



Fondazione
1563

LA TRADIZIONE
DELL'“IDEALE CLASSICO”
nelle arti figurative dal Seicento al Novecento

a cura di
Michela di Macco e Silvia Ginzburg

SAGEP
EDITORI

SOMMARIO

L'“IDEALE CLASSICO”: UNA CATEGORIA CRITICA DEL NOVECENTO

L'“Ideale classico” del Seicento nella storia dell'arte del Novecento 3
Silvia Ginzburg

Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon 17
Alessandro Morandotti

Una diversa prospettiva: gli studi seicenteschi e il movimento neoveneziano 33
Gelsomina Spione

LE BIENNALI D'ARTE ANTICA DI BOLOGNA: LE MOSTRE

LA MOSTRA DI GUIDO RENI DEL 1954

Guido Reni 1954 47
Giulia Spoltore

Una certa idea di Reni 61
Raffaella Morselli

LA MOSTRA DEI CARRACCI DEL 1956

I Carracci nel 1956 67
Francesca Mari

L'impronta di Longhi, l'emergere di Mahon nella mostra dei Carracci 78
Adele Milozzi

LA MOSTRA SULLA PITTURA DEL SEICENTO EMILIANO DEL 1959

Il Seicento emiliano 1959 88
Alessandra Cosmi

LA MOSTRA DELL'IDEALE CLASSICO DEL 1962

Genesi della mostra del 1962 99
Martina Formoso

Il paesaggio “ideale” e Nicolas Poussin nella mostra del 1962 106
Beatrice Curti

<i>Momenti del classicismo a Roma:</i> <i>la sezione antologica della quinta Biennale d'Arte Antica</i> Elisabetta Gumiero	115
<i>Due scultori in una mostra di pittura</i> Vittoria Brunetti	123
<i>Alessandro Algardi</i> Vittoria Brunetti	126
<i>François Duquesnoy</i> Camilla Parisi	131
LA MOSTRA DEL GUERCINO DEL 1968	
<i>Guercino 1968</i> Francesca Romana Gaja	136
<i>Guercino in mostra, il catalogo di Mahon</i> Giulia Conte	144
LE BIENNALI D'ARTE ANTICA DI BOLOGNA: GLI ALLESTIMENTI	
<i>L'allestimento della mostra di Guido Reni del 1954</i> Giulia Spoltore	155
<i>La mostra dei Carracci del 1956: questioni di allestimento</i> Francesca Mari, Adele Milozzi	160
<i>«Il neon e la parete bianca»: il dibattito intorno all'allestimento della Biennale d'Arte Antica del 1959</i> Alessandra Cosmi	167
<i>La quinta Biennale d'Arte Antica: riflessioni sull'allestimento dei dipinti</i> Elisabetta Gumiero	171
<i>La scultura nell'allestimento della quinta Biennale d'Arte Antica</i> Vittoria Brunetti	176
<i>La mostra di Guercino: il percorso espositivo</i> Vincenzo Stanziola	181
<i>Leone Pancaldi e la luce</i> Camilla Parisi	187

PERSISTENZE E RESISTENZE DEL CLASSICISMO NELL'OTTOCENTO TRA ROMA E L'EUROPA

Fortuna e ruolo del classicismo seicentesco nelle accademie del XIX secolo
Stefania Ventra 193

*Da Guido, Domenichino e Guercino:
produzione ed esportazione di copie nell'Ottocento*
Carla Mazzearelli 201

La fortuna del classicismo bolognese nelle stampe di traduzione
Ilaria Miarelli Mariani 210

Circolazione dei modelli bolognesi e francesi nella stampa periodica
Ilenia Falbo 214

I bolognesi nella pittura aneddotica delle vite degli artisti
Jessica Calipari 232

Guido Reni nella pittura sacra del medio Ottocento (a Roma)
Giovanna Capitelli 243

Il paesaggio composto: dibattito, pratiche, modelli
Maria Saveria Ruga 254

IL SETTECENTO: L'AGGIORNAMENTO DEL CANONE

L'Ideale classico nella storiografia e teoria artistica del secondo Settecento
Susanne A. Meyer 267

*L'elaborazione di un genere moderno:
la riflessione sui modelli della pittura di paesaggio nel Settecento*
Serenella Rolfi Ožvald 276

*Algardi, classico e pittorico:
percorsi di fortuna belloriani tra Sette e primo Ottocento*
Lucia Simonato 284

*I modelli e il lascito di Carlo Maratti nel Settecento romano ed europeo:
da Giuseppe Bartolomeo Chiari a Vieira Lusitano*
Dario Beccarini 296

*Intorno ad Annibale:
natura e idea nelle pratiche della copia a Roma nel XVIII secolo*
Carla Mazzearelli 305

<i>Pittori del classicismo del Seicento nell'accademia del Settecento</i> Michela di Macco	314
<i>Storiografia e ordinamenti museali nel Settecento: una «Faciata del Carracci»</i> Chiara Piva	341
<i>Intermittenze del gusto: il bozzetto nel Settecento</i> Delia Volpe	353
<i>Bellori secondo Bottari: come l'erudizione settecentesca toscana si confronta con l'antiquaria del Seicento romano</i> Camilla Parisi	364
LA COSTRUZIONE DEL CANONE NEL XVII SECOLO	
<i>Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana</i> Raffaella Morselli	371
<i>Bellori e la pittura veneta del Cinquecento</i> Marco Ruffini	380
<i>Trasmissione dei modelli a Roma nel Seicento: il disegno</i> Simonetta Prospero Valenti Rodinò	391
<i>Su Bellori, il padre Resta e i disegni carracceschi</i> Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni	399
<i>Bellori, Vittoria e il collezionismo romano di disegni</i> Marzia Guerrieri	417
<i>Dialoghi tra antico e moderno nell'opera di Giovan Pietro Bellori e nelle copie di Pietro Santi Bartoli</i> Mirco Modolo	427
<i>Il classicismo in Accademia di San Luca nel XVII secolo: presenze, strategie e alternative</i> Stefania Ventra	439
Abstract	452
APPARATI	
Abbreviazioni e Bibliografia	457
Indice dei nomi	517
Crediti fotografici	528

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Tutti i diritti riservati

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

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

Ricerca iconografica

Sara Piselli

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

Redazione

Michela Corso

Traduzioni

LOGOS ITALIA

© 2021 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-830-8

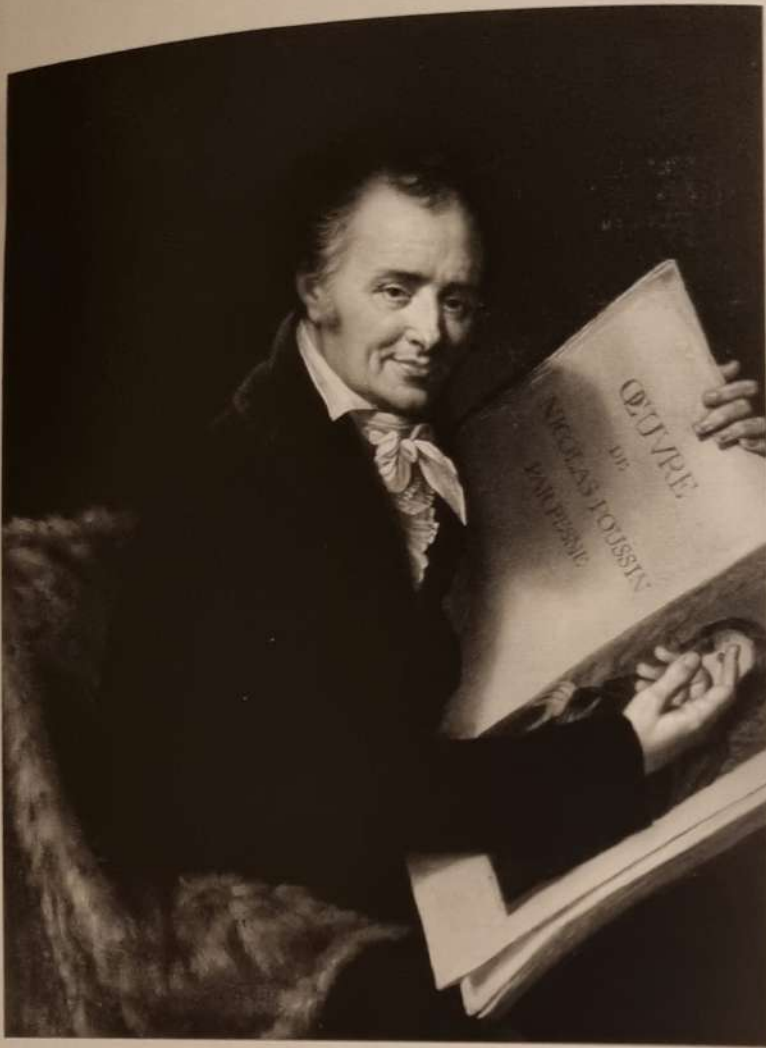
FORTUNA E RUOLO DEL CLASSICISMO SEICENTESCO NELLE ACCADEMIE DEL XIX SECOLO

Stefania Ventra

Le accademie d'arte approdano all'Ottocento con la fiera coscienza del proprio ruolo di orientamento della produzione artistica e del gusto. Una consapevolezza al contempo causa e conseguenza dell'ostilità verso l'«ostentazione superiore» che aveva caratterizzato il periodo rivoluzionario francese, contagiato in breve tempo artisti e letterati a diverse latitudini, innescato sperimentazioni virtuose e infine portato alla riforma delle antiche istituzioni¹. Mentre si infiamma il dibattito che vede contrapposta l'esaltazione del «genio» individuale alla fiducia nella didattica artistica, tra i difensori di quest'ultima si accende la diatriba proprio per l'individuazione di modelli virtuosi da proporre per la formazione. Nelle giovani accademie del Nord Europa il culto dell'antico non ha pari. Anche i fuoriusciti da quella di Vienna, i Nazareni, scendono in terra italiana per riallacciarsi alle radici iconografiche e formali della modernità cattolica, che affondano nella prima età moderna e si fermano a Raffaello, escludendo pertanto il Seicento dall'oggetto di riflessione. In Francia il Settecento, anche come esito della *querelle des anciens et des modernes*, consegna al secolo successivo la figura di Poussin ormai saldamente affermata come nuovo Raffaello, con l'attivo contributo delle accademie. Lo dimostrano i temi scelti per le *Conférences*, divulgate a stampa nel loro insieme, ma talvolta assurte al rango di pubblicazioni autonome, come l'*Éloge de Nicolas Poussin* di Nicolas Guibal, recitato nel 1783 nella Académie Royale di Rouen, poi in quella parigina e infine dato alle stampe dalla Imprimerie Royale². La situazione non cambia nel periodo napoleonico, come attesta eloquentemente la fierezza con cui Dominique-Vivant Denon sfoggia il volume dedicato all'opera di Poussin nel celebre ritratto realizzato da Robert Lefèvre nel 1808 (fig. 1) in occasione della nomina del primo a direttore generale dei Musei Imperiali. Nell'evoluzione degli indirizzi accademici ottocenteschi è proprio la Francia a svolgere un ruolo predominante, tanto per emulazione che per opposizione. Si rinvigorisce, per esempio, la consuetudine da parte dei professori

¹ L'unico studio complessivo sul tema dell'insegnamento artistico è ancora oggi Pevsner [1940] 1982, sull'Ottocento pp. 210-266. La citazione è da Asmus Jacob Carstens (*ivi*, p. 215). Per l'Ottocento si veda inoltre Nicosia 2000. Per Roma *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002; Sisi 2003a. Per la ricostruzione del contesto artistico della città eterna pregnanti sono Susinno 1991 e Capitelli 2011. Gli ultimi studi citati hanno liberato il tema della cultura accademica ottocentesca dalle strette maglie della contrapposizione tra «classici» e «romantici» (esemplificative le rocambolesche distinzioni di Pevsner per giustificare la condivisione dell'antiaccademismo tra illuministi e teorici dello *Sturm und Drang* tra Francia e Germania: Pevsner [1940] 1982), a proposito si veda il pionieristico Pinto 1972. Sull'attacco alle istituzioni accademiche si veda per il periodo rivoluzionario tra le fonti David 1880, pp. 126-129; per l'Ottocento un buon esempio di ostilità è costituito da Pucci 1847, di cui un estratto è pubblicato con note critiche in Barocchi 1998. Molto efficace la ricostruzione della crisi dell'accademia bolognese di Grandi 1980. Per le sperimentazioni virtuose il riferimento primario è naturalmente all'Accademia de' pensieri di Felice Giani. Si vedano almeno Ottani Cavina 1999 e *L'officina neoclassica* 2009.

² Guibal 1783.



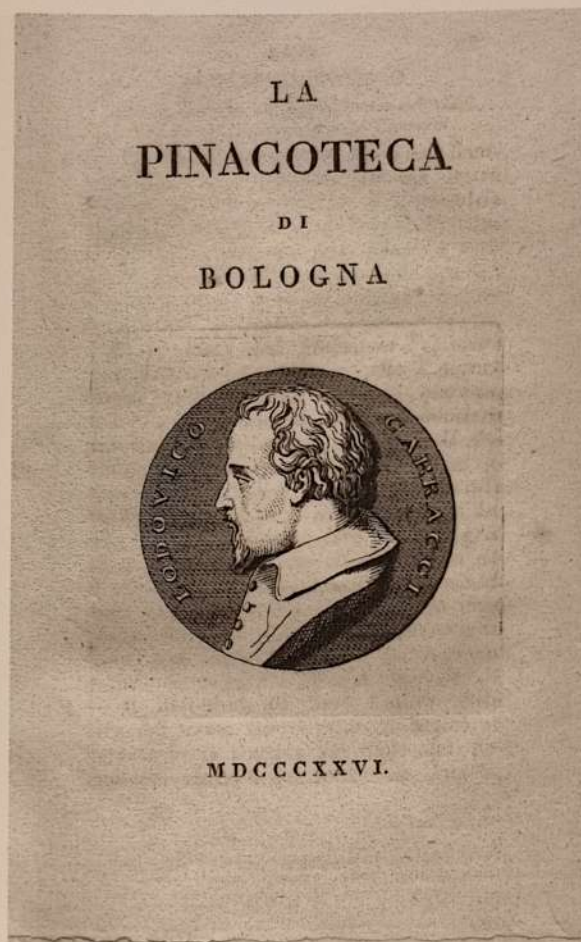
1. Robert Lefèvre, *Ritratto di Dominique-Vivant Denon*. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV1692.

di tenere conferenze alla presenza di colleghi che animino un contraddittorio. È questa un'usanza ideata da Federico Zuccari a Roma a fine Cinquecento, ma che trovò ampia fortuna solo nella Francia del Re Sole, dove l'Académie Royale non solo aveva tenuto regolarmente gli incontri, ma soprattutto fin dal 1669 ne aveva pubblicato gli atti³. Grazie alla fortuna della letteratura artistica francese, si diffondono e si affermano non solo i modelli di istruzione teorica basati sull'utilizzo delle conferenze, ma anche i soggetti di studio proposti nel corso delle stesse. Dovunque, riportare in uso la pratica delle conferenze diventa parte di un programma di restaurazione del ruolo della didattica artistica dopo lo scossone rivoluzionario. Ne sono esempi, in diverse latitudini, il progetto di Leopoldo Cicognara a Venezia, ideato nel 1812 sebbene messo in pratica solo molto tempo dopo, che prevedeva un ciclo di conferenze annuali di «teorie» e di «erudizione»⁴, così come l'operato di Tommaso Minardi nel corso del suo mandato come direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia tra il 1819 e il 1821, dove egli stesso inaugurò la serie con una lezione

³ Félibien 1669. Si veda ora la riedizione integrale dei testi delle conferenze dal 1648 (data di fondazione dell'Accademia) al 1792 (data effettiva del blocco delle attività, cui sarebbe seguito lo scioglimento): *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015. A proposito del ruolo e della lettura delle *conférences* nella storia della critica d'arte si vedano Michel, Lichtenstein 2006; Gaetgens 2006.

⁴ Auf der Heyde 2019.

2. Gaetano Guadagnini, *Effigie di Ludovico Carracci*, in Gaetano Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna*, Bologna 1826, p. 11.



sul *Cristo e l'adultera* di Poussin⁵. È ancora in risposta al predominio politico e culturale francese che le accademie d'arte degli stati preunitari italiani si trasformano nei luoghi in cui si manifestano, si custodiscono e si pubblicizzano i culti localistici scaturiti dalle rivendicazioni identitarie provocate proprio dalla dominazione napoleonica.

A Venezia i discorsi che inaugurano gli anni accademici, tenuti prima da Cicognara e in seguito da Antonio Diedo e Agostino Sagredo, intendono tracciare la storia del primato artistico locale in una genealogia che va da Tiziano ad Antonio Canova (che è anche, per certi versi, una genealogia che va da Venezia all'Italia). Le tappe intermedie sono però intese in modo contrastato: Palladio, anche per la sua rinomanza esportata in suolo inglese, è il genio dell'equilibrio. Giorgione è il primigenio artefice della modernità del colore fuso, benché con un ridottissimo catalogo, mentre le cose si complicano con Tintoretto o Bassano, elogiati ma al contempo giudicati come esempi «perniciosi» per i giovani, per via della loro estrema libertà difficilmente emulabile e dell'equilibrio spesso precario tra invenzione e tradizione, tra disegno e colore, tra forma e contenuto⁶. Quello dei modelli ritenuti pericolosi è un tema centrale nel dibattito artistico ottocentesco, che naturalmente infiamma gli animi degli artisti deputati a dirigere le scuole d'arte.

⁵ Rossi Scotti 1871, pp. 22-23.

⁶ Si veda *L'Accademia di Belle Arti di Venezia* 2016 e qui, in particolare, Bernabei 2016. Sulla didattica nell'accademia veneziana nei primi decenni del secolo Manfredi 2017.



3. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (dis. e inc.), *L'Eucarestia*, acquaforte. Lione, Bibliothèque municipale, inv. F17PES009862.

A Bologna l'Accademia Pontificia (già Clementina) rivisita con fini celebrativi la genealogia della cultura artistica locale. Gaetano Giordani, in particolare, contribuisce con i suoi scritti e con il suo operato alla rinnovata canonizzazione artistica di Guido Reni, ma soprattutto ad innalzare i Carracci, quali esponenti della scuola di Bologna, a modello di riferimento primario per gli artisti del suo tempo e lo fa, sulla scia di Malvasia, segnando una forte distanza dal paradigma belloriano. La virtuosa via abbandonata dall'arte nel secondo Cinquecento è infatti per Giordani quella di Leonardo, Raffaello, Correggio e Tiziano e colui cui si deve il risorgimento delle arti è Ludovico Carracci, «capo principalissimo della scuola bolognese»⁷. Segnale di questo recupero è poi la volontà di restituire alla pubblica godibilità il busto-ritratto in bronzo di Ludovico, fino ad allora abbandonato nei depositi, che Giordani fa incidere da Gaetano Guadagnini (fig. 2) e pubblica nel suo *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna* nel 1826⁸. A Roma, massima custode del culto dell'antico e di Raffaello, la situazione muta radicalmente tra la Restaurazione e l'Unità. Se negli inventari settecenteschi dell'Accademia di San Luca troviamo ancora tra i materiali destinati alla didattica vari modelli di sculture seicentesche, in particolare di Algardi e di Bernini, gli inventari ottocenteschi, le testimonianze dei protagonisti di quella stagione, nonché gli studi di cui disponiamo ricostruiscono

⁷ Giordani 1826, p. 9. Fondamentale per l'epoca Belvisi 1825, con catalogo delle pitture a olio dell'artista.
⁸ Giordani 1826, p. 11. Si veda Perini 1993a, p. 363.

4. Guercino, *Pietà*. Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 871.1.5.



no, viceversa, fin dalla parentesi napoleonica, un programma didattico che predilige, oltre alla copia dal nudo e dal panno⁹, lo studio dell'antico, favorito da una nutrita gipsoteca, e dei due massimi autori del Cinquecento: Raffaello e Michelangelo. Le pochissime eccezioni sono limitate ad opere di Canova e di Bertel Thorvaldsen, da legarsi, oltre che allo straordinario prestigio acquisito da entrambi, da un lato alla diretta collocazione dei due – seppur con le dovute distinzioni – nella filiera classicista, dall'altro alla felicissima stagione istituzionale conclusasi di fatto con la morte dello scultore di Possagno nel 1822¹⁰.

Proprio a partire dall'inizio degli anni Venti l'Accademia romana è teatro di un asperissimo dibattito imperniato sulla selezione dei modelli. Le avverse fazioni vedono da un lato i più giovani professori Minardi, Gaspare Landi e Thorvaldsen proporre un rinnovamento del metodo didattico che restituisca predominanza allo studio dal vero, alle competenze tecnico-scientifiche¹¹, nonché agli esempi dei maestri del Tre e Quattrocento; dall'altra i sostenitori dello *status quo*. In un conflitto tutto incentrato, da parte dei rinnovatori, a scalzare l'antico dalla sua preminenza come modello formativo, lotta che si ricompone esclusivamente nel condiviso primato di Raffaello (perché Michelangelo può risultare pericoloso, come lo è Tintoretto a Venezia), il Seicento è in generale piuttosto trascurato, salvo alcune eccezioni, tutte riconducibili alla filiera della scuola emiliana.

Nella richiesta di stampe alla calcografia camerale da utilizzare come materiale didattico del 1823, ad esempio, accanto ai *Profeti* e alle *Sibille* di Michelangelo, a «tutto quello che si potrà

⁹ Sulla Scuola del Nudo si veda il sempre fondamentale Barroero 1998 e, per l'Ottocento, Meyer 2002.

¹⁰ Impossibile riassumere il portato della personalità e dell'opera di Canova per le accademie italiane. Per un'idea sulla vastità dell'utilizzo didattico dei suoi gessi si veda almeno Valli 2006. Sulla centralità dei due scultori nella cultura del loro tempo si veda da ultimo *Canova, Thorvaldsen* 2019.

¹¹ Sul rinnovato interesse per gli insegnamenti scientifici e sulle proposte di riforma della didattica in Accademia di San Luca si vedano Frapiccini 2002; Picardi 2002, in particolare pp. 206-212. Si vedano inoltre Coli 1994; Sisi 2003a; Racioppi 2016.



5. Guido Reni (inv.), Vincenzo Dolcibeni (dis.), Francesco Pievillano (inc.), *Allegoria della Fortuna*, acquaforte e bulino. Monza, Musei Civici di Monza.

avere» di Raffaello – e in particolare le Stanze vaticane incise da Volpato –, ad Andrea del Sarto e Giulio Romano, troviamo la richiesta delle copie dal *Martirio di sant'Andrea* di San Gregorio al Celio (fig. 2 del saggio di Mazzarelli, p. 204), dalla cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi e dall'«indemoniato» (*San Nilo guarisce il figlio di Polieuto*) di Grottaferata, capisaldi della produzione romana di Domenichino, nonché dei *Sacramenti* di Poussin incisi da Jean Pesne (fig. 3)¹². Se la fortuna accademica di Domenichino, di Reni e, come si vedrà, di Guercino è solida e l'etichetta di «buoni modelli» pare accomunarli, non si può dire lo stesso per Lanfranco, che non è avvertito come un «contraltare al barocco»¹³, ma ne è giudicato parte integrante. Così spiegano a chiare lettere i professori Landi, Jean-Baptiste Wicar e Minardi nelle loro «osservazioni» stese nel 1824 in risposta alla proposta di Camuccini di istituire un insegnamento di tecnica a fresco:

«[...] i Lanfranchi, i Cortona, e tanti altri di quella scuola, quantunque facessero grandissime opere a fresco, e quasi tutta la loro vita impiegassero in questo genere di pittura; nulladi-

¹² ASL, *Miscellanea Scuole I*, ff. 33, 93r-v.

¹³ Dalla definizione di Cesare Gnudi di «ideale classico» nell'introduzione all'omonima mostra del 1962.

meno essi sono lontani tanto dall'essere stati costituiti veri pittori compiuti, quanto è lungi un fuoco fatuo, anzi una lucciola dalla lucentezza del Sole. Noi rispettiamo i talenti naturali di questi Uomini; ma in una Accademia, in cui regnano i veri principi dell'Arte, i loro nomi, e le loro opere saranno sempre ricordate con abbominazione»¹⁴.

Una condanna senza appello nei confronti di Lanfranco, di Pietro da Cortona e della viziata stagione del «barocco», con la quale però i conti vanno fatti, poiché è proprio a quell'altezza cronologica che, al di là dei proclami, l'istituzione nella sua rappresentazione ufficiale colloca l'asticella della modernità. Gli inventari topografici rivelano infatti che, nella suddivisione scelta per l'allestimento della prestigiosa serie dei ritratti d'artisti nella galleria superiore dell'Accademia di San Luca, per discernere tra gli «artisti antichi», collocati nel registro superiore, e gli «artisti moderni», situati in quello inferiore, lo spartiacque è proprio il «tempo di Pietro da Cortona»¹⁵.

Nei concorsi per i giovani, tra le opere indicate per l'esercizio della copia, ai ricorrenti soggetti dall'antico e da Raffaello, Michelangelo e Garofalo, si affianca nel 1827 la *Sibilla* di Guercino¹⁶. Lo statuto apicale di questo dipinto è del resto già testimoniato dall'avvertimento al visitatore che si addentra nei saloni voluti da Benedetto XIV nel palazzo dei Conservatori di un'autorevole voce dell'accademia, il segretario perpetuo Giuseppe Antonio Guattani: «li troverai pieni zeppi di quadri tutti bellissimi: la Sibilla Persica però del Guercino è più rinomato, e copiato»¹⁷.

Le orazioni recitate in Campidoglio in occasione delle premiazioni dei concorsi da parte di poeti affiliati all'Accademia di Arcadia si orientano coerentemente: esaltazione dell'antico, netta e incontrastata predilezione per Raffaello tra i moderni, soprattutto con il progressivo affievolirsi della memoria canoviana, e ricorrenti citazioni di Domenichino e di Reni¹⁸. Nel 1824 è ancora molto forte il sentimento di rivalsa nei confronti delle spoliazioni napoleoniche. Gaspare Rondanini dedica un sonetto alla *Morte di Cleopatra* di Reni, rientrata a Palazzo Pitti dopo il prelievo parigino, mentre Tommaso Panzieri sceglie di ricordare la *Pietà* di Guercino (fig. 4), già a Modena ma sottratto dai francesi nel 1796 e tuttora conservata a Rennes¹⁹. Nel 1834 Agostino Chigi dedica un sonetto alla *Fortuna* di Guido Reni, allora custodita nella Pinacoteca Capitolina – e lì copiata da Vincenzo Dolcibeni per la traduzione incisoria di Francesco Pievillano (fig. 5) –, opera che a breve sarebbe passata nelle collezioni accademiche²⁰. I giovani aspiranti vengono incitati ad osservare la *Crocifissione* in San Lorenzo in Lucina, il *San Michele arcangelo* nella chiesa dei Cappuccini e l'*Aurora* Rospigliosi (fig. 4 del saggio di Spoltore, p. 52), opere che, secondo l'estensore, dimostrano che se pure

¹⁴ ASL, *Miscellanea Scuole I*, f. 43v. La calligrafia è di Minardi, che sarà invece tra i massimi promotori del ritorno alla tecnica dell'affresco nella Roma di Pio IX, cfr. Capitelli 2011, pp. 105 ss. e, proprio sulla discussione interna all'Accademia di San Luca su questo tema, Jervis 1997.

¹⁵ ASL, *Miscellanea Inventari, Inv. 1836* (ma post 1841), ff. 1, 2.

¹⁶ «Diario di Roma», 82, 1827, p. 18.

¹⁷ Guattani 1805, I, p. 107. Per la sua attività accademica si veda Racioppi 2003.

¹⁸ Dato che si rintraccia facilmente anche scorrendo le cronache delle premiazioni dei concorsi accademici pubblicate annualmente sul «Diario di Roma».

¹⁹ *La distribuzione dei premi 1824*. Si veda Caniglia 2002, pp. 369-370.

²⁰ Guarino 1992.

Reni è nato a Bologna, è Roma che lo ha reso grande²¹. Due anni dopo, l'orazione di monsignor Camillo di Pietro, accademico d'onore, individua il primato di Roma nell'unione de «la facilità di un Paolo Veronese, il mirabile colorire di un Tiziano, l'esattezza di Andrea del Sarto, l'artificio del Domenichino, l'affetto di Guido, l'eccellenza e la perfezione di colui, che tutto in se solo riunisce, il divino, l'immortal Raffaello»²².

In un clima già nazionalista, dagli anni Trenta assume concretezza nella teoria e nella pratica accademica il programma di ridimensionamento del culto dell'antico²³, linguaggio pagano che non assolve ai compiti dell'arte ispirata da religiosità cristiana, un punto di vista più che mai palesato da Minardi nel suo celebre discorso sul tema del Presepe rivolto agli accademici dell'Arcadia nel 1836²⁴. Ancora una volta la San Luca si esprime in difesa del primato romano, questa volta contro l'avvento del realismo. Nel 1842 il discorso con cui il segretario Salvatore Betti apre la cerimonia di premiazione del Concorso Balestra invita i giovani, insidiati dalla straniera «irriverenza impudentissima verso il senno de' padri», a ricordare che «il vero progresso in molte cose è spesso il sapere e il potere tornare indietro»²⁵. Per questa via si compirà, nell'Accademia della Roma di Pio IX, la cesura tra gli artisti inseriti dalla trattatistica seicentesca nella filiera classicista e il modello classico stesso, con un sostanziale diniego nei confronti della lettura antiquaria belloriana. Nelle *Brevi considerazioni sui pregi e sui doveri della scuola romana delle arti*, recitate in occasione della cerimonia di premiazione del concorso Balestra del 1853, il ribaltamento di prospettiva è infatti compiuto:

«Ciò che s'è scritto e insegnato così dell'essenza e dell'indole, come de' confini entro a' quali si rimanga cotesta scuola, fallisce, s'io non m'inganno, al principio e mal s'adatta all'intento. Si ha nel Bellori: "La scuola romana, della quale sono stati i primi Raffaele e Michelangelo, ha seguitato la bellezza delle statue e s'è avvicinata all'artificio degli antichi". Si ha, poco diversamente, nel Lanzi: "Il carattere, che assegnano alla scuola romana, è la imitazione dei marmi antichi, non pure nell'energico, ma eziandio nel più elegante e più scelto".

[...] L'imitazione, della quale si parla, poté esser parte e caratteristica, non però essenza e principio di quel magistero sublime, che sempre fu proprio della nostra scuola»²⁶.

La scuola romana, secondo la rinnovata visione, deve la sua grandezza all'aver insufflato nelle proprie opere la religiosità cristiana. Questa, e non l'emulazione dell'antico, è la specifica essenza dei suoi massimi raggiungimenti, come la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *Giudizio finale* di Michelangelo o la *Comunione di san Girolamo* di Domenichino. La revisione è totale, nella trasposizione del modello antico da formale in attitudinale, al punto che a sigillare il discorso compare, travisata, una citazione di Canova: «non tanto dagli antichi esser da ricopiare, quanto essa natura cogli occhi degli antichi guardandola»²⁷.

²¹ Chigi 1834. Si veda Mazzarelli 2016.

²² Di Pietro 1836.

²³ Su questo passaggio Susinno [1997] 2009.

²⁴ ASR, FO, b. 12, fasc. 89, *Dissertazione detta da Tommaso Minardi all'Accademia d'Arcadia sulla pittura italiana rappresentante il Presepe* (1836).

²⁵ Betti 1842.

²⁶ *Brevi considerazioni* 1853, pp. 22-23.

²⁷ *Ivi*, p. 23. Sul ruolo di Roma come custode di modelli dell'antico e della modernità si veda di Macco 2003.

IL CLASSICISMO IN ACCADEMIA DI SAN LUCA NEL XVII SECOLO: PRESENZE, STRATEGIE E ALTERNATIVE

Stefania Ventra

Gli studi hanno spesso individuato nell'Accademia di San Luca il luogo della maturazione e della diffusione del linguaggio classicista, in particolare nel momento di compresenza di Carlo Maratti e Giovan Pietro Bellori nel consesso, e da qui muoverà la presente analisi¹. Tenendo conto che il censimento delle presenze e delle cariche ricoperte dai vari artisti in un'istituzione in cui proprio in questi anni si formalizzano molti aspetti di gestione e organizzazione rivela, al contrario, la contemporanea presenza di tendenze artistiche molto diversificate ma paritetivamente accreditate, pare opportuno provare a comprendere la reale portata dell'influenza dei due sodali "classicisti" nella definizione della cultura accademica tardoseicentesca².

Nel 1664 Maratti succedeva come principe a Pier Francesco Mola, artista, quest'ultimo, tutt'altro che emarginato e in dissenso, bensì interprete pronto degli orientamenti del gusto e del mercato, che aveva dettato con grande carisma la rotta dell'istituzione durante il proprio mandato e aveva di fatto inaugurato i concorsi per i giovani, destinati inizialmente ai soli pittori³. Tra le presenze più assidue a queste date troviamo inoltre Ercole Ferrata, Giacinto Brandi, Melchiorre Cafà (apprezzatissimo da Maratti e da questi scelto per la delicata carica di «stimatore di sculture»), Giovan Battista Gaulli⁴, mentre Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona sono continuamente oggetto di inviti alla partecipazione attiva, per ragioni diverse allora assai discontinua da parte di entrambi. I documenti conservati nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca restituiscono le alacri operazioni finalizzate a predisporre una pomposa cerimonia di premiazione per i concorsi dei giovani nel 1664. L'occasione si prestava per organizzare una vera e propria mostra della produzione accademica, per cui si decideva di allestire gli spazi aperti ai visitatori con «quadri solamente d'Accademici viventi»⁵. L'esposizione avrebbe quindi restituito un insieme degli eterogenei indirizzi stilistici presenti in Accademia, rispecchiando esattamente ciò che accadeva nel panorama artistico romano.

¹ Eloquentemente, ad esempio, è quanto scrive Zygmunt Ważbiński nel 1988, a proposito di Bellori, del discorso su *L'idea e delle Vite* (Ważbiński 1988, p. 573): «Il suo merito è doppio: riesce infatti a formulare i principi della dottrina classica dell'arte adattandola contemporaneamente alle esigenze dell'Accademia. Più esplicitamente, con Bellori la dottrina classica diventa la base dell'ideologia accademica. Ed è nel Maratti che egli troverà la realizzazione del suo programma; proteggendolo ed appoggiandone la carriera assicurerà per più di mezzo secolo prosperità alle sue idee».

² Questo testo si basa sulla ricerca ora edita in Ventra 2019, e le considerazioni qui esposte si fondano in gran parte sul censimento delle presenze e degli incarichi istituzionali ivi pubblicati, pp. 199-327.

³ Petrucci 2012; *Idem* 2014; Pascoli [1730-1736] 1992, p. 189. Per la biografia di Mola si vedano anche Possanzini 2011; Missirini 1823, pp. 119-120.

⁴ Per la nomina ad accademico di Gaulli, cfr. ASL, Vol. 43, f. 137r. L'impegno dell'artista in Accademia è già stato sottolineato sinteticamente da Enggass 1964, p. 183. Il pittore partecipò con regolarità alle attività istituzionali tra il 1662 e il 1667 e poi tra il 1672 e il 1680. La sua ultima presenza si registra il 29 settembre 1680.

⁵ ASL, Vol. 44, f. 4r.

È questo il concorso in occasione del quale Bellori fu chiamato a tenere un discorso, certamente su invito di Maratti, interessato a gettare le basi di quella collaborazione tra artisti e letterati che avrebbe contribuito all'affermazione sociale dei primi, missione basilare dell'Accademia fin dai tempi di Federico Zuccari. *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*⁶ dichiarava già nel titolo un rapporto con le speculazioni di Zuccari sul concetto di *Idea* e si proponeva come un aggiornamento delle teorie che avevano animato l'azione del fondatore. Elizabeth Cropper ha «individuato nel dialogo fra Bellori e Zuccari il significato recondito del famoso discorso», attraverso il quale Bellori intendeva affermare che «l'arte non è materia teologica, come sosteneva Zuccari, ma appartiene al regno dell'estetica»⁷. L'intento era quello di dimostrare l'appartenenza delle arti figurative all'alveo di quelle liberali e laiche, uno scopo plausibilmente condiviso da Maratti, che nel dirigere l'Accademia metteva in atto minimi ma sostanziali accorgimenti, a partire dalla separazione tra la gestione della chiesa accademica e quella della didattica artistica⁸. La sede opportuna per tale rivendicazione professionale era certamente la San Luca, ma un fatto è porre la pubblica celebrazione dell'Accademia sotto l'egida di uno dei più affermati antiquari e letterati dell'epoca, come auspicava Maratti, altro è portare l'istituzione tutta ad aderire a un programma estetico definito. Si deve a Giovanni Previtali la fondamentale ricostruzione del tessuto culturale, artistico e sociale in cui Bellori aveva riportato in auge il concetto di *Idea*, formulato in un discorso non casualmente pensato per un uditorio di artisti. Interpretando il celebre testo di Bellori nel contesto accademico di destinazione, infatti, lo studioso sganciava finalmente il pensiero dell'erudito dalla visione panofskyana che vedeva nella cultura del Seicento una profonda scissione tra prassi artistica e speculazione teorica⁹. Previtali interpretava infatti il discorso come una polemica rivolta a una classe che aveva ridotto la pittura ad un «uso di fare di ciascuno», cui Bellori offriva come via di uscita l'antico e una ragionata selezione di modelli, tra i quali spiccava, dopo Raffaello, Annibale Carracci¹⁰. L'antico – sottolineava Previtali – è sempre riferimento formale e morale ed era quindi indicato da Bellori come stella polare per intraprendere la via della ragione e distanziarsi da chi affidava «ogni cosa al senso». L'erudito avrebbe tentato dunque di intervenire normativamente sui modelli. Va evidenziato che il discorso non fu pronunciato da Bellori durante la cerimonia pubblica, come lui avrebbe desiderato, bensì nel corso di una riunione privata della congregazione. Infatti, avendo gli accademici deciso che l'autore avrebbe dovuto anticipare loro privatamente il discorso per vagliarne il contenuto¹¹, questi rifiutò di partecipare alla premiazione¹². Tale presa di posizione è stata interpretata come una rivendicazione dell'autono-

⁶ Bellori [1672] 2009, I, pp. 13-25.

⁷ Cropper 2000, p. 82.

⁸ ASL, Vol. 44, ff. 1 ss.

⁹ Cfr. Panofsky [1924] 1996, pp. 65 ss., 135 ss; Previtali [1976] 2009, I, in particolare pp. XXIX-XL. Sull'importanza e sui limiti nella ricezione della «ricontestualizzazione storico-sociale operata da Previtali», cfr. Montanari 2009, pp. 662-663.

¹⁰ Sul rapporto tra antico e moderno in Accademia si veda soprattutto di Macco 2010, pp. 183-190.

¹¹ ASL, Vol. 44, f. 5v.

¹² *Ivi*, f. 6v.

mia della speculazione teorica dalla prassi artistica¹³, fatto che però contrasterebbe con la missione accademica stessa. Bisogna piuttosto ammettere che il rifiuto fu una reazione all'azione di fatto censoria del consesso¹⁴.

È estremamente eloquente il fatto che, nell'aprire le porte al pubblico, gli accademici scegliessero di esibire le proprie opere e non di illustrare una filiera esemplare di modelli del passato: non era in atto in questo momento la selezione di un canone. Per comprendere le dinamiche interne all'Accademia e leggerne meglio i rapporti con l'estetica belloriana, va infatti messa in conto la distinzione tra "moderno" e "contemporaneo". Se è vero che i due termini non figurano nella trattatistica dell'epoca, è altrettanto vero che emerge invece, a partire dalla letteratura biografica, la differenziazione tra artisti viventi e non viventi. L'impalcatura estetica proposta da Bellori riguardava il "moderno" e si esplicava attraverso lo strumento della selezione, ma l'Accademia era il luogo della promozione del "contemporaneo". Certamente la precettistica belloriana intendeva indirizzare l'arte del proprio presente su modelli normativi, ma le sue posizioni potevano trovare poco ascolto da parte di un consesso che esprimeva nella propria produzione artistica un ampio ventaglio di fonti figurative di riferimento e che individuava a queste date in Bernini e in Pietro da Cortona degli imprescindibili esempi, anche per il prestigio loro riconosciuto in società. Lo dimostrano ad esempio i soggetti di concorso forniti ai giovani che gareggiavano nella terza classe ed erano tenuti a presentare delle copie, come si dirà, ma anche l'insistenza con cui l'Accademia provava a coinvolgere i due nelle occasioni pubbliche, come è il caso della cerimonia di premiazione proprio del 1664, quando nell'elenco delle personalità invitate i summenzionati figurano come unici artisti in una schiera di rappresentanti delle gerarchie ecclesiastiche e dell'aristocrazia romana¹⁵.

Nel corso del secondo mandato di Maratti come principe, nel 1665, venne sistematizzata la didattica attraverso la stesura di calendari annuali per i turni di messa in atto del panno e del «facchino» per la copia dal nudo. Questo fondamentale apporto possedeva però solo le potenzialità di un indirizzo di metodo. La rotazione dei maestri nella messa in posa del modello vivente o del panno e l'eterogeneità delle declinazioni artistiche di cui tali professori erano protagonisti rendono di fatto insostenibile l'idea di un indirizzo di stile trasmesso ai giovani attraverso gli strumenti della scuola accademica, benché certamente la messa in posa del modello nascesse da un'esigenza correttiva del dato naturale nell'atto della copia¹⁶. Più che a un'impalcatura teorica indirizzata alla restituzione del "bello ideale", però, tale pratica era da riferirsi alla volontà di adattare lo studio dell'anatomia alle reali necessità di rappresentazione del corpo umano. A variare era il rapporto tra insegnamento teorico delle materie scientifiche – geometria, prospettiva, ottica, anatomia – e quello pratico di copia dall'antico, dal nudo e dal panno: gli strumenti principe della ricerca della naturalezza¹⁷.

¹³ Cipriani 2000.

¹⁴ Su questo tema si veda ora Ventra 2019.

¹⁵ ASL, Vol. 44, f. 6v. Il documento è segnalato per la prima volta in Goldstein 1978, p. 3.

¹⁶ Sulla copia dal nudo, benché riferita a una cronologia più avanzata, si veda il sempre fondamentale Barroero 1998.

¹⁷ Una scrupolosa analisi della presa di distanza di Maratti dall'insegnamento dell'anatomia è stata offerta da Pierguidi 2017b.



1. Giovanni Lanfranco, *San Corrado Confalonieri*.
Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. A124.

In questo senso è possibile individuare un nesso tra l'azione di Maratti a Roma e quanto precedentemente operato dai Carracci nella loro accademia bolognese. Lì le sedute di copia dal nudo avevano notoriamente assunto un ruolo centrale e Annibale in persona, come attestano le postille alle *Vite* vasariane, prescriveva di limitare lo studio dell'anatomia¹⁸. È nella metodologia della prassi artistica, dunque, e non nell'indirizzo stilistico, tanto meno guidato da una teoria sistematizzata, che il modello carraccesco si impose nell'Accademia di San Luca nei primi anni Sessanta del Seicento ad opera di Maratti. Se si considera la produzione figurativa di questi anni uscita dai pennelli e dagli scalpelli degli accademici, infatti, non si può non registrare che la fortuna di Annibale non prevaleva rispetto ad altre fonti figurative. Così indicano per altro le opere di Maratti stesso, più orientate all'osservazione della seconda generazione degli emiliani, con in testa Guido Reni e Giovanni Lanfranco. Il maestro, nella luce dorata del *San Corrado Confalonieri* (fig. 1) o della *Visione di Teresa d'Avila*, opere entrambe citate da Bellori¹⁹, trovava in questo momento il riferimento principale in Lanfranco, ma anche in Reni, come attesta l'*Immacolata* della cappella de Sylva (fig. 2)²⁰.

¹⁸ *Gli scritti dei Carracci* 1990, p. 158.

¹⁹ Bellori [1672] 2009, II, p. 380.

²⁰ I debiti di Maratti nei confronti di Lanfranco in quest'opera sono già stati ampiamente sottolineati, a partire da Mezzetti 1955; *Eadem* 1961. Riflessioni più aggiornate in Ginzburg 2015 e Albl 2017.

2. Carlo Maratti, *Immacolata Concezione*. Roma, Sant'Isidoro Agricola, cappella de Sylva.



È negli anni Settanta che per la prima volta si registra in Accademia l'assunzione di Annibale a riferimento in qualche modo privilegiato, una scelta che pare essere parte integrante del piano condotto da Maratti e Bellori al fine di inserire gli artisti romani nella ricca orbita di committenza francese, che aveva assunto maggior rilievo dopo l'inaugurazione dell'Accademia di Francia a Roma nel 1666. L'impresa è direttamente connessa alla costruzione estetica belloriana che, a queste date, aveva collocato Annibale in posizione apicale già da decenni, anche in connessione con la rivalutazione animata proprio dai francesi²¹. Una tattica, quella dei due sodali, attuata con l'attiva collaborazione di tutti i colleghi, complici di azioni strategiche a partire dalle molteplici rinunce a candidarsi per la carica di principe con il chiaro scopo di favorire l'elezione di Charles Errard, compiutasi infine nel 1672 (grazie alle abdicazioni di Maratti e di Lazzaro Baldi)²². Di particolare interesse è l'ordinamento della prestigiosa serie dei ritratti di artisti operata sotto la direzione del francese nella nuova sede della Accademia di San Luca: su una delle due pareti

²¹ Cfr. Ginzburg 2002.

²² ASL, Vol. 44, f. 60r. Sul pittore si veda la ricca monografia di Coquery 2013. L'autore (p. 201) travisa però i meccanismi di elezione nell'Accademia di San Luca e sostiene erroneamente che Errard fosse stato sfavorito dai colleghi "romani".

figurativa del discorso belloriano di dieci anni prima³². Contemporaneamente i due promuovevano la consacrazione di Annibale come nuovo Raffaello attraverso la collocazione del busto del primo accanto a quello del secondo nel Pantheon³³.

Agli anni Settanta risale la *Allegoria della Clemenza* di palazzo Altieri (fig. 3)³⁴, una delle opere di maggiore tangenza tra la teoria belloriana e la pittura marattesca, espressa in un linguaggio particolarmente legato al dialogo con la scultura e agli esempi di Domenichino e di Andrea Sacchi e dispiegata in una relazione con l'architettura che restava nel solco della tradizione del quadro riportato (una tradizione ricondotta in auge alla metà del decennio precedente da Cortona nella navata centrale della Chiesa Nuova)³⁵. Negli stessi anni Gaulli compiva con successo, probabilmente su disegno di Bernini, lo straordinario affresco della volta del Gesù (fig. 4), tutto rivolto ai sensi e prevaricante nei confronti dell'architettura, con una decorazione a stucco realizzata, tra gli altri, dagli scultori Antonio Raggi, Michele Maglie e probabilmente Naldini, tutti pienamente inseriti nelle attività accademiche³⁶. In sostanziale contemporaneità, Giacinto Brandi realizzava la *Caduta degli angeli ribelli* nella volta dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, completata entro il 1678, dove l'artista non rinunciava alla delimitazione precisa dello spazio in cui la scena doveva svolgersi grazie a una cornice, ma in cui la libertà compositiva, cromatica e stilistica era molto lontana dalle coeve proposte marattesche, preferendo il riferimento a Lanfranco rispetto a Domenichino³⁷. Le cronache dell'epoca non riferiscono giudizi tali da indurre a pensare che, di questi tre differenti linguaggi, uno o l'altro risultasse agli occhi dei contemporanei più aggiornato o attardato degli altri; si trattava di tre chiavi di accesso diverse alla modernità, più o meno basata sullo studio dell'antico e con fonti diversificate: tre chiavi di pari autorevolezza nel contesto accademico. Non a caso, infatti, Gaulli fu eletto principe per il 1674 a seguito di un'estrazione da una «bussola» contenente anche i nomi di Maratti, Baldi, Guidi e Carlo Cesi³⁸.

Proprio durante il principato di Gaulli, nel settembre 1674, Giuseppe Ghezzi fu nominato contestualmente accademico e segretario³⁹, carica, quest'ultima, di nomina diretta da parte del principe. In un rinnovato clima di rilancio istituzionale animato dalla solerzia del neoletto segretario, si verificò una nuova e ancor più risoluta azione di *captatio benevolentiae* nei confronti della Francia, con l'elezione alla massima carica di Charles Le Brun operata, ancora una volta, attraverso la tattica della rinuncia collettiva, questa volta da parte di Maratti, Giovanni Maria Morandi, Baldi e Mattia De Rossi e

³² Su questo disegno si veda Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 9, pp. 465-466.

³³ Si veda Wazbiński 1988. Sui busti di Raffaello e Annibale realizzati da Naldini su commissione di Maratti, si veda Bernardini, in *L'Idea del Bello* 2000, II, nn. 25-26, pp. 478-479. Va ricordato che, come notato da Pico Cellini, il modello per il busto di Raffaello scolpito da Naldini è il ritratto dell'urbinate presente nella pala dell'Accademia raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, Cellini 1958, p. 261. Al 1672 si data anche l'esecuzione del *Ritratto di Raffaello* per la serie di effigi accademiche, cfr. Marzinotto, in *Raffaello* 2020, n. 11, pp. 69-71.

³⁴ Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, pp. 466-468; Leps 2015; Prosperi Valenti Rodinò 2015; Pierguidi 2015.

³⁵ Briganti [1962] 1982, pp. 108-109.

³⁶ Sulla volta del Gesù si vedano da ultimo Petrucci 2009; Curzietti 2011. Proprio sul rapporto con l'«idea» di Bernini, Fischer Pace 2013.

³⁷ La datazione dei lavori di Brandi è stata corretta da Serafinelli 2015, I, pp. 118 ss.; II, pp. 86-91.

³⁸ ASL, Vol. 43, ff. 26r-29r.

³⁹ *Ivi*, f. 233r. Su Giuseppe Ghezzi si vedano De Marchi 1987; *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi* 1990 e qui, in particolare, Martinelli 1990; De Marchi 1999, pp. 65 e ss.; *Aequa Potestas* 2000; Pangrazi 2012; Ventra 2019.



3. Carlo Maratti, *Allegoria della Clemenza*. Roma, palazzo Altieri.

approvata all'unanimità⁴⁰. Proponendo ai colleghi l'elezione del *Peintre du Roi*, Maratti dichiarò significativamente che in quel modo «la nostra Accademia [...] verrà ad ingrandir maggiormente sé stessa col decorare benché giustamente l'altrui merito»⁴¹. La strategia proseguì con la conferma del principato di Le Brun per il 1677 e con la nomina di Errard per il 1678. Nelle prove di concorso vennero in questo momento prevedibilmente favoriti gli artisti francesi e le commissioni giudicanti predilessero opere che esprimevano monumentalità, gestualità retorica, attenzione filologica alla ricostruzione dell'abbigliamento all'antica, composizioni fortemente paratattiche, tutti ingredienti cari alla cultura antiquaria e alla virtuosa genealogia discendente da Nicolas Poussin in costruzione da parte della storiografia francese e i cui esiti si incarnavano nella pittura grandiosa di Le Brun. Basti a tal proposito osservare le prove vincitrici dei giovani Louis de Boullogne (1677, fig. 5) o Raimondo Lafage (1679)⁴². Si trattava però con tutta evidenza, almeno per i pittori e gli scultori coinvolti, di un progetto politico per nulla rivolto alle modalità di espressione artistica.

⁴⁰ ASL, Vol. 45, ff. 29v-30r.

⁴¹ *Ivi*, ff. 29r-30r.

⁴² Cfr. *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 63-66, 69, 79; *I premiati dell'Accademia* 1989, n. 3, p. 18.

4. Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del nome di Gesù*. Roma, Chiesa del Gesù.



Proprio nel concorso del 1677 Bellori fu chiamato a tenere un discorso alla cerimonia di premiazione⁴³. Il testo, dedicato a *Gl'onori della Pittura e Scoltura* e pubblicato solo postumo – ma significativamente datato 1695 – come appendice alla *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaele d'Urbino*⁴⁴, era in buona sostanza una lunghissima lode alla munificenza sovrana in Francia. Bellori ripercorreva la genealogia della superiorità francese nel favorire le belle arti fin dal tempo di Giotto, «carissimo a Benedetto IX et a Clemente V Sommi Pontefici; ma l'antepose ad ogn'altro la grazia del Re Roberto di Napoli». Nell'ultimo, lunghissimo passaggio, giungeva esplicito l'elogio del Re Sole, in cui l'autore riportava l'atto di fondazione dell'Académie Royale e concludeva riferendosi all'unione delle due accademie, promossa dai francesi in quello stesso anno, come un accordo grazie al quale l'Accademia di San Luca «riposa all'ombra de' bei Gigli d'oro»⁴⁵. Si consumava

⁴³ ASL, Vol. 46, f. 17v. Sulla complessità della temperie culturale francese del momento e sulle influenze nell'opera di Bellori, cfr. Ginzburg 2002.

⁴⁴ Bellori 1695a.

⁴⁵ Le citazioni sono riportate dal Corpus belloriano on line curato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (<http://bellori.sns.it>).



5. Louis de Boullogne il giovane, *Alessandro Magno scioglie il nodo di Gordio*, matita, acquarello e biacca su carta, 700 x 820 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.38.

in questa seconda metà degli anni Settanta, con l'assoluta complicità di Bellori, il ribaltamento dell'atteggiamento francese nei confronti di Roma, già definito come *traslatio studii*, giunto a maturazione negli anni Ottanta e che ben si può sintetizzare con Charles Perrault che affermava: «l'on peut comparer sans crainte d'être injuste / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste»⁴⁶. È evidente che gli artisti "romani", i quali in un primo momento avevano anelato la protezione francese sentendosi forti della tradizione che assicurava loro una riconosciuta superiorità, mal gradirono il cambiamento di rotta della critica francese. Si deve forse a questo un primo allontanamento da parte di Maratti, che nel luglio 1678 rinunciò alla carica di vice-principe di Errard⁴⁷. Sintomatico di uno strappo è poi il fatto che nel novembre dello stesso anno il maestro di Camerano non raggiunse il numero di voti necessario alla candidatura per la massima carica, al contrario di Ghezzi, Morandi, Baldi, De Rossi e Ferri, che furono i più votati⁴⁸. Con il principato di Baldi e il progressivo e definitivo allontanamento di Bellori, assente dal 1679, e di Errard, ancora partecipe nel 1680 per poi sparire dopo qualche sporadica presenza nel 1681, si chiudeva per l'Accademia di San Luca la parentesi di sottomissione culturale al potere francese. Maratti non sarebbe più tornato in Accademia fino a fine secolo, mentre la scelta di Bellori di pubblicare nel 1695 il discorso tenuto quasi vent'anni prima, inserendolo in un volume dedicato a un pontefice poco incline al mecenatismo come Innocenzo XI, denota da parte dell'antiquario una convinta adesione al progetto di egemonia culturale d'oltralpe, sostenuto fino alla fine.

⁴⁶ Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, 1687, citato in Fumaroli 2001, pp. 18-19. Sulle intenzioni dello storiografo nel suo rapporto con i francesi, la critica si è irrimediabilmente divisa tra i sostenitori di un Bellori custode della supremazia romana e quelli di un Bellori tutto dedito a interessi diplomatici filofrancesi. Si vedano, come esemplificative del primo partito, le posizioni di Montanari 2002, pp. 117-136 e Bonfait 2015, pp. 190 ss. Di avviso contrario Perini Folesani 1996.

⁴⁷ ASI, Vol. 45, f. 58r.

⁴⁸ *Ivi*, f. 61v.