogeneità delle raccolte accademiche strutturate nel tempo «senza controllo critico». Nel patrimonio collezionistico dell'istituzione, infatti, si sommarono opere, non sempre di eccellente qualità, con diverse provenienze come doni, lasciti, prove di concorso e materiali didattici. Il fine che si propone l'autore di questa pubblicazione – parte di un'impresa editoriale dell'inizio del Novecento intitolata *Musei e Gallerie d'Italia* –, è proprio quella di far conoscere al pubblico le «gemme» dell'Accademia di San Luca, che aveva allora la sua sede in via Bonella 44 accanto alla chiesa dedicata ai Santi Luca e Martina al Foro Romano. Nell'agevole volumetto vengono selezionati centodiciassette dipinti e sei sculture dal Cinque al Novecento ed inserite in ordine cronologico, dando di ognuna una breve spiegazione. Si aggiunge un ricco corredo di fotografie delle opere in gran parte allora inedite, eseguite dal gabinetto fotografico di Stato su incarico del direttore delle Belle Arti Corrado Ricci.

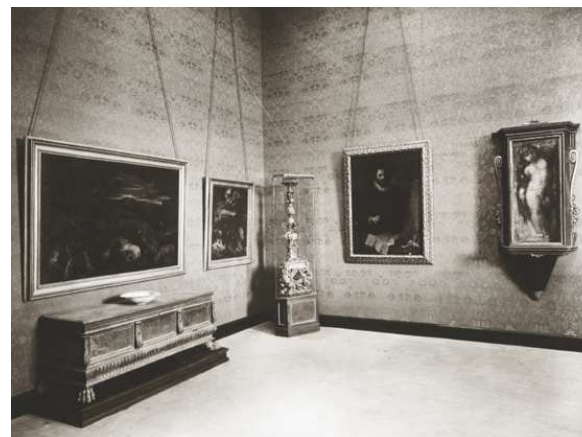
La lettura inizia dal *Putto reggifestone* (Cat. 13) di Raffaello definito «uno stupendo esemplare della stilizzazione del corpo umano [...] la forma, la colorazione, tutto è idealmente vero», facendolo seguire dal *San Luca che dipinge la Vergine* (Cat. 1). Vengono accennati i problemi attributivi intorno a quest'opera «disprezzata da tutti gli scrittori d'arte» a cui però Sartorio riconosce la mano del maestro d'Urbino nella testa e nel braccio destro del santo, riprodotte nell'unico ingrandimento inserito nella serie di immagini, affiancato alla fotografia del quadro per intero.

La trattazione è conclusa con la maschera di Michelangelo detta «preziosa reliquia» a segnare con Raffaello i due vertici della collezione accademica, che nonostante le lacune dichiarate (ad esempio nella pittura di paesaggio) poteva vantare la presenza di illustri autori, esempi di diverse scuole artistiche tra cui quella napoletana e veneta, insieme alla celebre serie di ritratti degli artisti. Le guide ottocentesche che descrivono la galleria dell'Accademia nell'antico edificio al Foro Romano, anche se più sintetiche di quella di Sartorio, riportano la disposizione dei dipinti e delle sculture in alcune sale. La prima guida in ordine di tempo fu pubblicata nel 1864 ed elenca le opere di tre ambienti, tra cui il «Salone detto di Raffaello» (gli altri erano semplicemente intitolati «Il salone nuovo» e il «Salone dei Quadri moderni», ai quali viene aggiunta una lista dei ritratti) dove sono esposti i due dipinti ascritti per tradizione al pittore di Urbino: il *San Luca che dipinge la Vergine* (Cat. 1) il cui portato simbolico per l'Accademia è confermato anche dalla sua storia conservativa (Ventra 2015) e il *Putto reggifestone* (Cat. 13) che andò ad arricchire significativamente la raccolta dal 1834. Nello stesso ambiente erano esposti alcuni dei dipinti considerati «poco decenti» provenienti dal Gabinetto Riservato della Pinacoteca Capitolina,

approdati in Accademia nel 1845, come il lacerto di affresco di Guercino con *Venere e Amore*, la grande tela di Guido Reni rappresentante la *Fortuna* e quella rappresentante il *Trionfo di Galatea* eseguita da Pietro da Cortona dall'affresco di Raffaello nella villa Farnesina (Cat. 28), che nella guida veniva curiosamente indicata però come «copia di Giulio Romano» (Cipriani 2012, pp. 10-27). Nello stesso ambiente erano anche collocati il *San Bartolomeo* e il *Sant'Andrea* di Bronzino. Venivano quindi esposte nella sala più importante le opere di celebri artisti e che segnavano i punti principali della didattica accademica, da Raffaello alla pittura classicista fino allo studio dell'anatomia, mostrate ai visitatori (per lo più artisti che con un permesso potevano anche esercitarsi nella copia) insieme ad alcuni esempi della scuola veneta e della pittura fiamminga, di paesaggio e di veduta. Significativamente il nome di Raffaello ritorna anche nel «Salone dei quadri moderni» dove insieme a dipinti, per lo più, di artisti che operarono a Roma tra Sette e Ottocento (come Agostino Masucci, Giuseppe Chiari, Giuseppe Cades, Vincenzo Camuccini) è inserito un busto del maestro d'Urbino «copia dell'antico» forse a voler far intendere il ruolo del pittore nella cultura artistica romana. La particolare attribuzione a Giulio Romano per la grande copia di Pietro da Cortona, punto di riferimento sia per la composizione che per il colore vicino all'originale, ritorna anche nella guida pubblicata nel 1882, dove viene riportata una soluzione espositiva molto diversa rispetto a quella precedente. A questa data l'Accademia aveva perso la sua storica funzione didattica per trovare sempre di più la sua ragion d'essere nella conservazione della propria memoria e del proprio patrimonio e i segni



1. Galleria della sede accademica di via Bonella: sul fondo il *San Luca che dipinge la Vergine* e a destra il *Trionfo di Galatea*, fotografia, ante 1931. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
2. Galleria di via Bonella con il *Putto reggifestone*, fotografia, ante 1931. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



3. Salone delle Adunanze di Palazzo Carpegna con *San Luca che dipinge la Vergine*, fotografia, 1934. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
4. Galleria di Palazzo Carpegna con il *Putto reggifestone*, fotografia, 1934. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

di questi cambiamenti possono essere letti in controtuce anche nell'allestimento della collezione. Quest'ultima guida ottocentesca offre al pubblico, non più composto prevalentemente da artisti e amatori, la descrizione non solo della galleria, dove trovano la loro collocazione anche le sculture dei concorsi e i gessi, ma anche di altri ambienti dell'Accademia come la sala delle riunioni, l'archivio e la biblioteca restituendo così una visione più ampia dell'istituzione. Nella Galleria le opere di Raffaello danno ancora il nome ad una sezione, esposte insieme a quelle già ricordate nella precedente sistemazione. Si aggiunge al percorso la «Sala della Fortuna» che prende il nome dalla tela di Guido Reni, che insieme all'altra di notevoli dimensioni della copia della *Galatea* di Raffaello ascritta erroneamente, come si diceva, a Giulio Romano. La corretta attribuzione a Pietro da Cortona ritorna nel puntuale inventario redatto nel 1909 da Pio Joris, Giuseppe Trabacchi e Tommaso Tomassetti, nel quale è riportato lo stesso ordinamento con le sale dette di Raffaello e della Fortuna, e dove quella indicata nella guida come «prima sala» viene invece dedicata a «Van Dick» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, inventario 1909). Anche negli inventari dell'inizio del Novecento sono proprio le opere raffaellesche a dare il nome ad alcuni spazi, tanto che vengono citate la sala del San Luca, della Galatea e del Putto (Ventra i.c.d.s.). Alcune fotografie (figg. 1-2) mostrano l'articolazione dell'allestimento in alcuni spazi della galleria prima della demolizione dell'edificio voluta dal governo fascista, rendendo visibile ciò che si legge nelle guide e nei documenti. In un'immagine molto significativa (fig. 1) sono mostrati i dipinti in galleria disposti fittamente su più registri, dove sulla destra è visibile la *Galatea* del

grande artista barocco. Il punto di fuga di questi spazi è rappresentato dal *San Luca* inquadrato da un arco, come a formare una sua cornice, nel quale è inserito il triangolo equilatero emblema della storica istituzione mettendo in risalto il ruolo di questo dipinto nella collezione e nella storia dell'accademia. In questa stessa sala, dove si concentravano i grandi nomi del Cinque e Seicento, era esposto anche il celebre *Putto reggifestone*, affiancato da *Venere e Amore* di Guercino (altro esempio di affresco) e a *Callisto scoperta dalle Ninfe* ritenuto di Tiziano come mostra un'immagine dell'epoca.

Palazzo Carpegna fu indicato quale nuova sede dell'Accademia dopo la demolizione di quella antica per la costruzione della via dell'Impero. La residenza nobiliare, vicino Fontana di Trevi, venne restaurata per l'occasione tra il 1933 e il 1934, con l'intervento di una commissione di accademici architetti presieduta da Gustavo Giovannoni (Bertolaccini 2019); la pinacoteca invece ebbe un nuovo ordinamento a cui contribuirono i pittori Carlo Siviero, Giovanni Costantini, Amedeo Bocchi e Federico Hermanin, insieme agli scultori Arnaldo Zocchi e Giuseppe Romagnoli che scardinarono la disposizione precedente, anche in considerazione dei nuovi spazi. Gli ambienti furono ripristinati affinché la nuova sede fosse idonea alla rinnovata funzione d'istituzione che si definiva e confermava soprattutto come custode di sé stessa e della sua memoria, volendo mantenere la sua presenza nel contesto culturale dell'epoca.

Nella nuova sistemazione delle sale, al *San Luca* venne riconosciuta innegabilmente la sua rilevanza ma con un significato differente rispetto al passato. Isolato dal resto della collezione, di cui era stato non solo parte integrante ma vero e proprio cardine, fu posto nella grande sala delle adunanze al primo piano (dove ancora oggi si trova), come mostra la fotografia storica (fig. 3) in cui è visibile l'opera da poco trasferita nell'edificio, e un'altra successiva (fig. 5) che lo rappresenta nella stessa posizione ma dopo il restauro di Pico Cellini del 1958, arricchito da una nuova e più elaborata cornice (Ventra 2014c, pp. 102-103). In questa nuova posizione veniva però svuotato del suo antico portato simbolico, per ricoprire un nuovo ruolo di rappresentanza, diventando il protagonista nelle occasioni ufficiali dell'Accademia.

La copia da Raffaello della *Galatea* di Pietro da Cortona venne invece sistemata lungo lo scalone insieme alla *Fortuna* e al *Bacco e Arianna* di Reni e ad opere dell'Otto e Novecento come l'*Atleta vincitore* di Francesco Hayez e il *Monte Circello* di Sartorio, come si legge nella guida curata da Vincenzo Golzio del 1939. Dopo il restauro avvenuto negli anni Novanta del Novecento (*Pietro da*

5. Salone delle Adunanze di Palazzo Carpegna con *San Luca che dipinge la Vergine*, fotografia di Oscar Savio, 1964. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



5. Galleria di Palazzo Carpegna con *Il Putto reggifestone* tra due teste di anonimo autore, fotografia di Oscar Savio, 1964. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Cortona 1997, pp. 13-20) questa celebre copia trova la sua collocazione nella Sala delle Adunanze, proprio davanti al celebre dipinto del San Luca, rendendo così possibile il dialogo tra due delle più importanti opere della collezione.

Infine il *Putto*, definito da Golzio «la gemma più preziosa» della raccolta, venne esposto nella prima sala della Galleria al terzo piano affiancato dai ritratti dei fondatori dell'Accademia Federico Zuccari e Girolamo Muziano, come ricordano i documenti e come dimostra un'altra immagine del 1934 (fig. 4; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, inventario 1931). Questi illustri artisti furono poi sostituiti, nell'allestimento curato negli anni Sessanta del Novecento (*La Galleria* 1964), con due teste di anonimo autore, anche questi frammenti di affresco e che, come quello raffaellesco, arrivarono in Accademia grazie ad un lascito (fig. 6). In questi anni le sale espositive furono portate a nove, dove trovarono la loro collocazione molti dipinti un tempo nei depositi e noti solo agli studiosi e le terrecotte dei concorsi (Faldi, Pietrangeli 1968, pp. 6-9).

Le opere raffaellesche ebbero una costante centralità e particolare fortuna all'interno della raccolta accademica, andando a ricoprire differenti significati e funzioni a seconda delle varie epoche. Restarono comunque una costante nelle molteplici variazioni e cambiamenti subite dalla storica istituzione romana, che proprio attraverso gli ordinamenti della propria raccolta e l'organizzazione dei propri spazi ha voluto mettere in scena la sua secolare e complessa storia.

Valeria Rotili

RAFFAELLO NELL'OPERA DEI MAESTRI DELL'ACCADEMIA

Nella storia della didattica artistica l'esercizio sull'opera di Raffaello è un fattore inesauribile. Grazie all'universalità del suo linguaggio e della sua opera, riconosciuta già dai contemporanei, gli artisti di ogni tempo hanno attinto a soluzioni compositive, formali e stilistiche, osservandole attraverso le lenti della propria cultura e del proprio tempo. Per questo è possibile osservare le innumerevoli e diverse declinazioni con cui i pittori hanno restituito gli esiti di questo imprescindibile esercizio sul modello raffaellesco.

I grandi maestri dell'Accademia di San Luca lungo tutto il corso della sua storia non si sono sottratti a questo confronto e hanno saputo rinnovare lo sguardo sull'opera dell'Urbinate, restituendolo nelle proprie opere in forme originali che, osservate in sequenza cronologica, danno il segno di un percorso articolato ma coerente.

Per Carlo Maratti e per gli artisti della sua cerchia tra fine Seicento e i primi anni del XVIII secolo la lezione raffaellesca è funzionale alla promozione di un ritorno al classicismo, così come per gli artisti francesi, a partire dall'esempio di Charles Lebrun, *peintre du Roi*, essa costituisce la base per l'invenzione di una grandiosità utile all'autopromozione della monarchia.

Nel pieno Settecento artisti come Placido Costanzi o Angelica Kauffmann traggono dall'esempio raffaellesco la naturalezza per virarla verso una pittura piacevole, delicata e seducente.

L'Ottocento purista, pur volgendo prevalentemente lo sguardo ai cosiddetti "primitivi", non rinuncia alla meditazione costante e continua sull'Urbinate, riferimento primario per la resa monumentale delle figure e delle composizioni, soprattutto laddove l'impresa artistica ha il compito di sostenere strenuamente la difesa dei valori cristiani e del primato della Chiesa di Pio IX di fronte all'avanzata dei moti risorgimentali, come nel caso di Tommaso Minardi.

Proprio Raffaello diviene manifesto del ritorno alla tradizione dopo gli sconvolgimenti dell'astrattismo e dell'informale e la sua *Velata* risalta alle spalle di un riflessivo Achille Funi, autoritrattosi in veste di artista e di accademico nel 1962.



Cat. 30

Gérard Audran

Lione 1640 – Parigi 1703

da **Charles Le Brun**

Parigi 1619 – Parigi 1690

L'entrata trionfale di Alessandro Magno a Babilonia

1675

acquaforte e bulino
mm 745 x 965

Iscrizioni

In basso a sinistra: Gir. Audran Sculps./ 1675.; nel margine in basso a sinistra: AINSY PAR LA VERTU SELEVENT LES HEROS. / *Entrée Triomphante d'Alexandre dans Babilone au milieu des concerts de / musique et des acclamations du Peuple. / Gravé par Ger. Audran sur le tableau de M.r le Brun premier Peintre du Roy. Ce tableau est dans le Cabinet de sa M.té il a 16 piedz de hault sur 21 pi. 5 pou. de long.;* nel margine in basso a destra: SIC VIRTVS EVEHIT ARDENS. / *Alexander Babilonem sibi deditam triumphali curru sublimis inter / Ciuium acclamations, et Concertus ingreditur. / Aeri incisus per Ger. Audran ex tabula Car. le Brun Reg. Pictor. Primarij as[serua]t[ur] [in Pinacothecâ regjâ] 16 pedes alta et 21 p. et 5. poll lata*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 108

Provenienza

Donata all'Accademia da Charles Errard per conto di Charles Le Brun nel 1677

Bibliografia

Nivelon (1690-1700) 2004, pp. 322-323; L. Marchesano in *Printing the Grand Manner* 2010, pp. 58-59, 74-76; L. Marchesano in *A Kingdom of Images* 2015, cat. 6, pp. 66-67; Kirchner 2016, pp. 27-33; M. Francucci in *Da Raffaello a Balla* 2017, p. 112; Ventra 2019, pp. 107-111

La monumentale incisione, firmata e datata da Gérard Audran, riproduce in controparte il dipinto realizzato da Charles Le Brun nel 1665, raffigurante *L'entrata trionfale di Alessandro Magno a Babilonia* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 2898), soggetto liberamente tratto dall'opera di Quinto Curzio Rufo (*Storie di Alessandro Magno*, V, 1) e descritto meticolosamente da Claude Nivelon, allievo e biografo del *premier peintre* di Luigi XIV. Sconfitto Dario III nella battaglia di Gaugamela, Alessandro Magno è accolto trionfalmente a Babilonia. Coronato d'alloro e con in mano uno scettro sormontato da una vittoria alata, il sovrano macedone avanza maestosamente per le vie della città su di un carro trainato da due elefanti bardati con sfarzo, dalla groppa dei quali alcuni giovani spargono fiori e bruciano incenso lungo il cammino percorso dal corteo. Preziosi bracieri ardono per le vie e sulle terrazze della città, dominata dai leggendari giardini pensili, mentre piccoli gruppi di persone osservano curiose l'ingresso del trionfatore, accompagnato da musicisti e da soldati a cavallo. In primo piano un cavaliere ordina a tre servi di trasportare su una portantina un pesante e prezioso vaso cesellato, allusivo alle ricchezze della città.

L'incisione fa parte della serie di cinque stampe – quattro di Audran e una di Gérard Edelinck – eseguite tra il 1672 e il 1678 come traduzione del ciclo di dipinti (1661-1673) di Le Brun, celebranti le imprese morali e belliche del sovrano macedone, le cui virtù erano rivolte al giovane Luigi XIV come modello ideale da imitare da parte della storiografia di corte e al contempo come termini di comparazione per l'esaltazione del re dalla panegiristica francese. Chiarificatore a questo proposito è il motto, in francese e in latino, posto nel margine inferiore della stampa, insieme alle didascalie a commento dell'episodio del trionfo: *Ainsy par la vertu selevent les heros*. Le virtù morali, dimostrate nei confronti dei suoi avversari, così come le doti guerriere, acclamate nel corso di numerose battaglie, hanno permesso al re macedone di essere considerato il più grande sovrano e generale dell'antichità, il cui riconoscimento nel ciclo predisposto da Le Brun culmina proprio nel trionfo a Babilonia. Pertanto, l'incisione, come il rispettivo dipinto, si pone idealmente a conclusione della serie di storie dedicate ad Alessandro, la cui presentazione rispondeva ad una sequenza tematica anziché ad una progressione che rispettasse la cronologia dei fatti storici rappresentati (*A Kingdom of Images* 2015, p. 67). Il ciclo conobbe una grande fortuna grazie alla stampa e alla sua trasposizione in arazzo.

L'incisione entrò a far parte delle collezioni dell'Accademia di San Luca nell'agosto del 1677, insieme ad altre tre stampe del ciclo, mentre il quinto foglio fu inviato da Parigi l'anno seguente. Promotore della donazione fu lo stesso Le Brun, il quale, principe dell'istituzione per il biennio 1676-1677, ma lontano dalla città pontificia, incaricò della consegna il pittore Charles Errard, primo direttore dell'Accademia di Francia a Roma nel



1. Gérard Audran (da Charles Le Brun), *L'entrata trionfale di Alessandro Magno a Babilonia*, 1675, acquaforte e bulino. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

1666, anno della sua fondazione, e nuovamente in carica dal 1675 al 1684. Questi doni, come le altre elargizioni offerte all'istituzione negli anni del principato di Le Brun, cadono nel periodo di maggiore influenza della politica culturale francese sulla San Luca, i cui concorsi del 1677 furono finanziati direttamente dal potente ministro di Luigi XIV, Jean-Baptiste Colbert, tutto ciò non senza l'avallo del consesso accademico e *in primis* di Carlo Maratti, principale fautore della proposta di aggregazione tra i due istituti in quello stesso anno. Le stampe, ben accolte, furono subito esposte in Accademia, ed è indicativo rivelare come la volontà di avvicinamento alla Francia si manifestasse ulteriormente in quell'anno tanto nei soggetti scelti per le prove di concorso dal vice-principe Errard e tratti dalle gesta di Alessandro Magno, quanto nel discorso che Pietro Bellori tenne in occasione delle premiazioni dei giovani artisti, nel quale il re macedone era menzionato per primo quale esempio di sovrano cultore delle arti e protettore di artisti, chiaro appello rivolto a Luigi XIV dal quale l'istituzione romana auspicava una duratura e vantaggiosa protezione (Ventra 2019).

L'invio della serie di stampe, in gran parte affidate all'abile mano di Audran, allievo di Maratti a Roma nel 1667-1670, non fu una scelta casuale o di praticità, ma rappresentava un manifesto politico e al contempo artistico con il quale l'arte francese, nella figura del *peintre du roi*, dimostrava i traguardi raggiunti nel campo della grande pittura di storia. In seno all'antica istituzione romana, Le Brun poteva con orgoglio esporre la maturazione di uno stile retorico e magniloquente, attento alla resa espressiva dei corpi e degli animi, alla composizione, al costume dei personaggi e alla costruzione spaziale, proponendo questi raggiungimenti come una risposta moderna e francese alle grandi imprese decorative italiane, una strada suscettibile di essere additata come modello alle giovani generazioni di artisti e nata dal continuo confronto col modello dell'Antico, di Raffaello e di Poussin, nuovo nume tutelare della recente storiografia artistica d'oltralpe. In particolar modo, il riferimento al modello raffaellesco, selezionato e assimilato sin dal soggiorno romano di Le Brun (1642-1646), non avviene attraverso il ricorso a puntuali e pedissequi citazioni, ma grazie ad una personale rielaborazione che lascia intuire i modelli antichi e moderni. Così avviene per i cavalieri del corteo e nel gruppo di donne col bambino in primo piano, dove si ravvisa l'importanza dello studio delle opere mature di Raffaello, quali le Stanze di Eliodoro e di Costantino in Vaticano, le *Sibille* in Santa Maria della Pace e gli affreschi della Loggia di Psiche alla Farnesina.

Dario Iacolina



Cat. 31

Nicolas Dorigny incisore

Parigi 1658 – Parigi 1746

Carlo Maratti disegnatore

Camerano 1625 – Roma 1713

L'Accademia di pittura

1704-1711

acquaforte e bulino

mm 314 x 463

Roma, Biblioteca Romana Sarti,

vol. E18R

Provenienza del volume

Giovanni Petrini (1750-1810?);

Antonio Sarti (1797-1877)

Bibliografia

Rudolph 1978, p. 203, n. 38; Win-

ner 1992; Jaffé 1994, p. 128, n. 251;

Rudolph in *L'idea del bello*, II,

pp. 483-484, n. XVIII.2; Pierguidi

2017; A. Aymonino, in *Drawn*

from the Antique 2015, pp. 148-

153, n. 15 (con ulteriore bibliogra-

fia); Pezzuto 2019, pp. 185-190

Iscrizioni

In alto a destra al di sopra delle tre Grazie: SENZA DI NOI OGNI FATICA E VANA; in alto al centro sopra l'Apollo: NON MAI A BASTANZA; al centro a sinistra sul basamento dell'*écorché*: TANTO CHE BASTI; in basso a sinistra in prossimità del giovane ingocchiato col compasso: TANTO CHE BASTI; al centro a destra sulla lavagna con gli studi di prospettiva: TANTO CHE BASTI.

Nella parte inferiore della stampa lunga iscrizione indirizzata «A Giovari studiosi del Disegno»: *La Scuola del Disegno, che s'espone delineata con le presenti Figure dal Sig. Cavalier Carlo Maratti, può molto contribuire al'disinganno di coloro, che credono di potere con la cognizione, e studio di mol/te Arti divenir perfet.^{ta} nell'Arte del dipingere senza procurare in primo luogo d'esser perfettissimi nel Disegno, e senza il dono naturale, et un particolare istinto di saper con grazia, e facilità animare, e disporre vagamente le / parti di quell'Opera, che prenderanno a delinear, e vā figurando questo suo nobil pensiero con il mezzo dell'azzioni, che qui si additano. Vedonsi alcuni studiosi delle mathematiche in | quella parte, che spetta alla Geometria, et Ottica, che conferiscono alla Prospettiva: dall'altro lato, altri applicati all'osservazione d'un Corpo anatomico, da cui si appren-*

de la giusta proporzione / delle membra, e sito de'muscoli, e nervi, che compongono una figura, dimostrato eruditamente da Leonardo da Vinci espresso co(n) la propria effigie, con il motto · Tanto che basti · per dimostrare, che di tali professioⁿⁱ basta, che / quello, che attenderà al Disegno sia mediocrem.^{te} erudito, per ridurre ad un'perfetto fine qualunque Idea. Mà per coloro, che si esprimono attenti allo studio delle statue antiche, non serve una leggiera applicazione al / le med^e, essendo lor d'uopo di farvi sopra una lunga, et esatta riflessione, e studio per apprendere le belle forme; e si pone l'esemplare delle statue antiche, come le più perfette, nelle quali quei grandi Huomini espressero i Corpi nel più perfetto grado, che possono dalla natura istessa crearsi, e perciò vi si pone il motto · Non mai a bastanza. Tutto però riuscirebbe vano di conseguire senza l'assistenza delle Grazie, che intende, come / accennammo, per quel natural gusto di disporre, et atteggiare con grazia, e delicatezza le positure, et i movimenti delle Figure, dalle quali poi risulta quella vaghezza, e leggiadria, che destano meravi / glia, e piacere in chiunque le mira, ponendosi queste a tal oggetto in alto, e sù le nuvole per significare, che questo dono non viene che dal Cielo, con il motto · Senza di noi ogni fatica e vana · Vivete felici.

La stampa con il raro primo stato dell'*Accademia di Pittura* esposta in mostra (fig. 1) è contenuta all'interno di un volume miscelaneo raccolto dall'incisore settecentesco Giovanni Petrini e passato successivamente nelle mani dell'architetto Antonio Sarti. Questi, poco prima di morire (1877), donò la sua collezione al Comune di Roma legandola all'Accademia di San Luca, di cui era stato presidente (1860-1863).

Come ricorda un passo della biografia marattesca di Giovan Pietro Bellori, ascrivibile alla metà degli anni Novanta del Seicento (Sparti 2002, pp. 219-223), il soggetto della celebre incisione

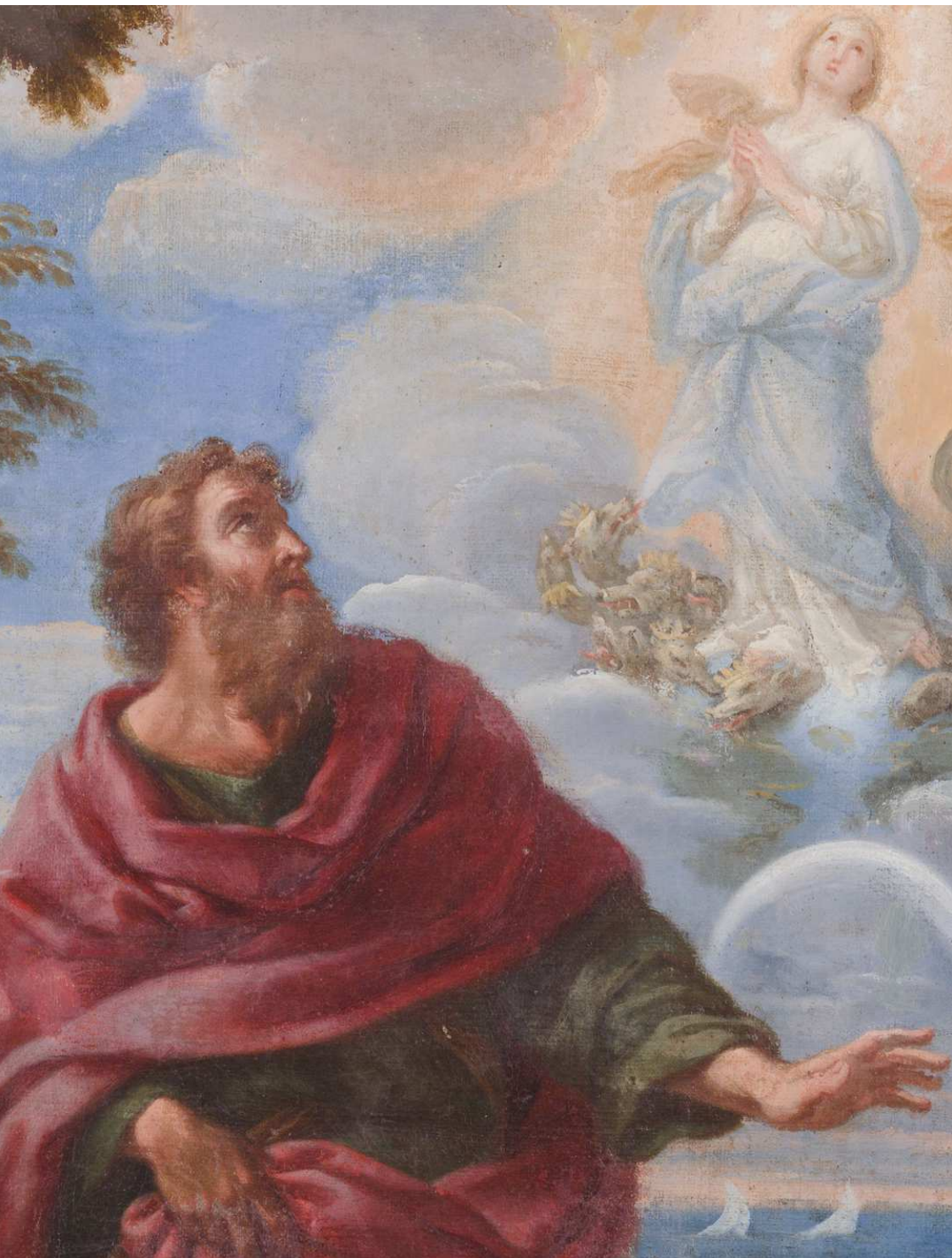


3. Nicolas Dorigny (da Carlo Maratti), *Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti*, incisione. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

estensivo della biacca, le dimensioni parrebbero suggerirlo) – ad essere probabilmente consegnato da Maratti a Nicolas Dorigny come modello affinché questi ne ricavasse un lucido strumentale alla pubblicazione del famoso soggetto. L'incisore francese, che si stabilì nell'Urbe nel 1687 (e vi rimase fino al 1711), si guadagnò molto presto un ruolo di rilievo nella cerchia dei divulgatori a stampa del grande caposcuola e si cimentò nel riprodurre l'*Accademia di Pittura* tra il 1704 e il 1711. Il *terminus post quem* si ricava dall'iscrizione presente nel margine inferiore, ove il maestro marchigiano è appellato come «eques», mentre un sicuro *ante quem* è rappresentato non solo dal trasferimento in Inghilterra di Dorigny, ma anche dalla prima menzione documentaria dell'incisione in esame, annoverata nell'inventa-

rio *post mortem* del pittore (1711), ove figurava accanto a quella altrettanto famosa col *Trionfo dell'Ignoranza* (fig. 3). Molti dei rami già di proprietà marattesca furono poi acquistati nel 1713 da Jacob Frey che, quindici anni dopo, nel 1728, avrebbe pubblicato una seconda tiratura dei due soggetti appena ricordati aggiungendovi la data e l'indicazione «Romae. Apud Jacobum Frey». Come attesta anche la lunga iscrizione sottostante (forse dettata da Maratti, ma ancora fortemente influenzata dalla lezione belloriana), l'*Accademia di Pittura* rappresenta la più alta espressione simbolica del credo classicista dell'Accademia di San Luca. La complessa e affollata scena è ambientata in un'ideale scuola destinata ai giovani desiderosi di imparare l'arte della pittura, e si configura come una sorta di difesa della tradizione accademica toscano-romana, dove si pongono quali insegnamenti fondamentali lo studio delle discipline matematiche, della prospettiva e dell'anatomia («tanto che basti»), quello dell'antico («non mai a bastanza») e la convinzione che uno degli aspetti fondamentali per raggiungere il perfetto stile sia l'aiuto delle grazie («senza di noi ogni fatica è vana»). Stella polare di tutto questo erudito discorso per immagini, ovviamente, è Raffaello; sembrerebbe quasi che Maratti abbia messo di proposito il Platone e l'Aristotele della *Scuola di Atene* (impersonati nell'affresco delle Stanze Vaticane rispettivamente da Leonardo da Vinci e Bastiano da Sangallo) a insegnare ai suoi ragazzi prospettiva e anatomia: l'uno intento a indicare la piramide rovesciata, l'altro a spiegare come ritrarre l'*écorché*. L'antico è evocato attraverso tre statue poste sul fondale: il gigantesco Ercole farnesiano, una Venere Pudica (forse quella de' Medici restaurata da Ercole Ferrata, cfr. Pierguidi 2017) e l'Apollo raffaellesco, in questo caso una scultura mai esistita ma immaginata dal Sanzio sopra i filosofi della Segnatura. Nel disegno appartenuto al marchese del Carpio invece, come ricorda Bellori (e come attesta ancora un altro disegno di Maratti oggi al Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford), al posto dell'Apollo l'artista dovette schierare l'*Antinoo* del Belvedere. Benché non sia da dubitare che l'invenzione allegorica con il *Trionfo dell'Ignoranza* sia stata concepita dall'artista marchigiano quale *pendant* dell'*Accademia*, non è affatto detto che essa sia stata ideata nello stesso momento su richiesta del Marchese del Carpio. Negli inventari della collezione del diplomatico non è infatti rintracciabile, né se ne incontra alcuna menzione negli scritti belloriani. È possibile invece che si sia trattato di una successiva elaborazione di Maratti, intenzionato forse a promuovere per il tramite delle due stampe affidate al collaboratore francese il suo rinnovato ruolo di Principe dell'Accademia o il conferimento del titolo di cavaliere e il mecenatismo di Clemente XI.

Luca Pezzuto



Cat. 32

Giovanni Paolo Melchiorri

Roma 1664 – Roma 1745

*San Giovanni evangelista
e san Paolo con la visione
dell'Immacolata*

1707 ca.

olio su tela
cm 61,5 x 90,5

Al verso
DONO DEL SIG. BATT [?]
PAUOLO MELCHIORRE

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 48

Provenienza
Dono dell'autore all'Accademia di
San Luca

Bibliografia
Prosperi Valenti Rodinò 1980,
pp. 354-355; Rudolph 1983,
fig. 477; Coccia 1990, p. 791;
Sestieri 1994, vol. I, pp. 126-127;
Agresti 2009, vol. 73, p. 261;
Beccarini 2018-2019, p. 94, p. 120,
fig. 18

L'opera (fig. 1) rappresenta Giovanni evangelista e Paolo di Tarso durante la visione della Vergine che, coronata di stelle e posta al di sopra di una falce di luna e del globo terrestre, schiaccia un drago a sette teste, ciascuna delle quali reca altrettanti diademi.

I due santi, abbigliati con vesti verdi e manti rossi, sono raffigurati in un ambiente circondato dal mare, connotato da una rigogliosa vegetazione e da alcune vestigia antiche, quali capitelli e rocchi di colonne – verosimilmente l'isola di Patmos – in cui ambedue osservano la mistica visione. Paolo è effigiato in posizione stante accanto a Giovanni, quest'ultimo, in ginocchio, sostiene con la mano sinistra un libro aperto (il suo vangelo) e con la destra una penna d'oca grazie alla quale redige il testo sacro. Entrambi sono identificati mediante i loro precipui attributi, l'aquila vicino all'Evangelista e la spada con un libro (e una pergamena) ai piedi del *Doctor gentium*.

Il tema proposto nel dipinto sembra riflettere uno dei versi maggiormente conosciuti dell'Apocalisse di Giovanni: «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (Apocalisse 12,1), eppure rimane arduo spiegare con efficacia la presenza di san Paolo, se non identificandola quale devoto omaggio dell'artista ad entrambi i suoi santi eponimi.

Dal punto di vista stilistico la tela in esame risulta fortemente debitrice degli insegnamenti appresi da Melchiorri presso Carlo Maratti (1625-1713), sotto la cui guida il giovane artista: «perfezionò così bene i fondamenti del disegno che forse niun più di lui si acostò a così degno maestro» (Pio 1724, p. 57). In particolare, il quadro romano palesa una stretta relazione con il dipinto raffigurante la *Visione di san Giovanni evangelista a Patmos* (fig. 2), conservato ad Amsterdam presso il Rijksmuseum (inv. SK-A-727, olio su tela, cm 109,5 x 83,3), indicato da parte della critica come opera eseguita verso il 1690 da Maratti (in particolare si veda Rudolph 1995, pp. 47-48, p. 196, nota 108), sebbene non appaia inverosimile la partecipazione della bottega e – presumibilmente – dello stesso Melchiorri.

Indubbia è la tangenza tra le due opere, sia dal punto di vista compositivo – ambedue sono costruite diagonalmente – che nella scelta della *palette* cromatica, così come nella sapiente disposizione di alcuni elementi naturali, tra cui gli alberi e la presenza dell'aquila che rivolge il muso verso l'esterno della scena, nonostante vi siano rilevanti differenze, *in primis* la figura di san Paolo, presente nel dipinto dell'Accademia di San Luca è assente nella tela olandese.

In generale la prossimità tra la produzione pittorica di Melchiorri con quella di Maratti – ravvisabile, ad esempio, nelle due redazioni dell'*Apparizione della Vergine a sant'Andrea Corsini* (Prosperi Valenti Rodinò 1980, pp. 353-354) – testimonia la stretta adesione dell'allievo agli insegnamenti del celebre maestro.

D'altronde la prolifica attività di Melchiorri, nota principalmente attraverso un cospicuo *corpus* grafico, si svolge in gran parte sot-



Pagina a fronte

1. Giovanni Paolo Melchiorri, *San Giovanni evangelista e san Paolo con la visione dell'Immacolata*, 1707 ca., olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina

2. Carlo Maratti e bottega (?), *Visione di san Giovanni evangelista a Patmos*, 1690 ca., olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum.

to l'egida del "cavalier Carlo", sin dalla sua prima formazione durante cui il giovane: «[...] con l'approvazione e comando di esso [Maratti] studiò anche dall'opere del divin Raffaele e dall'antico [...]» (Pio 1724, p. 57), così come quella di disegnatore dei dipinti del maestro da tradurre a stampa (Prosperi Valenti Rodinò 2016, pp. 199-201). Tale capacità viene espletata anche in un attento lavoro su alcune opere del Sanzio, come testimonia una serie di incisioni tratta dalle celeberrime *Stanze*, eseguita dal poco noto Gaetano Bianchi (attivo nel XVIII secolo), di cui Melchiorri è il disegnatore. In particolare, si ricorda il bulino con uno dei personaggi della *Disputa del Sacramento* (*Raphael invenit* 1985, p. 34, scheda n. 4), realizzato in varie tirature (si veda l'esemplare presso il British Museum, inv. V, 5.96, mm 218 x 164), figura già copiata da Maratti come attesta un disegno conservato nella Royal Library a Windsor (inv. RCIN 904251, matita rossa su carta bianca, mm 211 x 186).

Facente parte della medesima serie si ricorda un'altra stampa con un gruppo di personaggi, desunti dalla *Scuola di Atene* (*Raphael invenit* 1985, p. 39, scheda n. 7), quelli più prossimi ad Aristotele, ove l'iscrizione recita: «Raffael Santio pinx. in Vatic.no» e «Ioannes Paulus Melchiorri delin.» (British Museum, inv. V, 5.100, mm 300 x 191).

La ferace attività di disegnatore, incisore e pittore del poliedrico marattesco proseguì con vivacità all'inizio del Settecento, il primo decennio del secolo fu prolifico di commissioni e prestigiosi riconoscimenti ufficiali, tra cui si ricorda l'ingresso nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1704 (di cui divenne *reggente* nel 1725 e nel 1731) e la partecipazione alla decorazione dell'interno di San Giovanni in Laterano, culminata nella realizzazione del *Profeta Ezechiele* (entro il 1718), prestigioso cantiere voluto da Clemente XI (Negro 2001, pp. 99-109).

Così, durante il lungo principato di Maratti, il 10 gennaio 1706, Melchiorri venne accolto nell'Accademia di San Luca con larga maggioranza (un solo voto contrario) e l'obbligo – per essere effettivamente ammesso – di consegnare il quadro, quello discusso in questa sede, la cui esecuzione si colloca assai realisticamente in quel torno d'anni (Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 46A, f. 50). Nello storico sodalizio l'artista ricoprì numerosi e prestigiosi incarichi – tra cui perito stimatore di pitture, custode e consigliere, benché declinò il principato (Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 47, f. 33v.) – portando avanti gli insegnamenti del maestro e, *mutatis mutandis*, quelli del *divin Raffaele*.

Dario Beccarini



Cat. 33

Pietro Antonio De Pietri

Cadarese 1663 – Roma 1716

*San Pietro e san Giovanni
rifiutano il denaro di Simone*

1711

olio su tela
cm 51,3 x 73,8

Al verso

PIETRO DE PIETRI / CREATO
ACCHDEMI/CO ANN. CDO
1711

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 73

Provenienza

Probabile dono dell'autore all'Ac-
cademia di San Luca

Bibliografia

Faldi 1968, cat. 16, pp. 30-31;
Rudolph 1983, fig. 575; Bellini
1991, vol. 39, p. 41; Sestieri 1994,
vol. I, p. 150

L'opera (fig. 1) raffigura un episodio contenuto negli Atti degli Apostoli, sebbene il soggetto sia stato indicato come *San Pietro e il Fariseo* (Faldi 1968, pp. 30-31; Sestieri 1994, p. 150) o *San Pietro e Anania* (Bellini 1991, p. 41). La tela effigia il viaggio – per meglio dire – la missione evangelica in Samaria, e il relativo miracolo, di Pietro e Giovanni, essi si recano in quel territorio affinché i neofiti possano ricevere lo Spirito Santo, trasmesso dagli apostoli mediante l'imposizione delle mani. Tra le persone recentemente battezzate da Filippo vi è anche Simone, comunemente noto come Simon mago, che alla vista del miracolo compiuto dai due discepoli di Gesù: «offrì loro del denaro dicendo "Date anche a me questo potere perché a chiunque io imponga le mani, egli riceva lo Spirito Santo". Ma Pietro gli rispose: "Il tuo denaro vada con te in perdizione, perché hai osato pensare di acquistare con denaro il dono di Dio. Non v'è parte né sorte alcuna per te in questa cosa, perché il tuo cuore non è retto davanti a Dio. Pentiti dunque di questa tua iniquità e prega il Signore che ti sia perdonato questo pensiero. Ti vedo infatti chiuso in fiele amaro e in lacci d'iniquità» (Atti 8, 9-24).

Il brano sopra riportato è restituito con puntualità dall'artista che ne coglie l'essenza, sia mediante una ben calibrata disposizione dei personaggi, sia attraverso le espressioni palesate nei visi e nei gesti di quest'ultimi. Così, in uno spazio aperto ma circondato da architetture di gusto antico, Pietro, posto al di sopra di due gradini e sul cui capo compare la lingua di fuoco dello Spirito Santo, diviene il fulcro della composizione. Egli, nella sua monumentale grandezza, distende il braccio sinistro per allontanare e rifiutare Simone e il vassoio traboccante di monete da lui offertogli, mentre con il destro indica il cielo da cui discende lo Spirito Santo. Dal lato opposto della scena, inginocchiato in primo piano, compare Giovanni che con una mano regge un libro aperto (verosimilmente il Vangelo da lui scritto) e con l'altra indica il medesimo tomo (*medium* di salvezza).

Alle spalle degli apostoli si trovano diversi personaggi, battezzati e ricolmi dei doni celesti (raffigurati dalle singole fiammelle al di sopra di essi), alcuni intenti ad osservare la discesa dello Spirito, altri l'episodio con Simone.

L'opera – sebbene mostri un generale ingiallimento della superficie pittorica che ne limita la piena leggibilità – costituisce una preziosa testimonianza della qualità pittorica raggiunta da Pietro Antonio De Pietri (noto anche come De' Pietri, Pietri, Petri ecc.), artista nato a Premia, nella Valle Antigorio, nel 1663, (Canestro Chiovena 1971, p. 68, nota 3; Chirico 1983, pp. 246-247), territorio all'epoca parte dei domini lombardi.

De Pietri, dopo una prima formazione presso un anonimo pittore locale si trasferì in giovane età a Roma, presumibilmente verso il 1678, ove studiò a più riprese sotto la guida di Giuseppe Ghezzi (1634-1721) e successivamente con il cremonese Angelo Massarotti (1654-1723) per circa un biennio, sino al 1681, en-



Pagina a fronte

1. Pietro Antonio De Pietri, *San Pietro e san Giovanni rifiutano il denaro di Simone*, 1711, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

trambi pittori assai legati a Carlo Maratti (1625-1713), come rilevato dalla critica (in particolare su Massarotti si veda Barchielli 2004, p. 70). Le doti artistiche del giovane lombardo non passarono inosservate se: «il cavalier Maratti lo volle nella sua scuola conoscendo benissimo la riuscita che poteva fare la sua buona volontà et il suo bel talento» (Pio (1724) 1977, p. 133). Il celebre maestro volle che De Pietri, si applicasse a studiare e copiare con numerosi disegni: «l'opere fatte da Raffaello in Vaticano» (Pascoli (1730) 1992, p. 311). Sebbene tali fogli non siano stati ancora rintracciati (non sono presenti nell'utile contributo di Bellini 1986, pp. 315-332, né in quello, assai notevole, di Graf 2003, pp. 427-478), risulta chiaro di come la lezione dell'Urbinate, rielaborata da Maratti, fosse trasmessa ai suoi discepoli, mediante un'inesausta prassi grafica.

Il magistero marattesco, formatosi con un linguaggio poliglotta in cui Raffaello appare uno dei principali testi di riferimento, si riflette – pur variamente declinato – nell'*œuvre* di De Pietri, come testimoniato dalla tela in esame. L'efficacia compositiva, la disposizione dei personaggi, unitamente alla gestualità solenne e maestosa di Pietro, sono memori degli studi compiuti sui capolavori romani del Sanzio, *in primis* sulle celeberrime Stanze.

Proprio all'interno di questi ambienti De Pietri sarà impegnato con altri suoi sodali, sotto la supervisione di Maratti, all'importante operazione di restauro – e di celebrazione del genio raffaellesco – fortemente voluta da Clemente XI tra il 1702 e il 1703 (Cicerchia, De Strobel 1986, pp. 106-135; Zanardi 2007; di Macco 2017, pp. 99-107).

In seguito a questo rilevante impegno, e a numerose commissioni sia romane che estere, De Pietri venne accolto tra i Virtuosi al Pantheon nel 1703, e solo il 25 maggio 1711 (in età ormai avanzata) divenne accademico di San Luca (ricoprendo in seguito la carica di custode). Risulta più che verosimile ritenere che proprio in tale occasione egli eseguisse la tela con *San Pietro e San Giovanni rifiutano il denaro di Simone*, come testimoniato anche dall'iscrizione che si trova al recto della stessa.

Dario Beccarini



Cat. 34

Placido Costanzi

Napoli 1702 – Roma 1759

*Santissimo Salvatore
con gloria d'angeli*

1735-1740

olio su tela
cm 132,2 x 99

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 406

Provenienza

Collezione di Fabio Rosa; lascito di
Fabio Rosa all'Accademia, 1753

Bibliografia

Clark 1968, p. 53; Pietrangeli 1969,
p. 325; Faldi 1974, p. 132; Faldi
1977, p. 504; Cordaro 1984, p. 387;
Rybko 1990, p. 681; Sestieri 1991,
p. 72; Cipriani, De Marchi 1992,
p. 705; Sestieri 1994, I, p. 67;
M.L. Bryan, in *Art in Rome* 2000,
cat. 208, pp. 355-356; Coen 2012,
p. 8; De Marchi 2017, pp. 295 e
315, n° 89b

Insieme al *pendant* raffigurante *La santissima Concezione con Gloria d'Angeli*, il dipinto (fig. 1) proviene dal lascito destinato all'Accademia di San Luca dal collezionista romano e computista apostolico Fabio Rosa (Pietrangeli 1969; Coen 2012; De Marchi 2017). Il Rosa (1681-1753), figlio minore di Francesco (1638-1687), pittore di origine genovese trasferitosi a Roma, fu descritto da Carlo Marchionni, che ne realizzò una gustosa caricatura, come «Uomo di molto garbo e galantuomo» che «aveva fatta una bellissima raccolta di quadri». Fu legato da amicizia con Placido Costanzi, con il quale condivideva la passione per la caccia; e proprio il Costanzi, che in quel periodo ricopriva la carica di stimatore ufficiale per l'Accademia di San Luca, venne incaricato insieme ad Agostino Masucci di redigerne l'inventario *post mortem*.

Dall'accurata descrizione dell'abitazione del Rosa, posta in via Paolina (oggi via Due Macelli), risulta che entrambi i dipinti, valutati 220 scudi, erano appesi sulla medesima parete «mano manca tra le due porte» della quinta stanza (De Marchi 2017, p. 295, n° 89b). L'esecuzione di questo dipinto e del *pendant* è stata collocata intorno al 1741, anno dell'ingresso di Costanzi nell'Accademia; si è anche proposto che si trattasse di una sorta di doppia *pièce de réception*, nonostante che già Pietrangeli (1969, p. 325) avesse reso noto che i due ovali erano elencati tra le opere possedute dal Rosa, nella cui raccolta rimasero fino alla sua morte. Entrambi sono in realtà tele di forma rettangolare («di formato imperatore per alto», secondo il documento d'inventario); nell'ovato è realizzata la pittura, mentre la restante parte, lasciata a preparazione, è coperta dalla cornice.

Il soggetto di questo dipinto, talvolta indicato come *Ascensione di Cristo*, si può meglio precisare come *Salvatore con gloria d'angeli*, come recita l'inventario. Di Placido Costanzi, Fabio Rosa possedeva anche due nature morte di pesci con figure, tuttora conservate nelle raccolte accademiche.

In assenza di notizie circa la data d'ingresso dell'*Immacolata* e del *Salvatore* nella collezione di Fabio Rosa (si ignora se questi li avesse acquistati o ricevuti in dono dal pittore in virtù dell'amicizia che li legava), il solo termine cronologico certo per entrambi è l'*ante quem* del 1753, data della stesura dell'inventario. Il dipinto qui presentato è stilisticamente caratterizzato da un evidente riferimento raffaellesco: la figura del Cristo, rigorosamente frontale, è esemplata, nel gesto delle braccia aperte e nella postura delle ginocchia, sull'immagine analoga nella *Disputa sul Sacramento* nelle stanze vaticane. Secondo Nicola Pio (1724 [1977], p. 194), in gioventù Costanzi si era applicato a «disegnare e... minutamente osservare» l'opera di Raffaello, grazie anche all'insegnamento dei suoi primi maestri Francesco Trevisani e Benedetto Luti; ma qui si avverte un forte scostamento dalla produzione della prima maturità del pittore, ancora sensibile a quel clima eclettico oscillante tra Giovan Battista Gaulli e Carlo Maratti che, pur temperato secondo canoni di grazia e di legge-



Pagina a fronte

1. Placido Costanzi, *Santissimo Salvatore con Gloria d'Angeli*, 1735-1740, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

rezza riconducibili al classicismo arcadico, prolungava fino alla metà del secolo XVIII la fortuna del barocco romano. Già Italo Faldi (1977, p. 504) sottolineava come «l'impeccabile resa frontale» del Cristo, che costituisce l'asse verticale della composizione, benché ancora debitrice alla linea Maratti-Chiari apra a una diversa e più severa interpretazione della mai sopita tradizione classicista. L'ingresso del Costanzi nell'Accademia di San Luca, 1741, è di poco successivo all'elezione di Benedetto XIV; Anthony M. Clark definì «stile di Benedetto XIV» quella virata in direzione di una asciuttezza formale che, nell'ambito dell'Accademia di San Luca, ebbe tra i suoi protagonisti proprio il Costanzi, che ne fu principe negli anni 1758 e 1759.

Al fine di precisarne la possibile data di esecuzione, il quadro va letto insieme al compagno, nel quale il profilo dell'angelo che volge lo sguardo verso la Vergine è praticamente sovrapponibile a quello del *Narciso* (collezione privata) datato al periodo 1735-1740, quando il Costanzi era impegnato per le *Storie di Alessandro* per La Granja (1735-1738), e si colloca agevolmente all'interno della travagliata stesura della *Resurrezione di Tabita* (1736-1740 e 1757) per la basilica di San Pietro: un gruppo di dipinti che, per fermezza di composizione e cromatismo asciutto pur se intenso, attestano una meditazione sulle opere dell'Urbinate più profonda e consapevole rispetto al generico interesse rivelato dalla precedente produzione. Ciò non valse tuttavia a salvare Placido Costanzi dagli strali del severo Marco Benefial, che considerava lui e Masucci responsabili dell'abbandono dello studio della natura e dell'antico a motivo di una maniera da lui ritenuta stereotipata e stancamente ripetitiva.

Liliana Barroero



Cat. 35

Angelika Kauffmann

Coira 1741 – Roma 1807

La Speranza

1765

olio su tela ovale
cm 61 x 48

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 286

Provenienza

Donato dall'autrice in occasione
dell'ammissione all'Accademia nel
1765

Bibliografia

Kraus (1791) 1996, p. 129;
De Rossi 1810, p. 31; Manners,
Williamson 1924, p. 217; *La Galle-
ria* 1964, pp. 26, 47; Helbok 1968,
p. 63; S. Röttgen, in *Österreichische
Künstler in Rom*, 1972, n° 150;
Faldi 1974, p. 170; S. Röttgen in
Guido Reni und Europa, 1988,
p. 574; O. Sandner in *Hommage
an Angelika Kauffmann*, 1992,
cat. 18; B. Baumgärtel in *Angelika
Kauffmann 1741-1807*, 1998,
p. 147, n° 33; O. Sandner in *Angeli-
ka Kauffmann e Roma*, 1998,
pp. 15-16, n° 12; S.A. Meyer in
Aequa Potestas, 2000, n. I. 19, pp.
32-33; Rosenthal 2006, pp. 248-249;
Facchin 2007, p. 293, n. 14; P. Di
Natale, in *Da Raffaello a Balla*,
2017, pp. 160-161; P. Di Natale,
in *Da Raffaello a Canova, da Va-
ladier a Balla*, 2018, pp. 132-133;
Baumgärtel 2020, n° 12, p. 65

Acclamata accademica di merito in San Luca nell'adunanza del 5 maggio 1765, presieduta dal principe Francisco Preciado, Angelica, già membro delle accademie di Firenze e di Bologna (S.A. Meyer in *Aequa Potestas* 2000, cat. I. 19, pp. 32-33), donò come *pièce de reception* questa raffigurazione della Speranza, riconoscibile per l'attributo iconografico dell'ancora cui la modella appoggia delicatamente il volto. Del dipinto Angelica stessa fornì un'incisione in controparte, con la scritta «Dedicato all'illustre, e nobilissima Accademia di S. Luca / Angelica Kauffmann inven. dipins. ed incis. in Rom. 1765» (B. Baumgärtel, in *Angelika Kauffmann 1741-1807* 1998, cat. 35, p. 149). Dieci anni dopo, William Wynne Ryland ne trasse un'altra, sempre su disegno di Angelica, intitolandola *Hope* (B. Baumgärtel, *ibidem*, cat. 36) e aggiungendovi, a mo' di didascalia, una quartina di Alexander Pope: «Hope springs eternal in the humain breast:/ plan never Is, but always to be blest:/ The sone, uneasy, and confin'd from home, / Rests and expatiates in a life to come» (*An Essay on Man* 1734).

Si tratta di un dipinto (fig. 1) che attesta il conseguimento, da parte della ventiquattrenne pittrice, di una sua maniera peculiare e già ben caratterizzata, come scrive Giovanni Gherardo De Rossi nella sua biografia (De Rossi 1810, p. 3): «Da se stessa formossi uno stile tutto suo, facile, elegante, grazioso, e soprattutto nobile e vero nel colorito». Stando al biografo, che frequentò l'artista e attinse agli scritti del cognato di Angelica, Giuseppe Carlo Zucchi, e del nipote Francesco (De Rossi 1810, pp. VII-VIII), la sua formazione era avvenuta attraverso lo studio dei maestri del Cinquecento e del Seicento assiduamente praticato in gioventù, secondo il canonico iter della formazione pittorica (De Rossi 1810, p. 21). Vale la pena trascrivere le parole dell'erudito: «Studiavasi di conseguire nel disegno l'esattezza delle proporzioni, e l'eleganza delle forme; ma conoscendo che più nel colorito, che nel disegno potria trionfare il suo sapere, ed il suo gusto, cercava in questo la verità delle tinte, la soavità dell'accordo, il rilievo. In ogni parte poi del suo lavoro faceva brillare quel dono particolare della grazia, ch'ella possedeva in alto grado, e che aveva così naturale». Più tardi questo stile fu considerato «di maniera» dallo scultore su calcare Alexander Trippel, presente a Roma in quegli stessi anni, che di fronte al successo della pittrice commentava: «La gente è ancora cieca e non vuole vedere» (O. Sandner, in *Angelika Kauffmann e Roma*, 1998, p. XL). Angelica tuttavia, che nella sua maturità fu al centro di una qualificatissima élite internazionale – basti citare il suo rapporto privilegiato con Goethe – godé della stima dei suoi colleghi pittori, primo fra tutti Pompeo Batoni che le fornì i suoi disegni dal nudo perché si potesse esercitare sullo studio della figura umana, studio a lei precluso in quanto donna.

Tra i modelli chiamati in causa per questo dipinto, frequente è la *Madonna della seggiola* di Raffaello, che Angelica poté studiare nel suo soggiorno fiorentino del 1762. In effetti la posa della



Pagina a fronte

1. Angelika Kauffmann, *La Speranza*, 1765, olio su tela ovale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

figura rimanda decisamente al quadro dell'Urbinate, così come l'ombreggiatura dello sguardo malinconico e la scriminatura dei capelli avvolti nel turbante. Tuttavia la scelta di Angelica in direzione di un colore più morbido e sfumato sembra risentire anche dell'interesse per Domenichino, del quale copiò a pastello la *Sibilla Cumana* (Zurigo, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule; B. Baumgärtel, in *Angelika Kauffmann 1741-1807*, 1998, p. 148, cat. 34).

La delicatezza degli accordi cromatici rimarrà una sua caratteristica costante, nonostante il soggiorno inglese durante il quale fu particolarmente vicina a Reynolds, e nonostante l'interesse per l'opera di Anton Raphael Mengs. «Pittrice delle Grazie» la definì il De Rossi commentando alcuni suoi dipinti sulle pagine delle «Memorie per le Belle Arti», con un esplicito richiamo alla celebre incisione tratta da un disegno di Carlo Maratti (Cat. 31) nel quale le Grazie, poste a coronamento del percorso artistico, sono accompagnate da una scritta che dichiara «senza di noi ogni fatica è vana» («Memorie per le Belle Arti», I, 1785, p. LIV).

La grazia è l'attributo che fece accostare lo stile di Angelica al «divino Raffaello», chiamato in causa anche a proposito dei suoi funerali, organizzati da Antonio Canova. Lo scultore fece porre ai lati del catafalco due tra gli ultimi dipinti della pittrice, il *David e Nathan* (Bregenz, Voralberger Landesmuseum) e la *Samaritana al pozzo* (Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlung): «come il solo Raffaello», scrisse Giuseppe Antonio Guattani nelle «Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti» (III, 1807, pp. 94-95), commentando le sontuose onoranze riservate alla pittrice. Nel Pantheon, dove Raffaello aveva voluto essere sepolto, fu collocato il ritratto marmoreo di Angelica scolpito nel 1809 dal nipote Johann Peter Kauffmann, successivamente trasferito nella Protomoteca Capitolina.

Liliana Barroero



Cat. 36

Jean-Baptiste Wicar

Lille 1762 – Roma 1834

La resurrezione del figlio della vedova Naim

1806-1816

olio su tela
cm 125,4 x 81,3

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 41

Provenienza

Lascito testamentario dell'artista, 1834

Bibliografia

Betti 1834, p. 19; Quarré-Reybourbon 1895, p. 24; Ansaldo 1936, pp. 466, 483; Beaucamp 1939, II, p. 628; Susinno 1991, p. 423, fig. 606; Caracciolo 2002, pp. 166-174; Bon Valsassina 2003, p. 171; I. Sgarbozza, in *Maestà di Roma Universale ed eterna* 2003, p. 158; Scottez-De Wambrechies 2007, pp. 351-356; Caracciolo 2009, pp. 145-146; V. Oodrah, in *Da Raffaello a Balla* 2017, pp. 194-195; V. Oodrah, in *Da Raffaello a Canova, da Valadier a Balla* 2018, pp. 158-159

Nel 1834 alla morte di Jean-Baptiste Wicar, secondo le sue indicazioni testamentarie, il «Gran Bozzetto del quadro rappresentante la resurrezione del figlio della vedova di Naim» – fino a quel momento esposto nel suo atelier in via del Vantaggio insieme alla tela finita, destinata alla sua città natale (Ansaldo 1936, p. 466) – entrò a far parte delle collezioni dell'Accademia di San Luca (Ansaldo 1936, p. 483; Caracciolo 2002, p. 243). Facevano parte dello stesso lascito anche il *Putto* (Cat. 13), una raccolta molto rara di stampe (Cat. 23) tratte dai quadri di Raffaello si trovavano «in Spagna» e un autoritratto di Wicar (fig. 3) in cui si rappresenta con un elaborato abbigliamento davanti al cavalletto (inv. 195) dove è posto, come in un gioco di rimandi, proprio *La resurrezione del figlio della vedova di Naim*, indicato nelle carte accademiche come il suo «capo-lavoro» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 83, c. 51, 137).

A testimonianza della lunga riflessione dell'artista sull'opera, che rappresentò una vera e propria impresa, e sul fortunato soggetto tratto dal vangelo di Luca (7, 11-17), rimangono numerosi schizzi e disegni preparatori. Attraverso questi è possibile seguire la lunga gestazione del dipinto (1806-1816), di cui il bozzetto qui analizzato rappresenta un importante momento, discostandosi da quello finito per alcuni significativi particolari, ma mantenendo tuttavia la composizione generale e la disposizione di quasi tutte le figure. Le differenze sono circoscritte al paesaggio e alla raffigurazione delle mura della città di Naim, poi realizzate con maggiore monumentalità; la gamma cromatica nel bozzetto è più vivace, mentre nella tela conclusa i colori virano verso toni più bruni, soprattutto negli abiti dei numerosi personaggi.

Sul lato destro della tela dell'Accademia sono rappresentati tre personaggi abbigliati all'antica e concentrati a guardare la scena della resurrezione del giovane. Si riconosce Wicar con la tunica blu, accanto ad un uomo dalla capigliatura bionda e ricciuta, ad oggi non identificato, e l'incisore Pietro Fontana. Quest'ultimo è rappresentato frontalmente anche nella tela terminata, insieme a Wicar che questa volta si ritrae con un elaborato colletto bianco e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore; tra questi due è posto un personaggio di profilo con un turbante che sostituisce il giovane presente nel bozzetto. In questa tela, inoltre, non è inserito a sinistra il volto idealizzato di David, che Wicar non vedeva da molti anni (Scottez-De Wambrechies 2007, pp. 358-360), presente in quella monumentale ora a Lille.

La resurrezione del figlio della vedova di Naim viene considerata come un punto di svolta nella parabola artistica di Wicar, che in questa «pala laica» (Capitelli 2005, p. 51) si distacca dalla pittura contemporanea francese e dal suo maestro Jacques Louis David, per orientarsi maggiormente verso gli esempi del Cinque e del Seicento romano (Mazzocca 1977-1979, pp. 406-409; Caracciolo 2002, pp. 167-168). Il lavoro fu iniziato quando Wicar si trovava a Napoli (1806-1809) su sollecitazione di David (stando alla



1. Jean-Baptiste Wicar, *La resurrezione del figlio della vedova Naim*, 1806-1816, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

narrazione del suo primo biografo), che invitava il suo allievo a dedicare «alle grandi opere della pittura i suoi più belli anni della maturità» (Betti 1834, p. 11). In quest'opera il pittore riesce a mettere in comunicazione le molte fonti della sua cultura figurativa, confluite in questa impresa.

Gli studi di Scottez-De Wambrechies e Caracciolo hanno individuato alcuni dei modelli selezionati da Wicar, che dimostrano una puntuale conoscenza della pittura e scultura antica e moderna. Molti sono i rimandi alle composizioni e alle figure di Poussin, Caravaggio e Dominichino estrapolati da noti dipinti (Scottez-De Wambrechies 2007, pp. 357, 347-358).

La figura del figlio della vedova di Naim, protagonista insieme a Cristo e fulcro di tutta la scena, ricorda l'Antioco del suo maestro David (Parigi, École des Beaux-Arts), ma è ispirato anche all'Adamo di Paolo Uccello del chiostro dell'Annunziata e a quello di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina. Da quest'ultimo, infatti, preleva la figura che, meravigliata davanti all'evento miracoloso, tiene con due mani il drappo che le copre il capo copiandola dal *Giudizio Universale*.

In questo bozzetto, differentemente dalla tela finita, la torsione e la posizione della testa del giovane sulla lettiga rimandano al busto antico di *Alessandro morente* e al *Niobide in ginocchio* (Firenze, Galleria degli Uffizi), studiati e disegnati da Wicar (Mongez-Wicar 1792, vol. IV, tav. 41; Caracciolo 2002, p. 38, 72-73). È riconosciuto il debito di Wicar verso «le divin Raphaël» (Be-

2. Jean-Baptiste Wicar, *La resurrezione del figlio della vedova Naim*, particolare del gruppo degli apostoli.



aucamp 1939, II, p. 403), che in questo dipinto va ben oltre la citazione. L'idea della madre sorretta da altre figure femminili richiama la soluzione della *Pala Baglioni*; mentre il gruppo di apostoli sul lato destro sono ispirati ai sapienti della *Scuola d'Atene*, che come i discepoli di Cristo sono segno della tradizione dell'insegnamento e della conoscenza (fig. 2; Scottez-De Wambrechies 2007, p. 358). Il rimando al celebre affresco, inoltre, è puntuale nella rappresentazione di san Luca con il volume in mano e il dito verso l'alto ad indicare il trascendente. Furono per lui un testo fondamentale anche le Logge vaticane: la figura femminile che fugge impaurita con le braccia alzate davanti al miracolo, ricorda quella di *Giuseppe che fugge dalla moglie di Putifarre* nella settima loggia di Raffaello e della sua scuola. Que-

sto modello ebbe particolare fortuna sedimentandosi nella memoria degli artisti, che la rielaborarono secondo il gusto della loro epoca, ritrovandone degli echi nell'*Apollo e Dafne* di Gianlorenzo Bernini (Roma, Galleria Borghese) nell'*Alfeo e Aretusa* di Luigi Garzi (Torino, Galleria Gianbianco). Il bambino che afferra la gonna della madre che contribuisce a vivacizzare la scena, quasi al centro della composizione ma in secondo piano, è una dimostrazione ulteriore delle riflessioni sulle opere del maestro di Urbino: la torsione e la disposizione del corpo trovano una corrispondenza con la *Sacra famiglia* detta di Francesco I (Parigi, Musée du Louvre) e soprattutto con il fanciullo del cartone della *Guarigione dello storpio* (Londra, Victoria & Albert Museum). Di questo, infatti, rimane un disegno nel quale Wicar si concentra sul volto, aggiungendo al lato del foglio una nota indicativa: «Wicar dal vero per il mio quadro della vedova di Naim» (Caracciolo 2002, p. 172).



3. Jean-Baptiste Wicar, *Autoritratto*, 1820-1830, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 195.

L'enorme tela, oggi a Lille, non riscosse il successo sperato nella sua esposizione a Londra, mentre ebbe particolare fortuna a Roma, come provano le riproduzioni eseguite da diversi artisti. Venne vista da illustri personaggi e viaggiatori che visitarono lo studio dell'artista e commentata con entusiasmo da Teofilo Betti («il resuscitato di Naim tutta mi rapì l'anima», Betti 1820, V, p. 427) e dal segretario dell'Accademia di San Luca Melchiorre Missirini (Missirini 1822, VI, pp. 38-41; *Idem*, 1837, vol. III, pp. 35-37). Quest'ultimo si soffermò in particolare sul momento scelto da Wicar per rappresentare il miracolo: «L'atto della resurrezione non è compiuto, ciò che sarebbe stato un istante meno difficile a rappresentarsi; ma coglie il punto in cui il portento è come alla metà del suo effetto: punto detto dal Mengs «metà strada dell'azione». Momento istantaneo, arduo a prendersi, e che pare essere stato riserbato al solo Raffaello di mostrarsi così prodigioso» (Ivi, p. 38). Il giovane infatti è raffigurato nel momento in cui sta tornando alla vita, nel tentativo di mettersi seduto facendo leva sul braccio, mentre solleva dal volto il lenzuolo funebre. Nel bozzetto il pittore aderisce al vangelo dove si descrive brevemente come il figlio della vedova, riavuto dalla morte, cerchi con sforzo di parlare, e il pittore dipinge con intensità questo breve e fugace momento descritto nel testo sacro.

Missirini nell'accumunare Wicar con Raffaello nella rappresentazione dell'"istante" e dell'azione non conclusa ma *in fieri* traccia una linea diretta e di continuità tra il pittore di Urbino e la sua

contemporaneità, che ha come cardine Anton Raphael Mengs. L'artista tedesco infatti nei suoi scritti indicava la via per una pittura moderna che doveva cominciare dalla rivisitazione delle opere dei grandi maestri come Tiziano, Correggio e Raffaello al quale riconosceva il primato della composizione e del disegno, sottolineando come il maestro di Urbino fosse «attentissimo a non fare le azioni terminate». Mengs fu apprezzato anche dallo stesso pittore di Lille di cui, probabilmente, conosceva gli scritti teorici e del quale collezionò diversi disegni e cartoni, lasciati in eredità al suo allievo Francesco Giangiacomo (Roettgen 2003, p. 628; Caracciolo 2002, p. 40; Miarelli Mariani 2010, p. 352).

Wicar, destinando all'Accademia questo bozzetto – che rappresenta l'opera più vicina a quella terminata, considerata tra le più significative della sua produzione – dona la testimonianza visiva del ricco repertorio che componeva la sua cultura figurativa, verso il quale avrebbero guardato i giovani che si sarebbero formati presso la storica istituzione romana. L'opera venne, infatti, esposta insieme a quelle degli altri maestri accademici nella galleria dell'antica sede di via Bonella (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, inventario XII, post 1841, n° 182).

Con il suo complesso lascito all'Accademia di San Luca il pittore, in linea con il suo carattere più che ambizioso, riuscì a legare il suo nome a quello di Raffaello. Attraverso i diversi legati testamentari di cui beneficiarono alcune importanti istituzioni italiane e francesi, Wicar rese possibile che il suo ricordo e il suo magistero riecheggiassero vivi nelle generazioni a venire.

Valeria Rotili



Cat. 37

Antonio Sarti

Budrio 1797 – Roma 1880

Madonna di Foligno
da Raffaello Sanzio

1821

olio su tela
cm 92 x 62

Iscrizioni

In basso a sinistra:

A.SARTI.A./1821; sul retro, in
gesso DONO DI ANTONIO
SARTI

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 44

Provenienza

Probabilmente donato da Agostino
Sarti nel 1905

Bibliografia

Inedito

Mai esposta sino ad ora, la copia della *Madonna di Foligno* di Raffaello eseguita da Antonio Sarti, rappresenta un tassello interessante per la storia stessa dell'Accademia di San Luca. A differenza di quanto riportato in anni imprecisati sul retro della tela, la presenza dell'opera (fig. 1) all'interno della collezione accademica è con grande probabilità da legare al gruppo di dipinti donati da Agostino Sarti nel 1905, di cui in archivio rimane solo una vaga menzione inventariale (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 1905, III, 3, c. 1/ab).

Tuttavia, essa deve essere messa in relazione al forte legame dell'architetto emiliano con l'istituzione romana, culminato nel marzo 1878 con la nomina dell'Accademia di San Luca a custode perpetua della sua vastissima biblioteca. Dopo aver principiato a Budrio l'attività disegnativa grazie agli insegnamenti di scenografia di Francesco Cocchi e di pittura di Faustino Trebbi, il quindicenne Antonio Sarti si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove l'esercizio formativo era soprattutto rivolto verso dettagli di architetture antiche conosciute e ammirate attraverso le stampe. L'opportunità di vedere dal vivo molte di queste gli è offerta nel 1819 attraverso l'alunnato di quattro anni a Roma per la classe di architettura dell'Accademia felsinea. Durante questo periodo la vicinanza al cardinal Consalvi lo introduce alla frequentazione degli artisti gravitanti intorno all'Accademia di San Luca, di cui inizia a frequentare i corsi di pittura e architettura, oltreché quelli incentrati sull'esercizio di copia della Scuola del Nudo del Campidoglio. È in questa fase che Sarti lega il suo nome a quello di Raffaele Stern di cui diviene principale allievo (White 2002), mentre le contemporanee escursioni nella pratica incisoria ricevono l'apprezzamento di Vincenzo Camuccini, tra i maggiori conoscitori della pittura di Raffaello e in questi anni sempre più interessato alla produzione incisoria (Catini 2017). Nella biografia redatta nel 1879, Alessandro Cavallini ricorda l'entusiasmo dei primi anni romani, quando «sorgeva col sole e frettoloso, perché fu sempre dispensatore severissimo del tempo, correva allo studio, e quivi disegnavo, dipingevo o incidevo, onde mantenere docile e obbediente la mano, e rinnovellare sempre viva e fresca nella immaginazione l'impressione del vero e del bello» (Cavallini 1879, p. 10). È a questo contesto e alla passione di questi anni che si lega la realizzazione del dipinto in mostra, la cui firma e data in basso a sinistra ne collocano l'esecuzione in una stagione di forte interesse per l'esercizio di copia. Il rientro dell'opera di Raffaello da Parigi nel 1816, venne salutato come una felice conquista della politica diplomatica di papa Chiaramonti, cui seguì un entusiasmo quasi proporzionale allo sconcerto al momento dell'apertura della cassa nella capitale francese nel 1801, quando una profonda spaccatura centrale tagliava longitudinalmente la tavola, manifestando una infossatura «ad ali di gabbiano» (*Rapport sur la restauration* 1802, p. 8).

Date le preoccupanti condizioni conservative, venne subito isti-

tuita un'inedita commissione eterogenea costituita da due pittori, François-André Vincent e Nicolas Antoine Taunay, e da due scienziati, Louis Bernard Guyton e Claude Louis Berthollet (Bensi 1996, p. 25). Il restauro affidato a François-Toussaint Hacquin fu l'occasione per la Francia di presentare l'avanzamento delle tecniche di restauro attraverso quella, brevettata da Jean-Louis Hacquin e messa a punto dal figlio François, di rimozione per mezzo di demolizione da tergo del supporto ligneo e di trasporto del colore su tela preparata, come attestato dalla relazione pubblicata nel 1802 (*Rapport sur la restauration* 1802, p. 16).

La testimonianza di quanto questi temi ed eventi fossero ancora vivi al tempo in cui Sarti realizza la sua copia, è garantita dalla pubblicazione nel 1824 delle *Memoirs of paintings* di William Buchanan, a sua volta copia dei *Memoranda* di François-Toussaint Hacquin, in cui viene ricordata l'importanza e il successo di quello che divenne il fiore all'occhiello dell'avanzamento del restauro in Francia (Seccaroni 2011, p. 77). Le premesse che fecero della *Madonna di Foligno* una delle opere più copiate della collezione Vaticana erano ancora del tutto garantite dal Regolamento licenziato dal cardinal Agostino Rivarola il 20 dicembre 1816, al momento e quasi in occasione del rientro dei tesori dal Louvre. La tela del Sanzio fece il suo ritorno a Roma arrotolata. Al trasporto seguì il restauro ad opera di Giuseppe Candida nel 1821, la cui relazione per risonanza e complessità non può esser paragonata a quella analoga parigina di venti anni prima (Merlini, Storti 2013, p. 78). È proprio al termine del



Pagina a fronte

1. Antonio Sarti, *Madonna di Foligno*, 1821, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

restauro e forse contestualmente, che il giovane Sarti esegue la copia oggi in Accademia. Come da nuova normativa, in qualità di studente Sarti avrebbe avuto libera facoltà di accesso alle Gallerie e Musei, aperte al grande pubblico sole due volte a settimana, previa acquisizione di licenza di copia e con la «più severa proibizione [...] di lucidare, graticolare, misurare, o toccare in alcuna maniera qualunque degli oggetti esistenti nei musei» (Sgarbozza 2014, p. 207). Il divieto di trarre il lucido direttamente dalla tela raffaellesca e la più pratica necessità di fissarne le forme in un agile formato da cavalletto, sono da ritenere a fondamento della variazione dimensionale della copia rispetto all'originale. Proprio su questo tema l'Accademia porrà l'attenzione nei regolamenti interni in anni successivi, facendo obbligo per il copista di mantenere un sensibile scarto tra l'opera realizzata e l'oggetto di copia. Appena due anni dopo l'esercizio di Sarti, l'operazione di copia sarebbe stata complicata dalla *Notificazione di regolamento per misurare e formare gli antichi monumenti in quest'alma città di Roma* del 1823. Il provvedimento, fortemente voluto dal cardinal Bartolomeo Pacca, avrebbe complicato l'iter per poter copiare manufatti di ogni genere, aumentandone le sanzioni in caso di inadempienza e mantenendo la subordinazione dell'operazione al giudizio di un professore della Pontificia Accademia di San Luca. In questo senso, assume una rilevanza maggiore la carica ricoperta da Vincenzo Camuccini di ispettore delle Pitture del Vaticano fino al 1811, con l'incarico proprio di firmare le autorizzazioni agli studenti per l'esercizio di copia e quella ancor più risonante di Ispettore delle Pitture Pubbliche nel 1814 (Giacomini 2007, p. 33).

La vicinanza di Sarti a Camuccini al momento del suo arrivo a Roma, può essere stata determinante per la scelta dell'opera, oggetto di prova d'eccellenza per molti giovani artisti nel terzo decennio del XIX secolo. Altra testimonianza in tal senso è la copia eseguita dal giovane Mikhail Markov conservata a San Pietroburgo, in cui forse complice la grandezza del formato, il disegno si fa meno puntuale e il tono luminoso meno marcato rispetto alla tela del pittore budriese per come si è rivelato in seguito al restauro condotto in occasione della mostra (Mazzarelli 2018, tav. XLIX). Così l'ingresso dell'opera all'interno della collezione accademica agli inizi del XX secolo, certamente da ricondurre alle volontà di Antonio Sarti, assume quindi una doppia valenza precipua legata al suo autore e al soggetto, ma per l'Accademia è anche rappresentativa di una posizione nel panorama culturale ormai perduta e che a fatica cercherà di recuperare durante tutto il Novecento.

Fabrizio Carinci



Cat. 38

Tommaso Minardi

Faenza 1787 – Roma 1871

Propagazione del Cristianesimo
c. 1848-1858

matita nera, acquerello bruno,
biacca e tempera ocra su carta
avorio tinteggiata e quadrettata
cm 126x174

Iscrizioni

Sul retro, a matita: 155_F_1

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca

Provenienza

Acquistato nel 1866 dall'autore

Bibliografia

Polenzani 1866, tav. III; De Sanctis
1900, p. 140, tav. XIV; S. Susinno,
in *Disegni di Tommaso Minardi*
1982, I, pp. 286-290, cat. 155;
C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma*,
pp. 458-459, cat. IX.2.9; Capitelli
2011 b, pp. 32-36

Acquistato dall'Accademia di San Luca per la galleria nel 1866 dall'autore (S. Susinno in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 290), il cartone (fig. 1) costituisce un prezioso documento della fase di elaborazione della maestosa pittura murale compiuta nel 1864 dal maestro faentino nella Sala del Trono (oggi degli Ambasciatori) del Palazzo del Quirinale, raffigurante la *Propagazione del Cristianesimo* o la *Missione degli apostoli* (fig. 2). La grande composizione, descritta da Luigi Dall'Olio in un testo pubblicato contestualmente allo scoprimento dell'opera (Dall'Olio 1864), raffigura la missione della Chiesa di diffondere il messaggio evangelico. Nel registro superiore, Cristo impugna nella mano destra lo stendardo della redenzione e nella sinistra un volume aperto su cui campeggia la scritta «ut omnes unum sint», tratta dal Vangelo di Giovanni. Ai suoi lati si librano cinque angeli per parte che, suonando le trombe, annunciano al mondo la nuova legge. Ai piedi del Salvatore, inginocchiati, sono raffigurati Abramo, pronto a sacrificare Isacco per testimoniare la sua fede, e Mosè, che tiene le tavole della Legge. Davanti a loro alcune pecore (le anime semplici) e un leone (l'anima altera) si abbeverano al ruscello che sgorga ai piedi del Cristo. In secondo piano, i ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse omaggiano la divinità con vasi d'incenso e, sotto di essi, due schiere di donne offrono i propri figli come martiri. Ai due estremi della composizione sono raffigurati a destra Erode e gli altri re sconfitti, a sinistra gli dei pagani, anch'essi travolti e schiacciati dal messaggio cristiano. Messaggio affidato, per la diffusione, alla schiera di apostoli in primo piano. Al centro Pietro, stante e frontale, stringe al petto le chiavi mentre Paolo, innalzando l'indice in un gesto retorico, incede verso la propria sinistra come a incamminarsi per diffondere il vangelo, seguendo Luca, Matteo, Filippo e gli altri discepoli già in processione. Allo stesso modo, Giovanni evangelista, Marco, Giacomo Maggiore e altri apostoli sfilano nella parte opposta della composizione e tutti insieme si dirigono in ogni parte del mondo per propagare il messaggio cristiano. Va segnalata nel dipinto l'assenza di una figura nel gruppo di destra. In questa stessa zona la scomparsa dell'angelo di Matteo, presente nel cartone, va forse invece imputata a problemi conservativi, come sembrano suggerire anche l'assenza del piede dell'apostolo biondo che sfila in secondo piano e una netta differenza cromatica tra la parte superiore e quella inferiore del suo manto.

Si tratta di un'opera manifesto della cultura figurativa e teologica del tempo di Pio IX e in particolare di questo decennio di arroccamento delle posizioni della Chiesa, che vedeva la sua autorità minacciata dal crescente fermento risorgimentale. L'intento della committenza era quello di occupare una delle maggiori sale di rappresentanza dell'allora palazzo pontificio con una monumentale dimostrazione della solidità della Chiesa, fondata sulla sua infallibilità e sulla capacità di diffusione del messaggio evangelico, esito e destino della nascita di Gesù, inscenata sulla parete



Pagina a fronte, dall'alto

1. Tommaso Minardi, *La propagazione del Cristianesimo*, c. 1848-1858, matita nera, acquerello bruno, biacca e tempera ocre su carta avorio tinteggiata e quadrettata. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

2. Tommaso Minardi e Luigi Fontana, *Missione degli apostoli o Propagazione del Cristianesimo*, tempera su muro, 1864, Roma, Palazzo del Quirinale. Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica. Foto Giuseppe Schiavinotto.



opposta dall'affresco di Carlo Maratti, allora appena riscoperto e in relazione al quale furono immaginate le nuove decorazioni pittoriche della sala (Capitelli 2011b, pp. 29-36). L'impresa fu affidata dal pontefice a Minardi, protagonista indiscusso della vita artistica romana del suo tempo, che aderiva con convinzione alla causa e che godeva di fiducia totale da parte di papa Mastai Ferretti (Susinno 1982; Capitelli 2011b, pp. 36-39).

L'esecuzione dell'opera si scontrò con l'irrisolto contrasto che il maestro faentino provava nello sperimentare la tecnica pittorica, rispetto alla quale finiva «per trovarsi in continua esitanza» (De Sanctis 1900, p. 61), nonostante l'aiuto degli allievi, qui in particolare di Luigi Fontana. È pertanto nei materiali preparatori – si conservano diversi disegni relativi a gruppi di figure (*Disegni di Tommaso Minardi*, II, catt. 234, 236, 238, 284) – e in particolare in quello qui in esame, che si possono riscontrare in modo più vivido l'intento formale e quello luministico, come spesso accade per il faentino (Olson 1982). Rilevante è, nella pittura, la perdita dell'uso simbolico della luce, ottenuta nel cartone mediante rialzi a biacca, che non solo irradia, a partire dal Salvatore, le figure che gli stanno intorno e il citato ruscello, ma che soprattutto contorna il vangelo retto da Giovanni – l'unico aperto – a indicare indicare la fonte della scena raffigurata, in un rimando preciso al motto mostrato da Cristo. L'opera, che l'allievo Guglielmo De Sanctis nella biografia dedicata al maestro annoverava «tra i lavori che più figuravano nello studio particolare del Minardi» (De Sanctis 1900, p. 140), è inoltre una concreta testimonianza dell'importanza che nell'*entourage* minardiano ricopriva proprio l'esecuzione dei cartoni preparatori, all'interno di una più estesa forma di recupero delle pratiche rinascimentali da mettere in relazione anche con la cultura sviluppata a Roma dai Nazareni (C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma* 2003, p. 458).

Nel rispondere all'eccellente commissione, l'ormai maturo maestro si serviva di stilemi consolidati nella sua produzione, come il cerchio di luce radiante attorniato da angeli musicanti nel registro superiore o le fila di fedeli inginocchiati spalle al riguardante. Si tratta di formule impiegate anche nelle pressoché contemporanee composizioni *Tu es Petrus* (Collezione Milano) e *Allegoria della Chiesa Cattolica* (Faenza, Pinacoteca Comunale), modelli per l'incisione di Cesare Mariani *Ecclesia Dei Vivi Columna et Firmamentum Veritatis* e ispirate alla cosiddetta *Disputa* di Raffaello delle Stanze Vaticane. Del celebre ciclo raffaellesco, ricordiamo, Minardi promosse una nuova campagna di traduzione incisoria diretta da Paolo Mercuri, suo protetto divenuto direttore della Calcografia Camerale (Miraglia 1995, I, pp. 182-184). Non può ritenersi casuale che il tema illustrato da Raffaello, da identificarsi con un *Trionfo della Chiesa* – da intendere come rivelazione delle cose divine – in base all'iscrizione presente nel tondo con la *Teologia* nella volta, a dispetto della tradizionale intitolazione vasariana (Reale 2010, pp. 14-17), costituisca il rife-



3. Tommaso Minardi da Giulio Romano, *Giove allattato dalla capra Amaltea*, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art. Foto Valerio Di Mauro.

rimento diretto per queste invenzioni minardiane, tutte dedicate alla riaffermazione del potere ecclesiastico: il riferimento formale diviene anche contenutistico.

Proprio nella cosiddetta *Disputa*, peraltro, le formulazioni teoriche del Purismo segnavano lo spartiacque tra la pittura eletta a modello positivo – quella prodotta dal Trecento fino a lì – e quella perniciosa, che aveva segnato la via di un'intellettualizzazione dell'arte travolgendo il sentimento cristiano che doveva animarla. Tuttavia, per quanto firmatario del manifesto *Del Purismo nelle arti* (1842) esteso da Antonio Bianchini, Minardi, come hanno a più riprese appurato gli studi, dimostrò sempre nella sua opera una maggiore libertà rispetto alle strette maglie delle formulazioni teoriche, non limitando le proprie fonti figurative ai "primitivi" (Cardelli 2005, pp. 110 e segg.). Proprio all'abilità del Sanzio nel comporre egli dedicò una lezione in cui, paragonando la *Morte di Saffira* di Poussin (Parigi, Musée du Louvre) al cartone per l'arazzo raffigurante la *Morte di Anania* di Raffaello (Londra, Victoria & Albert Museum), dimostrava come la massima secondo cui «non può darsi buona invenzione senza semplicità senza economia [...] con quel rigore usata [da Poussin] portò danno, siccome io da principio vi dissi che il troppo sottoporsi alle regole sebbene giuste e il troppo amarle nuoce, inducendo facilmente, se non ad altro, per lo meno ad abrogarne. A dimostrarsi il giusto mezzo di ciò niun altro ragionamento può esser valevole ed utile a studenti: i fatti lo possono soltanto: e fatti dei grandi maestri» con conseguente dimostrazione del

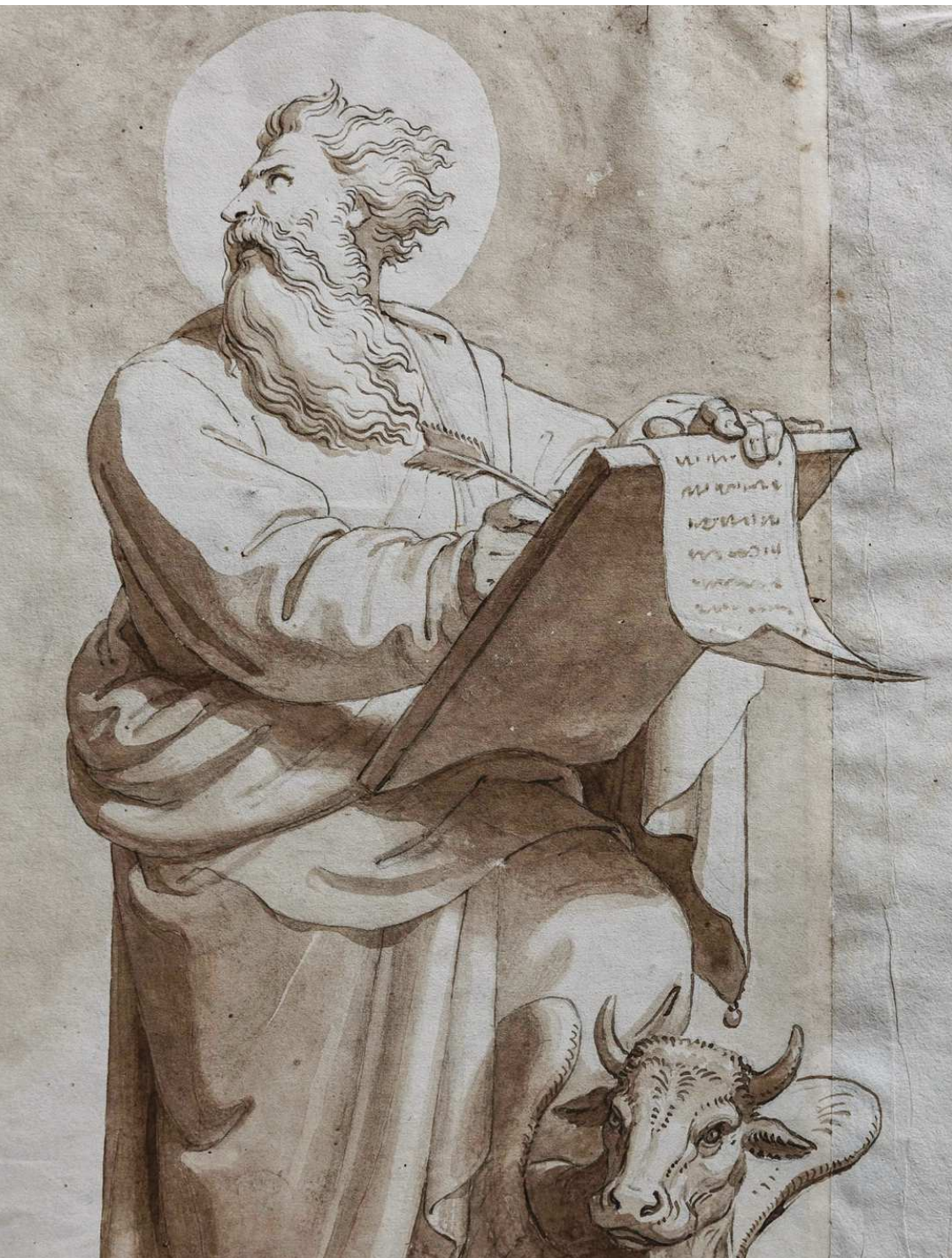
«giusto mezzo» raggiunto dall'Urbinate (Roma, Archivio di Stato, Fondo Ovidi, b. 12).

In questa magniloquente sfilata di settantacinque figure – lungamente meditate, come dimostrano alcuni fogli conservati nell'*Album degli apostoli* donato all'Accademia di San Luca dal maestro stesso (cfr. Cat. 39) – oltre ai frutti dell'assiduo studio dei modelli Tre e Quattrocenteschi, si palesano la monumentalità e la classicità derivanti proprio dal modello raffaellesco. Minardi crea infatti «una ambiziosa "macchina" pittorica, destinata ad allinearsi alle vaste imprese decorative articolate in complessi concetti storico-allegorici che la pittura "ufficiale" della prima metà dell'Ottocento aveva saputo produrre con l'occhio sempre reverentemente affisso ai testi canonici di Raffaello e di Michelangelo in Vaticano», come osservato magistralmente (S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, p. 287). Il riferimento cardine è naturalmente alle Stanze, alla *Scuola di Atene* oltre che alla *Disputa*, ma la severità e la solidità degli apostoli, Pietro e Paolo in particolare, sono da ricondurre alle figure del cartone raffaellesco sopra citato, utilizzata da Minardi stesso come esempio supremo di equilibrio compositivo.

Al di là dei distinguo presenti nella speculazione teorica del faentino tra la prima, la seconda e la terza maniera di Raffaello, quest'ultimo era considerato da Minardi come l'apice della storia dell'arte, ovvero come «la guida sicura, il perfetto esempio, il più valido sostegno, la parte più nobile della vita della pittura» (Minardi 1864, p. 32). Del resto, gli esercizi di copia praticati dallo stesso maestro rivelano interesse anche per quegli interpreti della "maniera" che per Minardi teorico avevano corrotto il modello del maestro Urbinate. Lo attesta ad esempio la copia da Giulio Romano conservata in un taccuino – recentemente emerso sul mercato antiquario – che raccoglie un centinaio di prove grafiche per lo più giovanili consistenti per la maggior parte in copie da opere dei secoli precedenti (Ricci 2020; Ventra 2020). Qui Minardi, che sicuramente si servì di un'incisione poiché la scena risulta in controparte rispetto al disegno del British Museum (S. Massari, in *Giulio Romano* 1993, p. 71, cat. 60), isolò la scena dal paesaggio, con una specifica attenzione alla resa delle figure (fig. 3).

Il cartone dell'Accademia Nazionale di San Luca, recuperato in occasione della mostra dedicata al maestro nel 1982 (S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, pp. 286-290) è frutto di una cultura che fu oggetto di una precoce sfortuna critica, che ne determinò anche la copertura con una stoffa gialla, come riferiva polemicamente il già citato De Sanctis (De Sanctis 1900, p. 71). In un clima generalmente antiaccademico, non solo gli emuli ottocenteschi, ma Raffaello stesso subiva una condanna e il suo statuto di modello veniva messo in discussione, proprio per quella monumentalità e per quella carica retorica che ne aveva costituito il riferimento principe per la pittura sacra ottocentesca a Roma.

Stefania Ventra



Cat. 39

Tommaso Minardi

Faenza 1787 – Roma 1871

Album degli Apostoli

c. 1807-1855

Album rilegato in pelle con copertina marmorizzata in carta, composto da 49 fogli in cartone marrone. Sulla copertina sono apposte due etichette che recitano «Inv. N. 238 / Album contenente 103 / disegni di Tommaso / Minardi / Gli Apostoli» e «Disegni di Tommaso Minardi / Album / Degli Apostoli» mm 430x562

Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Provenienza

Legato testamentario dell'autore, 1871

Bibliografia

F. Tuena, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, pp. 291-303, cat. 156; Ventra 2014a

* La numerazione dei fogli all'interno della scheda segue quella moderna presente sull'*Album*, utilizzata anche nella schedatura di F. Tuena del 1982

Pagina a fronte

T. Minardi, *San Luca*, matita, penna e inchiostro acquerellato, *Album degli Apostoli*, n. 101 (particolare).

L'*Album degli Apostoli* fu donato all'Accademia di San Luca da Tommaso Minardi, attraverso il lascito testamentario con cui egli dispose quali opere legate all'istituzione in cui era stato attivissimo membro e aveva ricoperto, tra le altre, le cariche di docente, segretario, presidente (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 131, c. 47; cfr. Ventra 2014a).

Si tratta di una serie oggi costituita da 104 fogli, uno in più rispetto a quanto indicato dall'etichetta in copertina, raffiguranti per lo più apostoli, come indica il nome storicamente attribuito all'album, ma anche Gesù, protomartiri e profeti. La raccolta vanta una puntuale schedatura tecnica eseguita per la mostra dedicata al maestro faentino nel 1982, occasione in cui sono stati identificati buona parte dei personaggi raffigurati, mentre l'attenzione di Minardi per questo tipo di soggetti è stata contestualizzata nell'ambito dei grandi cantieri romani ottocenteschi, dalla Cappella Paolina del Quirinale, alla decorazione della ricostruita basilica di San Paolo fuori le mura (F. Tuena, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, pp. 291-303). I disegni furono eseguiti nel corso di mezzo secolo circa, come consentono di attestare le date apposte dall'artista insieme alle consuete sigle «TM» o «TMF» su alcuni di essi. Minardi, secondo un suo costume (cfr. Ovidi 1902, p. 49), compose personalmente l'album, certamente considerato un repertorio al servizio della didattica, come ricordato da chi frequentava abitualmente il suo studio: «Le sue cartelle, i suoi album eran là sempre aperti per tutti; aveva caro di mostrarli e alternare l'esame di quelli studi, di quelle composizioni, con parole di spiegazione, di consigli e di avvertenze che son così utili al giovane artista» (Dupré 1879, p. 246).

Una decisione avveduta e coerente, dunque, quella di destinare questo oggetto all'istituzione in cui egli stesso per anni aveva proposto, curato e gestito gli acquisti di materiali didattici. Fu proprio Minardi ad avviare e sostenere le trattative, purtroppo fallite, affinché il pontefice acquistasse una parte della collezione di disegni di Jean-Baptiste Wicar che conteneva, tra l'altro, molti autografi dell'Urbinate, con l'idea che tale fondo venisse destinato all'Accademia di San Luca. A lui si deve poi l'appunto relativo ai *desiderata* dei professori per il rifornimento delle stampe destinate alla didattica, in cui, a fronte di precise indicazioni sulle traduzioni da Michelangelo e da Domenichino, per Raffaello si richiedeva «tutto quello che si potrà avere» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Miscellanea Scuole I*, f. 98/a). Il maestro era ben consapevole del ruolo fondamentale rivestito dai disegni e dalle incisioni nel percorso formativo dei giovani, pur insistendo sempre sull'importanza della copia del dato di natura e della conoscenza della geometria, sulla scia degli insegnamenti leonardeschi (Picardi 2002, pp. 206-214), opponendosi proprio al modo in cui venivano utilizzati i repertori raffaelleschi quale quello di Vincenzo Folo dedicato ai dettagli della *Trasfigurazione* (Cat. 22, cfr. Ovidi 1902, p. 37).

La serie di santi qui in esame è l'esito di una elaborazione di lungo corso, nutrita di modelli tratti dalle opere del Trecento, di Perugino e di Raffaello, ma anche dalla pittura medievale (F. Tuena, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, p. 292). È noto come per Minardi il fine più alto dell'arte fosse quello di interpretare e stimolare l'autentico sentimento cristiano, pertanto una raccolta esclusivamente dedicata a soggetti religiosi doveva servire innanzitutto a questo scopo, tanto più nella sua funzione di modello istruttivo per i giovani. Possiamo, dunque, immaginare da parte dell'artista maturo una selezione secondo questo spirito anche delle prove giovanili, che rende sostanzialmente impossibile tracciare un filo evolutivo e stabilire una successione cronologica dei fogli. Il faentino provava a sistematizzare la rappresentazione di alcune figure centrali della pittura sacra, tanto dal punto di vista iconografico, quanto da quello formale, in una raccolta dal valore normativo. Si trattava per lui principalmente di una continuativa esercitazione, infatti solo alcuni di questi disegni possono essere ricondotti alla fase preparatoria di opere più complesse. Le eccezioni riguardano alcune prove per la *Propagazione del Cristianesimo* del Quirinale (v. oltre).

Sebbene non si possano rintracciare prelievi puntuali o derivazioni pedissequa dall'opera raffaellesca, gli apostoli affrescati nella navata centrale della chiesa abbaziale romana dei SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, allora ritenuti dell'Urbinate, vanno considerati come un riferimento imprescindibile. All'interno di un autonomo processo di fusione e rielaborazione dei modelli, numerosi sono i disegni di Minardi in cui le suggestioni provenienti da questo ciclo si rintracciano nei dettagli: dalle pose dei piedi, alle torsioni, al trattamento dei panneggi (fig. 1). Benché tali affreschi fossero facilmente accessibili, è probabile che le riflessioni del pittore fossero mediate dalle incisioni, che molto spesso fungevano per lui da tramite con l'opera dei grandi maestri del passato. In questo caso, oltre a ricordare le celebri traduzioni di Marcantonio Raimondi e di Luca Ciambelano (*Raphael invenit* 1985, cat. 59c, pp. 69, 367), va considerato che nel 1784 era uscita la prima edizione del volume *Li dodici apostoli dipinti dal celebre Raffaele d'Urbino nella Chiesa delle Tre Fontane in Roma*, con tavole incise da Secondo Bianchi su disegno di Giovanni Petrini (fig. 2), il cui successo è testimoniato da due ristampe entro il 1820. In un ambiente culturale di arroccamento della Chiesa su posi-



Pagina a fronte

1. T. Minardi, *San Pietro*, matita, penna e inchiostro, mm 400 x 274, *Album degli Apostoli*, n. 82. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
2. G. Petrini disegnatore, S. Bianchi incisore, *San Filippo apostolo*, acquaforte e bulino, Monza, Musei Civici, inv. DEF 930 © Musei Civici Monza.

In questa pagina

3. T. Minardi, *Apostolo*, penna, inchiostro, acquerello e biacca, mm 445 x 240, *Album degli Apostoli*, n. 4.

zioni antirisorgimentali (cfr. Capitelli 2011b), in cui trovavano seguito le *Istruzioni al pittor cristiano* curate nell'edizione italiana del 1854 da Luigi Napoleone Cittadella, per un artista tanto profondamente intriso della cultura cattolica (e giobertiana) come Minardi, l'attenzione alle iconografie non era secondaria. Lo testimoniano, del resto, complessi richiami nell'elaborata narrazione della *Propagazione del Cristianesimo*, dove ad esempio il riferimento al modello raffaellesco della cosiddetta *Disputa* non è soltanto formale, ma anche contenutistico (cfr. Cat. 38).

Stefania Ventra

I fogli sono divisi, almeno inizialmente, per soggetto, e si direbbe in maniera "gerarchica". La raccolta, infatti, inizia con tre disegni di Cristo (nn. 1-3), uno acquerellato che lo vede benedicente e con il libro aperto, stante su un pavimento in prospettiva che si affaccia su un fondale paesaggistico; gli altri due che, invece, lo

mostrano all'interno di una mandorla luminosa e con le stimmate, segno della Resurrezione, evidenziata anche dalla presenza, in entrambe le composizioni, di coppie di angeli disposti come se fossero idealmente ai lati del sepolcro, in un caso prostrati a terra e piangenti, nell'altro inginocchiati e con dei candelabri.

Di particolare interesse il primo foglio, in cui Cristo, oltre a quanto descritto, apre la propria veste per mostrare il Sacro Cuore, iconografia che nel 1767 aveva trovato la sua rappresentazione più iconica nella tela di Pompeo Batoni inserita nella cappella di san Francesco alla chiesa del Gesù. Seguono ben sedici disegni relativi a san Pietro (nn. 4-19), a partire da quello con lo studio per la figura che compare al centro del cartone per il grande dipinto murale della *Propagazione del Cristianesimo* al Quirinale (fig. 3; cfr. Cat. 38). In tutti il santo è caratterizzato dalle chiavi e da un grosso libro.

All'altro principe degli apostoli, Paolo, sono dedicati i venti disegni successivi (nn. 20-39), in cui compare sempre con la spada, suo attributo precipuo, e un libro, che in diversi frangenti è sostituito da un cartiglio. Tra questi disegni ce ne sono anche tre con più figure (nn. 35, 37, 38) – la presenza di Paolo è evidentemente determinante nell'ordinamento dei fogli –, che, oltre a Saulo, prevedono san Lorenzo, come da tradizione in dalmatica e con una palma e una graticola simboli del suo martirio; un santo e un profeta, con libro e cartiglio; Giovanni evangelista, con il calice e il serpente velenoso da cui bevve per dare prova della propria fede all'imperatore Domiziano o al sacerdote pagano Aristode-





mo (*Atti di Giovanni; Legenda Aurea*), e Bartolomeo con il pugnale con cui venne scarnificato. Segue un disegno che raffigura probabilmente Giuda Taddeo (n. 40), riconoscibile per la presenza dell'ascia (con cui venne martirizzato anche Matteo, raramente raffigurato con quest'attributo), e, più avanti, Giacomo maggiore (n. 47), con bordone e petaso nella sua consueta veste da pellegrino. Quest'ultimo, a sconfessare parzialmente quanto detto sull'ordine dei fogli, interrompe una serie di tredici disegni che vedono protagonista Giovanni evangelista (nn. 41-46; 48-54), sia nella sua iconografia giovanile, con il già citato calice e talvolta con l'attributo dell'aquila, sia in quella di anziano, con l'immane simbolo del tetramorfo a lui associato sulla base della visione di Ezechiele (*Ez.* 10, 14). In un caso (n. 54), Minardi lo raffigura da vegliardo, ma con il calice dell'episodio giovanile, un *hapax* che conferma la volontà puramente iconica della serie. In un'altra di queste composizioni (n. 52, fig. 4), invece, l'evangelista, giovane e con il calice da cui fuoriusce il serpente, è ripetuto due volte, fron-



Pagina a fronte

4. T. Minardi, *San Giovanni evangelista; santo martire; san Giovanni evangelista*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 195 x 272, *Album degli Apostoli*, n. 52

5. T. Minardi, *San Giacomo maggiore*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 382 x 264, *Album degli Apostoli*, n. 65.

In questa pagina, da sinistra

6. T. Minardi, *San Matteo*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 268 x 189, *Album degli Apostoli*, n. 66.

7. T. Minardi, *Sant'Andrea*, *Album degli Apostoli*, n. 94.

talmente e di profilo, mentre al centro è un santo in dalmatica e palma del martirio che, in assenza di altri attributi, può essere identificato con uno dei protomartiri, Stefano o Lorenzo.

I sei fogli successivi (nn. 55-60) sono equamente divisi tra Matteo, con l'angelo che lo ispira nella redazione del vangelo, al fianco del quale compare, in un solo caso e in proporzioni minori, l'evangelista Marco con il leone; e, di nuovo, Giacomo maggiore come pellegrino.

Dopo un altro Cristo a braccia aperte e con il vangelo nella sinistra (n. 61), la serie prosegue con altre quattro raffigurazioni del patrono di Spagna (nn. 62-65), l'ultima delle quali (fig. 5) vede il santo avanzare verso destra con una croce in mano, ma che, privata del petaso, fu evidentemente utilizzata per impersonare l'apostolo (Andrea o Filippo) dipinto di fianco a Matteo sulla parete della sala degli Ambasciatori al Quirinale.

Delle successive tre figure con la croce (nn. 66-68), in due sono riconoscibili Andrea o Filippo e in una, invece, per via del dettaglio della sacca di monete calpestate, va piuttosto individuato il gabelliere Matteo (n. 66, fig. 6).

Seguono un profeta non identificabile (n. 69), data la sola presenza di un cartiglio, e dodici disegni raffiguranti Bartolomeo con il pugnale, nell'ultimo (n. 81) affiancato da un santo che tiene una



8. T. Minardi, *T. Minardi, San Luca*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 296 x 185, *Album degli Apostoli*, n. 98.

Pagina a fronte, dall'alto

9. T. Minardi, *Profeta*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 250 x 193, *Album degli Apostoli*, n. 100.

10. T. Minardi, *San Luca*, matita, penna e inchiostro acquerellato, mm 347 x 240, *Album degli Apostoli*, n. 101.

11. T. Minardi, *San Marco*, matita, penna, inchiostro acquerellato e biacca, m. 357 x 242, *Album degli Apostoli*, n. 102.



croce sul petto, probabilmente ancora Andrea o Filippo. I restanti ventitré disegni dell'album (nn. 82-104), infine, presentano perlopiù santi e profeti con libri e cartigli, raffigurati al passo, in posa estatica, mentre leggono, ma anche un Simone Cananeo e un Giuda Taddeo, rispettivamente con la sega e con l'ascia, simboli del loro martirio; un Tommaso con la squadra d'architetto, riferimento alla vicenda del palazzo commissionatogli dal re orientale Gondoforo (*Atti di Tommaso, Legenda Aurea*); un Andrea con una grande croce a X, attributo rarissimo in età medievale (es. tropario di Autun) e diffuso a partire dal Quattro-

cento; due san Luca con il toro (nn. 96, 101), in uno dei quali il santo ha il vento tra i capelli che dà sostanza viva alla rivelazione (fig. 10); un terzo Luca è immortalato come ritrattista della Vergine (n. 98, fig. 8), iconografia cara all'Accademia di San Luca; cinque san Marco con il leone (nn. 97, 99, 102-104, fig. 11). Uno dei profeti (n. 100, fig. 9), infine, seduto nel suo scranno e con il libro aperto davanti a sé, mentre rivolge lo sguardo in alto per l'ispirazione divina, può essere compositivamente messo in relazione con gli omologhi michelangioleschi della Sistina, magari mediati dal ciclo dei *Profeti* voluto da Clemente XI Albani per San Giovanni in Laterano (1713-1718), e in particolare al *Geremia* di Sebastiano Conca. Tali relazioni attestano, per l'ennesima volta, la profonda conoscenza che Minardi aveva dell'iconografia e degli esempi precedenti esistenti a Roma dei soggetti trattati, nonché la capacità di attingere anche a fonti stilisticamente molto lontane dalle sue predilezioni teoriche.

Gianni Pittiglio



Cat. 40

Antonio Bianchini

Roma 1803 – Roma 1884

Vergine con Bambino

1878

olio su seta? su lavagna
cm 20,7 x 27,5

Iscrizioni

Sul verso: Dono di Antonio Sarti

Roma, Accademia Nazionale di
San Luca, inv. 255

Provenienza

Lascito Agostino Sarti, 1905

Bibliografia

Inedito

Questo inedito dipinto rappresentante una *Madonna con Bambino* di Antonio Bianchini entrò a far parte del patrimonio dell'Accademia di San Luca nel 1905, probabilmente in seguito al lascito di Agostino Sarti. Facevano parte di questa donazione una serie di dipinti registrati in una lista, purtroppo non conservata ma menzionata in un documento (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1905, III, 3, 1 a/b). Le poche e scarse notizie archivistiche non consentono quindi di ricostruire la consistenza di questa eredità, ma grazie ad alcune iscrizioni poste sul retro, è possibile ricondurre a questa un'altra opera di Bianchini eseguita con tecnica mista su carta raffigurante un episodio tratto dal vangelo di Marco (7,29) in cui emerge l'ispirazione dell'artista dalla pittura di Raffaello ma mediata attraverso quella dei Carracci (fig. 2) e la copia della *Madonna di Foligno* eseguita da Antonio Sarti (Cat. 37).

Bianchini, distintosi nello studio della letteratura classica, frequentò l'accademia di teologia dell'Università di Roma e frequentò gli ambienti artistici romani collaborando saltuariamente, tra il 1831 e il 1853, con alcuni periodici come il *Giornale Arcadico*, *L'Album* e *L'Ape Italiana*. Fu ammesso all'Accademia di Arcadia con il nome di Arginto Mergario e occupò una posizione di rilievo all'interno della Società degli amatori e cultori, ricoprendo la carica di segretario. Sotto il pontificato di Pio IX fece parte del Consiglio Comunale di Roma, venendo eletto conservatore nel 1847. Menzionato tra gli allievi di Tommaso Minardi (Ovidi 1902, p. 109), fu apprezzato nell'arte della miniatura, dell'acquarello e della pittura a olio, ed eseguì copie da Raffaello, Tiziano, Guido Reni e Pompeo Batoni. Pietro Selvatico ne ammirò il «versatile intelletto» e l'«erudizione varia, profonda, sicura», ricordandolo come valentissimo artista (Selvatico 1859, in Barocchi 1998, p. 537).

Bianchini fu interprete soprattutto di temi religiosi, come dimostra la pala con San Giovanni Battista de' Rossi nella chiesa della Santissima Trinità a Roma. Diede prova di essere un abile restauratore intervenendo nella *Galleria delle carte geografiche* in Vaticano, nella cappella di Santa Scolastica a Subiaco e nella cappella nel duomo di Orvieto. Nel 1875 inoltre fu consulente per il restauro Pala Baglioni (Bianchini 1884; Cugnoni 1884, pp. 125-126; Ferrari 1884; Di Genova, G. Orioli, vol. 10, 1968).

Il suo nome viene ricordato soprattutto per il breve scritto *Del Purismo nelle Arti* pubblicato nel 1842, sottoscritto da Minardi, Friedrich Overbeck e Pietro Tenerani (Bianchini 1842 in Barocchi 1998, pp. 496-501). L'adesione formale di Minardi alla «dottrina purista» contribuirà alla diffusione del movimento a Roma e nel resto dei territori pontifici, avendo importanti echi nella pratica dell'insegnamento prima all'Accademia di Perugia e poi in quella di San Luca (Bon Valsassina 2003, p. 171).

Anche se il testo di Bianchini è considerato il manifesto del movimento purista – tardo rispetto alla formulazione ideologica –



1. Antonio Bianchini, *Vergine con Bambino*, 1878, olio su seta? su lavagna. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

questo termine era già in uso da tempo per indicare la pittura del "ritorno alle origini". La pubblicazione nacque come difesa dalle aspre accuse mosse contro i pittori puristi tra cui quelle di Giuseppe Carpani, che si sofferma anche sulla selezione dei modelli scelti dai pittori aderenti al movimento (Carpani 1820, in Barocchi 1998, pp. 252-255) e nel quale gli studi hanno riscontrato spesso una lontananza tra il pensiero teorico e la trattazione pratica (Cardelli 2005). Questi, pur non essendo un gruppo omogeneo e mantenendo una personale indipendenza di stile, in generale assecondarono un'inclinazione verso la pittura italiana da Cimabue fino al primo Raffaello, individuando nella cosiddetta *Disputa* uno spartiacque.

Questo dipinto di Bianchini, ispirato alle opere di Raffaello eseguite entro il 1512, raffigura una giovane Madonna, dalla fisionomia e l'acconciatura vicine a quelle dell'Urbinate, con il viso accostato al Bambino Gesù benedicente, che in piedi rivolge il volto verso la madre, in un silenzioso scambio di sentimenti e di

2. Antonio Bianchini, *Gesù e una donna. Liberazione di un'indemoniata*, XIX secolo, tecnica mista (acquarello, tempera, olio su carta?), Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 436.



affetti, che richiamano alla mente anche le opere di Leonardo da Vinci. San Giuseppe addormentato è posto in secondo piano in modo da essere vicino ai protagonisti della scena e a formare con loro la santa famiglia. Sullo sfondo un edificio turrato e due piccole figure a vivacizzare la scena. Anche il gesto di Maria che tiene in maniera protettiva e dolce il piede del figlio richiama i modelli umbro-toscani della fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento. La *Madonna con il Bambino* di Bianchini, esposta per la prima volta in questa occasione, è un'importante aggiunta al catalogo dell'autore, di cui si conoscono pochi dipinti, ed è l'unica opera in mostra a restituire il modo di guardare Raffaello dei puristi, rappresentando un chiaro esempio della poetica artistica del pittore e della sua adesione ai principi del movimento di cui elaborò il manifesto.

Valeria Rotili



Cat. 41

Francesco Podesti

Ancona 1800 – Roma 1895

San Luca

ultimo quarto del XIX secolo

olio su tela

cm 242 x 183

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 112

Provenienza

Donato dall'artista all'Accademia di San Luca nel 1887

Bibliografia

M.F. Apolloni, A.R. Podesti, in *Francesco Podesti* 1996, cat. 61, pp. 258-259; Podesti 1982, p. 214

Quest'opera rappresenta un prezioso tributo del maestro anconitano, ormai ultraottantenne, al santo protettore delle arti, dei pittori e dell'Accademia romana presso cui il dipinto nel 2018 è stato ricollocato dopo un prolungato periodo di deposito nella chiesa di San Luca al Prenestino.

La pittura è una testimonianza tarda quanto paradigmatica della lunghissima vicenda professionale di Podesti maturata entro le mura aureliane e legata indissolubilmente all'istituzione accademica capitolina. Qui aveva preso avvio, di fatto, il suo iter formativo seguendo il magistero di Vincenzo Camuccini e di Gaspare Landi e l'affermazione delle teorie puriste in un clima già condizionato dai recuperi dei primitivi ad opera della confraternita tedesca di San Luca di stanza nell'Urbe. Al suo elenco di premi e onorificenze si aggiungono più tardi la nomina ad accademico d'onore (1827), l'elezione ad accademico di merito (1835) e la titolarità della prestigiosa cattedra di pittura (1853; cfr. Huber 1969, pp. 254-255; *Francesco Podesti* 1996, pp. 264-265).

Compiuto entro l'autunno del 1887, a giudicare dagli elogi espressi dal presidente in carica dell'Accademia Andrea Busiri Vici in una lettera di commossa gratitudine (Roma, Accademia Nazionale di san Luca, Archivio storico, vol. 151, c. 109r), l'ovale donato a fine carriera dal professore ai colleghi costituisce un tassello rilevante all'interno della sua ampia produzione pittorica a soggetto religioso, malgrado sia poco menzionato nelle fonti antiche e nei cataloghi più recenti relativi alla sua opera.

Sulla tela sono restituite l'iconicità e la solennità dell'evangelista adagiato su un alveo di nubi e su cui trova posto anche il tradizionale testo sacro mantenuto aperto con la mano sinistra dal santo. Il braccio destro rivolto verso l'alto è, invece, magistralmente scorciato ed è memore del suo *Angelo giudice* oggi a Città del Messico (G. Capitelli in *Roma en México* 2018, cat. II, 2, pp. 167-170). Podesti dipinge un panneggio finemente chiaroscuro capace di riprodurre l'effetto cangiante del tessuto giallo ocra che avvolge la figura. L'ambientazione della scena è descritta con essenzialità e senza alcuna concessione al superfluo. Gli elementi decorativi sono ridotti al minimo e i piani compositivi sono semplificati. Sullo sfondo un paffuto putto alato afferra la testa del bue secondo un'iconografia pienamente codificata.

Le scelte operate nel testo pittorico riflettono le soluzioni ottenute dall'artista nella decorazione a fresco dei peducci della cupola della chiesa del Santissimo Sacramento di Ancona raffiguranti i quattro evangelisti. Nondimeno, la carta trapezoidale preparatoria per l'affresco in cui san Luca è disegnato a carboncino e gesso scopre uno studio iniziale appena più articolato e decisamente affollato di angioletti (M.F. Apolloni, A.R. Podesti, in *Francesco Podesti* 1996, cat. 61, pp. 258-259). Il ciclo è, quindi, un indicatore estremamente utile per la ricostruzione esegetica del saggio romano. L'impresa esornativa, reiteratamente posticipata a favore di molteplici commissioni e portata a termine soltanto nel 1880,



Pagina a fronte

1. Francesco Podesti, *San Luca*,
ultimo quarto del XIX secolo, olio su
tela. Roma, Accademia Nazionale di
San Luca.

costa un impegno febbrile all'attampato Podesti costringendolo ad abbandonare temporaneamente la città eterna. Il racconto dell'esperienza è affidato puntualmente alle pagine delle sue note *Memorie biografiche* (Podesti 1982, p. 214; Barolo 1983). L'olio di Palazzo Carpegna ripropone, tra l'altro, quel rinnovato interesse dell'autore verso le formule topiche della cultura paleocristiana agilmente individuabili passando in rassegna il suo catalogo che attende di essere maggiormente investigato. La grande pala d'altare con la *SS.ma Trinità e il Tetramorfo* inviata dall'artista nel 1870 ai gesuiti di Santiago del Cile costituisce, in tal senso, un campione davvero efficace (Capitelli 2011, pp. 449-450). Nel secondo Ottocento la medesima laconicità delle forme, invero, contraddistingue molte opere dei "pittori di papa Pio IX" impegnati sotto lo stesso cielo nei principali cantieri artistici in una gara proficua di reciproca emulazione (Capitelli 2011b). Ciò spiega, ad esempio, l'attitudine che accomuna Podesti a Cesare Mariani, autore del *San Luca* eseguito in controparte sulla volta della navata centrale di Santa Maria in Aquiro e già ultimato nel 1866. L'omaggio in lascito all'Accademia è un po' il canto del cigno di una cultura ormai superatissima. Tuttavia lo studio di Raffaello è sin dagli esordi un tema forte della ricerca del pittore. Le *Sibille e angeli* affrescati da Sanzio per Agostino Chigi a Santa Maria della Pace e *Il profeta Isaia*, l'epitome rinascimentale dipinta sul terzo pilastro a sinistra della navata centrale di Sant'Agostino, sono un'allusione interessante per l'episodio pittorico indagato. Dal principio della Restaurazione l'Urbinate è, del resto, il fuoriclasse indiscusso dell'allestimento della Pinacoteca Vaticana. Il repertorio raffaellesco, parimenti, è canonizzato nei circuiti educativi dei *pensionnaire* attivi in città (Mazzarelli 2018, 227-253). Nella decorazione della Stanza dell'Immacolata Concezione in Vaticano (1857-1865), l'impresa pubblica più celebre che consacra Podesti tra i favoriti di Mastai Ferretti (*La Stanza dell'Immacolata* 2010), raggiunge il culmine la persistenza degli *exempla* di Raffaello. L'orizzonte teorico che riflette tale indirizzo è pure rintracciabile nei suoi raffinati sonetti (Podesti 1834) e se ne avverte il precipitato in un discorso propugnato da Podesti in occasione di un'adunanza accademica del 1836 («Giornale Arcadico di Scienze Lettere e Arti», LXIX, 1836, pp. 236-246). Il binomio Sanzio-Podesti si radicalizza fino a diventare un tema critico-interpretativo ricorrente della pubblicistica di regime. Grazie a un numero notevole di recensioni sul suo operato corredate da incisioni di traduzione accattivanti Podesti è, con tutta probabilità, l'unico pittore capace di contenere il primato mediatico riconosciuto a Raffaello dalla stampa erudita romana nella seconda metà del secolo (Falbo i.c.d.s.; Meduri 2017-2018).

Ilenia Falbo



Cat. 42

Achille Funi

Ferrara 1890 – Appiano Gentile 1972

Il ferrarese o Autoritratto con gli antichi

1962

tempera su masonite
cm 100 x 180

Firmato e datato

A. Funi 1962
in basso a destra

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 1007

Provenienza

Almeno fino al 1963, presso la Galleria del Grattacielo di Enzo Pagani; 1966, registrazione dell'ingresso all'Accademia Nazionale di San Luca

Bibliografia

Mostra Mercato Nazionale 1963, p. 173; De Grada 1974, cat. 186, pp. 69, 257; Incisa Della Rocchetta 1979, cat. 449, p. 97; *Achille Funi* 1996, cat. II.631, p. 395

Il ferrarese di Achille Funi si può facilmente leggere come equivalente pittorico di una lezione accademica – una di quelle che Funi tenne per molti anni ai suoi allievi dei corsi di pittura e decorazione, prima all'Accademia di Brera, poi alla Carrara di Bergamo e infine ancora a Brera, dove insegnò e fu direttore fino al 1961. Nominato accademico di San Luca nel 1960, Funi eseguì il quadro come *pièce de réception* datandolo al 1962; l'entrata dell'opera nella collezione romana fu registrata nel 1966 ed è da immaginare che Funi abbia unito in un solo quadro la tradizione del dono di ingresso e quella della consegna di un proprio ritratto.

Due sono i titoli con cui il quadro è noto: *Il ferrarese* – con il rimando alla città d'origine dell'autore – vale come autopresentazione, ma tralascia il fondamentale aspetto “accademico” del quadro, messo invece ben in luce dal secondo titolo, *Autoritratto con gli antichi*. Funi infatti fece della tavola un quadro-lezione, riunendo – sotto il suo serio sguardo di professore incravattato – l'insegnamento dell'antico, quello del Rinascimento e, in primo piano, quello della modernità.

La statua classica sulla destra è motivo ricorrente nella pittura di Funi: vista frontalmente, è presente anche in uno dei suoi quadri più noti, il *Publio Orazio uccide la sorella* dei Musei di Berlino (1932); una foto del pittore nel suo studio, scattata nel 1969, mostra in secondo piano il calco che gli era evidentemente servito come modello (*Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, p. 119); il calco a sua volta richiama da vicino la *Venere Esquilina* dei Musei Capitolini. Sullo sfondo del quadro, il riferimento esplicito alla *Velata* di Raffaello – allineata cromaticamente al grigiore del quadro di Funi e indurita nel profilo e nei contorni secondo i modi della ritrattistica primo novecentesca – è solo l'ultima delle tante dichiarazioni di adesione all'altissimo modello rinascimentale. Infine, in quel primo piano così prospetticamente instabile, sono raccolti i frutti che più avevano segnato il passaggio dall'Otto al Novecento nella natura morta (un inserimento, questo della natura morta, molto frequente nei quadri tardi del pittore): l'anguria del tutto appiattita si può leggere come allusione ad Ardengo Soffici, non solo in quanto frutto insolito da lui più volte dipinto negli anni futuristi, ma anche e soprattutto per quella nota frase con cui il Soffici vociano (e anti-raffaellesco) aveva dichiarato di preferire un «cartellone di cocomero» a noti capolavori del passato, tra cui anche lo *Sposalizio* di Brera (Soffici 1910); allo stesso modo, la banana richiama Giorgio de Chirico e *L'incertezza del poeta* (1913), dunque l'inserimento spiritoso e già surrealista dei caschi di banane in un quadro della prima metafisica (dove tra l'altro compare anche un frammento di statua femminile antica, acefala); infine, la mela e la pera – meglio pittoricamente scolpite e riflettenti la luce – guardano a Paul Cézanne, il maestro di tutta la generazione italiana degli anni Venti e Trenta.

Il riferimento all'antico è poco sorprendente per un pittore che nell'autopresentazione per la Prima Quadriennale del 1931



Pagina a fronte

1. Achille Funi, *Il ferrarese o Autoritratto con gli antichi*, 1962, tempera su masonite. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

aveva dichiarato di aver a lungo studiato e amato la plastica greca e gli affreschi pompeiani; com'è noto, poi, la pittura di Funi è sempre stata letta e studiata come "classica" (Cavallo 1992). L'omaggio alla modernità – a un maestro assoluto come Cézanne e a due compagni di strada – è ugualmente comprensibile, anche come orgogliosa legittimazione della propria generazione. Infine, va intesa in questo senso anche la citazione da un antico maestro come Raffaello, citazione che inoltre riflette un'idea ancora ottocentesca dell'Accademia e dell'insegnamento pittorico: in quest'occasione, allora, il richiamo raffaellesco merita una contestualizzazione un po' più ampia.

All'interno di questa triade di riferimenti, Raffaello è una chiave importante per un Funi che mira a insistere su di sé – del resto protagonista del quadro – come pittore affermato e arrivato, come maestro consapevole delle lezioni della contemporaneità ma anche perfettamente iscritto nella tradizione. Com'è noto, il Funi pittore "classico" è protagonista della stagione di Novecento, e dunque del particolare momento del ritorno in auge della pittura rinascimentale. Fu soprattutto negli anni Venti, e come ritrattista, che Funi si avvicinò maggiormente al Quattro e al Cinquecento, riuscendo a raggiungere una felice sintesi tra i modelli antichi (che sono primariamente indicati tra Tiziano, Bronzino e i leonardisti di area lombarda) e le novità suggerite dalla pittura contemporanea (Picello 2013, p. 55; Cavallo 1992, pp. 87-88). Nel caso del pittore ferrarese, però, il nome di Raffaello non deve essere solo genericamente speso all'interno di una compagine di antichi maestri, ma può portare anche a precisi confronti – cosa che raramente accade in un primo Novecento che per Raffaello ha spesso mostrato indifferenza. Funi, invece, fu attento al modello raffaellesco, soprattutto nei nudi femminili dei secondi anni Venti, dove il filtro pittorico di grandi maestri internazionali come Picasso e Derain gli consentì un recupero più agiato e moderno del maestro rinascimentale.

Il quadro, allora, sta a metà tra l'autoaffermazione e l'omaggio, per collegarsi al titolo di una mostra milanese del 1954 (*Omaggio agli antichi maestri* 1954): qui, quaranta artisti furono invitati a portare una o più reinterpretazioni di un pittore del passato. In quell'occasione spopolarono da un lato le rivisitazioni di El Greco e dall'altro quelle di Giotto e Piero della Francesca – secondo una chiara divisione che rifletteva ancora, all'altezza del '54, le alternative espressioniste o classiciste che la pittura italiana aveva offerto tra le due guerre. Non stupisce che, tra tutti, l'unico a portare un quadro di ispirazione raffaellesca (di cui però non sappiamo nulla, se non che era accompagnato da altre due opere in stile pompeiano) fu proprio Achille Funi.

Virginia Magnaghi

Fonti e bibliografia

- Angelika Kauffmann e Roma* 1998
Angelika Kauffmann e Roma, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 settembre - 7 novembre 1998), a cura di O. Sandner, Roma 1998
- Ansaldi 1936
G.R. Ansaldi, *Documenti inediti per una biografia di G.B. Wicar*, in «Reale Accademia Nazionale dei Lincei», 6, 1936, vol. V, fasc. V
- Aequa Potestas 2000
Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 settembre - 31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000
- Achille Funi 1996
Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti, a cura di N. Colombo, Venezia 1996
- Agresti 2009
A. Agresti, *Melchiorri, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma 2009, ad vocem
- Amadio 2006
S. Amadio, *Per la storia del collezionismo di disegni. Gaspare Caparoni mercante e connaisseur*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 61-75
- Angelika Kauffmann* 1998
Angelika Kauffmann 1741-1807, catalogo della mostra, (Düsseldorf, Kunstmuseum, 15 novembre 1998 - 24 gennaio 1999; München, Haus der Kunst, 5 febbraio - 18 aprile 1999; Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 maggio - 11 luglio 1999), a cura di B. Baumgärtel, Düsseldorf 1998
- Antinori 2013
A. Antinori, *Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)*, in *Studio di architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma 2013, pp. 69-77
- Art in Rome* 2000
Art in Rome in the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 16 marzo - 28 marzo 2000; Houston, The Museum of Fine Arts, 25 giugno - 17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Londra 2000
- Bacci 2004
M. Bacci, *San Luca: il pittore dei pittori*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari 2004, pp. 3-11
- Baglione 1642
G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642
- 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*, a cura di E. Borea, Torino 2013
- Barchielli 2004
C. Barchielli, *Angelo Massarotti a Roma, 1674-1681*, in «Arte lombarda», 140, 2004, 1, pp. 70-78
- Barolo 1983
M.T. Barolo, *Note alle Memorie di Francesco Podesti*, in «Labyrinthos», 2, 1983, 3/4, pp. 128-196
- Baumgärtel 2020
B. Baumgärtel, *Verrucht nach Angelika Kauffmann*, Monaco 2020
- Bartrum, Godfrey, Mildenerger, Sieveking 2013
G. Bartrum, D. Godfrey, H. Mildenerger, H. Sieveking, *Wahlverwandtschaften. Eine englische Privatsammlung zur Kunst der Goethezeit*, Weimar, Londra 2013
- Batorska 2012
D. Batorska, *Giovanni Francesco Grimaldi 1605/6-1680*, Roma 2012
- Baumgärtel 2020
B. Baumgärtel, *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, Monaco 2020
- Beaucamp 1939
F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762 - 1834)*, Lille 1939
- Beccarini 2018-2019
D. Beccarini, *I disegni di Carlo Maratti e della sua scuola. Casi di studio da Roma all'Europa (1650-1750)*, tesi di dottorato, XXXI ciclo, tutor S. Prospero Valenti Rodinò, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2018-2019
- Bellini 1986
P. Bellini, *Pietro De Pietri (con un elenco dei disegni)*, in «Arte cristiana», 74, 1986, pp. 315-332
- Bellini 1991
P. Bellini, *De Pietri, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma 1991, ad vocem
- Bellori 1695
G.P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico e Vaticano*, Roma 1695
- Belting 1998
H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Monaco di Baviera 1998
- Bensi 1996a
P. Bensi, *Scienziati e restauratori nell'Italia dell'Ottocento. Una difficile convivenza*, in «Bollettino d'Arte», 98, 1996, pp. 25-32
- Bernini Pezzini 1985
G. Bernini Pezzini, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Raphael Invenit* 1985, pp. 24-29
- Bernini Pezzini 1988
G. Bernini Pezzini, *Giovanni Volpato, un bassanese a Roma*, in *Giovanni Volpato* 1988, pp. 22-28
- Beyer, Osterkamp 2014
A. Beyer, E. Osterkamp, *Goethe et l'art. Les écrits de Goethe sur les beaux-arts. Répertoire des artistes cités*, II, Parigi 2014
- Bertolaccini 2019
L. Bertolaccini, *Giovannoni presidente dell'Accademia di San Luca*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2019, pp. 479-486
- Betti 1820
S. Betti, *Sopra un quadro del Cavalier Wicar. Lettera al signor N.N.*, in «Giornale Arcadico», 1820, V, pp. 426-436
- Betti 1834
S. Betti, *Notizie intorno alla vita e alle opere del Cav. Giambattista Wicar, pittore di Lilla, dette all'Insigne e pontificia Accademia romana di San Luca*, Roma 1834
- Bianchini 1842
A. Bianchini, *Del Purismo nelle Arti* (1842), in P. Barocchi, *Dai neoclassici ai puristi*, Roma 1998, pp. 496-450
- Bianchini 1884
C. Bianchini, *Scritti postumi di Antonio Bianchini*, Imola 1884
- Bianconi 1802
G.L. Bianconi, *Lettere Del Consigliere Gian Lodovico Bianconi scritte in nome Del Segretario Dell'Accademia Di S. Luca Di Roma Al Segretario Dell'Accademia Clementina Di Bologna Sopra il libro del Canonico Luigi Crespi Bolognese, intitolato Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi...*, Milano 1802
- Bocconi 2016
G. Bocconi, *La Calcografia per la formazione dei giovani artisti, in Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, I Convegno di studi sulla salvaguardia dei beni culturali delle accademie di belle arti in Italia (Accademia di Belle Arti di Napoli, 13-15 giugno 2013), a cura di G. Cassese, Roma 2016, pp. 159-163
- Bocconi 2017
G. Bocconi, *Alla gioventù studiosa delle arti. La traduzione in Calcografia come modello didattico*, in «Horti Hesperidum», 2, 2017, pp. 385-414
- Bon Valsassina 2003
C. Bon Valsassina, *La restaurazione cattolica e il rinnovato sentimento religioso, in Maestà di Roma. Universale ed eterna* 2003, pp. 169-192
- Bonito, Silver 1984
A.V. Bonito, C.S. Silver, *Some technical observations on Raphael's Isaia and the Accademia San Luca "Putto"*, in «Source», 3, 1984, 4, pp. 68-80
- Bonnemaison 1822
F. Bonnemaison, *Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq tableaux de Raphael...*, Paris 1822
- Borea 2009
E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, 4 voll.
- Borea 2015
E. Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo, in Maratti e l'Europa* 2015, pp. 239-265
- Börsch-Supan, 1975
E. Börsch-Supan, *Das Mädchen aus der Fremde*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg», XII, 1975, pp. 225-260
- Börsch-Supan 1994
H. Börsch-Supan, *Zwei Raffaele aus Göttingen: die Brüder Riepenhausen, in Romanik und Renaissance*, a cura di S. Vietta 1994, pp. 216-240
- Boselli (c. 1660) 1994
O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica di Orfeo Boselli. I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, a cura di A. Torresi, Ferrara 1994
- Burke, Cherry 1997
M.B. Burke, P. Cherry, *Collections*

- of *Paintings in Madrid, 1601-1755*, a cura di M.L. Gilbert, Los Angeles 1997, 2 voll.
- Canestro Chiovenda 1971
B. Canestro Chiovenda, *Petrus de Petri pictor natus Antigorio*, in «Oscellana», 2, 1971, pp. 63-69
- Canova 1994
Antonio Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, I, Padova 1994
- Canova 2007
Antonio Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, Roma 2007
- Capitelli 2005
G. Capitelli, *Quadri da altare: pittura sacra a destinazione pubblica*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, a cura di C. Sisi, Roma 2005, pp. 41-52
- Capitelli 2011a
G. Capitelli, *Due dipinti di Francesco Podesti del Cile*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 446-451
- Capitelli 2011b
G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, con un contributo di I. Sgarbozza, Roma 2011
- Capodiecì 1996
L. Capodiecì, *Cronaca di un viaggio in Italia*, in *Gustave Moreau e l'Italia* 1996, pp. 19-43
- Caracciolo 2002
M.T. Caracciolo, *Jean-Baptiste Wicar e l'Italia: lo studio di David, i modelli di Poussin, la scuola di Roma*, in *Da Lille a Roma* 2002
- Caracciolo 2009
M.T. Caracciolo, *Jean-Baptiste Wicar (Lille, 1762-Roma, 1834). Catalogue raisonné des peintures. Première partie: peinture historiques et religieuses*, in «Les Cahiers d'Histoire de l'Art», 7, 2009, pp. 137-161
- Caracciolo 2018
M.T. Caracciolo, *Jean-Baptiste Wicar in Rome (1784-1834), fifty years of purchases, sales, and appraisals of works of art*, in *The art market in Rome in the eighteenth century, studies in the history of art*, a cura di P. Coen, Leiden-Boston 2018, pp. 211-224
- Cardelli 2005
M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Roma 2005
- Cardinali 2015
M. Cardinali, *Sotto la superficie di un'icona: ricerche tecniche su San Luca che dipinge la Vergine*, in «Annali delle arti e degli archivi», 1, 2015, pp. 133-144
- Carpani 1820
G. Carpani, *Del bello ideale e delle opere di Tiziano (1820)*, in P. Barocchi, *Dai neoclassici ai puristi*, Roma 1998, pp. 252-255
- Catalogue historique 1764
Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture française de M. de Lalive, Parigi 1764
- Catini 2017
R. Catini, *Sarti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, Roma 2017, *ad vocem*
- Cavalcaselle, Crowe 1890
G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze 1884-1891, 3 voll.
- Cavalleri 1858
F. Cavalleri, *La tavola del San Luca, insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella galleria della Pontificia Accademia Romana delle Belle Arti...* Roma 1858
- Cavallini 1879
A. Cavallini, *Uomini illustri romani del XIX secolo. Monografie*, Roma 1879
- Cavallo 1992
L. Cavallo, *Classicità, classicismo. Una traccia fra pittori, critici, riviste*, in *L'idea del Classico: 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 8 ottobre - 31 dicembre 1992), a cura di E. Pontiggia, M. Quesada, Milano 1992, pp. 63-109
- Caviglia-Brunel 2012
S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Parigi 2012
- Cecchelli 1921
C. Cecchelli, *Le pubblicazioni del IV centenario raffaellesco*, Roma 1921
- Cecchi 1842
V. Cecchi, *Freschi delle Logge Vaticane*, in «Diario di Roma», 81, 11 ottobre 1842, p. 3
- Cellini 1936-37
P. Cellini, *Il San Luca di Raffaello*, in «Bollettino d'arte», III, 30.1936-37, pp. 282-288
- Cellini 1958
P. Cellini, *Il restauro del San Luca di Raffaello*, in «Bollettino d'arte», IV, 1958, pp. 250-262
- Cellini 1960
P. Cellini, *Nota tecnica sul restauro*, in «Bollettino d'arte», IV serie, 45, 1960, pp. 93-96
- Cerroti 1868
G. Cerroti, *Le Pitture delle Stanze Vaticane dette le Stanze di Raffaele...*, Roma 1868
- Chirico 1983
M. Chirico, *Pietro De Pietri*, in «Rassegna di studi e di notizie», 10, 1982, pp. 243-262
- Cicerchia, De Strobel 1986
E. Cicerchia, A.M. De Strobel, *Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, in «Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 6, 1986, pp. 105-152
- Cicognara 1821
L. Cicognara, *Catalogo istoriato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa 1821
- Cipriani 2012
A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Roma 2012
- Cipriani, De Marchi 1992
A. Cipriani, G. De Marchi, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns In and Out of Italy*, a cura di H.A. Millon, S. Scott Munshower, University Park, 1992, vol. 2, pp. 692-719
- Cirulli 2012
B. Cirulli, *Naldini Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, *ad vocem*
- Claparède 1972
É. Claparède, *Les dessins romains de Charles Natoire*, Montpellier 1972
- Clark 1968
A.M. Clark, *An Introduction to Placido Costanzi*, in «Paragone», 19, 1968, pp. 39-54
- Coccia 1990
M. Coccia, *Melchiorri, Giovanni Paolo*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. 2, pp. 790-791
- Coen 2009
P. Coen, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti di convegno (Valmontone 2008) cura di G. Leone, C. Strinati, R. Vodret, Roma 2009, pp. 77-89
- Coen 2010
P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo, la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2010
- Coen 2012
P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 107, 2012, pp. 5-16
- Colantuono 1996
A. Colantuono, *Invention and caprice in an Iconographical Programme by Giovanni Battista Passeri*, in «Storia dell'arte», LXXXVII, 1996, pp. 188-205
- Comolli 1790
A. Comolli, *Vita inedita di Raffaello da Urbino illustrata con note*, Roma 1790
- Conti 1988
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988
- Coquery 2013
E. Coquery, *Charles Errard ca. 1601 - 1689: la noblesse du décor*, Parigi 2013
- Cordaro 1984
M. Cordaro, *Costanzi, Placido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1984, vol. 30, *ad vocem*
- Correspondance 1897
Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments 1724-1728, a cura di A. de Montaignon, Parigi 1897
- Cornini 2012
G. Cornini, «Pittura per l'eternità». *Lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 371-443
- Corvisieri 2011
V. Corvisieri, *Missirini Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2011, vol. 75, *ad vocem*
- Costa 2009
S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Parigi 2009
- Cugnoni 1884
G. Cugnoni, *Antonio Bianchini*, in «Scuola Romana. Foglio periodico di letteratura e di arte», 6, aprile 1884, pp. 121-129
- Da Lille a Roma 2002
Da Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l'Italia. Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille, catalogo della mostra a cura di M.T. Caracciolo, Perugia, Palazzo della Penna, 26 gennaio - 7 aprile 2002, Milano 2002

Da Raffaello a Balla 2017

Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca, catalogo della mostra (Bard. Forte di Bard, 1 luglio 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di V. Sgarbi, Bard 2017

Da Raffaello a Canova 2018

Da Raffaello a Canova, da Valadier a Balla. L'arte in cento capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi, 21 febbraio - 30 settembre 2018), a cura di V. Sgarbi, P. Di Natale, Perugia 2018

Dacos 2008

N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Città del Vaticano 2008

De Chirico (1920) 2008

G. De Chirico, *Scritti 1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, a cura di A. Cortellesa, Milano 2008

De Grada 1974

R. De Grada, *A. Funi*, Milano 1974

De Marchi 2017

G. De Marchi, *Fabio Rosa benefattore dell'Accademia di San Luca: in ricordo di Olivier Michel accademico benemerito*, in *Delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura», 3, 2017, pp. 285-330

De Marchi i.c.d.s.

G. De Marchi, *Stampe calcografiche e fotografiche nelle collezioni storiche dell'Accademia: presentazioni e memorie di artisti*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura

Architettura», in corso di stampa

De Marco 2018

E. De Marco, *Una "Accademia del Silenzio". Giovanni Battista Passeri e il programma decorativo per la nuova Sala dell'Accademia di San Luca (1670)*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, 2, 2018, pp. 179-188

De Rossi 1810

G.G. De Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice*, Firenze 1810

De Ruggieri 2015

M.B. De Ruggieri, *Il San Luca che dipinge la Vergine: veti e compatibilità con la tecnica di Raffaello e della sua bottega*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura», 1, 2015, pp. 145-154

De Sanctis 1900

G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900

Die Sixtinische Madonna 2012

Die Sixtinische Madonna Raffaels Kultbild wird 500, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, 26 maggio - 26 agosto 2012), a cura di A. Henning, Monaco 2012

Di Genova, Orioli 1968

G. Di Genova, G. Orioli, *Bianchini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, ad vocem

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* 2017, pp. 99-116

Dingerdissen 2015

U. Dingerdissen, *A Visual Realisation of Romantic Art Theory: The Riepenhausen Brothers and Their Etchings for the 'Life and Death of Saint Genevieve'*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», XIV.1, 2015, pp. 1-28

Dingerdissen 2020

U. Dingerdissen, *"Prima che Carstens giungesse a Roma, quasi nessuno degli artisti in loco possedeva un libro..." / "Ebe Carstens nach Rom kam, hatte fast kein hiesiger Künstler ein Buch..."*, in U. Dingerdissen, M. Gazzetti, M. Thimann, *Bibliothèque degli artisti a Roma: 1795-1915*, Roma 2020, pp. 11-49

Dingerdissen, Gazzetti, Thimann 2020

U. Dingerdissen, M. Gazzetti, M. Thimann, *Fonti d'ispirazione. Biblioteche degli artisti tedeschi a Roma / Deutsche Künstler bibliotheken in Rom 1795-1915*, Roma 2020

Discorso 1836

Discorso detto agli alunni dell'insigne e pontificia accademia romana di S. Luca nel giorno della premiazione scolastica dell'anno 1836 dal professore anconitano, accademico di merito residente della classe di pittura etc., in «Giornale Arcadico di Scienze Lettere e Arti», 69, 1836, pp. 236-246

Disegni di Tommaso Minardi 1982

Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno, Roma 1982

Drawn from the Antique 2015

Drawn from the Antique. Artists et Classical Ideal, a cura di A. Aymonino, V. Lauder, Londra 2015

Duclaux 1991

L. Duclaux, *Charles Natoire 1700-1777*, Parigi 1991

Due raccolte 1985

Due raccolte di disegni di recente acquisizione, a cura di J. Garms, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985

Dupré 1879

G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1879

Ebert-Schifferer 2006

S. Ebert-Schifferer, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1, 2006, pp. 5-30

«Emporium» 1920

«Emporium», LI, n. 303/304, marzo-aprile 1920

Facchin 2007

L. Facchin, *L'attività per una clientele cosmopolita. Angelika Kauffmann a Roma*, in «Arte & Storia», 8, 2007/08, 35, pp. 282-297

Falbo i.c.d.s.

I. Falbo, «L'Album. Giornale letterario e di belle arti» (1834-1862): sondaggi per una storia della critica d'arte a Roma, in *Le arti a Roma. Ricerche in corso*, atti del convegno (Rende, 2013), a cura G. Capitelli, S. Cracolici, in corso di stampa

Faldi 1968

I. Faldi, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1968

Faldi 1974

I. Faldi, *La Galleria. Dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in Pietrangeli 1974

Faldi 1977

I. Faldi, *Gli inizi del neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel Settecento romano*, atti del convegno (Roma, 1977), Roma 1977, pp. 495-523

Faldi, Pietrangeli 1968

I. Faldi, C. Pietrangeli, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1968

Fasching 2013

D.K. Fasching, *Bildgeschichte vom Künstlerleben: Die Darstellung des Leben Raffael Sanzios in zwei druckgraphischen Zyklen der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen, Diplomarbeit an der Universität Wien*, Wien 2013, <http://othes.univie.ac.at/26226/>

Ferrari 1884

C. Ferrari, *Necrologia del prof. Antonio Bianchini*, Firenze 1884

Fiorani 1988

F. Fiorani, *I rami della Calcografia Volpato. Un fondo storico dalle collezioni della Calcografia di Roma*, in *Giovanni Volpato* 1988, pp. 29-33

Ferino-Pagden 1990

S. Ferino-Pagden, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in *The Altarpieces in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey, M. Kemp, Cambridge 1990, pp. 165-189

Filippi 2009

E. Filippi, *Ecfrasi, imitazione, celebrazione delle arti. San Luca e i ritratti della Vergine*, in *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli*, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle Esposizioni, 24 aprile - 4 ottobre 2009), a cura di S. Castri, A. Geretti, Milano 2009, pp. 105-115

Fischel 1948

O. Fischel, *Raphael*, Londra 1948, 2 voll.

Francesco Podesti 1996

Francesco Podesti, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2 giugno-1 settembre 1996), a cura di M. Polverari, Milano 1996

Frascarelli 1877

G. Frascarelli, *Gli Arazzi di Raffaele al Vaticano*, Roma 1877

Gachenot 2007

S. Gachenot, *Ferréol Bonnemaison, peintre, marchand, restaurateur de tableaux et directeur des restaurations au Musée royal de 1816 à 1826*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français Société de l'Histoire de l'Art Français», 2007 (2008), pp. 269-310, 426, 430-431

Gandolfi 2014

R. Gandolfi, *Un nuovo inventario di dipinti di Antiveduto e Imperiale Gramatica*, in «Storia dell'arte», 37/38, 137/138, 2014, pp. 93-103

Gandolfi i.c.d.s.

R. Gandolfi, *Gaspere Celio pittore romano*, Firenze in corso di stampa

Genovese 2015

A.L. Genovese, *La tomba del divino Raffaello*, Roma 2015

Genovese 2017

A.L. Genovese, *L'«Autoritratto» di Raffaello nella collezione di Don Marcello Massarenti*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 2017, pp. 85-100

Genovese 2019

A.L. Genovese, *Il volto di Raffaello nelle medaglie*, Tivoli 2019

- Giacomini 2007
F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Lurano-Roma 2007
- Giacomini 2013
F. Giacomini, *Le Logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro*, in *La cultura del restauro*, atti di convegno (Roma 2013), a cura di M.B. Fail-la, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013
- Ginzburg 2015
S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51
- Ginzburg 2020
S. Ginzburg, *L'Isaia di Raffaello nel 1513*, in «*Arte Cristiana*», 108, marzo-aprile 2020, pp. 90-99
- Giovanni Volpato 1988
Giovanni Volpato 1735-1803, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo-Biblioteca-Archivio 19 gennaio - 10 aprile 1988; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe 22 aprile - 22 giugno 1988), a cura di G. Marini, Bassano del Grappa 1988
- Giustiniani 1967
Beato Paolo Giustiniani, *Trattati, lettere e frammenti di manoscritti originali dell'archivio dei Camaldolesi di Monte Corona nell'Eremo di Frascati*, a cura di E. Massa, Roma 1967
- Godfrey 2013
D. Godfrey, *Johannes Riepenhausen [1788-1860]*, in *Ausstellung Wahlverwandtschaften. Eine Englische Privatsammlung zur Kunst der Goethezeit*, catalogo della mostra (Weimar, Schiller-Museum, 27 agosto - 3 novembre 2013) a cura di G. Bartrum D. Godfrey, H. Mildenerger H. Sieveking 2013, pp. 204-213
- Goethe 1816-1817
J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Milano 2011
- Golzio 1939
V. Golzio, *La Galleria e le collezioni della Reale Accademia di San Luca*, Roma 1939
- Golzio 1964
V. Golzio, *La Galleria e le collezioni dell'Accademia di San Luca*, Roma 1964
- Gori Gandellini (1771) 1808-1816
G. Gori Gandellini, *Notizie degli intagliatori. Raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal Padre Maestro Luigi De Angelis*, 15 voll., Siena 1808-1816
- Graf 2003
D. Graf, *Neues zu Pietro Antonio de' Pietri*, in «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 33, 1999/2000 (2003), pp. 427-478
- Grelle Iusco 1996
A. Grelle Iusco, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi: contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma 1996
- Guarino 1997
S. Guarino, *Pietro da Cortona e la copia della Galatea di Raffaello*, in *Pietro da Cortona. La Galatea*, Roma 1997, pp. 13-19
- Guarino 2018
S. Guarino, *La copia della Gala-*
- tea di Raffaello di Pietro da Cortona*, in *Originali, repliche copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. Di Loreto, Roma 2018, pp. 216-222
- Guattani 1806 [1808]
G.A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc*, Roma 1806
- Guida 1864
Guida della Galleria dell'Insigne e Pontificia Accademia di San Luca in Roma, Roma 1864
- Guida 1882
Guida per visitare la Galleria e le sale della Insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca posta in via Bonella numero 44 presso il Foro Romano, Roma 1882
- Guido Reni und Europa 1988
Guido Reni und Europa: Ruhm und Nachruhm, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle 2 dicembre 1988 - 26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, Francoforte 1988
- Gustave Moreau 1989
Gustave Moreau 1826-1898, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 18 marzo-4 giugno 1989), a cura di G. Lacambre, R. Monti, C. Sisi, Firenze 1989
- Gustave Moreau e l'Italia 1996
Gustave Moreau e l'Italia, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 23 ottobre 1996 - 7 gennaio 1997), a cura di G. Lacambre, Milano 1996
- Gustave Moreau 1998
Gustave Moreau. Les aquarelles, a cura di G. Lacambre, P. Cooke, L. Capodiceci, Parigi 1998
- Helbok 1968
C. Helbok, *Miss Angel. Angelika Kauffmann. Eine biografie*, Vienna 1968
- Hiesinger 1978
U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini*, in «*The Art Bulletin*», 60, 2, June 1978, pp. 297-320
- Hollstein 1950
Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450-1700, II Berckheyde - Bodding, Amsterdam 1950
- Hommage an Angelika Kauffmann 1992
Hommage an Angelika Kauffmann, catalogo della mostra (Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, giugno - settembre 1992, Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1992 - gennaio 1993), a cura di O. Sandner, Milano 1992
- Hoogewerff 1913
G.J. Hoogewerff, *Bescheiden in Italië omtrent nederlandsche kunstenaars en geleerden*, II, 's-Gravenhage 1913
- Höper 2001
C. Höper, *Raffael und die Folgen*, Stoccarda 2001
- Huber 1969
J. Huber, *Francesco Podesti: zum Werk eines römischen Malers des 19. Jahrhunderts*, in «*Storia dell'arte*», 35/37, 1979, pp. 253-268
- I disegni di figura 1989
I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, 2, *Concorsi e Accademie del secolo XVIII*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1989
- I disegni di figura 1991
I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, 3, *Concorsi e Accademie del secolo XVIII*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1991
- I disegni di figura 1988
I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, 1, *Concorsi e Accademie del secolo XVII*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1988
- I disegni di figura 1991
I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, 3, *Concorsi e Accademie del secolo XVIII*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1991
- I Freschi delle Loggie Vaticane 1842-1843
I Freschi delle Loggie Vaticane dipinti da Raffaele Sanzio da F. Sangeni diretti ed incisi da Antonio Mannelli e Francesco Sangeni nuovamente a contorno, Roma 1842
- I giornali di Vincenzo Pacetti 2011
Roma 1771-1819. I giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di A. Cipriani, Gi. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli 2011
- I luoghi di Raffaello 1983
I luoghi di Raffaello a Roma. La Farnesina, S. Eligio degli Orefici, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, S. Agostino, catalogo della mostra (12 gennaio - 30 marzo 1984) a cura di L. Cassanelli, Roma 1983
- I premiati dell'Accademia 1989
I premiati dell'Accademia 1682-1754, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, dicembre 1989-gennaio 1990) a cura di A. Cipriani, Roma 1989
- Ijsewijn 1997
J. Corycius, *Coryciana, critique edidit carminibus extravagantibus auxit, praefatione et annotationibus instruxit Josephus Ijsewijn*, Roma 1997
- Il Rinascimento a Roma 2011
Il Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello, catalogo della mostra Roma (Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012) a cura di M.G. Bernardini e M. Busagli, Milano 2011
- Incisa Della Rocchetta 1979
G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979
- Indice de Rossi 1686
Aggiunta all'indice delle stampe intagliate in rame, al bulino et all'acqua forte esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo de Rossi, in Roma alla Pace. Dall'anno 1677 per tutto l'anno 1686, Roma 1686
- Jagosz 2003
M. Jagosz, *Guida al Museo della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore*, Città del Vaticano 2003
- Jaffé 1994
M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, Londra, 1994, 4 voll.
- Kauffmann, Jenkins 2009
C.M. Kauffmann, S. Jenkins, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum Apsley House*, Londra 2009
- Kepetzis 2011
E. Kepetzis, *Romantische Identitätsfindung. Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels' der Brüder Riepenhausen*, in *Raffael als Paradigma*, a cura di G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlino-Boston 2012, pp. 3-45
- Kepetzis 2014
E. Kepetzis, *Eklektizismus als konstituierendes Prinzip in der „Vita Rafaels“ der Brüder Riepen-*

hausen (1816), in *Elektizismus und elektische Verfahren in der Kunst*, a cura di D. H. Lehmann, G. Petri, Hildesheim, Zurigo, New York 2014, pp. 125-152

Kingdom of Images 2015

Kingdom of Images. *French Prints in the Age of Louis XIV, 1660-1715*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Research Institute, 16 giugno - 6 settembre 2015; Parigi, Bibliothèque nationale de France 2 novembre 2015 - 31 gennaio 2016), a cura di P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis e V. Selbach, Los Angeles 2015

Kirchner 2016

T. Kirchner, *L'Histoire d'Alexandre par Charles Le Brun: entre art et panégyrique*, in *Charles Le Brun (1619-1690)*, catalogo della mostra (Lens, Louvre-Lens, 18 maggio - 29 agosto 2016), a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Parigi 2016, pp. 27-33

Kraus 1791

M. Kraus, *Für mich gemerkt auf meine Reise nach Italien 1791. Reisetagebuch der Malerin und Erbarcher Hofdame*, Buchen 1996

Krems 2002

E.-B. Krems, *Raffaels römische Altarbilder. Kontext, Ikonographie, Erzählkonzept. Die "Madonna del Pesce" und "Lo Spasimo di Sicilia"*, München 2002

Kugler 1841

F. Kugler, *Hand book of the history of painting*, Londra 1841

Kuhn 2001

B. Kuhn-Forte, *Leitstern Raffael, in M. Kunze, Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Mainz 2001, pp. 157-176

Kunze 2001

M. Kunze, *Antike zwischen Klassizismus und Romantik - Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Mainz 2001

L'idea del bello 2000

L'idea del bello. *Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex teatro dei Dioscuri, 29 marzo - 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, 2 voll.

L'incanto dell'affresco 2014

L'incanto dell'affresco. 1. *Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta lombardesca 16 febbraio - 15 giugno 2014) a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Cinisello Balsamo 2014

La Galleria 1964

Accademia Nazionale di San Luca. *La Galleria*, Roma 1964

La lezione di Raffaello 2020

La lezione di Raffaello. *Le antichità romane*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Capo di Bove, 17 settembre - 29 novembre 2020), a cura di I. Sgarbozza, Milano 2020

La raccolta di matrici 2009

La raccolta di matrici della Calco-grafia romana: aggiornamento al catalogo generale delle stampe di C.A. Petrucci (1934), a cura di A. Grelle Iusco, E. Giffi, Roma 2009

La Stanza dell'Immacolata 2010

La Stanza dell'Immacolata di Francesco Podesti. *Storia di una committenza e di un restauro*, a cura di M. Forti, Città del Vaticano 2010

Lanzeni 1999

L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 43, 2-3, 1999, pp. 665-691

Lanzi ed. 1968

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, vol. 1, Firenze 1968

Le Blanc 1854-1890

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations, dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes...*, Paris 1854-1890, 4 voll.

Le Comte 1702

F. Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou Introduction à la connoissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statues & les estampes*, Bruxelles 1702

Le LII teste della celebre 1785

Le LII teste della celebre scuola d'Atene dipinta da Raffaello Sanzio da Urbino nel Palazzo Vaticano disegnati in XL. carte dal cavalier Antonio Raffaello Mengs, incise da Domenico Cunego, Roma 1785

Le onoranze a Raffaello 1920

Le onoranze a Raffaello, in «Cronaca delle belle arti», supplemento al n. 1-4 del «Bollettino d'arte», 7, gennaio-aprile 1920, pp. 12-15

Le raccolte storiche 1997

Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera, a cura di M. Ceriana, Firenze 1997

Le "scuole mute" e le "scuole parlanti" 2002

Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". *Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002

Leone 1997

R. Leone, *Folo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, ad vocem

Leone 2004

F. Leone, *Canova «Itala Gloria». L'ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la «Vita» di Melchiorre Missirini*, in *Melchiorre Missirini, Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato 1824, ed. anastatica a cura e con introduzione critica di F. Leone, Bassano del Grappa 2004, pp. 5-76

Leone 2009a

F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'architetto*, in *L'officina neoclassica: dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo - 21 giugno 2009), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 18-53

Leone 2009b

F. Leone, *Melchior Missirini, segretario e biografo di Canova*, in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), a cura di S. Androssov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Milano 2009, pp. 119-133

Lorizzo 2002

L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca di Roma e la questione dell'istituzione della Cattedra di Incisione in Rame nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Le "scuole*

mute" e le "scuole parlanti" 2002, pp. 59-77

Maestà di Roma. *Da Ingres a Degas* 2003

Maestà di Roma. *Da Napoleone all'Unità d'Italia. 2. Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 7 marzo 2003 - 29 giugno 2003) a cura di O. Bonfait, Milano 2003

Maestà di Roma. *Universale ed eterna* 2003

Maestà di Roma. *Universale ed eterna*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 7 marzo - 29 giugno 2003), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003

Mancini (1619-1621) 1956-1957

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956-1957, 2 voll.

Manners, Williamson 1924

V. Manners, G.C. Williamson, *Angelica Kauffmann, R. A. Her life and her work*, Londra 1924

Mantz 1880

P. Mantz, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, Parigi 1880

Maratti e l'Europa 2015

Maratti e l'Europa, atti delle giornate di studio (Roma 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperti Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015

Marini 1988

G. Marini, *Giovanni Volpato e l'opera di traduzione*, in *Giovanni Volpato* 1988, pp. 16-21

Marzinotto 2011

M. Marzinotto, *La collezione dei ritratti accademici. Origine, incrementi e definizione dei modelli*

iconografici nei secoli XVI e XVII, in «Accademia Nazionale di San Luca. Atti dell'Accademia 2009-2010», 2011, pp. 197-224

Marzinotto, Rotili, Ventra 2014

M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, *I ritratti dei santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma 2014

Marzinotto 2014

M. Marzinotto, *La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca: contesto culturale e portato simbolico*, in Marzinotto, Rotili, Ventra 2014, pp. 11-18

Massari 1985

S. Massari, *Il Cinquecento*, in *Raphael Invenit* 1985, pp. 1-9.

Matthieu 1994

P.L. Matthieu, *Gustave Moreau*, Parigi 1994

Mazzarelli 2008

C. Mazzarelli, *"Aumentar virtù per via dell'emulazione": il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 181-194

Mazzarelli 2018

C. Mazzarelli, *Dipingere in copia da Roma all'Europa (1750-1870). Teorie e pratiche*, Roma 2018

Meduri 2017-2018

C. Meduri, *Il Tiberino: una fonte per la storia della cultura artistica a Roma nel pontificato di Gregorio XVI (1833-1843)*, tesi di laurea magistrale, relatore E.A. Talamo, Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, a.a. 2017-2018

- Melloni 1780
G. Melloni, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità nati, o morti in Bologna*, Bologna 1780
- Memorie per le Belle Arti 1785
Memorie per le Belle Arti, I, Roma 1785
- Memorie per le Belle Arti 1788
Memorie per le Belle Arti, IV, Roma 1788
- Memorie Enciclopediche Romane 1807
Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità etc, III, 1807
- Mengs 1777
A.R. Mengs, *Lettera di primo pittor di camera di S.M.C. a don Antonio Ponz*, Torino 1777
- Mengs 1787
A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re Cattolico Carlo III pubblicate dal cavaliere D. Giuseppe Niccola D'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787
- Mercadante 2015
S. Mercadante, *Lo Spasimo di Sicilia di Raffaello e la sua fortuna nelle arti decorativa*, Palermo 2015
- Merlini, Storti 2013
V. Merlini, D. Storti, *Raffaello a Milano. La Madonna di Foligno*, Milano 2013
- Merz 1991
J.M. Merz, *Pietro da Cortona*, Tübinga 1991
- Miarelli Mariani 2010
I. Miarelli Mariani, *Un allievo di Wicar, Francesco Giangiaco*
- maestro di disegno alle scuole d'arte del San Michele, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, vol. 2, Roma 2010
- Middeldorf Kosegarten 1999
A. Middeldorf Kosegarten, *Jo hann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Gottinga 1999
- Milizia 1785
F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785
- Mioni 1969
E. Mioni, *Bombasi Paolo, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Roma 1969, ad vocem
- Miraglia 1995
M. Miraglia, *I disegni della calco-grafia 1785-1910*, Roma 1995
- Missirini 1821
M. Missirini, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina di Gio. Pietro Bellori colla vita di Raffaello scritta dal Vasari...*, Roma 1821
- Missirini 1822
M. Missirini, *Quadro del cavaliere Gio. Battista Wicar. Articolo del cb. Sig. Ab. Melchior Missirini Pro-Segetario dell'insigne Accademia di S. Luca*, in «*Effemeridi letterarie di Roma*», 6, 1822, pp. 38-41
- Missirini 1823
M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823
- Missirini 1837
M. Missirini, *Il figlio della vedova di Naim del cav. Gio. Battista Wi-*
- car, in «*L'Ape Italiana, delle Belle Arti. Giornale dedicato ai cultori ed Amatori di esse*», 3, 1837, pp. 35-37
- Mongez, Wicar, 1807
A. Mongez, J.B. Wicar, *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti dessinés par Wicar...*, avec les explications par Mongez, tomo IV, Parigi 1807
- Moralejo Ortega 2017
M. Moralejo Ortega, *Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento*, in *Intrucci virtuos. Letterati artisti e accademie nell'Italia Centrale tra Cinque e Seicento: Roma e Firenze*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 139-152
- Moreau 2002
G. Moreau, *Correspondance d'Italie*, a cura di L. Capodiceci, Parigi 2002
- Mossakowski 1968
S. Mossakowski, *Raphael's St Cecilia. An Iconographical Study*, in «*Zeitschrift für Kunstgeschichte*», 31, 1968, 1, pp. 1-26
- Mossakowski 2004
S. Mossakowski, *Trent'anni dopo. Ricerche sul significato della Santa Cecilia di Raffaello*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa*, a cura di D. Pasculli Ferrara, L. Mortari, Roma 2004, pp. 269-276
- Mostra Mercato Nazionale 1963
Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-28 aprile 1963), a cura di P. Tinu, Firenze 1963
- Muñoz 1912
A. Muñoz, *La tomba di Raffaello nel Pantheon e la sua nuova siste-*
- mazione, in «*Rivista Mensile illustrata d'arte antica e moderna*», 53, 1912, pp. 163-192
- Nante 2000
A. Nante, *Luca evangelista. Fatti iconografici nella pittura italiana dal Tre al Settecento*, in *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano di Arte Sacra San Gregorio Barbarigo, 14 ottobre 2000 - 6 gennaio 2001), a cura di G. Canova Mariani P. Ferraro Vettore, Padova 2000, pp. 187-204
- Negro 2001
A. Negro, *La decorazione Clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e Roma, 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio 29 giugno - 30 settembre 2001) a cura di G. Cucco, Venezia 2001
- Nello splendore mediceo 1920
Nello splendore mediceo di Raffaello 1920
- Nello splendore mediceo 2013
Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 26 marzo - 6 ottobre 2013), a cura di N. Baldini e M. Bietti, Firenze 2013
- Nerlich 2012
F. Nerlich, *Raffaels heilige Reliquie: Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis*, in *Raffael als Paradigma*, a cura di G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, Berlino-Boston 2012, pp. 47-81
- Nesselrath 2020
A. Nesselrath, *Raffaello!*, Milano 2020
- Nivelon (1690-1700) 2004
C. Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée des ses ouvrages*, a cura di L. Pericolo, Ginevra 2004
- Noehles 1969
K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969
- Oberhuber 1999
K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999
- Ojetti 1920
U. Ojetti, *Raffaello*, in «*Corriere della Sera*», 3 aprile 1920, pp. 1-2
- Omaggio agli antichi maestri 1954
Omaggio agli antichi maestri, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Moderna, autunno-inverno 1954-1955), Milano 1954
- Omodeo 2008
C. Omodeo, *Vincenzo Camuccini litografo: Leone XII e la commissione de "I Fatti Principali della vita di N.S. Gesù Cristo" (1825 - 1829)*, in *La pittura di storia in Italia: 1785 - 1870; ricerche, quesiti, proposte*, Atti del convegno (Roma, 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 69-77
- Oppo 1920
C.E. Oppo, *Note d'arte. Il IV centenario della morte di Raffaello*, in «*L'Idea Nazionale*», 30 gennaio 1920, p. 2
- Ortolani 1942
S. Ortolani, *Raffaello*, Bologna 1942
- Osservatore del Trasimeno* 1845
Osservatore del Trasimeno, 80, 7 ottobre 1845
- Österreichische Künstler in Rom* 1972
Österreichische Künstler in Rom, von Barock zur Secession, catalogo della mostra (Roma, Österreichische Kulturinstitut, maggio - luglio 1972) Roma 1972
- Osterkamp 2000
E. Osterkamp, *Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant*, in «*Studi Germanici*», XXXVIII, 3, 2000, pp. 403-426
- Ovidi 1902
E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902
- Pampalone 2011
A. Pampalone, *Caravaggio "virtuoso" una leggenda*, in *Caravaggio a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato di Roma, Sant'Ivo alla Sapienza, 11 febbraio - 15 maggio 2011) a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011
- Papi 1995
G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino 1995
- Pascoli (1730) 1992
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, Perugia 1992
- Pasquali 2004
S. Pasquali, *From the pantheon of artists to the pantheon of illustrious men: Raphael's tomb and its legacy*, in *Pantheons: transformations of a monumental idea*, a cura di R. Wrigley, M. Craske, Aldershot, Hants 2004, pp. 35-56

- Passavant 1836
J.D. Passavant, *Tour of a german artist in England*, Londra 1836
- Passavant 1839-1858
J.D. Passavant, *Raffaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Lipsia 1839-1858
- Passavant 1860
J.D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père*, vol. I, Parigi 1860
- Passavant 1882-1891
J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze 1882-1891, 3 voll.
- Passavant 1889
J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze 1889, 3 voll.
- Passeri (1772) 1995
G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 (1772)*, a cura di J. Hess, Wien, Leipzig-Vienna 1934, ed. cons. Worms am Rhein 1995
- Perini 1981
G. Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in «Annali della Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. 11, n.1, 1981, pp. 181-243
- Petrucchi 1953
C.A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe: tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953
- Pezzuto 2019
L. Pezzuto, *Padre Resta e il Vice-regno. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma 2019
- Pezzuto i.c.d.s.
L. Pezzuto, «*Mai a bastanza*» sull'Accademia di pittura di Maratti per il marchese del Carpio: un equivoco tra disegni, fonti e incisioni, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», in corso di stampa
- Picardi 2002
P. Picardi, *Spazi e strumenti didattici dell'Accademia di San Luca negli anni della Restaurazione*, in *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"*. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002
- Picello 2013
R. Picello, *La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la tradizione figurativa della scuola ferrarese*, in «Studies of the Value of Cultural Heritage», 6, 2013, pp. 47-73
- Pierguidi 2016
S. Pierguidi, *La "Raccolta di statue antiche e moderne" della calcografia De Rossi e un'impresa incompiuta di Charles Errard*, in «Les cahiers d'histoire de l'art», 14, 2016, pp. 106-114, 148
- Pierguidi 2017
S. Pierguidi, «*Tanto che basti*»: la "notomia" nella arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti, «RIHA Journal», 178, 2017, <https://www.riha-journal.org/articles/2017/0178-pierguidi>
- Pierguidi 2019
S. Pierguidi, *Ferrata e Maratti: il primato dell'Antico nello studio accademico*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno (Firenze 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Si-
- monato, Milano 2019, pp. 271-285
- Pietrangeli 1953
C. Pietrangeli, *Il Museo Pio-Clementino Vaticano*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXVII, 1951-1952 (1953), pp. 87-109
- Pietrangeli 1969
C. Pietrangeli, *Un ignorato collezionista romano: Fabio Rosa*, in «Strenna dei Romanisti», 30, 1969, pp. 322-325
- Pietrangeli 1974
C. Pietrangeli, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974
- Pietro da Cortona 1997
Pietro da Cortona. La Galatea, a cura di A. Cipriani, Roma 1997
- Pigozzi 1996
Pietro Lamo 1996
Pietro Lamo. Graticola di Bologna, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1996
- Pio (1725) 1977
N. Pio, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977
- Pirzio Biroli 1981
L. Pirzio Biroli, *Gaspere Capparoni, incisore di gemme*, in «Xenia», 1981, pp. 85-99
- Pirzio Biroli 2003
L. Pirzio Biroli, *Incisori in pietre dure e commercio di cammei e intagli nel "Giornale di Vincenzo Pacetti"*, in *Sculture romane del Settecento*, vol. 3, Roma 2003, pp. 465-475
- Pirzio Biroli 2006
L. Pirzio Biroli, *Per un catalogo delle opere in pietra dura di Gaspere*
- Capparoni, «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 77-79
- Pirzio Biroli 2009
L. Pirzio Biroli, *Per un catalogo delle opere in pietra dura di Gaspere Capparoni*, D. Del Bufalo, A. Gallotini, *Studi di glittica*, Roma 2009, pp. 223-228
- Podesti 1834
F. Podesti, *A Raffaello Sanzio versi*, Roma 1834
- Podesti 1982
F. Podesti, *Memorie biografiche*, in «Labyrinthos», 1, 1982, 1/2, pp. 203-253
- Polenzani 1866
G.B. Polenzani, *Collezione di disegni del Prof. Tommaso Minardi riprodotta in fotografia dagli originali di Gio. Battista Polenzani*, Roma 1865-1866
- «Primato» 1920
«Il Primato Artistico Italiano», II, 3, marzo-aprile 1920
- 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, Getty Research Institute, 18 maggio - 17 ottobre 2010), a cura di L. Marchesano, C. Michel, Los Angeles 2010
- Prosperi Valenti Rodinò 1980
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Drawings of the Roman Baroque painter Giovanni Paolo Melchiori*, in «Master Drawings», 18, 1980
- Prosperi Valenti Rodinò 2016
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giovanni Paolo Melchiori, artista dimenticato tra gli allievi di Maratti*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 189-209
- Pungileoni 1829
L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829
- Pupillo 2013
M. Pupillo, *Scipione Pulzone fuori e dentro l'Accademia*, in *Scipione Pulzone da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013), a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma 2013, pp. 165-173
- Pupillo 2015
M. Pupillo *Scipione Pulzone e Federico Zuccari in conflitto: ampliamenti e revisioni*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di A. Zuccari, Roma 2015, pp. 69-86
- Quarré-Reybourbon 1895
L. Quarré-Reybourbon, *La vie, l'oeuvre et les collections du peintre Wicar d'après les documents*, Parigi 1895
- Quatremère de Quincy 1829
A.C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino adorna di 23 tavole e di un fac-simile*, Milano 1829
- Racioppi 2016
P.P. Racioppi, *L'Accademia nel periodo francese. I nuovi Statuti del 1812*, in *Roma-Parigi* 2016, pp. 129-139
- Raffaello a Roma 2017
Raffaello a Roma. Restauri e ricerche, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017
- Raffaello nel IV Centenario 1920
Raffaello nel IV Centenario dalla Sua Morte. Numero speciale dell'Illustrazione Italiana, Milano 1920
- Raphael invenit 1985
Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, a cura di G. Bernini Pazzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1985
- Rapport sur la restauration 1802
C.L. Berthollet, L.B. Guyton, de Morveau, N.A. Taunay, F.A. Vincent, *Rapport sur la restauration du tableau de Raphael, connu sous le nom de la Vierge de Foligno*, Paris 1802
- Ricci 1920
C. Ricci, *Raffaello nel IV centenario dalla sua morte*, Milano 1920
- Ricci 2020
S. Ricci, *Il mito del Raffaello umbro tra classicismo e purismo, in Raffaello in Umbria e la sua eredità in Accademia*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Badeschi al Corso, 18 settembre 2020 - 6 gennaio 2021), a cura di A. Migliorati, S. Petrillo, S. Ricci, Perugia 2020
- Riedl 1998
H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk*, Monaco 1998
- Robinson 1870
J.C. Robinson, *A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870
- Roethlisberger 1993
M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons: paintings and prints*, Doornspijk 1993, 2 voll.

- Roettgen 2003
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2, München 2003
- Roettgen 2016
S. Roettgen, *Allievi, seguaci, imitatori e avversari: l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti delle giornate di Studio Internazionali (Roma, 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 11-25
- Roma en México 2018
Roma en México México en Roma, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, 6 dicembre 2018 - 28 aprile 2019), a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Roma 2018, pp. 167-170
- Roma-Parigi 2016
Roma-Parigi. Accademie a confronto, 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, Roma 2016
- Rome à l'apogée 2006
Rome à l'apogée de sa gloire. des-sins des XVIIe et XVIIIe siècles, catalogo della mostra (Tolosa, Musée Paul Dupuy, 3 novembre 2006 - 7 febbraio 2006), a cura di G. Rachel, F. Joulie, G. Kazerouni, C. Loisel, Tolosa 2006
- Rosenberg 2013
P. Rosenberg, *Pierre Subleyras (1699 - 1749)*, Parigi 2013
- Rosenthal 2006
A. Rosenthal, *Anegelica Kauffmann: art and sensibility*, New Haven, Londra, 2006
- Rossi 1854
Sui dipinti di Raffaello Sanzio da Urbino, ragionamento di Monsignor Stefano Rossi, letto agli Accademici Tiberini Li 24 Aprile 1854, Roma 1854
- Rossi 1997
S. Rossi, *Federico Zuccari e Scipione Pulzone fanno pace*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Rossi, Roma 1997, pp. 315-317
- Rudolph 1978
S. Rudolph, *The Toribio Illustrations and Some Considerations on Engravings after Carlo Maratti*, «Antologia di belle arti», 7-8, II, 1978, pp. 191-203
- Rudolph 1983
S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983
- Rudolph 1995
S. Rudolph, *Niccolò Mari a Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma 1995
- Ruland 1876
K. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle...*, Londra 1876
- Rybko 1990
A. M. Rybko, *Costanzi, Placido*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990
- Sabadino degli Arienti 1810
G. Sabadino degli Arienti, *Vita del conte e senatore Andrea Bentivoglio, pubblicata con note di G. Giordani*, Bologna 1810
- Salerno 1960
L. Salerno, *Il profeta Isaia di Raffaello e il putto della Accademia di S. Luca*, in «Bollettino d'arte», IV serie, 45, 1960, pp. 81-96
- Salerno 1974
L. Salerno, *L'Accademia Nazionale di San Luca. La collezione dei disegni*, Roma 1974
- Salvagni 2008
I. Salvagni, *Gli «aderenti al Caravaggio» e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)*, in *Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna*, a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2008, pp. 41-74
- Salvagni 2009
I. Salvagni, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in *The Academia Seminars, National Gallery of Art, Center for Advanced Studies in Visual Arts, Seminar Papers 2*, Washington 2009, pp. 69-121
- Salvagni 2012
I. Salvagni, *Da Universitas ad Accademia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma*, Roma 2012
- Sandrart 1675
J. von Sandrart, *L'Academia Todeasca della Architectura Sculptura et Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Malerey-Künste, 1. Teil*, Nürnberg 1675
- Sartorio 1910
G.A. Sartorio, *Galleria di S. Luca, Roma*, Roma 1910
- Scheller 1973
R.W. Scheller, *The Case of the Stollen Raphael Drawings*, in «Master Drawings», 11, 1973, pp. 119-137
- Schröter 1990
E. Schröter, *Raffael-Kult und Raffael-Forschung: Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXVI, 1990, pp. 303-397
- Schröter 1999a
E. Schröter, *Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen – Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien“ (1810)*, in *Middeldorf Kosegarten Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Gottinga 1999, pp. 213-291
- Schröter 1999b
E. Schröter, *Raffael und der Heilige Lukas. August Wilhelm Schlegels „Legende vom Heiligen Lukas“: Wirkung und Quellen: Kunstgeschichte und Poesie im Dialog*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXII.3, 1999, pp. 418-431
- Schröter 2014
E. Schröter, *Riepenhausen, Franz (1786-1831) – Riepenhausen, Johannes (1787-1860)*, in A. Beyer, E. Osterkamp, *Goethe et l'art. Les écrits de Goethe sur les beaux-arts. Répertoires des artistes cités*, II, Parigi 2014, pp. 475-486
- Shearman 2003
J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, New Haven e Londra 2003
- Scottez-De Wambrechies 2007
A. Scottez-De Wambrechies, *La Résurrection du fils de la veuve de Naim de Wicar: le défi pictural*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps (1762-1834)*, a cura di G. Toscano, M. T. Caracciolo, Lille 2007
- Seccaroni 2011
C. Seccaroni, *Da un'insolita prospettiva*, in «Kermes», 82, aprile-giugno 2011
- Sestieri 1991
G. Sestieri, *Aggiunte a Placido Costanzi*, in «Paragone», N.S., vol. 42, 1991, pp. 66-77
- Sestieri 1994
G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, 3 voll.
- Sfida al Barocco 2020
Sfida al Barocco, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, 13 marzo - 14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Genova 2020
- Sgarbozza 2006
I. Sgarbozza, *Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», 25, 2006, pp. 291-326
- Sgarbozza 2013
I. Sgarbozza, *Le spalle al Settecento*, Città del Vaticano 2013
- Sgarbozza 2014
I. Sgarbozza, *Riflessioni sui Regolamenti dei Musei Pontifici in età di restaurazione*, in «Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», 32, 2014
- Shearman 2003
J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., New Haven-London 2003
- Soffici 1910
A. Soffici, *Henri Rousseau (1910)*, in A. Soffici, *Opere*, I vol., Firenze 1959, pp. 260-274
- Spadaro 1991
M.A. Spadaro, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Palermo 1991
- Sparti 1996
D.L. Sparti, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1-2, 1996, pp. 325-337
- Sparti 2002
D.L. Sparti, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle «Vite» e il loro scopo*, in «Studi di storia dell'arte», 13, 2002, pp. 177-248
- Susunno 1974
S. Susunno, *La Galleria. I ritratti degli accademici*, in Pietrangeli 1974, pp. 201-270
- Susunno 1982
S. Susunno, *Introduzione*, in *Disegni di Tommaso Mimardi in Luca*, pp. XIII-XXXI
- Susunno 1991
S. Susunno, *La pittura Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430
- Tedeschi 1998
F. Tedeschi, *Funi, Virgilio Socrate*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, ad vocem
- Ternois 1993
Aumary-Duval, *L'atelier d'Ingres*, a cura di D. Ternois, Parigi 1993

Terzaghi 2020

M.C. Terzaghi, *L'Accademia di San Luca (vista da Caravaggio)*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 9, 2020

The illustrated Bartsch 1990

The illustrated Bartsch. Italian Masters of the Seventeenth Century, a cura di P. Bellini, L.W. Wallace, New York 1990

Tiberia 2016

V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Roma 2016

Ticozzi 1818

S. Ticozzi, *Dizionario dei Pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800*, vol. 1, Milano 1818

Toscano 2012

M. Toscano, *Morghen, Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, pp. 767-771

Traits de génie 2013

Traits de génie. La Collection Wicar. Botticelli, Dürer, Raphaël, Michel-Ange, Poussin catalogo della mostra (Palais des Beaux-Arts de Lille, 12 aprile - 22 luglio 2013; Musée de l'Hospice Comtesse, 3 avril - 30 juin 2013), a cura di C. Hattori, Parigi 2013

Trassari Filippo 2015

G. Trassari Filippo, *Le stampe di traduzione del dipinto San Luca che dipinge la Vergine: osservazioni e spunti di riflessione*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura», 1, 2015, pp. 155-158

Trey 2020

J. Trey, *La finzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina*, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 99-106

Van Tuyll van Serooskerken 2015

C. van Tuyll van Serooskerken, *Maratti drawings related to prints in Haarlem and elsewhere*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 195-220

Varese 1969

R. Varese, *F. Cavazzoni, Una guida inedita del Seicento bolognese*, Firenze 1969

Vasari (1550) 1991

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti, architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1991

Ventra 2013

S. Ventra, *Giovanni Pileri "il migliore de' restauratori" nella Roma di Tommaso Minardi*, in «MCCC 1800», 2, 2013, pp. 99-108

Ventra 2014a

S. Ventra, *Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca: il legato testamentario e altre acquisizioni*, in «Horti Hesperidum», 4, 2014, 1, pp. 303-350

Ventra 2014b

S. Ventra, *San Luca dipinge la Vergine di Antiveduto Grammatica: una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 191-198

Ventra 2014c

S. Ventra, *Restauro di dipinti nel Novecento: le posizioni nell'Accademia di San Luca 1931-1958*, Roma 2014

Ventra 2015

S. Ventra, *Il San Luca "di Raf-*

faello": vicende e restauri tra Cinquecento e Novecento, in «Ricerche di storia dell'arte», 116/117, 2015, pp. 170-183

Ventra 2017

S. Ventra, *"Le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis". Il fascino del putto reggifestone di Raffaello nell'Ottocento*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura», 3, 2017, pp. 194-200

Ventra 2019

S. Ventra, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Firenze 2019

Ventra 2020

S. Ventra, *Stili, modelli e accademie a Roma, in Sfida al Barocco* 2020, pp. 133-142.

Ventra i.c.d.s.

S. Ventra, *Raffaello insegnato, collezionato, restaurato: le declinazioni del mito dell'Urbinate nell'Accademia di San Luca dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Collecting Raphael*, atti del convegno internazionale (Roma, 2017), a cura di S. Ebert-Schifferer, C. La Malfa, in corso di stampa

Venturi 1920a

A. Venturi, *Raffaello*, Roma 1920

Venturi 1920b

A. Venturi, *Raffaello: VI aprile MDXX, VI aprile MCMXX*, Bologna 1920

Venturi 1927

A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano 1927

Vincenzo Camuccini 1978

Vincenzo Camuccini (1771-1844).

Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 27 ottobre-31 dicembre 1978), a cura di G. Pian-toni, Roma 1978

Vincenzo Pagani 2008

Vincenzo Pagani, *un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi con la collaborazione di W. Scotucci, Fermo, Cinisello Balsamo 2008, n. 28, pp. 172-175

Violini 2017

P. Violini, *Raffaello in Vaticano tra il 1508 e il 1514: progresso e maturazione della tecnica artistica*, in *Raffaello a Roma* 2017, pp. 29-39

Voss 1920

H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino 1920

Wackenroder (1797) 1968

W.H. Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, ed. Amburgo 1968

Ważbiński 1985

Z. Ważbiński, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in «Artibus et historiae», 6, 1985, pp. 27-37

Ważbiński 1987

Z. Ważbiński, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze 1987

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 di convegno (Roma 1986), Roma 1988, pp. 557-615

Ważbiński 1994

Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, II, 1994

White 2002

V. White, *L'insegnamento dell'Architettura Teorica nelle scuole di Belle Arti dell'Accademia di San Luca. Le lezioni di Architettura civile di Raffaele Stern (1812-1873)*, in *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti"* 2002, pp. 99-132

Winckelmann ed. 1973

J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti d'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino 1973

Winner 1992

M. Winner, *"... una certa idea": Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 1989), a cura di M. Winner, Weinheim 1992, pp. 511-570

Zanardi 2007

B. Zanardi, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro: modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, in «Rendiconti Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 18, 2007, 2, pp. 205-286

Zanelli 2016

B. Zanelli, *Accademia Albertina delle belle arti di Torino. Vincoli culturali e materiale didattico ad uso degli studenti della scuola di Alessandro Antonelli (1842-1855)*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura e Design, 2016

Zarri 1983a

G. Zarri, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)*, in *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, pp. 83-118

Zarri 1983b

G. Zarri, *Storia di una committenza*, in *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra Bologna 1983, pp. 20-37

Zuccarello 2015

L. Zuccarello, *Girolamo Rossi, San Luca che dipinge la Vergine: una matrice ritrovata e restaurata*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura», 1, 2015, pp. 159-161

Zuccari 1607

F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, Torino 1607

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2020
da Industria Grafica Umbra (Todi)

© Copyright 2020
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-26-7