

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

DISEGNARE A ROMA
TRA L'ETÀ DEL MANIERISMO
E IL NEOCLASSICISMO

a cura di FRANCESCO GRISOLIA

Roma 2014, fascicolo I

UniversItalia

Il presente tomo riproduce il fascicolo I dell'anno 2014 della rivista telematica
Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica.
Cura redazionale: Michela Gentile, Marisa Iacopino, Marta Minotti, Giulia Morelli,
Jessica Pamela Moi, Gaia Raccosta, Deborah Stefanelli, Laura Vinciguerra.

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Valeria E. Genovese,
Francesco Grisolia, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prosperi Valentù Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio e con il contributo di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento
di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio

Serie monografica: ISSN 2239-4133
Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
© Copyright 2014 - UniversItalia – Roma
ISBN 978-88-6507-740-5

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

FRANCESCO GRISOLIA, <i>Presentazione</i>	5
MARCELLA MARONGIU, «... perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime...». I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri.....	11
ALESSIA ULISSE, <i>Una proposta per Siciolante</i>	57
MARCO SIMONE BOLZONI, <i>Qualche aggiunta a Nicolò Trometta disegnatore</i>	76
STEFAN ALBL, <i>Tre nuovi disegni di Giovanni Andrea Podestà e proposte su Podestà pittore</i>	99
KIRA D'ALBURQUERQUE, <i>Aggiunta alla serie dei Piatti di San Giovanni: il ruolo di Ciro Ferri e Pietro Lucatelli</i>	121
LUCA PEZZUTO, <i>Novità su alcuni "petits maîtres" del Seicento tra L'Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi</i>	147

URSULA VERENA FISCHER PACE, SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, <i>Per Giacinto Brandi disegnatore</i>	207
GONZALO ZOLLE, <i>La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti</i>	223
PILAR DIEZ DEL CORRAL, « <i>To breathe the ancient air</i> ». <i>Il disegno ornamentale e architettonico spagnolo e l'Accademia di Francia a Roma nel Settecento</i>	269
STEFANIA VENTRA, <i>Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca. Il legato testamentario e altre acquisizioni</i>	303
GIULIO ZAVATTA, <i>Per Francesco Coghetti: nuovi documenti e un inedito disegno per il sipario del teatro di Rimini</i>	351
FRANCESCO GRISOLIA, <i>Un disegnatore dalmata a Roma: su Francesco Salghetti-Drioli e un foglio firmato</i>	367
ABSTRACTS	391

DISEGNI DI TOMMASO MINARDI IN
ACCADEMIA DI SAN LUCA.
IL LEGATO TESTAMENTARIO E ALTRE ACQUISIZIONI

STEFANIA VENTRA

Nel gennaio 1871 Tommaso Minardi moriva lasciando nel proprio studio una immensa mole di disegni: la memoria visiva di quella «impaziente foga di estrinsecare i suoi concetti»¹ già molto stimata dai suoi contemporanei. Giustamente, proprio la produzione grafica è stata oggetto di fondamentali studi attraverso i quali è passata, nel secolo da poco concluso, la riabilitazione critica di questo artista, straordinario disegnatore².

Desidero ringraziare Angela Cipriani per il generoso aiuto nella ricerca nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca; Michela di Macco per la preziosa e costante supervisione del mio lavoro; Sandra Pinto per la disponibilità e l'affetto con cui ha vegliato sui miei ragionamenti 'minardiani'; Giovanna Capitelli per la lettura del testo e gli importanti suggerimenti. Grazie inoltre al dott. Claudio Casadio per aver permesso la pubblicazione delle riproduzioni delle opere conservate presso la Pinacoteca Civica di Faenza, da lui diretta e alla dott.ssa Domenica Manfredi per la rara gentilezza con cui ha agevolato le mie ricerche in quella sede.

¹ Dal discorso pronunciato da Cesare Mariani in occasione dell'inaugurazione del monumento funebre di Minardi al cimitero del Verano, cfr. MARIANI 1876, p. 15.

² Su Tommaso Minardi restano insuperati gli studi di Stefano Susinno (molti dei quali raccolti oggi in SUSINNO 2009) e in particolare sulla produzione grafica SUSINNO 1982, oggi in SUSINNO 2009, pp. 29-45. Sulla grafica cfr.

L'Accademia di San Luca conserva un copioso fondo di disegni autografi dell'artista faentino, composto da 61 fogli (si veda l'elenco in appendice)³, cui si aggiungono il cosiddetto *Album degli apostoli*, che riunisce 104 disegni aventi per soggetto Cristo, apostoli, profeti e santi martiri⁴, e il cartone modello per la *Propagazione del Cristianesimo* o *Missione degli Apostoli*, tempera su muro realizzata per Pio IX nella Sala degli Ambasciatori del Palazzo del Quirinale⁵.

I fogli, tra i quali disegni finiti, studi preparatori e appunti visivi provenienti da taccuini, di soggetto sacro, storico e mitologico, i cui numeri d'inventario non sono sempre consequenziali e suggeriscono quindi un'enucleazione novecentesca del fondo Minardi da una raccolta eterogenea, coprono un arco cronologico che va dalla fase di formazione a quella della maturità dell'artista. I disegni sono approdati in Accademia per diverse vie, che devono però avere avuto per la maggior parte una comune origine nel fondo rimasto nello studio dell'artista alla sua morte. Come è noto, il prezioso lascito, composto da più di mille e quattrocento fogli, fu consegnato in eredità da Minardi ai coniugi Angela e Francesco Ovidi, che lo avevano ospitato e accudito negli ultimi anni di vita, segnati dalla malattia. Gran parte del materiale era stato raccolto dal pittore stesso in album tematici, quale quello dedicato agli Apostoli citato poc'anzi, altri riunivano ad esempio accademie, teste, paesaggi, pieghe. L'acribia con cui Minardi raccolse i propri disegni testimonia l'alto valore da lui attribuito all'elaborazione grafica nel processo della creazione artistica. Le memorie

inoltre CAPON PIPERNO 1978; *DISEGNI TACCUINI LETTERE* 1981; OLSON 1982. Per i riferimenti alla vita dell'artista cfr. le due antiche biografie DE SANCTIS 1900 e OVIDI 1902 e la più aggiornata SARTI 2010.

³ I fogli ad oggi conservati sono cinquantotto, poiché tre risultano dispersi.

⁴ Per l'*Album degli apostoli* si rimanda al contributo e alle schede di catalogo di F. Tuena in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 291-316.

⁵ Sull'opera di Minardi al Quirinale cfr. la lunga scheda dedicata al cartone preparatorio da S. Susinno in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 286-290 e CAPITELLI 2011, pp. 32-36.

dell'artista testimoniano, infatti, come egli avesse eletto il disegno a proprio mezzo espressivo privilegiato, sentendosi nella pittura viceversa «malauguratamente così ferito fin dal principio nella fondamentale base del colorire»⁶. L'accuratezza con cui egli ordinò in album tematici i frutti della propria produzione grafica è però da mettere in relazione anche con l'intento pedagogico che segnò in modo profondo e costante la sua azione e la sua vita. Egli riteneva evidentemente di dar vita a repertori utili per i giovani che si formavano presso la sua accademia privata; repertori che, in quanto tematici, riunivano studi di uno stesso soggetto realizzati in cronologie diverse, anche distanti. È Giovanni Dupré, nelle sue memorie, a ricordare a proposito del maestro faentino che

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 artista⁷.

Nel 1920 l'intera raccolta Ovidi venne acquisita dal collezionista Enrico Milano. Di questo *corpus*, più di cinquecento opere vennero vendute nel 1967 allo Stato italiano per la Galleria Nazionale di Arte Moderna (GNAM) di Roma, dove sono ancora oggi conservate, mentre le restanti, pure messe in vendita in quell'occasione ma per cui mancavano i fondi statali per l'acquisto, furono oggetto di un accurato lavoro di catalogazione condotto da Laura Capon Piperno sotto la direzione di Dario Durbé, interamente pubblicato in occasione della mostra dedicata ai «Disegni di Tommaso Minardi» nel

⁶ Cit. in OVIDI 1902, p. 18. L'altissima considerazione che Minardi ebbe per la produzione grafica si riverberò anche nella sua azione come funzionario, cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006. Sull'opera di Minardi come Ispettore alle Pitture Pubbliche dello Stato Pontificio cfr. SCARPATI 1982A; RICCI 2007; VENTRA 2013.

⁷ DUPRÉ 1879, p. 246.

1982, curata da Stefano Susinno⁸. La ricognizione chiara che diverse centinaia di fogli originariamente appartenuti all'eredità Ovidi erano andati dispersi, talvolta approdando anche in collezioni estere, come dimostra, ad esempio, la presenza di un album pressoché completo nella raccolta della School of Art di Aberystwyth⁹.

Dell'alienazione della raccolta avviata negli anni Venti dagli Ovidi dovette beneficiare anche l'Accademia di San Luca. La presenza nel fondo accademico delle due composizioni *Homo homini lupus* (fig. 1) e *Adorazione dei Pastori* (fig. 19), entrambe attestate fino all'inizio del Novecento presso Ernesto Ovidi ma non presenti negli inventari di inizio secolo della San Luca¹⁰, prova un passaggio di materiali tra gli eredi di Minardi e l'Accademia¹¹. Ad oggi non è stato possibile trovare un riscontro documentario di questa acquisizione, anche a causa della lacunosità dell'archivio novecentesco dell'istituzione, ma è ipotizzabile che diverse altre opere vantino la medesima provenienza. Un importante indizio in questo senso è la presenza nel fondo accademico di diverse prove già pubblicate nelle due biografie del faentino nel primo Novecento, opere che in quel momento erano, dunque, a disposizione degli autori. È lo stesso Ovidi, infatti, a informarci del fatto che De Sanctis elencò nel suo testo i disegni di Minardi, osservati «nel passar in rassegna lo studio del maestro»¹². A ciò si aggiunga che una

⁸ *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982. Si veda anche CAPON PIPERNO 1978.

⁹ Per una ricostruzione di questi passaggi di proprietà si vedano DURBÉ 1982 e SCARPATI 1982B. Per la catalogazione dei disegni si veda *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. II. L'album di Aberystwyth è stato studiato e catalogato in RICCI 2009.

¹⁰ Archivio storico dell'Accademia di San Luca (AASL), *Inventario dei disegni e delle stampe della Reale Accademia di San Luca*, post 1902.

¹¹ *Homo homini lupus* è pubblicato da DE SANCTIS 1900, tav. IV e citato da OVIDI 1902, p. 283. In entrambi i testi la collocazione indicata è «presso l'avvocato Ernesto Ovidi»; il *Presepe* è pubblicato in DE SANCTIS 1900, tav. XI e indicato con la medesima collocazione del precedente.

¹² OVIDI 1902, p. 47.

tradizione orale interna all'Accademia ha da sempre appellato il fondo grafico di Minardi come «fondo Ovidi».

Un piccolo nucleo di disegni approdò poi in Accademia grazie alla donazione di Alberto Tavazzi, poliedrico artista erede della casa d'aste Jandolo e Tavazzi, il quale nel 1956 destinò alla San Luca dieci studi dell'artista faentino «più tre di altri autori» e una copia della biografia di Minardi pubblicata da Ovidi nel 1902¹³.

Questo passaggio testimonia come un non accertato numero di fogli dovette circolare sul mercato antiquario romano dopo l'alienazione da parte degli Ovidi. La donazione è annotata in un registro in cui non sono indicati i soggetti delle opere, pertanto dei dieci disegni cui si riferisce il documento ne sono oggi certamente rintracciabili solo sei di formato molto ridotto, tanto da presentarsi come ritagli applicati su un totale di due fogli – quattro sul primo, due sul secondo – che riportano la scritta «Dono Tavazzi» e che contemplano per lo più studi preparatori per singole figure (fig. 2). Recentemente chi scrive ha potuto aggiungere ai sei fogli già riconosciuti come parte di questo nucleo altri due disegni conservati in Accademia al di fuori del fondo Minardi, segnalati come provenienti dalla donazione Tavazzi e in questa sede attribuiti all'artista. Il primo è uno studio a penna per la figura di una capra (fig. 3), databile agli anni giovanili della produzione del faentino, che con tutta probabilità faceva parte di quell'album, citato da Ovidi, contenente «161 disegni, e schizzi a penna di figure, di teste in caricatura e di animali»¹⁴. Il secondo è uno studio a matita per la figura di un cane che ricorda la maniera matura di Minardi, con il tratteggio che costruisce le ombre ammorbidito e il contrasto

¹³ La donazione è registrata in AASL, *Inventario delle Stampe e dei Disegni*. Uno dei tre disegni di autore non indicato nel registro è uno studio per tre figure femminili di Francesco Coghetti, anch'esso indicato come «Dono Tavazzi» sul foglio stesso. Il libro donato contestualmente è chiaramente una copia di OVIDI 1902.

¹⁴ OVIDI 1902, p. 289.

chiaroscurale affievolito, e che potrebbe quindi essere assegnato al maestro (fig. 4)¹⁵.

Un altro foglio è stato fino ad oggi conservato nella biblioteca accademica e presenta un ritratto femminile al recto (fig. 5) e un nudo maschile al verso. La pagina, forse proveniente da un taccuino di viaggio di Minardi, reca il timbro della Biblioteca Sarti e probabilmente è stata ritrovata all'interno di un volume della biblioteca stessa nel corso del Novecento.

Il nucleo più significativo della raccolta accademica è però senza dubbio quello costituito dal lascito disposto da Minardi stesso attraverso il suo testamento, redatto il 10 giugno 1868, grazie al quale approdarono nelle collezioni della San Luca otto disegni – tra i quali i colleghi professori ne avrebbero dovuti selezionare due da alienare in favore del Comune di Faenza – il già citato cartone per il dipinto del Quirinale e l'*Album degli Apostoli*¹⁶.

I disegni elencati nel testamento sono: *San Paolo che invia un'epistola a Filemone* (1813), *San Paolo che rimanda Onemone a Filemone* (1814), *I Galli in Campidoglio* (1814), *Dante e i filosofi* (1814 c.), *San Bernardino colto da temporale mentre predica ne rende incolumi quanti lo ascoltano* (1822), *Sant'Antonio accoglie alcuni eretici patarini* (1823), *L'educazione di San Giovannino* (1830), *Mater Puritatis* (1854). Si tratta in tutti i casi di fogli pregiati: opere finite, alcune delle quali firmate e datate, molto elaborate e con soggetti di storia. Già solo la datazione dei disegni suggerisce una selezione, da parte del maestro, di opere che coprissero una cronologia molto estesa della sua produzione, testimoni dell'evoluzione dalla prima fase eclettica e sperimentatrice all'adozione del canone purista¹⁷.

¹⁵ AASL, Disegni, Miscellanea figura I. Il reperimento dei due disegni è stato possibile grazie al censimento condotto da Ilaria Sferrazzi e Ludovica Tiberti sotto la guida di Angela Cipriani.

¹⁶ Copia conforme della parte del testamento riguardante il lascito in favore dell'Accademia di San Luca è conservata in AASL, vol. 131, f. 47, insieme allo scambio epistolare fra gli eredi e l'Accademia in occasione dell'esecuzione del testamento.

¹⁷ Sugli «albori» del Purismo in Minardi cfr. RICCI 2012.

Minardi redasse le proprie ultime volontà nella piena convinzione che l'istituzione di cui aveva fatto parte per mezzo secolo giocasse ancora un ruolo centrale nella formazione delle giovani generazioni di artisti. Per tutta la vita egli lavorò alacremente per sostenere, migliorare, valorizzare la missione didattica dell'Accademia di San Luca, facendosi portavoce, già nel 1823, di una nota proposta di riforma per l'insegnamento accademico, stilata sulla base dei precetti leonardeschi e appoggiata dai colleghi e amici Gaspare Landi e Bertel Thorvaldsen¹⁸. Sin dalle prime riflessioni sull'insegnamento, il pittore aveva sottolineato come fosse necessario lasciare maggiore spazio nei programmi didattici all'«inventare e comporre», vale a dire alla libera espressione dell'invenzione artistica, una volta dotati i giovani allievi degli strumenti necessari alla realizzazione dell'invenzione, cioè la prospettiva, la geometria e una «esattezza di occhio e di mano»¹⁹ ricavabili solo dall'osservazione dal vero. Questo orientamento pose l'artista comprensibilmente in rotta di collisione con chi sosteneva che la base solida dell'insegnamento accademico dovesse essere la copia dall'antico, dai moderni divenuti classici e dalle 'accademie magistrali'. Questi modelli, al contrario, per Minardi rischiavano di contenere delle «caricature» della realtà, le quali, una volta apprese dalle giovani menti, non avrebbero più consentito di tornare ad una «maggiore semplicità», quella

¹⁸ *Parere del Prof. Tommaso Minardi sugli articoli riguardanti l'attuazione di un metodo di insegnamento e di disciplina per le Pontificie Scuole di San Luca...*, AASL, Miscellanea Scuole I, f. 80. Il *Parere...* firmato da Minardi, Landi e Thorvaldsen è stato pubblicato in PICARDI 2002, pp. 206-212. Correttamente, la stesura e l'ideazione della proposta è sempre stata attribuita a Minardi, come infatti dimostra la minuta da lui redatta e successivamente sottoposta ai due colleghi per le revisioni, conservata in ASR, Archivio Ovidi (AO), b. 12, f. 83.

¹⁹ *Parere del Prof. Tommaso Minardi sugli articoli riguardanti l'attuazione di un metodo di insegnamento e di disciplina per le Pontificie Scuole di San Luca...*, AASL, Miscellanea Scuole I, f. 80. Minardi fu autore di un trattato di Geometria destinato proprio agli studenti dell'Accademia romana, cfr. Coli 1994.

semplicità che egli ritrovava invece nei «grandi» del Quattrocento e del primo Cinquecento²⁰.

Prima di licenziare il testamento, Minardi vi fece aggiungere una clausola che prescriveva che «i disegni sopraindicati vengano appesi alle pareti delle stanze accademiche a fine di evitare quello che altre volte è accaduto, che disegni posseduti dall'Accademia sono andati smarriti». La richiesta che i fogli rimanessero esposti, tutti insieme, indica non solo la legittima preoccupazione di salvarli dalla dispersione, ma anche una precisa volontà che questi fossero ripetutamente osservati.

La metà delle opere selezionate risale al biennio 1813-1814, quando l'artista, trasferitosi a Roma ormai da una decina d'anni, meditava ancora sulle diverse istanze stilistiche compresenti nella capitale pontificia, già con un atteggiamento di autonoma sperimentazione. Del resto fra il 1811 ed il 1813 la vita artistica romana era stata profondamente segnata dal cantiere napoleonico nel Palazzo del Quirinale, dove si erano confrontate le più disparate istanze²¹. I due disegni raffiguranti *San Paolo che invia un'epistola a Filemone*, del 1813 (fig. 6), e *San Paolo che rimanda Onemone a Filemone*, del 1814 (fig. 7), rappresentano due tappe, ravvicinate ma evolutive, nella riflessione del giovane artista sul modello classicista dominante in quel momento nel mondo accademico romano. L'esercizio sul panneggio, la ricercata monumentalità delle figure, evidenziata dalle abbondanti lumeggiature a biacca, sono da riferirsi all'influsso, appunto, di quell'inclinazione classicista di matrice francese ben interpretata a Roma da Vincenzo Camuccini e Jean Baptiste Wicar. Tra il primo e il secondo disegno, però, interviene una volontà di semplificazione, di abrogazione della retorica, di resa maggiormente intimistica della scena. La ricercata simmetria del primo disegno si trasforma in una voluta asimmetria nel secondo; le lumeggiature persistono, ma in corrispondenza di un'unica fonte di

²⁰ Sull'educazione accademica nell'Ottocento a Roma cfr. *LE SCUOLE MUTE* 2002, CIPRIANI 2003 e SISI 2003.

²¹ Cfr. *IL PALAZZO DEL QUIRINALE* 1989.

illuminazione proveniente da destra, mentre i volumi monumentali cedono il passo a figure più lineari, sulla scorta dell'esempio fornito da Felice Giani e da Asmus Jacob Carstens, di cui è certo che Minardi poté studiare la produzione grafica²². La figura di Onesimo, contrariamente a quella del giovane statuario che compare nel precedente foglio, assume caratteri di quotidianità, grazie agli attrezzi da viaggio descritti in modo più peculiare e al volto maggiormente caratterizzato. Anche gli arredi della stanza concorrono a conferire semplicità alla scena: le sedie tornite divengono essenziali, l'altare su cui posa il monumentale volume degli scritti di Paolo, centro focale del primo disegno, è sostituito da un tavolino in disparte con un libro di moderate dimensioni sopra. L'ambientazione architettonica, nel primo disegno affidata ad una grande nicchia – che già si distanzia dalle filologiche citazioni dell'antico dei contemporanei –, è data, nel secondo foglio, da una comune tenda tirata su due lati. Il segno più eloquente della variazione di fonti figurative sono i tratti somatici profondamente espressivi del giovane ammantato seduto accanto al santo, identificabile con Timoteo, che dimostra la nuova meditazione di Minardi su modelli tre e quattrocenteschi. Che i volti dei personaggi rappresentati in questa composizione derivino da veri e propri ritratti è attestato da alcuni studi di teste noti, riferibili proprio alle figure di san Paolo e di Timoteo di questo disegno²³, permeati da una forte attenzione al 'vero' e dalla straordinaria abilità di Minardi nel ritratto, su cui si tornerà.

Il confronto fra queste due opere va arricchito citando un terzo disegno appartenuto a questa serie, raffigurante *San Paolo che detta una lettera ai Filippesi* (Roma, collezione privata)²⁴, datato

²² È noto che Felice Giani ospitò Minardi appena arrivato a Roma nell'abitazione che condivideva con Michael Köck, il quale aveva ereditato i disegni di Carstens alla morte di quest'ultimo.

²³ Studio per due teste virili barbute, GNAM, inv. 5331/433/60, cfr. *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, cat. 55, pp. 185-186.

²⁴ Cfr. *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, cat. 53, p. 182 e relativa bibliografia citata nella scheda a p. 184.

1814, che per la resa dei panneggi, la monumentalità delle figure e la messa in rapporto delle stesse è più aderente ai modelli classicisti del primo Ottocento romano. L'illuminazione, piena e totale, che conferisce una plasticità ai corpi non presente negli altri due episodi, doveva derivare probabilmente anche dall'esempio dei rilievi di Antonio Canova. Proprio Canova apprezzò molto questa serie di disegni del giovane artista faentino quando si recò a visitarlo nel suo studio e «commendò i suoi lavori anzi gli commise un dipinto a olio sulla composizione del San Paolo»²⁵, come racconta De Sanctis. La composizione prescelta fu proprio la seconda delle due poi legate all'Accademia di San Luca, come attesta la perfetta sovrapposibilità con il dipinto oggi conservato nella Pinacoteca di Faenza (fig. 8). Al valore pedagogico e qualitativo del disegno si aggiungeva per Minardi certamente un valore affettivo, data la riconoscenza che egli aveva sempre nutrito nei confronti dello scultore, suo primo autorevole sostenitore.

La composizione dedicata a *Dante e i filosofi della Divina Commedia* (fig. 9), che risulta ad oggi dispersa, è conosciuta grazie alla pubblicazione da parte di Polenzani nel 1866, prima del passaggio in Accademia, e successivamente da parte di De Sanctis e di Ovidi, che, rispettivamente nel 1900 e nel 1902, la attestano nelle collezioni della San Luca²⁶. Il disegno è il modello per l'olio su tela non terminato conservato presso la Pinacoteca di Faenza (fig. 10), datato intorno al 1815 e probabilmente eseguito per il Conte di Castelbarco²⁷. Diversi sono gli studi noti di singole figure o di panneggi da mettere in relazione all'elaborazione di quest'opera, alcuni dei quali

²⁵ DE SANCTIS 1900, p. 42.

²⁶ POLENZANI 1866, tav. I; DE SANCTIS 1900, tav. IX; OVIDI 1902, p. 284. L'opera non è citata tra quelle presenti in Accademia di San Luca in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, dove è pubblicata (vol. I, fig. 66A, p. 196) come tratta da Polenzani 1866, pertanto è certo che all'epoca fosse già irreperibile.

²⁷ Cfr. *L'ETÀ NEOCLASSICA* 1979, pp. 118-119; *DISEGNI TACCUINI LETTERE* 1981, cat. 24 p. 10.

conservati proprio nel fondo dell'Accademia, dove spicca per qualità una *Testa di vecchio* (fig. 11), studio per la figura di san Paolo, che rende ancora più evidente quella che è la peculiarità di questa composizione, vale a dire la forte caratterizzazione dei volti dei personaggi raffigurati²⁸. Se nelle pose e nel trattamento dei panneggi siamo di fronte al lento processo di emancipazione dal modello classicista 'alla francese', che passa qui attraverso un'osservazione diretta del Raffaello romano, le numerose figure raccolte si distinguono marcatamente l'una dall'altra grazie all'accentuata caratterizzazione dei volti, sintomo della ricercata definizione psicologica dei ritratti, tipica della poetica artistica di Minardi negli anni Dieci. Una ricerca di certo incentivata dalla vicinanza dei Nazareni, presenti a Roma proprio dal 1810.

Anche il quarto dei disegni selezionati per il lascito all'Accademia risale al 1814 e raffigura *I Galli in Campidoglio* (fig. 12). A proposito di questo disegno, la critica ha fin da subito sottolineato il legame esistente fra la storia rappresentata e la cacciata di Pio VII ad opera dell'esercito napoleonico²⁹, tema senz'altro caro a Minardi, che per commemorare il rientro del pontefice elaborò in quello stesso anno un disegno celebrativo, inserendo il proprio autoritratto tra la folla in festa³⁰. A questa interpretazione si è aggiunta quella che vede nell'affronto subito dai senatori da parte dei soldati gallici un parallelo con la supremazia dell'arte di oltralpe su quella di tradizione italiana, rapporto di forza condannato più volte dall'artista nei suoi

²⁸Si veda a tal proposito la scheda dedicata alla *Testa di vecchio* in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, cat. 66, p. 196, dove sono elencati gli studi conservati alla GNAM.

²⁹CAPON PIPERNO 1978, p. 180.

³⁰*L'ingresso trionfale di Pio VII in Roma*, Biblioteca Civica di Forlì, Fondo Piancastelli. Cfr. OTTANI CAVINA 1979, fig. 210, pp. 117-118; *DISEGNI TACCUINI LETTERE* 1981, p. 22, *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, cat. 56, pp. 186-187.

scritti³¹. Non è accertabile che Minardi abbia realizzato questo disegno con un intento tanto didascalico nel senso di un confronto polemico tra istanze artistiche, ma è condivisibile l'idea che questa sia stata la lettura da lui stesso attribuita in età più matura ad un foglio tanto complesso dal punto di vista stilistico. I senatori romani, stipati in posizione di sottomissione nella parte sinistra della composizione, sono realizzati secondo i riferimenti classicisti individuati nelle due opere analizzate poco sopra, con un'accentuazione della valenza della linea, segno della riflessione ancora in corso da parte di Minardi sull'opera di Felice Giani, che aveva fortemente influenzato il suo contesto artistico di provenienza, e sulle incisioni di Flaxman³². Per raffigurare i Galli Minardi impiegò altre risorse e altre fonti. È noto come dal 1810 egli avesse ricevuto una commissione per la traduzione grafica del *Giudizio Finale* di Michelangelo della Cappella Sistina, opera che lo avrebbe condotto ad un lungo e faticosissimo confronto con il genio cinquecentesco³³. Si esprime proprio nella rappresentazione dei soldati di Gallia l'utilizzo di un repertorio di forme michelangiolesche, impiegate per conferire alle figure degli invasori quella «terribilità» che egli stava ben apprendendo sul ponteggio vaticano. Del resto l'impatto di Michelangelo sulla produzione di Minardi è un ricorso riscontrabile periodicamente durante la lunga gestazione del disegno di traduzione, come dimostra buona parte della serie delle lunette con le *Sacre Famiglie*³⁴. La riflessione sul Buonarroti non era peraltro esente dall'influenza di quel

³¹ Cfr. la scheda dell'opera di M.A. Scarpati in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, p. 169.

³² Su Felice Giani cfr. OTTANI CAVINA 1999. Sulla sua importanza per la cultura figurativa faentina cfr. *L'ETÀ NEOCLASSICA* 1979 e, su questo, sull'uso della linea e l'influsso dei pittori nordici cfr. *L'OFFICINA NEOCLASSICA* 2009 e in particolare LEONE 2009.

³³ Cfr. CIALONI 1982 e SUSINNO 1995.

³⁴ Le lunette provengono da uno dei tre album dedicati da Minardi alle *Sacre Famiglie*, per un totale di più di trecento fogli, come testimonia OVIDI 1902, p. 48. Per alcune riproduzioni e schede dedicate a queste opere cfr. *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 146-148 e vol. II, pp. 100-108.

michelangiolo di matrice nordica che aveva interpretato in modo peculiare un modello che invece per Minardi fu poco più che un serbatoio di citazioni utili allo sfoggio di virtuosismi disegnativi, senza un interesse reale verso quel linguaggio. Non a caso, forse, le figure dei Galli in questa composizione giungono al limite del grottesco, assumendo sembianze quasi caricaturali.

I successivi disegni appartengono alla produzione dei primi anni Venti e raffigurano *San Bernardino colto da temporale mentre predica* (fig. 13), del 1822, e *Sant'Antonio accoglie alcuni eretici patarini*, del 1823. L'esaltazione delle virtù salvifiche della predicazione dei due santi medievali è da mettere in relazione al clima di restaurazione cattolica di cui Minardi fu interprete partecipe e convinto³⁵. Manifeste sono la variazione delle fonti figurative rispetto agli anni Dieci e l'emancipazione di Minardi dalle formule classiciste accademiche dell'epoca, a questa data infatti da lui apostrofate come il «maledetto stile francese», quel «male, che investe e ammorba con vergogna comune tanti valenti artisti Italiani»³⁶. Nella prima opera in un interno completamente spoglio, caratterizzato solo dal pulpito da cui si affaccia san Bernardino nella parte destra della scena, l'incolumità dei presenti è minacciata da un violento temporale. I più scettici scappano sfidando il vento che ne agita vesti e chiome. A condurli verso l'esterno, vale a dire incontro alle intemperie, è il grottesco demonio che li sorvola, fautore del temporale, cacciato in malo modo da un angelo dall'aria severa. Intorno a Bernardino, invece, coloro che hanno fede attendono il miracolo, che puntualmente avverrà mettendoli in salvo. L'intento moraleggiante della composizione è molto chiaro ed è oltremodo enfatizzato dallo sguardo ammonitore del bambino al centro della composizione, diretto al riguardante come a dirsi vittima di una madre senza fede, che lo condanna suo malgrado.

³⁵ Cfr. BON VALSASSINA 2003.

³⁶ Dalle *Giustificazioni prodotte dal Sig. Minardi*, a proposito della sua scelta di Antonio Sanguinetti come direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, in AASL, Miscellanea Congregazioni I, n. 3.

Questo disegno è stato ritenuto rappresentativo di un momento di stallo della creatività di Minardi. È però difficilmente sostenibile che, fra più di mille fogli, egli avrebbe scelto una di quelle «sciocchezze e bagattelle» che riferiva all'amica perugina Margherita Lazi di realizzare «perché mi fruttano denaro»³⁷, in quel complicato momento che lo vide assumere la cattedra di disegno nell'Accademia romana, sollevando le ire e il malcontento di una nutrita fronda di colleghi. Nello stesso fondo dell'Accademia di San Luca sono peraltro conservati due studi riferibili all'elaborazione di questa composizione (figg. 14-15), che dovette essere quindi meditata. L'agitazione dei personaggi, atipica nella produzione del faentino, è da mettersi in relazione con la volontà di suggestionare lo spettatore attraverso la manifestazione del fatto sacro, come avviene infatti in altre prove legate al miracolo del temporale di Bernardino³⁸. Le figure sono costruite da una linea di profilo a penna, mentre i volumi sono ottenuti mediante le modulazioni dell'acquerello bruno. Tra le fonti figurative di questo preciso momento va annoverato Guido Reni, già oggetto di esercizio nella primissima formazione con Luigi Zauli a Faenza e che tornerà come riferimento nella *Apparizione della Vergine a san Stanislao Kostka*, prima opera pubblica di Minardi realizzata nel 1824 per il noviziato di Sant'Andrea al Quirinale. Lo sguardo sul maestro emiliano si palesa qui nei volti di diverse figure e nei panneggi di quelle sull'estrema sinistra.

Ancora dedicata alla predicazione di un santo è la composizione di poco successiva, che illustra *Sant'Antonio che accoglie alcuni eretici patarini* (fig. 16). Indubbia è la volontà dell'artista di affermare la correttezza dei dogmi cattolici, sia nel momento di riaffermazione del potere temporale della Chiesa in cui venne concepita l'opera, sia in quello di totale declino in cui fu selezionata come eredità per gli accademici di San Luca.

³⁷ Perugia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Raccolta di lettere inviate a Margherita Lazi*, cit. in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, p. 229.

³⁸ Cfr. le due opere già in collezione Milani catalogate in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. II, cat. 602 fig. 183 e cat. 609.

L'ambientazione del disegno è quella neo-rinascimentale che sarebbe comparsa a più riprese nelle invenzioni di Minardi, improntata all'essenzialità. È ormai evidente l'abbandono definitivo della monumentalità che aveva caratterizzato il suo primo incontro con i modelli romani, sia antichi, sia contemporanei, e l'avvicinamento a fonti preraffaellite. In effetti, tra i primi disegni presi in analisi e questi era intervenuto il soggiorno a Perugia, dove il faentino fu nominato nel 1819 direttore dell'Accademia di Belle Arti dietro raccomandazione di Canova, che selezionò questo «giovane pittore di molto merito» perché accoppiava «da perfetta scienza dell'arte del disegno ai costumi più miti ed onesti»³⁹. L'influenza di Perugia, delle sue architetture proto-rinascimentali, con le pitture dei primitivi che conferivano all'arte un'aura di spiritualità profondamente consentanea alla religiosità del faentino, costituisce quello che è lecitamente ritenuto non solo un momento di formazione imprescindibile, ma ancor più uno spartiacque fondamentale nell'elaborazione della poetica dell'artista, di cui si avverte traccia anche nel disegno qui in analisi⁴⁰. Fu proprio in Umbria che Minardi incontrò il Raffaello 'prima di Roma' e lo elesse, insieme a Perugino, a indisputabile modello⁴¹.

L'educazione di San Giovannino (fig. 17), datato al 1830 ca., è da ritenersi un'opera immancabile se si legge il lascito di Minardi come suo testamento per immagini. Il disegno è oggi conservato presso la Pinacoteca Civica di Faenza, essendo stato selezionato dai professori accademici come uno dei due da cedere. Dal punto di vista contenutistico, l'opera affronta un

³⁹ Lettera di Antonio Canova al marchese Giacomo Antinori, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, datata 6 gennaio 1818, pubblicata in ROSSI SCOTTI 1871, pp. 11-13 e citata in OVIDI 1902, p. 18 e in ZAPPÀ 1995, p. 30.

⁴⁰ Sul biennio perugino di Minardi (1819-1821) cfr. ROSSI SCOTTI 1871, BOCO 1989, PARLATO 2006, RICCI 2006.

⁴¹ Emblematica a tal proposito la lettera di Minardi a Giacomo Antinori, *Sulle opere di Raffaello a San Severo*, s.d., pubblicata in OVIDI 1902, pp. 213-216.

tema estremamente caro al pittore, quello dell'insegnamento. Numerose sono le composizioni dedicate a questo argomento, esposto attraverso vari soggetti, come le tre diverse prove giovanili incentrate sul rapporto tra Socrate e Alcibiade oggi conservate a Faenza, tra cui lo splendido cartone dove il ritratto del maestro Zauli presta il volto a Socrate e lo stesso Minardi e l'amico Sangiorgi sono ritratti fra i discepoli (fig. 18). *L'Educazione di San Giovannino* è frutto della maturazione delle istanze meditate e incamerate nel decennio precedente e i modelli di Perugino e del primo Raffaello si rivelano come fondanti. I volumi tornano ad essere sostenuti mediante il disegno e le lumeggiature a biacca, ma se i mezzi tecnici sono gli stessi delle opere degli anni Dieci, i panneggi messi in posa e la volumetria delle figure non sono votati alla monumentalità, bensì alla naturalezza. Allo stesso scopo contribuiscono la gestualità e l'espressività pacata delle figure. Pur essendo intimo, l'ambiente non è domestico ma quasi atemporale: nell'interno spoglio, tutte le attenzioni del riguardante devono concentrarsi sulla scena e sul suo significato, indirizzate da un misurato moto degli affetti composto con semplicità e tenerezza, come suggerisce l'agnellino accoccolato al piccolo Giovanni.

Dopo anni di vivace sperimentazione, di metabolizzazione delle fonti più disparate, Minardi negli anni Trenta riuscì ad individuare la sua strada, quella prescelta per combattere la «corruzione» in cui versava secondo lui lo stato dell'arte e a ritornare ad una naturalezza più elementare. Le elucubrazioni di questo periodo sarebbero state espresse chiaramente di lì a qualche anno nella nota *Dissertazione sulla pittura del presepio*⁴², tenuta da Minardi all'Accademia di Arcadia nel 1836 e divenuta un caposaldo della sua poetica artistica. Il discorso invitava ad interpretare il sacro avvenimento con mezzi espressivi confacenti alla cristianità del soggetto, allontanandosi dagli esempi dell'arte pagana. Ciò che doveva esprimere il soggetto

⁴² *Dissertazione detta da Tommaso Minardi all'Accademia d'Arcadia sulla pittura italiana rappresentante il Presepe*, ASR, AO, b. 12, fasc. 89.

era «umiltà grandissima», che necessariamente «è sempre quieta, semplice, tranquilla e solinga; non si affanna in gesti, in moti, non alza la voce, non altera in nulla ogni suo senso». L'artista usò quel giorno una sua opera per illustrare il senso delle sue prescrizioni all'uditorio, molto probabilmente da identificarsi con la *Adorazione dei Pastori* (fig. 19), identificata da Laura Capon Piperno tra i fogli della San Luca.

Se nel percorso stilistico ricostruito da Minardi per il lascito all'Accademia questo disegno voleva rappresentare la svolta purista, è sintomatico notare che i colleghi professori alla morte dell'artista decisero di non conservarlo, selezionandolo come una delle due opere da cedere al comune di Faenza insieme alla composizione intitolata *Mater Puritatis* (fig. 20). È Ernesto Ovidi a riferire come Minardi, dopo la malattia che lo colpì nel 1854, avrebbe portato a termine due versioni dipinte di questo soggetto, una delle quali eseguita «per commissione del principe D. Tommaso Corsini suo amico ed ammiratore»⁴³. Il disegno, ora conservato alla Pinacoteca Civica di Faenza ma originariamente legato dall'artista all'Accademia di San Luca, certamente preparatorio per uno dei dipinti citati da Ovidi, è stato sempre datato agli anni Cinquanta proprio sulla scorta delle indicazioni del biografo e considerato un esempio della definitiva maturazione in senso purista della poetica artistica di Minardi⁴⁴. Nuovi elementi emersi dal carteggio tra il pittore e il principe Corsini portano a supporre che la datazione del disegno sia da anticipare agli anni Trenta, quando Minardi si occupò del riordino e della supervisione dei restauri per la

⁴³ OVIDI 1902, p. 90. Sul rapporto tra Minardi e il principe Tommaso Corsini, oltre alla citazione di Ovidi, cfr. SCARPATI 1982A, p. 4. L'argomento sarà oggetto di una prossima pubblicazione da parte di chi scrive.

⁴⁴ Un dipinto ad olio su tela di questo soggetto è pubblicato in DE SANCTIS 1900, tav XIII. L'opera è documentata per l'ultima volta in collezione Milano nel 1950 (cfr. DISEGNI DI TOMMASO MINARDI 1982, vol. I, p. 250). Ricordo che nel 1842 Minardi avrebbe sottoscritto il testo di Antonio Bianchini considerato il manifesto del Purismo, cfr. BIANCHINI 1842.

quadreria romana del principe. In una lettera del 1836 Corsini scrive infatti al pittore:

Dal Sig. Niccolò Benvenuti qui ritornato da Roma ho sentito con piacere le buone nuove di lei che ella stava travagliando sopra una commissione datale o da mia nuora, o da me, ma su di ciò il S. Benvenuti non ha potuto spiegar bastantemente, e solo ha detto essere anco questo lavoro conforme all'ingegno suo, ed alla sua mano⁴⁵.

Che si tratti del dipinto raffigurante la *Mater Puritatis* è attestato poi da un appunto dello stesso Minardi del maggio 1838, in cui il pittore scrive di vantare un credito

Per lunga e laboriosa direzione dei restauri e scelta fatta dei quadri della Galleria del Sig. Principe Corsini di cui non ho avuto alcun compenso, forse S.E. aspettando che io gli compissi il quadretto abbozzato in tavola (*Mater purissima*) da esso commessomi⁴⁶.

Il giudizio espresso da Benvenuti nel 1836 e soprattutto il fatto che nel 1838 il dipinto risulti «abbozzato in tavola» dimostrano che il disegno doveva essere a quelle date già eseguito, tanto più se si considerano la proverbiale fatica e la conseguente lentezza che caratterizzavano la traduzione in pittura delle opere viceversa rapidamente espresse graficamente da Minardi. Di certo in questo foglio l'essenzialità purista è definitivamente raggiunta, il modello peruginesco e quello raffaellesco sono stati rielaborati nel senso di una cifra stilistica maggiormente stilizzata e la mozione degli affetti è espressa in maniera sommessata da figure ormai tipizzate. La datazione anticipata appare coerente, tanto più che l'ideazione coinciderebbe con la realizzazione di opere caratterizzate da un forte intimismo e da una spiccata semplicità compositiva come *L'educazione di San*

⁴⁵ Lettera del 7 dicembre 1836, ASR, AO, b. 2, fasc. 20.

⁴⁶ ASR, AO, b. 12, Miscellanea. L'elenco di crediti, datato Maggio 1838, è già segnalato – ma con collocazione variata – in SCARPATI 1982A, p. 13, n. 19.

Giovannino (fig. 17), per rimanere tra i fogli della San Luca, che ben rispondono alla commissione di un'opera probabilmente destinata alla devozione privata, elaborata dal faentino secondo i principi da lui stesso enunciati nella già citata *Dissertazione sulla pittura del presepio*, proprio del 1836.

Alla luce di questa disamina, pare evidente che la selezione di otto disegni fra i più di mille disponibili nello studio dell'artista prima della morte non possa essere ritenuta casuale. Questi fogli vanno considerati come il testamento figurativo di Minardi all'istituzione nella quale egli aveva voluto svolgere quella che interpretava come una missione sociale, vale a dire la formazione delle nuove generazioni di artisti. Ognuna di queste opere costituisce una tappa del percorso di riflessione, selezione, aggiornamento nella formazione della poetica artistica di Minardi. È il confronto stesso fra i disegni ad offrire l'interpretazione della loro lettura d'insieme: Minardi volle lasciare in eredità un indirizzo di metodo, non di maniera. L'esempio da seguire stava non solo e non tanto nell'opera matura, ma soprattutto nel percorso intrapreso per approdarvi. Non è un caso, allora, che il cartone per *La propagazione del Cristianesimo* facesse parte dell'eredità voluta dal maestro per l'Accademia, costituendo esso stesso una tappa, un esperimento, una prova in vista della realizzazione dell'opera finita⁴⁷.

L'antologia composta da Minardi alla fine della sua vita, nella quale si rintracciano le fonti figurative oggetto della sua riflessione e rielaborazione, forniva anche, in un clima politico, sociale e culturale radicalmente mutato, un segno tangibile della vitalità dello scambio e del confronto artistico nella Roma della prima metà del secolo, che assegnavano alla capitale pontificia ancora una volta il ruolo di fucina di elaborazione di modelli che aveva avuto nel corso dei secoli precedenti⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. CAPITELLI 2003.

⁴⁸ Cfr. SUSINNO 1991, ora in SUSINNO 2009, pp. 113-141; SUSINNO 1992, ora in SUSINNO 2009, pp. 143-160; *MAESTÀ DI ROMA* 2003 e qui, in particolare, BARROERO 2003, GRANDESSO 2003, DI MACCO 2003.

La didattica come missione, la sperimentazione come metodo, l'esercizio critico sui modelli canonici, lo sguardo rivolto al dato di natura, all'interno di un'interpretazione ideologica dei soggetti rappresentati: sta in queste indicazioni quello che può essere considerato come l'ultimo atto di un maestro profondamente intriso di quella «cultura illuminata»⁴⁹ consapevolmente ereditata dal Settecento, interpretata e messa in opera secondo istanze tutte ottocentesche.

Sull'esportazione di modelli nel corso dell'Ottocento cfr. *ROMA FUORI DI ROMA* 2012.

⁴⁹ Devo l'invito a ragionare su questo aspetto a Sandra Pinto, che ha sostenuto in PINTO 2008, p. 280 come sia ancora da mettere perfettamente a fuoco la «cultura illuminata» di Minardi. La studiosa è tornata a riflettere più recentemente sull'eredità che il XVIII secolo ha consegnato al futuro, un'eredità che comprendeva «l'invito ad una tensione ideale capace di indurre la coscienza a scelte responsabili e giuste davanti alla grandezza terribile delle lotta del bene contro il male» (PINTO 2012, p. 447). Minardi di certo avvertì su di sé la responsabilità, in quanto maestro e uomo delle istituzioni, di raccogliere questo invito.

Appendice

Elenco delle opere che costituiscono il “Fondo Minardi” dell'Accademia di San Luca⁵⁰.

1. *Allegoria della battaglia di Napoleone I in Spagna* (1813).

Matita nera, inchiostro bruno e acquerello su carta avorio; mm 425x635.

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: «TM inv 1813».

Inv. 83.

Nota: disperso.

2. *Sant'Antonio accoglie alcuni eretici patarini che si convertono* (1823).

Inchiostro bruno, acquerello bruno e sfumino su carta avorio; quattro fogli giuntati, mm 255x410.

In basso a sinistra, a matita nera: «TMF inv 1823».

Inv. 84 (fig. 16).

3. *San Bernardino colto da temporale mentre predica, ne rende incolumi quanti lo ascoltano* (1822).

Matita nera, penna e inchiostro bruno e acquerello bruno su carta bianca; mm 246x400.

In basso a sinistra, a matita nera: «TMF 1822 inv».

Inv. 85 (fig. 13).

4. *Testa di donna*

Carbonella, sfumino, gessetto e bistro.

⁵⁰ L'elenco vuole riportare in modo sommario le opere che costituiscono il fondo dell'Accademia di San Luca, molte note, altre inedite. Uno studio più approfondito finalizzato alla stesura di un catalogo è in corso da parte di chi scrive. L'elenco segue la numerazione con cui sono attualmente inventariati i disegni in Accademia di San Luca. I disegni provenienti dalla Donazione Tavazzi seguono una numerazione a parte, preceduta dalla sigla DT. Il disegno inv. 83, oggi disperso, è stato considerato parte del fondo, dove è testimoniato almeno fino al 1982. Il disegno raffigurante *Dante e i filosofi della Divina Commedia*, già assente dalle collezioni accademiche nell'inventario primonovecentesco e di cui non si è rintracciato il numero d'inventario, è citato in coda.

Inv. 86

Nota: disperso. Non essendo mai stato pubblicato, si riportano qui, senza poterli verificare, i dati annotati in AASL, *Inventario dei disegni e delle stampe della Reale Accademia di San Luca*.

5. *Adorazione dei pastori* (1836).

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e biacca su carta avorio; mm 373x410.

Inv. 87 (fig. 19).

6. *San Paolo invia un'epistola ai Galati* (1813).

Matita nera, acquerello bruno e biacca su carta avorio; mm 358x522.

In basso a destra, a matita nera: «TM inv 1813».

Inv. 97 (fig. 6).

7. *Cristo deposto* (1813).

Matita nera, penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca su carta avorio; mm 480x360.

In basso al centro, a penna e inchiostro bruno: «TM. inv 1813».

Inv. 109.

8. *Apollo citarista in paesaggio arcadico con figure in ascolto*.

Matita nera su carta bianca; mm 178x228.

Inv. 240.

9. *Studio per Dante incontra Beatrice*.

Matita nera su carta bianca, mm 192x264.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: «All'Illustrissimo Signore – il Sig. Cav. Tommaso Minardi».

Inv. 241.

10. *Tre studi per figura di San Paolo*.

Matita nera su carta bianca; mm 97x125.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: «Così grande [frammento di scritta]».

Inv. 242.

11. Recto: *Studio per due figure in marcia*.

Verso: *Studio per gruppo di figure*.

Matita nera su carta celeste; mm 193x94.

Inv. 243.

12. Recto: *Studio di figure sedute su gradini.*

Verso: *Studio per composizione con figure e levriero.*

Matita nera su carta bianca; mm 79x127.

Inv. 244.

Note: applicato su un foglio con iscrizione a penna e inchiostro bruno: «Il Sig. Cardinale Altieri prega il Sig. Cavaliere/ Minardi di portarsi da lui al suo Palazzo che deve/ parlarle di premura nel dopo pranzo alle ore/ sei, se puole oggi bene, altrimenti domani./ Questo di 18 agosto 1850».

13. Recto: *Studio per due figure femminili, una nuda, una vestita.*

Verso: *Studio di pannello.*

Matita nera su carta bianca; mm 164x134.

Inv. 245.

14. Recto: *Studio per figura di contadina.*

Verso: *Studio per figura di monaco.*

Matita nera su carta bianca; mm 158x970.

Inv. 246.

15. Recto: *Studio per tre figure, due maschili una femminile.*

Verso: *Paesaggio con torre.*

Matita nera su carta bianca; mm 100 x 157.

Inv. 247.

16. *Studio per due figure.*

Matita nera su carta bianca; mm 114x150.

Inv. 248.

17. *Quattro studi per figure femminili.*

Matita nera su carta bianca; mm 372x235.

In alto a sinistra: «Dalla sig.ra Dui[...] di Fiano, Casa Fiano al Corso, un disegno per Sig. P. Pignatelli a Napoli».

Inv. 249.

18. *Giaele e Sisara.*

Matita nera su carta bianca; mm 262x195.

A sinistra in verticale, a penna e inchiostro bruno: «L'arcangiolo Raffaele guida il giovinetto To/bia nel viaggio di Bages. Dipinto nella scuola di Andrea del Sarto/ in T. dip. 4.9/ al 6.5».

Inv. 250.

19. *Scene di battaglia a cavallo.*

Matita nera su carta bianca; mm 125 x 194.

Inv. 251.

20. *Due Studi per soldato e donna con bambino (Ettore, Andromeda e Astianatte?).*

Matita nera su carta celeste; mm 266x202.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: «Signore/ Tommaso Minardi/ [...] I. e P. Accademia/ San Luca».

Inv. 252.

21. Recto: *Studio per Madonna con Bambino e san Giovannino.*

Verso: *Studio per figura maschile con vesti agitate dal vento.*

Matita nera su carta bianca; mm 271x192.

Inv. 253.

22. *Guerriero in abiti rinascimentali.*

Matita nera su carta bianca; mm 190x157.

Inv. 254.

23. Recto: *Angeli in volo.*

Verso: *Studio di panneggio.*

Matita nera su carta bianca; mm 123x170.

Inv. 255.

24. Recto: *Studio per angelo in volo/Studio per testa velata/Schizzo di scena di consesso.*

Verso: *Studio di figura ecclesiastica/Panneggi.*

Matita nera su carta bianca; mm 155x102.

Inv. 256.

25. *Due figure maschili in abiti rinascimentali.*

Matita nera su carta bianca; mm 270x200.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: «Sig. [...] / Tommaso Minardi/ P. di Pittura/ Pontificia Accademia/ Luca».

Inv. 257.

26. Recto: *Figura femminile in fuga con bambino in braccio.*

Verso: *Studio per due figure.*

Matita nera su carta bianca; mm 270x190.

Inv. 258 (fig. 14).

27. *Studio per figura femminile inginocchiata.*

Matita nera su carta bianca; mm 240x190.

Inv. 259.

28. *Coppia di figure danzanti e studio per volto di donna.*

Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta bianca; mm 245x195.

Inv. 260.

29. *Concerto d'arpa.*

Matita nera su carta grigio-azzurra; mm 180x240.

Inv. 261.

30. *Scena di martirio e leone ruggente.*

Matita nera su carta bianca; mm 192x250.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: «Al chiarissimo Professore/ il Sig. cav. Tommaso Minardi».

Inv. 262.

31. *Due figure in abiti rinascimentali con abbozzo di altre figure e paesaggio.*

Matita nera su carta bianca; mm 190x235.

Inv. 263.

32. *Due studi per soldato con donna e bambino (Ettore, Andromaca e Astianatte?).*

Matita nera su carta bianca; mm 190x250.

Inv. 264.

33. *Compianto su Cristo morto.*

Matita nera su carta bianca; mm 190 x 272.

Inv. 265.

34. *Compianto su Cristo morto/ figura di donna in fuga con bambino in braccio/ scena d'incendio.*

Matita nera su carta bianca; mm 192x265.

Inv. 266 (fig. 15).

35. *Nettuno suscita una tempesta.*

Penna e inchiostro bruno su carta bianca; mm 220x317.

Inv. 267.

36. *Testa virile barbata.*

Matita nera su carta grigia acquerellata; mm 115x82.

Inv. 268a.

37. *Testa di donna.*

Matita nera su carta bianca; mm 75x64.

Inv. 268b.

38. *Testa virile.*

Matita nera su carta avana; mm 170x83.

Inv. 268c.

39. *Testa di giovane di profilo.*

Matita nera e biacca su carta grigio-azzurra; mm 141x122.

Inv. 269a.

40. *Testa di vecchio (san Paolo).*

Matita nera grassa e biacca su carta grigio-azzurra; mm 147x131.

Inv. 269B (fig. 11).

41. *Due teste virili barbate.*

Matita nera e biacca su carta grigio-azzurra; mm 227x172.

Inv. 270.

42. *Busto di vecchio barbato.*

Matita nera e biacca su carta grigio-azzurra; mm 211x160.

Inv. 271.

43. *Busto di donna col capo velato (santa Elisabetta).*

Matita nera e biacca su carta avorio; mm 176x191.

Inv. 272.

44. *Testa di giovane frate.*

Matita nera su carta grigia; mm 114x94.

Inv. 273a.

45. *Testa di giovane barbato.*

Matita nera e biacca su carta grigia; mm 121x99.

Inv. 273b.

46. *Testa di turco barbato.*

Matita nera su carta grigia acquerellata; mm 132x120.

Inv. 274a.

47. *Testa virile*

Matita nera su carta avorio preparata ad acquerello; mm 135x113.

Inv. 274b.

48. *San Paolo rimanda Onesimo a Filemone.*

Matita nera e acquerello bruno su carta avana; mm 312x424.

In basso a sinistra, a matita nera: «TMF inv 1814».

Inv. 275 (fig. 7).

49. *Il conte Ugolino prigioniero con i figli nella torre di Pisa.*

Matita nera e acquerello bruno su carta acquerellata e intelata; mm 266x396.

In basso a sinistra, a penna e inchiostro nero: «TMF 1831».

Inv. 276.

50. *Homo homini lupus.*

Matita nera e tracce di biacca su carta avorio; mm 425x635.

In basso a sinistra, a matita nera: «TMF 1813»; in calce al centro, a matita nera: «Homo Homini Lupus».

Inv. 278 (fig. 1).

51. *I galli in Campidoglio di fronte ai senatori romani.*

Matita nera, penna e inchiostro bruno acquerellato e biacca su carta avana; mm 457x438.

In basso a sinistra, a penna e inchiostro bruno: «TM Roma febr 1814».

Inv. 886 (fig. 12).

52. *Bambino con agnello.*

Matita nera su carta avorio; mm 192x122.

Al recto, a matita nera: «Minardi/ (ritratto)»; al verso, a matita nera: «Il protestantesimo, dice il Gioberti, predicando una Grazia senza Arbitrio, una Fede senza Opere, una Scrittura senza Tradizione, una Chiesa senza Papa; tronca in tal modo quasi tutti i vincoli, che collegano la Religione colla Ragione, colla Natura e coll'Incivilimento./ E altrove: Alla sola Religione appartiene/

Pincarico di fare di tutta la Terra una sola/ Cittadinanza ed una sola Famiglia./ Spenta essa, gli animi si disuniscono, come/ si sciolgono le membra di un compasso organico,/ estinto il vital principio, che insieme le collega-/ va..... (e conchiude) la Virtù, e l'amor/ di Patria sono chimere senza Dottrina re-/ ligiosa che le puntellino».

Inv. DT 1/a.

53. *Madonna con Bambino.*

Matita nera su carta bianca; mm 112x69.

Lungo il margine destro, a matita nera: «Minardi».

Inv. DT 1/b.

54. *Testa femminile.*

Matita nera su carta bianca; mm 74x41.

In basso al centro, a matita nera: «Minardi».

Inv. DT 1/c.

55. *Madonna con Bambino.*

Matita nera su carta avorio; mm 84x110.

In basso al centro, a matita nera: «Minardi».

Inv. DT 1/d.

56. *Bambino.*

Matita nera con tracce di biacca su carta grigio-azzurra; mm 167x165.

Inv. DT 2/a.

57. *Recto: Bambino.*

Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta avorio; mm 166x106.

Verso: *Pianta di edificio a croce greca.*

Matita nera, penna e inchiostro bruno su carta avorio.

Al recto, a matita nera: «Minardi»; al verso, a penna e inchiostro bruno: «Il sig. Professore Tommaso Minardi».

Inv. DT 2/b.

58. *Capra.*

Penna e inchiostro nero su tracce di matita nera su carta avorio; mm 137x169.

In basso a destra, a penna e inchiostro nero: «Dalla collezione Minardi/Disegno a penna benissimo eseguito».

Coll. Disegni, Miscellanea I Figura (fig. 3).

59. *Cane e studio di testa di cane.*

Matita nera su carta avorio; mm 102x193.

Coll. Disegni, Miscellanea I Figura (fig. 4).

60. Recto: *ritratto di donna.*

Verso: *accademia e studio di viso maschile.*

Matita nera, penna e inchiostro nero su carta bianca; mm 165x215.

Al recto, a matita nera: «Minardi» e timbro Biblioteca Romana Sarti.

Al verso, a penna e inchiostro bruno: minuta di lettera in parte svanita.

Non inventariato (fig. 5).

61. *Dante e i filosofi della Divina Commedia.*

Matita nera e acquerello su carta.

Nota: disperso (fig. 9).

Bibliografia

- BARROERO 2003 = L. BARROERO, *La centralità di Roma*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 17-22.
- BIANCHINI 1842 = A. BIANCHINI, *Del Purismo nelle Arti*, in «Lucifero», 28, 1842, riedito in P. Barocchi, *Dai Neoclassici al Purismo*, Torino 1998, pp. 496-501.
- BOCO 1989 = F. BOCO, *Quando la Storia entra in Accademia*, in *Scuola e Architettura: l'evoluzione del disegno architettonico dal 1770 al 1940 nelle raccolte dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo della Penna, 4 novembre-3 dicembre 1989), a cura di F. Boco, G. Muratore, con la collaborazione di A. Cauti, Perugia 1989, pp. 15-24.
- BON VALSASSINA 2003 = C. BON VALSASSINA, *La restaurazione cattolica e il rinnovato sentimento religioso*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 169-172.
- CAPITELLI 2003 = G. CAPITELLI, *Disegni, bozzetti, modelli e cartoni: l'atelier dell'artista*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 450-452.
- CAPITELLI 2011 = G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011.
- CAPITELLI 2012 = G. CAPITELLI, *L'arte della religione. Cultura figurativa a Roma al tempo di Pio IX*, San Casciano 2012.
- CAPON PIPERNO 1978 = L. CAPON PIPERNO, *Disegni giovanili di Tommaso Minardi*, in «Quaderni sul Neoclassico», 4, maggio 1978, pp. 173-210.
- CIALONI 1982 = D. CIALONI, *La fortuna calcografica del Giudizio Universale di Michelangelo e la vicenda della copia in disegno di Tommaso Minardi*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 17-32.
- CIPRIANI 2003 = A. CIPRIANI, *La pittura disegmata: i concorsi all'Accademia di San Luca*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 439-449.
- COLI 1994 = J. COLI, *Un manoscritto inedito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da Geometria*, in «Revista de história da arte e arqueologia», 1, 1994, pp. 169-178.
- CORBO 1969 = A.M. CORBO, *Tommaso Minardi e la scuola di San Luca*, in «Commentari», I/II, 1969, pp. 131-141.
- DE SANCTIS 1902 = G. DE SANCTIS, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.
- DI MACCO 2003 = M. DI MACCO, *Roma "emporio mondiale dell'arte"*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 584-588.
- DISEGNI DI TOMMASO MINARDI 1982 = *Disegni di Tommaso Minardi 1787-1871*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte

- Moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno, 2 voll, Roma 1982.
- DISEGNI TACCUINI LETTERE 1982 = *Tommaso Minardi: disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, a cura di M. Manfrini Orlandi e A. Scarlini, Bologna 1981.
- DUPRÉ 1879 = G. DUPRÉ, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1879.
- DURBÉ 1982 = D. DURBÉ, *Presentazione*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. XI-XII.
- L'ETÀ NEOCLASSICA 1979 = *L'età Neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 9 settembre-26 novembre 1979), a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A.M. Matteucci, E. Golfieri, G.C. Bojani, M.G. Tavoni, Bologna 1979.
- FALDI 1950 = I. FALDI, *Il Purismo e Tommaso Minardi*, in «Commentari», 1, 1950, pp. 138-246.
- GRANDESSO 2003 = S. GRANDESSO, *Le arti e la storia davanti a Roma*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 133-149.
- LEONE 2009 = F. LEONE, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'OFFICINA NEOCLASSICA* 2009, pp. 19-53.
- MAESTÀ DI ROMA 2003 = *Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed eterna, capitale delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale di Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003) a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003.
- MARIANI 1876 = *Discorso del prof. Cesare Mariani*, in *Cenni sull'inaugurazione del monumento eretto nel Campo Santo di Roma al Prof. Tommaso Minardi Pittore, e discorsi pronunziati nella circostanza li 15 giugno 1876*, Roma 1876.
- L'OFFICINA NEOCLASSICA 2009 = *L'officina neoclassica: dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo-21 giugno 2009), a cura di F. Leone e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2009.
- OLSON 1982 = R.J.M. OLSON, *Considerazioni sul concetto di qualità applicato alla grafica di Tommaso Minardi*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 33-47.
- OTTANI CAVINA 1979 = A. OTTANI CAVINA, *Tommaso Minardi*, in *L'ETÀ NEOCLASSICA* 1979, pp. 93-124.
- OTTANI CAVINA 1999 = A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823, e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, Milano 1999.
- OVIDI 1864 = E. OVIDI, *Scritti del Cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle*

- qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza*, Roma 1864.
- OVIDI 1902 = E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902.
- IL PALAZZO DEL QUIRINALE 1982 = *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, a cura di M. Natoli e M.A. Scarpati, Roma 1982.
- PARLATO 2006 = E. PARLATO, *Carl Friedrich von Rubmor e Tommaso Minardi in una lettera del 1820: storiografia e vita artistica nell'Umbria di primo Ottocento*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, a cura di F.F. Mancini e C. Zappia, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-87.
- PINTO 2008 = S. PINTO, *Riflessioni a seguito dell'ultima mostra di Ottocento italiano*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870: ricerche, quesiti, proposte*, atti delle giornate di studio (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 273-281.
- PINTO 2012 = S. PINTO, *Urbi et orbi. Riflessioni sul Settecento e l'Antico*, in *ROMA FUORI DI ROMA 2012*, pp. 433-449.
- POLENZANI 1866 = *Collezione di disegni del Prof. Tommaso Minardi riprodotta in fotografia dagli originali di Gio. Battista Polenzani*, Roma 1865-1866.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Vicende del collezionismo di disegni a Roma dalla fine del XVIII secolo all'inizio del XIX secolo*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modale et concurrents du Cardinal Fesch*, atti del convegno (Ajaccio, Musée Fesch, 1-4 marzo 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006, pp. 167-176.
- RICCI 2006 = S. RICCI, *Da Roma a Perugia, da Perugia all'Europa: Tommaso Minardi, gli artisti tedeschi e i puristi italiani alla scoperta dell' "Umbria Santa"*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, a cura di F.F. Mancini e C. Zappia, Cinisello Balsamo 2006, pp. 88-99.
- RICCI 2007 = S. RICCI, *Restauro in "provincia": i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio*, in *Restauro pittorico e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. Rinaldi, Firenze 2007, pp. 99-121.
- RICCI 2009 = S. RICCI, *Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*, Tesi di dottorato di ricerca in Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di

- produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XX ciclo, tutor prof. Enrico Parlato, 2009.
- RICCI 2012 = S. RICCI, *Agli albori del Purismo: il riflesso degli "antichi maestri" nell'opera del giovane Tommaso Minardi*, in *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, a cura di C. Bordino e R. Dinoia, Roma 2012, pp. 241-261.
- ROMA FUORI DI ROMA 2012 = *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012.
- ROSSI SCOTTI 1871 = G.B. Rossi Scotti, *Il Commendator Tommaso Minardi e l'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Perugia 1871.
- SARTI 2010 = M.G. SARTI, ad vocem *Minardi Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIV, Roma 2010, pp. 560-566.
- SCARPATI 1982A = M.A. SCARPATI, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni, acquisti, restauri*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. 1-16.
- SCARPATI 1982B = M.A. SCARPATI, *Premessa*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. II, pp. 7-8.
- LE SCUOLE MUTE 2003 = *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, coordinamento scientifico di A. Cipriani e M. Dalai Emiliani, Roma 2002.
- SISI 2003 = C. SISI, *L'educazione accademica*, in *MAESTRÀ DI ROMA* 2003, pp. 279-294.
- SUSINNO 1982 = S. SUSINNO, *Introduzione*, in *DISEGNI DI TOMMASO MINARDI* 1982, vol. I, pp. XIII-XXXI.
- SUSINNO 1991 = S. SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, vol. I, pp. 399-430.
- SUSINNO 1992 = S. SUSINNO, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992), a cura di R. Barilli, Milano 1992, pp. 93-106.
- SUSINNO 1995 = S. SUSINNO, *I disegni di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della Calcografia 1785-1790*, a cura di M. Miraglia, Roma 1995, vol. II, pp. 1-13.
- SUSINNO 2009 = S. SUSINNO, *Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009.
- VENTRA 2013 = S. VENTRA, *Tommaso Minardi e il restauro come*

condizione necessaria per una storia dell'arte, in *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno internazionale (Roma, 18-20 aprile 2013) a cura di M.B. Failla, S. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 85-100.

ZAPPÀ 1995 = C. ZAPPÀ, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia: Dipinti*, Perugia 1995.

Didascalie

- Fig. 1. Tommaso Minardi, *Homo homini lupus*, 1813. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 278 (cat. 50).
- Fig. 2. Tommaso Minardi, Disegni provenienti dalla donazione di Alberto Tavazzi (1956). Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi.
- Fig. 3. Tommaso Minardi, *Capra*, 1810-15. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Miscellanea Figura I (cat. 58).
- Fig. 4. Tommaso Minardi, *Cane e studio di testa di cane*, 1840 ca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Miscellanea Figura I (cat. 59).
- Fig. 5. Tommaso Minardi, *Ritratto di donna*. Roma, Biblioteca Romana Sarti (cat. 60).
- Fig. 6. Tommaso Minardi, *San Paolo invia un'epistola ai Galati*, 1822. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 97 (cat. 6).
- Fig. 7. Tommaso Minardi, *San Paolo rimanda Onesimo a Filemone*, 1823. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 275 (cat. 48).
- Fig. 8. Tommaso Minardi, *San Paolo rimanda Onesimo a Filemone*, olio su tela, 1814 ca. Faenza, Pinacoteca Civica.
- Fig. 9. Tommaso Minardi, *Dante e i filosofi della Divina Commedia*, 1814 ca. Già Roma, Accademia Nazionale di San Luca (cat. 60).
- Fig. 10. Tommaso Minardi, *Dante e i filosofi della Divina Commedia*, olio su tela, 1814 ca. Faenza, Pinacoteca Comunale.
- Fig. 11. Tommaso Minardi, *Testa di vecchio*, 1814 ca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 269B (cat. 40).
- Fig. 12. Tommaso Minardi, *I Galli in Campidoglio di fronte ai senatori romani*, 1814. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 886 (cat. 51).
- Fig. 13. Tommaso Minardi, *San Bernardino colto da temporale mentre predica ne rende incolumi quanti lo ascoltano*, 1822. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 85 (cat. 3).
- Fig. 14. Tommaso Minardi, *Figura femminile in fuga con bambino in braccio*, 1822 ca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 258 (cat. 26).
- Fig. 15. Tommaso Minardi, *Compianto su Cristo morto/ figura di donna in fuga con bambino in braccio/scena d'incendio*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 266 (cat. 34).

Fig. 16. Tommaso Minardi, *San Bernardino accoglie alcuni eretici patarini che si convertono*, 1823. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 84 (cat. 2).

Fig. 17. Tommaso Minardi, *L'educazione di San Giovannino*, matita, acquerello e biacca su carta, 1830. Faenza, Pinacoteca Civica.

Fig. 18. Tommaso Minardi, *Socrate e Alcibiade con il ritratto di Giuseppe Zauli*, matita, sfumino e biacca su carta, 1807. Faenza, Pinacoteca Civica.

Fig. 19. Tommaso Minardi, *Adorazione dei pastori*, 1836. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Minardi, inv. 87 (cat. 4).

Fig. 20. Tommaso Minardi, *Mater Puritatis*, matita e acquerello su carta, 1854-55. Faenza, Pinacoteca Civica.



1



2



3



4







7



8



9



10



11



12

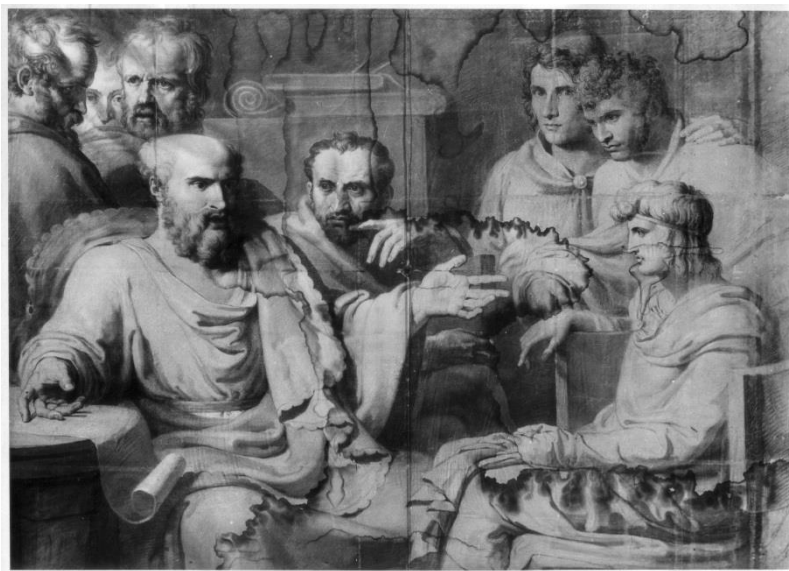


13





17



18



19



20