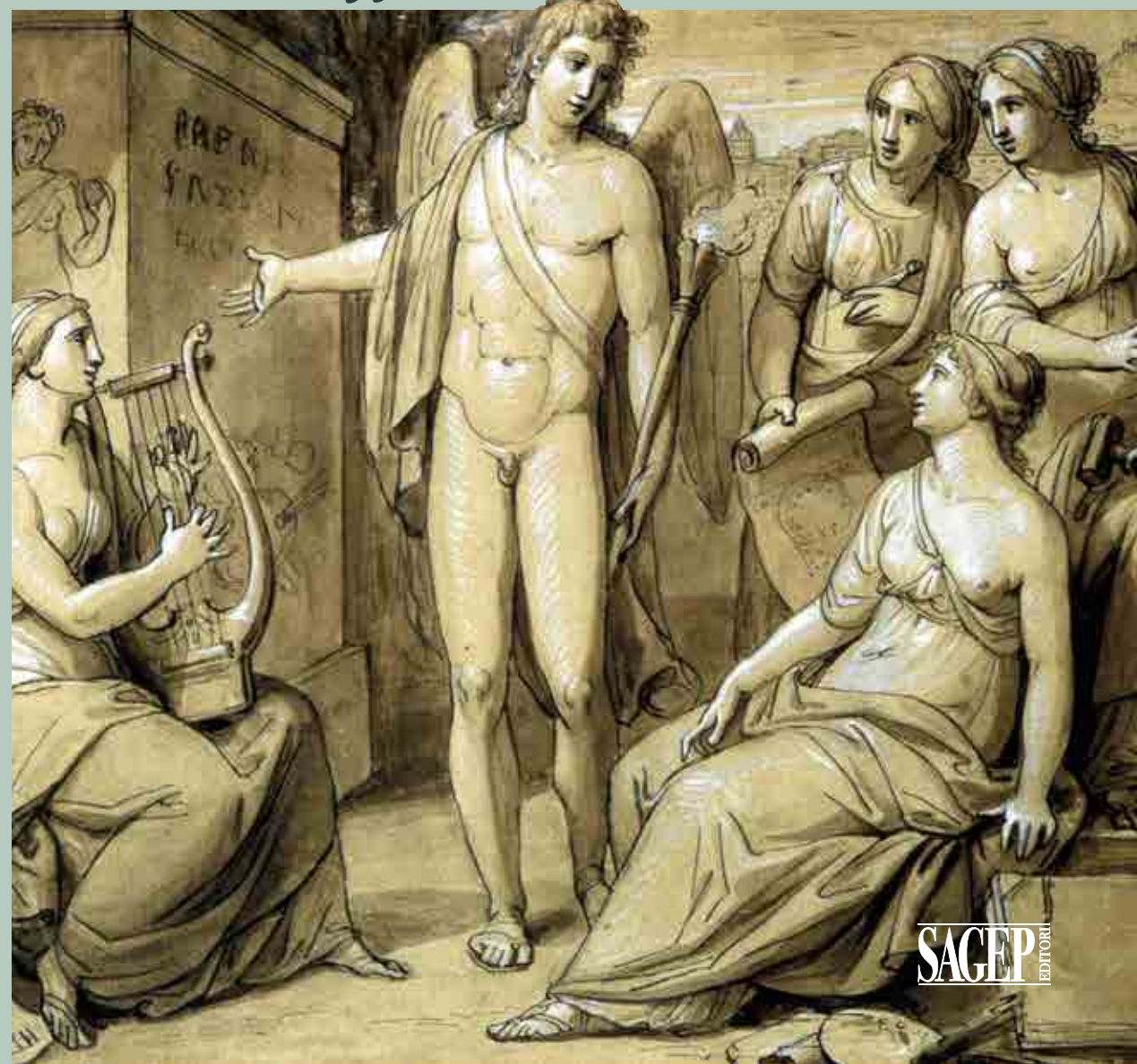




Apprendere da Raffaello

MODELLO, FUNZIONE
E RICEZIONE
NELLE ACCADEMIE
E NELLA TEORIA
DELL'ARTE

Apprendere
da Raffaello



SAGEP
EDITORI

SAGEP
EDITORI

Apprendere da Raffaello

**MODELLO, FUNZIONE
E RICEZIONE
NELLE ACCADEMIE
E NELLA TEORIA
DELL'ARTE**

a cura di

Valeria Rotili

Stefania Ventra

Francesco Moschini

SAGEP
EDITORI

Il volume è realizzato con il sostegno di



Con il patrocinio di



Con il contributo di



Angelo Maria Loffredo
Maria Giuseppina Spighetti e Annalisa Rampin

Aiuto redazione
Sara Piselli

I contributi sono stati sottoposti al procedimento
di doppia revisione cieca (*double blind peer review*)

In copertina
Ambito di Tommaso Minardi, *Apoteosi di Raffaello*, matita,
penna e biacca su carta paglierina, cm 37,8 x 29, Trieste,
Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste. Foto Paolo
Bonassi

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione e grafica
Barbara Ottonello, Veronica Armanino

© 2023 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 979-12-5590-037-5

SOMMARIO

6	<i>Introduzione</i> Valeria Rotili, Stefania Ventra
12	I. Un modello <i>in fieri</i>
13	<i>Raphael's School of Athens in Reception and Adaptation: from the Academy of Philosophy to the Hall of Fame</i> Henry Keazor
24	<i>Emulate, surpass, assimilate: Raphael in the Early Modern Northern Netherlands</i> Tijana Žakula
33	<i>Dall'Accademia di San Luca alle residenze private: la fortuna degli arazzi di Raffaello nel mecenatismo della famiglia Barberini</i> Alessandra Cosmi
44	<i>Raffaello moralizzato. La censura della Loggia di Psiche alla Farnesina nelle raccolte della Calcografia Camerale</i> Ilaria Fiumi Sermattei
56	II. Quale Raffaello? Declinazioni nella teoria, nella pratica e nella didattica artistica
57	<i>La raccolta raffaellesca di Felipe de Castro: sulle tracce del modello didattico agli albori dell'Accademia di San Fernando a Madrid</i> Pilar Diez del Corral Corredoira
68	<i>Raffaello e Tiziano, complementari e antagonisti nell'educazione di un aspirante pittore presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia</i> Antonella Bellin, Elena Catra
83	<i>Raffaello «pittore della Verità»? Percorsi critici all'inizio dell'Ottocento</i> Marco Pupillo
96	<i>Raffaello e le Lezioni pratiche circa l'imitazione dell'antico nelle arti del Disegno per uso della Reale Accademia napoletana di Disegno e di Pittura di Gaetano D'Ancora</i> Francesco Lofano
110	<i>Tommaso Minardi e Raffaello: dai disegni inediti del «ragazzo faentino» ai discorsi accademici della maturità</i> Stefania Ventra
128	III. Diffusione e crisi di un esempio universale
129	<i>Raffael als preußische Pflicht</i> Christoph Glorius
142	<i>Raffaello in Messico: Santiago Rebull nell'atelier di Nicola Consoni</i> Stefano Cracolici
157	<i>Roma fine Ottocento. Interpretazioni e dibattiti intorno al modello raffaellesco e all'estetica di primitivi e preraffaelliti</i> Manuel Barrese
170	<i>Copie dipinte dall'Isaia: note sulla fortuna e sfortuna del profeta di Raffaello</i> Valeria Rotili
184	IV. L'eredità nell'architettura e nella decorazione
185	<i>Prima dell'Accademia. La recezione dei modelli di Raffaello nell'architettura del Cinquecento</i> Maria Beltramini, Maurizio Ricci
199	<i>Forme architettoniche della sprezzatura</i> Sergio Bettini
212	<i>Archeologie raffaellesche nel sogno dell'Antico di Caterina II la Grande</i> Letizia Tedeschi
225	<i>Ispirandosi a Raffaello: Neorinascimento e arti decorative nel XIX secolo</i> Ornella Selvafolta
242	<i>Le combinazioni di elementi antichi come novità e profezia del moderno in Raffaello architetto. Note conclusive</i> Francesco Moschini
254	<i>Indice dei nomi</i>
260	<i>Bibliografia</i>

TOMMASO MINARDI E RAFFAELLO: dai disegni inediti del «ragazzo faentino» ai discorsi accademici della maturità

*Alla cara memoria di Guido:
amico colto e generoso,
custode di tesori raffaelleschi.*

«Sì, nelle opere di Raffaele v'è tutto: è vano il dirlo»¹ affermava il professor Tommaso Minardi a Roma nel 1834, quasi all'apice di una carriera profondamente segnata da una particolare dedizione alla didattica manifestata nelle azioni, così come nei ragionamenti. Intrecciandosi inevitabilmente il suo fare arte con il suo agire istituzionale, espresso nelle forme delle molteplici cariche pubbliche rivestite nel corso della sua vita, la poetica del pittore faentino non può essere considerata in modo disgiunto da quella vocazione all'insegnamento che sempre gli fu riconosciuta dai contemporanei, *in primis* dai giovani che avevano frequentato tanto il suo studio privato, quanto le lezioni elargite dapprima nell'Accademia di Perugia e in seguito, per più di trent'anni, presso la romana Accademia di San Luca².

I materiali a disposizione per accedere al pensiero e alla didattica minardiana testimoniano quanto, nonostante la formale adesione al purismo e la predilezione delle forme dei primitivi³, nella sua visione nessuno abbia mai scalzato il ruolo supremo attribuito a Raffaello, osservato come straordinario inventore, ma anche, e forse soprattutto, proprio come illimitata riserva di idee cui attingere. Se è vero che nella concezione di Minardi la formazione artistica non poteva prescindere dall'osservazione del dato naturale, è altrettanto vero che egli attribuiva grande importanza all'esercizio sui modelli, tanto che proprio questa chiave sottende la ricostruzione storico-artistica da lui operata nelle riflessioni teoriche⁴. Valga come significativamente esemplare la funzione positiva attribuita a Leonardo, fuoriclasse della *mimesis* e, sulla scia di Lanzi⁵, trampolino di lancio a partire da quale Raffaello sarebbe giunto «all'apice sommo»⁶, ma anche quella, negativa, assegnata a Michelangelo in quanto straordinario iniziatore di una maniera insidiosa per gli emuli⁷. L'imitazione di Raffaello, o

per meglio dire l'impiego del solco del Sanzio come bussola, non era per l'artista faentino in contraddizione con l'esigenza di attenersi al «vero», perché di quest'ultimo la pittura di Raffaello rappresentava per lui lo «specchio ideale», come scriveva magistralmente Stefano Susinno⁸.

Invero, nella produzione di Minardi l'archetipo raffaellesco non si esprime quasi mai in modo palese, esso va viceversa ricercato, identificato e isolato in un insieme che, specie nella maturità, dimostra un altissimo grado di metabolizzazione delle fonti figurative adoperate, tale da rendere perfettamente calzante la sentenza dell'allievo Guglielmo De Sanctis: «la sua non fu già imitazione; ché in ogni lavoro il Minardi conserva sempre una impronta originalissima di stile»⁹. Ne è esempio la scenografica macchina esibita in difesa del ruolo della chiesa di Pio IX nel grandioso dipinto murale raffigurante la *Propagazione della fede* nel Palazzo del Quirinale, compiuto grazie all'intervento dell'allievo Luigi Fontana nel 1864¹⁰. L'elaboratissima composizione è abitata da figure che scaturiscono da uno studio minuzioso basato, massimamente per quanto riguarda gli apostoli, su una ponderazione durata decenni che restituisce in molti casi l'assiduità dell'osservazione dell'opera del Sanzio, senza che sia però possibile individuare citazioni puntuali¹¹. Il prestito è comunque assai manifesto nell'insieme, ispirato alla cosiddetta *Disputa del sacramento* per la suddivisione dello spazio in due registri e per il ricercato effetto iconico delle figure nell'approcciare un tema di matrice teologico-politica di cruciale importanza per il momento storico in entrambi i casi. Questo episodio artistico rappresenta l'atto finale, ma anche il maestro era stato a sua volta giovane allievo.

Sono ormai associati dagli studi tanto l'accostamento di Minardi alla pittura nordica di ascendenza caravaggesca in gioventù, così come il lungo e travagliato confronto a tu per tu con il *Giudizio finale* di Michelangelo per la traduzione grafica richiesta dall'incisore Giuseppe Longhi di Milano, che tenne impegnato l'artista per ben nove anni; o ancora il graduale rifiuto del classicismo imperante grazie all'influenza dei modelli che il faentino avrebbe assunto a canone, ovvero i pittori primitivi. Al contrario, ancora in parte inesplorato è il suo rapporto giovanile con l'esempio raffaellesco. Dell'apprendistato presso la natia Faenza sotto la guida del conterraneo Giuseppe Zauli sappiamo in fondo poco più di ciò che Minardi stesso ha voluto tramandare, ma le sue memorie autobiografiche forniscono comunque una precisa indicazione su quanto la copia di opere dei grandi del passato coprisse sostanzialmente l'intero *iter* formativo previsto dall'anziano maestro attraverso un costante esercizio sulle stampe di traduzione, di cui Zauli fu fervido collezionista¹². Le testimonianze di Minardi stesso, sparse tra scritti di vario genere, consentono di individuare – non senza la tara dovuta a ricostruzioni autobiografiche tardive – un graduale avvicinamento a metodi formativi più ortodossi, dopo una fase giovanile di ribellione nei confronti dell'assiduo esercizio di copia riassumibile nella sua sentenza del 1806: «essendo infallibile che l'imitatore sempre diventa meno dell'imitato»¹³. Più precise attestazioni delle opere su

cui si fermarono e si formarono gli occhi del giovane Tommaso e di come egli agisse una volta svincolato dalla sorveglianza di Zauli sono i taccuini di viaggio e di studio, in parte meritoriamente pubblicati nel 1981 da Monica Manfrini Orlandi e Attilia Scarlini¹⁴. Questi, come già ampiamente notato, restituiscono una grande efficacia nel ritratto, l'interesse nei confronti dei moti naturali delle figure, ma non si riscontrano esercizi su Raffaello, presenti invece in un album recentemente emerso sul mercato antiquario riminese e che consentono di proporre alcune osservazioni in merito¹⁵.

Prima di addentrarsi nell'analisi delle singole opere grafiche che si intende presentare in questa sede, vale la pena spendere qualche parola sul taccuino di Rimini. Quest'ultimo è composto da 176 disegni raccolti in 59 fogli, moltissimi dei quali da ricondurre con assoluta certezza alla mano di Minardi sia per ragioni stilistiche, sia per via del riuso di fogli di vario tipo (minute, buste a lui indirizzate, conti di vario genere) appartenuti indiscutibilmente all'artista. I disegni a lui attribuibili coprono un ampio arco cronologico, dal 1808 fino almeno al 1841¹⁶. Nell'album sono poi confluiti alcuni disegni che non possono assolutamente essere riportati alla mano dell'artista, come alcuni ritratti o dei fiori dipinti ad acquerello¹⁷. La raccolta è prevalentemente composta da disegni – in gran parte ritagli – incollati sul supporto, ma contiene tredici pagine vergate direttamente sui fogli che compongono l'album, ascrivibili a parere di chi scrive alla mano del giovanissimo Minardi e utilizzate, come si vedrà a breve, proprio per provarsi nell'imitazione degli antichi maestri. A tal proposito va infine rilevato che l'ignoto al quale si deve l'assemblaggio ha agito secondo una rigorosa filologia, poiché ai disegni eseguiti propriamente sul taccuino ha aggiunto numerosi esercizi di copia realizzati proprio nei luoghi visitati da Minardi nel 1808 in un documentato viaggio nell'Italia del centro-nord tra Bologna, Milano, Ravenna, Firenze e Siena¹⁸.

Come determinano alcune date apposte sotto i disegni con calligrafia da ritenersi autografa, l'album fu inaugurato nell'aprile 1808, ovvero in corrispondenza del viaggio di Minardi a Bologna in occasione del concorso bandito dalla napoleonica Accademia Nazionale di Belle Arti per la sovvenzione di un pensionato romano. Possiamo facilmente concepire che il giovane pittore portò con sé un nuovo taccuino proprio per svolgere degli esercizi anche in preparazione della competizione cui si apprestava a partecipare. Egli in realtà rientrava proprio dalla capitale pontificia, dove si trovava a più riprese dal 1803 grazie alla pensione quinquennale concessa dalla Congregazione di Carità di Faenza¹⁹. Non sorprende che, dovendosi portare presso l'accademia felsinea, il giovane artista decidesse di trascorrere qualche tempo nella città natia, in cui cominciò a utilizzare il succitato taccuino. Quest'ultimo si apre infatti con una copia della *Disputa sull'incoronazione della Vergine* di Jacopo Bertucci (fig. 1) conservata presso la Pinacoteca Comunale di Faenza, realizzata a matita sulla prima pagina con l'eloquente didascalia «Faenza 1808. Bertucci Giacomo scolaro di Raffaele»²⁰. Sicuramente l'attenzione dell'artista fu catalizzata da questo pittore anzitutto in virtù della affiliazione al maestro di Urbino riportata da Vasari, poi smentita dagli studi²¹.

La ripresa del giovane faentino isola solo su un brano della grande scena, vale a dire i santi evangelisti Giovanni e Matteo in atto di confrontare le proprie scritture. Lo sguardo del copista non si concentra sulla composizione d'insieme, quanto piuttosto sui rapporti tra le tre figure, nutriti di gesti e di sguardi, dominati da quello dell'angelo, attributo di Matteo, rivolto allo spettatore. Minardi sembra volerlo enfatizzare riproducendo solo la testa del personaggio, che compare invece a figura intera nella pala. Perciò è sufficiente utilizzare il lapis, a delineare contorni e ad accennare i chiaroscuri, servendosi di un fitto tratteggio a coronare la scena estrapolata consentendole di stagliarsi su un fondo scuro.

Spostatosi a Bologna per il concorso, Minardi continuò a utilizzare l'album, dove compare infatti una copia di un brano tratto dalla cosiddetta *Madonna di San Giorgio* di Annibale Carracci (fig. 2)²². Il dipinto a quelle date vantava una straordinaria fortuna critica dovuta agli encomi di cui era stato oggetto da parte delle più inconciliabili fonti seicentesche: Giovan Pietro Bellori e Carlo Cesare Malvasia²³. È in particolare nelle acute parole di quest'ultimo che possiamo cogliere le ragioni dell'interesse suscitato nel giovane Minardi proprio da questa tela, condotta, scriveva l'autore della *Felsina pittrice*, «resistendo alquanto Annibale al bollor del sangue»²⁴. Dalle memorie del faentino sappiamo infatti come nel suo primo viaggio a Bologna in compagnia del proprio maestro egli si fosse fatto travolgere dalla forza espressiva della pittura dei Carracci e come proprio Zauli lo avesse redarguito, invitandolo a meditare meglio sui modelli²⁵. In quest'opera Minardi dovette rintracciare una misura che costituiva un utile compromesso fra il trasporto istintivo verso il naturalismo della pittura carraccesca e le indicazioni del maestro, da cui si era separato già da qualche anno, ma i cui consigli continuavano ad accompagnarlo attraverso un costante carteggio. Con un meccanismo identico a quello applicato a Faenza, l'artista isola le figure della Vergine che stringe a sé Giovannino e tiene in braccio Gesù, omettendo tanto l'ambientazione, quanto i santi Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria, presenti nel registro inferiore della pala, a conferma di una ricerca incentrata sulla gestualità e sulla espressione della tenerezza, che prende forma dal punto di vista tecnico di nuovo attraverso l'uso della matita.

La concentrazione dell'attenzione sui gesti di affetto, espressi principalmente nel rapporto madre-figlio, è testimoniata da un altro foglio del taccuino (fig. 3)²⁶, dove compaiono, quasi sovrapposte tra loro, la *Madonna delle nuvole* di Federico Barocci – connessa alla più ampia composizione conservata a Brera in cui sono presenti nel registro inferiore anche i santi Giovanni Battista e Francesco²⁷ – e un particolare della *Strage degli innocenti*, invenzione raffaellesca tradotta a bulino da Marcantonio Raimondi²⁸. Si tratta della madre che accovacciata in primo piano veglia il piccolo corpo del figlio caduto sotto la furia dei soldati di Erode, di uno dei quali ritroviamo nel disegno un pezzo della gamba ad attraversare la figura femminile, a riprova di una copia pedissequamente rispettosa. La presenza di un brano tratto da Raimondi certifica che la copia, in questo caso, avvenne a partire da un'incisione, forse un esemplare con-



1. Tommaso Minardi, *San Giovanni evangelista, san Matteo e l'angelo*, copia dalla *Disputa sull'incoronazione della Vergine* di Jacopo Bertucci da Faenza, 1808, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art



2. Tommaso Minardi, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, copia da Annibale Carracci, 1808, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art



3. Tommaso Minardi, *Madonna delle nuvole e Figura femminile in atto di soccorrere un bambino*, 1808, copie da Federico Barocci e dalla *Strage degli innocenti* di Raffaello incisa da Marcantonio Raimondi, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art

servato proprio presso l'Accademia bolognese in cui Minardi si recò per il concorso. Anche il prelievo del gruppo di Maria con in braccio un tenerissimo Gesù operato dalla pala di Barocci non è da ritenersi autonomo, ma è da ricondurre a una serie di incisioni in cui questo dettaglio della composizione si trova già isolato, *in primis* ad opera di Barocci stesso. Quest'ultimo realizzò infatti un'acquaforte dalla quale pare proprio derivare la copia minardiana, specie se confrontata con le altre incisioni dello stesso soggetto, a partire da quella di mano di Agostino Carracci²⁹. Minardi rintracciava nell'invenzione barocca un modello per l'espressione dei moti dell'animo nell'affettuoso legame madre/figlio, oltre che una palestra per l'esercizio sul panneggio, virtuosisticamente reso in questo disegno, di nuovo eseguito con il solo lapis ma in cui i contrasti chiaroscurali si esprimono in modo molto più deciso rispetto ai disegni presenti nei fogli precedenti, presumibilmente per via del *medium* incisivo che funge da modello.

Singularmente, dunque, il giovane Minardi a Bologna si chiuse in un gabinetto a copiare stampe, piuttosto che girare per la città osservando direttamente le opere. Questa preferenza è da ricondurre verosimilmente alla dimestichezza che gli derivava dal già citato metodo formativo del suo maestro, ma, come si vedrà, sarebbe stato lo stesso Minardi, più maturo, a spiegare perché la stampa potesse costituire un modello più affidabile della pittura per gli esercizi dei giovani ancora da germogliare. Tanto più che le prove proposte all'Accademia felsinea implicavano dei temi attraverso i quali i concorrenti dovevano dimostrare di avere molto riflettuto sulla resa delle attitudini, delle movenze e dei gesti dei personaggi raffigurati al fine di dimostrare abilità nella resa della mimica attraverso cui si esprime la narrazione



4. Tommaso Minardi, *Figure femminili e un cane*, 1808, copie dalla *Strage degli innocenti* e dal *Parnaso* di Raffaello incisi da Marcantonio Raimondi, matita e inchiostro bruno su carta, in basso a destra «Bologna, 16 aprile 1808», Rimini, Alice Fine Art

nella pittura di storia³⁰. Plausibilmente la ricostruzione precisa degli album raccolti nella collezione dell'Accademia bolognese nel corso del Settecento, poi smembrati nel Novecento, potrebbe fornire ulteriori indicazioni sulle scelte del pittore, magari guidate dalla selezione operata in origine in questi repertori, sempre ammesso che egli copiò le opere in quella collezione³¹. Che fossero proprio quelli indicati i giorni e i luoghi in cui l'artista realizzò le copie qui in esame è invece attestato anche da un altro foglio presente nel taccuino – questa volta incollato – che riporta la scritta «Bologna 16 aprile 1808»³² (fig. 4), vale a dire proprio pochi giorni prima della prova di concorso, tenutasi il 25 dello stesso mese come attestano i documenti³³. Va incidentalmente segnalato che una scritta molto simile, che recita «Bologna 1808» si rintraccia su un disegno conservato nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e pubblicato già nel 1982³⁴. Tornando al foglio qui in esame, l'autore, oltre a ritrarre a inchiostro bruno un cane (proveniente da una fonte ancora non identificata), sembra voler creare una sorta di repertorio di figure con lo sguardo volto a sinistra, a riprova del fatto che egli stava eseguendo oculute esercitazioni. Del resto, la creazione di repertori poi raccolti in album tematici fu una prassi costante per Minardi, come testimoniano va-



rie fonti coeve³⁵. In questo palinsesto di figure il modello esclusivo è proprio Raffaello, ma sempre mediato dall'incisione. La prima in alto a sinistra è di nuovo prelevata dalla *Strage degli innocenti*, e si tratta della donna in movimento che scappa verso destra stringendo al petto il proprio figlio, mentre rivolge lo sguardo alle proprie spalle a verificare gli spostamenti dei carnefici. Le altre tre figure, abbigliate all'antica, sono tratte dal *Parnaso* di Raffaello, non però dall'affresco nella Stanza della Segnatura, bensì, di nuovo, dalla traduzione di Raimondi che, come attesta Vasari,

5. Tommaso Minardi, *Sibilla con libro*, 1808, copia dalla *Sibilla con putto reggifiaccola* di Raffaello incisa da Ugo da Carpi, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art



6. Tommaso Minardi, *Giove allattato dalla capra Amaltea*, copia da Giulio Romano, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art

costituisce l'unica testimonianza del progetto originario del Sanzio, variato poi nell'esecuzione definitiva³⁶. Ancora una volta il processo di copia del giovane faentino pare volere convogliare lo studio su gesti, movenze, espressioni di singoli personaggi, estraendoli da composizioni d'insieme molto articolate, di cui evidentemente non interessa in questo momento studiare i rapporti. L'attenzione sembra inoltre rivolta in particolar modo a personaggi femminili, così come conferma un'altra copia realizzata direttamente su un foglio del taccuino qui in esame, ovvero la *Sibilla* (fig. 5), invenzione raffaellesca tramandata da un chiaroscuro di Ugo da Carpi poi ripreso da vari autori, dove la donna è accompagnata da un putto reggifiaccola in un interno³⁷. Anche questo brano conferma la scelta tanto di esercitarsi su opere grafiche, quanto di isolare alcuni personaggi per concentrarsi sui loro gesti, sulle espressioni e sui panneggi, e induce a collocarne l'esecuzione negli stessi giorni del soggiorno bolognese. Un procedimento simile viene impiegato dall'artista nel foglio su cui egli copia una più vasta composizione, cioè *Giove allattato dalla capra Amaltea* (fig. 6), opera di Giulio Romano certamente osservata in una stampa perché risulta in controparte rispetto al dipinto oggi a Hampton Court, così come al disegno preparatorio del British Museum³⁸. L'incisione utilizzata da Minardi è molto probabilmente da identificare con la stampa di Giulio Bonasone (conservata al tempo a Bologna in due esemplari³⁹), anche per via del taglio della scena dopo le due teste di caprone sulla destra che coincide con il bulino del bolognese, laddove invece ad esempio la nota traduzione di Pietro Santi Bartoli dallo stesso

soggetto include altri ovini presenti nel quadro⁴⁰. Benché in questo caso vengano riportate tutte le figure presenti nella scena, uomini, donne e animali, scompare del tutto l'ambientazione naturale che nell'opera originale occupa un grande spazio, e ancora una volta Minardi, disegnando a lapis, isola la composizione mediante una quinta scura eseguita a tratteggio. Questa modalità grafica, che si nota in tutte le prove qui analizzate, risulta essere impiegata dal pittore generalmente negli atti di copia. Nella nutritissima mole di disegni d'invenzione egli innanzitutto non impiega quasi mai solo il lapis, se non per gli schizzi con cui fissa l'idea in modo embrionale o in cui studia alcuni particolari – ma spesso anche questi a china –, ripassando normalmente con inchiostro – soprattutto bruno – e spesso con rialzi a biacca, che costituiscono il modo da lui privilegiato per accentuare i valori luministici delle composizioni. Al di là dello strumento, è anche la tecnica a variare, proprio in relazione all'uso di questo fitto tratteggio scuro che costituisce una sorta di sfondo da cui emergono le figure. Nemmeno questo espediente è praticamente mai utilizzato dal Minardi inventore, ma lo è dal Minardi copista e non solo di dipinti, come attesta ad esempio il bellissimo *Studio tratto da una scultura di Marsia* di collezione privata pubblicato da Roberta J.M. Olson⁴¹. Per copiare si intenda però in questo caso qualunque tipo di esecuzione disegnativa compiuta a partire da un oggetto osservato dal vivo, dunque non solamente le opere d'arte. Se si osservano infatti le diverse copie da modelli nudi in posa realizzate dal faentino fin dai suoi primi giorni romani, si rintraccia il medesimo procedimento⁴². Lo stesso trattamento è riservato poi ai vividi ritratti eseguiti in presa diretta, come quello di Gaspare Mattioli conservato nella Pinacoteca Comunale di Faenza e datato al 1825, eseguito con matita grassa, ma anche, ad esempio, la scena di preghiera ritratta in una non identificata chiesa napoletana durante il soggiorno partenopeo del 1827⁴³. Sembra che la costruzione di questa quinta scura ottenuta mediante tratteggio consenta all'artista di concentrare il proprio sguardo sul soggetto che desidera immortalare nel momento in cui egli opera una selezione. Così isola una o più figure all'interno di una composizione eterogenea incisa o dipinta da copiare, così isola una scultura o una figura umana, nuda o vestita, dall'ambiente in cui viene realizzata la ripresa. Di fatto, un procedimento disegnativo applicato a ciascuno degli oggetti della formazione artistica di cui lo stesso Minardi si sarebbe servito in qualità di maestro dalla fine del secondo decennio del secolo: vero, nudo e antichi maestri.

L'esperienza di copia dalle incisioni, e in particolare da quelle di Marcantonio Raimondi, avrebbe segnato il pensiero di Minardi per tutto il corso della sua vita, durante la quale, come sappiamo, egli stesso sarà disegnatore per un gran numero di incisioni, in una parte della sua produzione ancora lungi dall'essere stata messa a fuoco. Significativo, a tal proposito, è quanto egli scrisse più di trenta anni dopo le prove bolognesi all'editore e calcografo milanese Giuseppe Vallardi, il quale, si ricordi, possedeva (o aveva posseduto almeno fino al 1824) la preziosa matrice originale della *Strage degli innocenti* di Raimondi⁴⁴. Vallardi inviò a Minardi un disegno tratto dalla *Sacra famiglia in riposo* da poco acquistata dal conte

Carlo di Castelbarco con grande plauso collettivo, chiedendo un parere sull'opportunità di impiegarlo come base per la traduzione incisoria volta a illustrare un opuscolo dedicato al dipinto. Minardi, che aveva partecipato alle consulenze per l'acquisto con una certificazione di autenticità unita a quella del collega e amico Federico Overbeck, rispondeva:

«Desidero anch'io vedere incisa e ben illustrata quella pittura tanto mirabile, veramente gemma inestimabile; ma sarebbe tradito il voto d'entrambi se facessi mettere in rame il disegno mandatomi da V.S. O i miei occhi traveggono, o quello non è nemmeno bastante a dimostrare il concetto di Raffaele. A fare ciò io tengo per fermo che si debba strettamente stare agli esempi di Marcantonio...»⁴⁵.

Il contenuto di questa missiva avrebbe sollecitato una piccatissima risposta da parte dell'editore, collocata nientemeno che in nota nel volume poi effettivamente illustrato con l'incisione tratta dal disegno vituperato dal faentino e realizzata da Ferdinando Lasinio, ma le ragioni di questo contrasto meriterebbero una trattazione a parte⁴⁶. Ciò che conta qui sottolineare sono due aspetti: il primo è che, alle soglie della metà del XIX secolo, Tommaso Minardi riteneva che il migliore traduttore di Raffaello continuasse a essere Marcantonio, il celebre contemporaneo ufficialmente incaricato dall'artista della diffusione delle proprie opere. In questo, come in molti altri aspetti, si può rintracciare una posizione conservatrice e profondamente nostalgica nei confronti di un passato perduto, nonché una scarsa adesione alle maniere moderne dal punto di vista tanto stilistico, che tecnico (e i due fattori, si sa, vanno sempre considerati insieme). In secondo luogo, proprio il risalto del termine «concetto» nella risposta a Vallardi sembra indicare la ragione della predilezione del faentino per la copia di Raffaello dalle incisioni, piuttosto che dalle opere dipinte. Le stampe, infatti, riportano il disegno escludendo il colore e, così facendo, isolano il concetto. La distinzione tra opere tradotte in incisione e dipinti originali proprio in merito all'attendibilità come esempi di bellezza viene di nuovo da uno scritto maturo di Minardi, in cui si legge: «...i dipinti con mille belli compensi delle altre qualità dell'arte abbagliano ed illudono il giudizio. Prendasi di Raffaele ogni più brutta stampa, e sempre se ne ricaverà una prova di tale bellezza da restare davvero incantato»⁴⁷. Sebbene la questione del problema con il colorire, che caratterizzò tutta l'opera di Minardi, sia molto più ampia, va rilevato come nello scritto appena citato egli indicasse, proprio al fine di emettere un giudizio attendibile, la necessità di separare le parti della pittura, e dunque di distinguere tra invenzione, composizione, disegno e colore. Per tale ragione, nell'osservare l'opera del maggiore tra gli artisti proprio in termine di «concetto», il faentino prediligeva la intercessione dell'incisione, che consente una concentrazione peculiare sulla matrice dell'espressione inventiva, prima che questa venga scompaginata dal colore.

Riavvolgiamo dunque il nastro della vita e dell'opera di Minardi osservandolo passare dalle

ingenue sperimentazioni sotto la guida di Zauli nella città natia, all'approdo romano segnato dalla sfiducia insorta nel confronto con tanti giovani artisti più avanzati, affrontata «con nuova lena, giorno e notte, a copiare stampe, a studiare anatomia e ad esercitarmi in quel segnar franco, che stava in cima de' miei desideri»⁴⁸, al banco di concorrente per la pensione all'Accademia bolognese, fino all'affermazione come ultimo grande maestro della Roma pontificia, artefice della formazione di generazioni di artisti. È di nuovo De Sanctis a testimoniare il metodo con cui il maestro teneva le lezioni teoriche, in cui «ragionava delle leggi del comporre, citando principalmente gli esempi degli antichi maestri e, per rendere più chiare ed efficaci le sue osservazioni, portava seco le migliori incisioni, ritraenti opere di Raffaello e degli altri pittori più celebrati nell'arte del comporre» al fine di opporsi alla maniera praticata dalla maggioranza degli artisti contemporanei, influenzati, nella disposizione delle figure nello spazio, dai bassorilievi antichi⁴⁹. L'intento del «ragazzo faentino»⁵⁰, una volta divenuto maturo docente, era dunque quello di sostituire Raffaello all'antico come riferimento apicale e, proprio alla luce delle considerazioni in merito ai bassorilievi antichi, assume particolare interesse rilevare la presenza nell'album riminese di un'altra prova da un'invenzione di Giulio Romano, oltre a quella citata pocanzi. Si tratta di una copia dalla non molto nota *Allegoria della nascita* (fig. 7), raffigurata in una delle scene che decorano la loggia del giardino segreto di Palazzo Tè a Mantova e conosciuta da Minardi certamente, di nuovo, per tramite di un'incisione. La mediazione è riscontrabile dalla presenza, nel foglio minardiano, di una cornice a matita che delimita la scena sulla sinistra, mentre nell'affresco la composizione ha un po' più di respiro all'interno del riquadro in cui si trova, ed è circondata da una cornice con decorazioni geometriche. Probabilmente Minardi dovette osservare lo splendido bulino di Giorgio Ghisi⁵¹, in cui, come scrive Evelina Borea, l'incisore cinquecentesco, nel selezionare scene nell'immenso corpus del pittore, riconfermava la propria vocazione «per una grande maniera di tendenza classicista» proveniente «dagli stessi modelli antichi cui si erano ispirati Raffaello e Marcantonio, e da Giulio Romano nei suoi momenti di ortodosso raffaellismo»⁵². Queste considerazioni sono utili a comprendere cosa cercasse Minardi nel selezionare questo soggetto, ovvero un esempio per la distribuzione delle figure in composizioni gremite, che si esprimesse in modo paratattico secondo i dettami classicisti di cui lui era profondamente impregnato in questi anni a Roma sotto l'influsso di Antonio Canova e di Vincenzo Camuccini, ma che tracciassero un grado di separazione rispetto alla scultura dell'antichità. Così come egli tendeva a utilizzare il *medium* della stampa per accedere alle invenzioni raffaellesche, dobbiamo insomma ipotizzare che utilizzasse quello cinquecentesco – Raffaello e la sua scuola – nell'affrontare l'antico. In questa pratica così meditata e così, se si vuole, autocensurata, in cui il giovane artista provava sé stesso anche nella concentrazione sui concetti, sulle idee, sulle invenzioni, Raffaello e la sua scuola venivano in soccorso in un progressivo restringimento delle maglie selettive dei modelli che condurrà infine al purismo. Le scelte per le esercitazioni giovanili qui ricostruite sembrano allora rivelare una certa



7. Tommaso Minardi, *Allegoria della nascita*, 1808, copia da Giulio Romano, matita su carta, Rimini, Alice Fine Art

coerenza di fondo nella visione di Minardi, seppur nell'ambito di una innegabile evoluzione del pensiero e dell'opera, passata per una costante osservazione di passato e presente, nonché attraverso una graduale riduzione dei riferimenti approvati in una commistione tra arte, biografia, etica e patriottismo che non consente di isolare nessuno di questi nuclei all'interno della sua vicenda⁵³. Non pare infatti dissimile l'attitudine giovanile all'esercitazione sulle stampe da Raffaello e dalla sua scuola, rispetto a quella rintracciabile nel ragionamento destinato agli allievi dell'Accademia di San Luca nel 1829, quando si trovò a ricoprire la cattedra riunita di Disegno, Pittura, Composizione e Teoria dell'arte, conservato tra le sue carte d'archivio. Qui, con grande consapevolezza, egli adattò magistralmente a Raffaello un *topos* generalmente rivolto agli antichi, spiegando che perseguire la semplicità e rifuggire misteriose complessità era il solo modo per mantenersi sulla retta via e che proprio su questo punto si imperniava la superiorità dell'Urbinate come artista e come modello, per la semplicità e la grazia che rendeva le sue opere prive di intellettualismi fuorvianti. Raffaello diveniva per Minardi un nuovo antico, ma del resto illustri precedenti avevano impiegato la medesima strategia retorica per innalzare artisti moderni al rango esemplare dell'antichità⁵⁴. Non è un caso, allora, che tanta attenzione sarebbe stata dedicata dal faentino alla qualità delle traduzioni di opere di Raffaello nei suoi ruoli decisionali presso la Calcografia Camerale⁵⁵, dimostrato che, tanto in gioventù quanto in vecchiaia, le stampe fungevano da chiave di accesso privilegiata alla semplicità e alla verità ricercate. Un anelito che Minardi illustrava sia con il

ragionamento, che con il supporto delle opere, poiché, come egli stesso chiariva nel già citato discorso, qui trascritto in appendice:

«affinché voi siate certi e sicuri di quello, che io vi dirò, non voglio già, che prestiate fede ai soli miei ragionamenti; ma questi verrò sempre appoggiando ai fatti ed esempi infallibili, e da tutto il mondo confermati, cioè alle opere di Raffaello Sanzio il vero il sublime il perfetto pittore»⁵⁶.

Appendice documentaria

Tommaso Minardi, minuta, s.d. [ma 1829] Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, Busta 12, Miscellanea

Il dovere che mi corre e per disposizione statutaria, e per volontà dell'E[minentissi]mo Card[inal]e Camerlengo, stante la malferma salute del Prof. Cav. Pozzi, di supplire [*sic*] ad esso nella cattedra di pittura, e dirigerne gl'insegnamenti, mi fece subito correre all'animo di quanto grande importanza fosse il por mano senza indugio al principalissimo insegnamento dell'inventare e comporre, finora nella nostra Accademia non mai formalmente praticato. Ond'è, che radunati voi qui pieni di bel disio, io mi vi accingo con tutte le mie poche forze.

Questa è la parte la più sublime dell'arte pittorica.

Certissimo è, che a rendere efficace qualsiasi insegnamento, fu d'uopo l'ordinare gli elementi e i principi in modo, che, sebbene tutti in loro stessi essenziali, l'uno però succeda all'altro non a caso ma per necessario ordine tal che l'uno emergendo dall'altro per natural cagione anzi per necessità di natura formino un tutto ordinatamente connesso [*sic*] e indissolubile. Questi elementi, questi principi così piantati nell'animo giovanile al certo non mancano di produrre buon frutto, simili in tutto a quel buon seme, a que' nei germi, i quali, anche, piantati in poco (? fruttuoso?) terreno, per opera di ben regolata coltura fecondano in belle e vaste piante e producono ricco frutto che se in incolto suolo cascano comunque in se stesso fertile, in aspre e selvagge crescono e poco e mal frutto danno. Da ciò scorgesi di quanta importanza sia l'elementare istruzione, e quanto giovi, o nuocia il porgerla in un modo più che in un altro alla gioventù e quanto fiacca sia l'opinione di quegli artisti, i quali con faccia sicura ed illare [*sic*] asseriscono non abbisognare già cime d'uomini ad insegnar gli elementi, ma esser più che atto qualunque mediocre. A confusione di costoro basta l'esempio di Ludovico Carracci, a cui presentato venendo un giovanetto, perché esso il formasse pittore, da un certo artista di razza dei sopradetti, questo cotale affinché più volentieri l'accogliesse, veniva dicendo a Lodovico aver lui già sgrassato il giovanetto con certi suoi elementi, cui Lodovico rispose: tu vuoi dire ingrassato; così che sa Dio quanto più io avrò d'affaticarmi sopra.

Se tutto ciò è certissimo e relevantissimo per l'insegnamento di quelle parti dell'arte, che sono le meno ampie e difficili, immaginatevi voi, o Carissimi, di quale rilievo sia nell'insegnamento della più sublime e vasta parte della pittura.

Io potrei farvi vedere e toccar con mano (e il farò certamente in seguito) come per la sola mancanza di ordine e debita distinzione nell'apprendere le parti dell'invenzione e composizione sia avvenuto, che artisti di bellissima fantasia fin nell'epoca famosa del cinquecento abbiano errato nell'inventare, e dopo la morte di Raffaello siano caduti in dissolutezze manieratissime, ed abbiano perfino perduto ogni via di ben comporre e inventare. Ma appunto in ben apprendere i giusti elementi sta e consiste tutta la virtù di fermamente operar bene anche in questo. Lo scrissi son già degli anni purtroppo invano dei primi elementi del disegno. Doversi tener per fermo, anzi, essere evidente, che ogni travimento, ogni errore nelle Belle Arti deriva sempre dal medesimo fonte d'ogni altro nostro errore, cioè trae la sua origine da un equivoco non osservato nelle primitive idee, d'onde risultano le catene delle nostre conclusioni. Se l'equivoco non si osserva, e non si toglie fin dal suo nascere, oh qual sequela di errori! Lo sbaglio, che prendesi nelle unità delle operazioni aritmetiche sembrava insensibile: gli elementi del disegno sono le unità dell'aritmetica; ma una sola di queste unità sbagliata quale alterazione non porta ella mai nel totale di un conto! E questa alterazione, questo errore, questa mostruosità non va ella ad ingrandirsi e moltiplicarsi, ad ingigantirsi incalcolabilmente in proporzione della estensione del conto? In tal caso non riuscirebbero eglino vane tutte le considerazioni, tutti i rimandi fin a tanto che non si montasse alla prima origine, alla prima unità sbagliata, ai primi elementi insomma?

Io ho voluto prima di tutto tenervi questo discorso, affinché a voi non accada, come accade di tanti altri, che poco curando gli elementari fondamenti come cose da fanciulli si fanno abbagliare [*sic*] ed illudere che certi ampollosi vaniloqui di sublimità, di grandiosità, di principi grandi, d'ideale classico bello, e che so io, con che certuni formando un gergone misterioso e inintelligibile a loro stessi traggonsi appresso gl'insesperti in folla. Poiché gli uomini amano meravigliosamente il misterioso, e tutto ciò che sembra inalzarli [*sic*] sopra la comune natura; nel qual mistero trovando sempre largo pascolo la capricciosa loro insaziabile fantasia, nauseano e schifano il facile e semplice, che la natura stessa presenta a tutti così cotesti ciurmatori ciechi fatti guida di ciechi guidatori in un fascio piombano in precipizi e rovine.

Sì, o giovani, la natura è sempre semplicissima nel suo procedere e nelle sue cagioni, la difficoltà consiste nel trovare la via, nello scuoprire i suoi elementi: ed ove questi non siano semplici ma intricati, e misteriosi, rigettateli pure francamente, che non sono veri elementi. Ma una volta trovati e in voi accolti, essi vi bastino: soltanto pensate a custodirli puri, a coltivarli indefessamente, e lasciate che essi si operino in voi spontaneamente, così vedrete le varie attitudini dell'animo vostro, delle quali la natura l'una diverso dall'altro vi ha forniti, svilupparsi e produr frutti belli e naturali non solo, ma conformi alla vostra particolar indole, che è quanto dire, non sarete pittori scimie [*sic*] di cui tanto abbonda l'odierna pittura.

Oh! Dio volesse che io fossi capace di aditarveli [*sic*]! Ma qualunque mi sia, il tenterò con tutte le mie poche forze. E affinché voi siate certi e sicuri di quello, che io vi dirò, non voglio già, che prestiate fede ai soli miei ragionamenti; ma questi verrò sempre appoggiando ai fatti ed esempi infallibili, e da tutto il mondo confermati, cioè alle opere di Raffaello Sanzio il vero il sublime il perfetto pittore.

Desidero ringraziare Paolo Rotili e Anna Maria Cucci per aver messo a disposizione il taccuino su cui verte questo contributo e per avere autorizzato la pubblicazione delle immagini; grazie, inoltre, a Dario Beccarini e a Camilla Parisi per le imprescindibili segnalazioni. Tutte le fotografie che illustrano il testo sono di Valerio Di Mauro e appartengono all'archivio dell'autrice.

¹ Minardi 1834, p. 3 (riedito in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, pp. 49-59 (56)).

² Prova lampante di quanto il ruolo di maestro costituisca una chiave privilegiata di accesso alla ricostruzione critica della figura del pittore faentino sono le tre biografie che gli sono state dedicate. La prima, inestricabilmente connessa al suo magistero perugino (Rossi Scotti 1871); la seconda uscita dalla penna dell'allievo Guglielmo de Sanctis, che raccolse le memorie autobiografiche del suo mentore durante la dura convalescenza che seguì il colpo apoplettico del 1854 (De Sanctis 1900); la terza, compilata Ernesto Ovidi, figlio degli eredi universali del pittore e significativamente intitolata *Tommaso Minardi e la sua scuola*, che riordina con preziosi dettagli le schiere di giovani passate nella bottega del maestro e le fortunate carriere di molti di essi (Ovidi 1902). Sul rapporto maestro/allievi si veda da ultimo Falbo 2022.

³ Le trattazioni che toccano il tema di Minardi purista, in particolare a seguito della sua adesione al cosiddetto «Manifesto del Purismo», ovvero *Del purismo nelle arti* di Antonio Bianchini del 1842 (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, pp. 59-61) sono ormai così varie e disseminate da rendere impossibile la citazione di una bibliografia completa in questa sede. Si riportano pertanto i riferimenti principali, ovvero Susinno 1982, Cardelli 2005, pp. 110-125; Ricci 2012. Sulla temperie culturale in cui si avvia e si dipana la carriera di Minardi, piace citare il sempre valido Pinto (1982) 2022 e inoltre *Maestà di Roma* 2003; i numerosi contributi raccolti in Susinno 2009; Capitelli 2011, Guerrieri Borsoi 2021. Sulla fase giovanile e sulla cultura faentina all'epoca della formazione di Minardi si vedano anche Ottani Cavina 1979 (in particolare pp. 93-124); Colombi Ferretti 1983; *L'officina neoclassica* 2009.

⁴ Su Minardi e la didattica artistica e sulla proposta di riforma dell'insegnamento promossa presso l'Accademia di San Luca nel 1825 cfr. Corbo 1969, Coli 1994, Frapiccini 2002; Picardi 2002, in particolare pp. 206-212; Sisi 2003, Ventra 2014; Racioppi 2018 e 2020. Sul periodo perugino Rossi Scotti 1871, Boco 1989, Parlato 2006, Ricci 2006, Ricci 2020 (anche proprio in merito alla selezione dei modelli per l'insegnamento). Per un affondo sugli allievi catalani Brook 2012.

⁵ Lanzi 1795-96, p. 409.

⁶ Minardi 1864, pp. 3-4.

⁷ *Ivi*, pp. 20-21. Sulla ricezione di Michelangelo da parte di Minardi, come è noto autore di una celebre copia del *Giudizio finale*, cfr. soprattutto Cialoni 1982 e Susinno 1995.

⁸ Susinno 1995, p. 3. Per la considerazione di Raffaello da parte di Minardi, si veda anche il suo *Sulle opere di Raffaello a San Severo*, in Ovidi 1902, pp. 213-216.

⁹ Da Sanctis 1900, p. 37.

¹⁰ Sul dipinto murale e sul relativo cartone preparatorio, conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca, cfr.: Dall'Olio 1864; S. Susinno in *Disegni di Tommaso Minardi*

1982, I, pp. 286-290, cat. 155; C. Mazzearelli in *Maestà di Roma* 2003, pp. 458-459, cat. IX.2.9; S. Ventra in *Raffaello. L'Accademia di San Luca* 2020, pp. 213-217, cat. 38. Soprattutto, anche per una precisa contestualizzazione nella cultura artistica e nella società del tempo, Capitelli 2011 (sull'opera in particolare pp. 32-36).

¹¹ Molti dei disegni che restituiscono lo studio delle figure degli apostoli da parte di Minardi sono raccolti nel cosiddetto *Album degli apostoli*, conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca per legato testamentario dell'autore. Cfr. a proposito F. Tuena in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, pp. 291-303; G. Pittiglio, S. Ventra in *Raffaello. L'Accademia di San Luca* 2020, pp. 219-229, cat. 39. Tra i modelli oggetto di riflessione da parte di Minardi, i cicli di apostoli raffaelleschi incisi da Raimondi e Ciamberlano, cfr. *Raphael invenit* 1985, pp. 69, 367, cat. 59c.

¹² Sosteneva Minardi: «...Laonde la cura che [Zauli] ebbe nel mio indirizzo dell'arte, erasi limitata a coltivare solo quel meccanismo di esattezza e di precisione che egli dimostrava nell'imitare gli esemplari in stampe» (cit. in Ovidi 1902, p. 3, si veda anche De Sanctis 1900, pp. 18-19). Su Zauli collezionista di stampe si veda ora Zavatta 2018.

¹³ Lettera del 1806 a Francesco Rosaspina, cfr. *Tommaso Minardi* 1981, pp. 104-105. In un *Abbozzo di una lezione agli scolari sullo studio del colorito* conservato nel suo archivio, Minardi ricorda di sé stesso giovane: «...piacevami e ripeteva a me stesso l'orgogliosissima sentenza del Caravaggio cioè che il pittore non deve studiare nulla se non il vero e che ogni altra sentenza è una chimera» (citato in Ovidi 1902, p. 8 e pubblicato in appendice da Capon Piperno 1978).

¹⁴ Si tratta, come è noto, dei taccuini conservati nel Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì, cfr. *Tommaso Minardi* 1981.

¹⁵ T. Minardi, *Taccuino di disegni* (da ora in avanti TD), mm. 246 x 395 x 24; 59 fogli; 176 disegni; legatura coeva; coperta di carta decorata con motivi floreali blu e oro; al centro sulla coperta anteriore etichetta successiva rettangolare con cornici blu e oro e scritta a inchiostro nero «Minardi Tomaso 1787-1871», Rimini, Alice Fine Art. Per le caratteristiche tecniche e una trattazione generale sull'album si rimanda a S. Ventra in *Alice Fine Art* 2020, pp. 17-19.

¹⁶ La data 1841 compare su un foglio reimpiegato sul cui verso si trova una copia di una lettera inviata al Conte Cabral in quell'anno.

¹⁷ L'album possiede una doppia numerazione: una per i fogli dello stesso, un'altra per ciascuno dei disegni. Curiosamente, i disegni palesemente non ascrivibili alla mano di Minardi non possiedono questa seconda numerazione e sono per lo più collocati al verso delle pagine. Ad esempio, TD, cc. 10v, 11v, 12v, 14v.

¹⁸ Sui viaggi compiuti dal giovane Minardi cfr. soprattutto *Tommaso Minardi* 1981.

¹⁹ Per la biografia di Minardi si rimanda a Sarti 2010. Il concorso bolognese del 1809 si tenne ad aprile, come attestano i documenti (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Bologna – da ora ABABO –, Archivio Ottocentesco, 1808-1809), e non a maggio, come erroneamente riportato nella letteratura corrente.

²⁰ TD, c. I, copia da Jacopo Bertucci, *Disputa sull'Incoronazione*

della Madonna con i santi Benedetto, Giovanni e Matteo Evangelisti, Giovanni Battista, Celestino Papa e il committente, olio su tavola, 1565, cm. 380x254, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 135. Del resto, già Stefano Susinno ipotizzava un soggiorno faentino in queste date, per via di due disegni di invenzione di Minardi dedicati al tema dell'insegnamento (*Scuola di Platone e Scuola di matematica*, Roma, GNAM), realizzati sul medesimo foglio che riporta la scritta «Bologna 1808» e che lo studioso metteva in relazione con una recente visita al caro maestro Zauli, cfr. *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, cat. 18, p. 138.

²¹ Cfr. Gibbons 1968.

²² TD, c. 2, copia da A. Carracci, *Madonna col Bambino in trono e i santi Giovannino, Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria*, olio su tela, 1593, cm 189,5x192,5, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 476. Il dipinto era conservato nella Cappella Landini della chiesa di San Giorgio in Poggiale. Trasportato nel 1822 presso l'Accademia di Belle arti per un intervento conservativo, fu poi ceduta all'istituzione in deposito perpetuo da parte della famiglia proprietaria e conflui nelle raccolte dell'odierna Pinacoteca Nazionale. Sull'eccezionale vicenda critica della pala, tanto elogiata dalle fonti e tanto bistrattata dalla critica novecentesca, fino alla riabilitazione piuttosto recente, cfr. A. Brogi in *Annibale Carracci* 2006, pp. 260-261, cat. V.13, con bibliografia citata.

²³ Bellori (1672) 2009, I, p. 36 («opera lodevole quanto mai si possa commendare»); Malvasia 1678, pp. 387-388.

²⁴ Malvasia 1678, p. 387.

²⁵ Secondo i ricordi di Minardi, Zauli avrebbe sentenziato: «val più un quadro del Francia che cento dei Carracci!» (cfr. Colombi Ferretti 1983, p. 10).

²⁶ TD, c. 8.

²⁷ F. Barocci, *Madonna con il Bambino in gloria con i santi Giovanni Battista e Francesco*, olio su tela, cm 250x163, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Nap 521.

²⁸ Sulla *Strage degli innocenti* si veda G. Marini in *Raffaello. Il sole delle arti* 2015, pp. 275-276, cat. 79. Sulle stampe di Marcantonio Raimondi conservate nelle collezioni bolognesi, si vedano Rossoni 2008a e, da ultimo, *La fortuna visiva di Raffaello* 2020.

²⁹ Si vedano De Grazia 1984, pp. 122-123, cat. 98 e Borea 2009, vol. I, pp. 231-232 e vol. II, cap. XXI, figg. 8-12: l'acquaforte di Barocci stesso è illustrata come fig. 8, quella di Agostino Carracci come fig. 10.

³⁰ Si conservano i temi svolti da Minardi nel concorso dell'anno successivo, ABABO, Archivio Ottocentesco, vol. 1810.

³¹ Cfr. Rossoni 2008a e 2008b.

³² TD, c. 30.

³³ ABABO, Archivio Ottocentesco, vol. 1808-1809.

³⁴ La scritta «Bologna 1808» compare su un disegno conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (inv. 5331/702/218), cfr. *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, p. 138, cat. 18. L'album riminese contiene altri disegni recanti la medesima scritta (TD, c. 15), o addirittura la medesima scritta preceduta dal monogramma «TM» (TD, c. 3), ma anche «Siena 1808» (TD, c. 13).

³⁵ Dupré 1879, p. 246; Ovidi 1902, p. 49, nello stesso volume compaiono molti album tematici nell'*Elenco delle opere* in appendice, cfr. in particolare pp. 289-290.

³⁶ Si veda *Raphael invenit* 1985, pp. 172-173; nella non parca bibliografia sul celebre incisore si veda da ultimo Marcantonio Raimondi 2021; sulla *Vita* dedicatagli da Vasari, *Giorgio Vasari* 2021.

³⁷ TD, c. 12. Si veda *Raphael invenit* 1985, pp. 165-166 con bibliografia citata e p. 662, figg. 1, 2a, 3.

³⁸ TD, c. 6 (già pubblicato in *Raffaello, L'Accademia* 2020, p. 216).

³⁹ Cfr. Rossoni 2008b, p. 38, n. 11.

⁴⁰ Cfr. Massari 1993, p. 71, cat. 60 per l'incisione di Bonasone e i riferimenti al disegno di Giulio Romano (British Museum, inv. Pp. 2.93) e al dipinto (Hampton Court, inv. 115) e p. p. 279-280, cat. 273 per l'incisione di Santi Bartoli.

⁴¹ Olson 1982, p. 42, fig. 12.

⁴² La presenza del tratteggio scuro come sfondo della figura si rintraccia sia nelle primissime accademie, sia in quelle un po' più mature. Si vedano ad esempio: il *Nudo maschile* del fondo Piancastelli di Forlì (cfr. *Tommaso Minardi* 1981, p. 4, cat. 4); le splendide accademie pubblicate e illustrate in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, vol. I (pp. 119-123, catt. 1-5, tutte le schede sono di S. Susinno); le accademie illustrate in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, vol. II (pp. 92-93, tutte le schede sono di L. Capon Piperno e si trovano ai catt. 14, 15, 182, 185).

⁴³ Cfr. *Tommaso Minardi* 1981, pp. 12-13, cat. 31 e p. 61, cat. 103, c6, fig. 103a.

⁴⁴ Si veda da ultimo Aldovini 2020, con bibliografia precedente.

⁴⁵ *Tommaso Minardi* 1981, p. 134.

⁴⁶ Per un aggiornamento sullo stato degli studi in merito alle stampe di traduzione nella cronologia in esame si rimanda a *La storia dell'arte illustrata* 2022. Sulla fortuna e sui dibattiti in merito alle stampe da Raffaello nell'Ottocento romano si veda anche in questo volume il contributo di Ilaria Fiumi Sermattei.

⁴⁷ Minardi 1864, p. 84.

⁴⁸ De Sanctis 1900, p. 21.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 59-60. Si ricordi il fallito tentativo da parte di Minardi di fare acquistare dal governo per l'Accademia di San Luca la ricca collezione di disegni di Jean-Baptiste Wicar, in cui comparivano molti esemplari raffaelleschi, cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2006, pp. 173-176.

⁵⁰ La citazione, ripresa anche nel titolo di questo contributo, deriva dai ricordi autobiografici dell'artista, in cui egli racconta di come, appena arrivato a Roma, venisse appellato in questo modo (cfr. De Sanctis 1900, p. 25.).

⁵¹ TD, c. 5. Sull'incisione Borea 2009, vol. I, p. 151 e vol. II, cap. XIII, fig. 3. Per l'affresco di Giulio Romano si veda Bazzotti 2013, pp. 262 e seguenti.

⁵² Borea 2009, vol. I, p. 151.

⁵³ Cfr. Susinno 1982.

⁵⁴ Si pensi soprattutto a Bellori che, in apertura della vita di Annibale, scrive «gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione» (Bellori (1672) 2009, I, p. [31]).

⁵⁵ Si veda Susinno 1995.

⁵⁶ Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, Busta 12, Miscellanea. Si veda l'appendice a questo testo.