

1680 ROMA
1750 TORINO
PARIGI



Sfida al
BAROCCO

SAGEP
EDITORI

Sfida al BAROCCO

1680 ROMA
1750 TORINO
1750 PARIGI

a cura di
Michela di Macco
Giuseppe Dardanello
Chiara Gauna

Sfida al BAROCCO 1680 ROMA TORINO 1750 PARIGI

Reggia di Venaria, Citroniera

13 marzo – 14 giugno 2020

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



Realizzato grazie alla Compagnia di San Paolo



Partner Intesa Sanpaolo

INTESA in **SANPAOLO**

Organizzazione generale a cura del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude



Curatori

MICHELA DI MACCO

GIUSEPPE DARDANELLO

Comitato scientifico

ANDREA BACCHI (Fondazione Federico Zeri, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

LILIANA BARROERO (Università di Roma Tre)

ANNE-LISE DESMAS (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

SYBILLE EBERT-SCHIFFERER (Bibliotheca Hertziana, Roma)

GUILLAUME FAROULT (Musée du Louvre, Paris)

PETER FUHRING (Fondation Custodia, Paris)

CHIARA GAUNA (Università degli Studi di Torino)

ENRICA PAGELLA (Musei Reali di Torino)

SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ (Università di Roma Tor Vergata)

GIOVANNI ROMANO (Università di Torino)

PIERRE ROSENBERG (Académie française, Paris)

GUILHEM SCHERF (Musée du Louvre, Paris)

Assistenti curatoriali

Camilla Parisi, Cecilia Veronese

Collaborazione alla ricerca

Lucia Bergamo, Ornella Graffione, Alessia Rizzo, Stefania Ventra

REALIZZAZIONE DELLA MOSTRA

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

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

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

Responsabile procedimento gare
Francesco Bosso

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

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

Immagine coordinata della mostra
Leandro Agostini, Chiara Tappero

Didattica in mostra
Camilla Parisi, Cecilia Veronese

Attività ed eventi culturali
Andrea Merlotti, Clara Gorla

Servizi educativi
Silvia Varetto, Anna Giuliano

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

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

Light designer
Gianbattista Buongiorno

Illuminazione
Signify con apparecchi Nemo Studio by Ilti Luce, Torino

Grafica in mostra
Studio Dedalo - Architettura e immagine, Torino

Realizzazione dell'allestimento
Gruppofallani, Venezia

Coordinamento sicurezza
Umberto Aghemo

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

Traduzioni
Studio Melchior, Torino

Trasporti
Apice
HS ArtService
MTAB

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

Catalogo e guida breve
Sagep Editori, Genova

Video
Punto Rec Studios, Torino

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

Audioguida e App
Cns-Coopculture

Evento inaugurale
Agenzia Uno, Torino

Concerto inaugurale
L'Astrée, Torino

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

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

Parigi, Musée du Louvre (Département des Arts graphiques, Département des Objets d'Art, Département des Peintures, Département des Sculptures)

Italia
Castenaso (BO), Collezione Molinari Pradelli
Ceva (CN), Duomo - Parrocchia di Maria Vergine Assunta
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Città del Vaticano, Musei Vaticani
Firenze, Collezione Giovanni Pratesi
Firenze, Gallerie degli Uffizi
Firenze, Museo Nazionale del Bargello
Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso
Genova, Palazzo Reale
Grazzano Badoglio (AT), chiesa dei Santi Vittore e Corona
Masino (TO), Castello, Biblioteca dello Scalone
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata
Milano, Walter Padovani
Modena, Gallerie Estensi
Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana
Rivoli (TO), Comune

Roma, Accademia di Belle Arti
Roma, Associazione Bancaria Italiana
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
Roma, chiesa dei Santi Andrea e Gregorio al Celio - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, chiesa di Santa Maria in Vallicella - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, chiesa di Santa Maria in Portico in Campitelli
Roma, chiesa rettoria del SS. Nome di Gesù all'Argentina - Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno
Roma, Collezioni private
Roma, Collezione Fabrizio Lemme
Roma, Fondazione Camillo Caetani
Roma, Galleria Spada - Polo Museale del Lazio
Roma, Istituto Centrale per la Grafica
Roma, Musei Capitolini – Pinacoteca Capitolina
Roma, Museo di Roma

Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia - Polo Museale del Lazio
Roma, Palazzo del Quirinale - Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica
Roma, Pontificio Collegio Irlandese
Torino, Archivio di Stato
Torino, Arciconfraternita della Misericordia
Torino, Basilica di Superga
Torino, chiesa della Madonna del Carmine
Torino, chiesa di Santa Croce
Torino, Collezioni private
Torino, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri
Torino, Galleria Giambianco
Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto
Torino, Regione Piemonte
Venezia, Fondazione Musei Civci, Ca' Rezzonico - Museo del Settecento Veneziano
Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo

Estero
Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts
Auxerre, Musées d'Art et d'Histoire
Bath, The Holburne Museum
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

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

Restauri
Daniele Angellotto Restauratore di opere d'arte, Rignano sull'Arno, Firenze
A.R.CON. di Federica Moretti, Roma
Artificia Consorzio, Conservazione e restauro opere d'arte, Roma
Pietro Dalla Nave Restauratore, Roma
Flavia Serena di Lapigio, Roma
Bottega Fagnola s.a.s di Luciano Fagnola & C., Torino
Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali “La Venaria Reale”, Venaria Reale (TO)
Paola Gallarini, Aosta
Ikonos Restauri s.n.c. di A. Martinotta e A. Pontabry, Roma
Corinna Lamberti, Conservazione e Restauro Opere d'Arte, Roma
Anna Martinotta, Roma
Nicola Restauri s.r.l. - Restauro Opere d'Arte, Aramengo (AT)
Sandra Pesso - Conservazione e restauro di opere d'arte, Roma
Marco Pozzo Indoratore, Genova
Ilir Shaholli, Roma

Arcanes - Cinzia Pasquali, Parigi
Atelier de la Feuille d'Or - Florent et Marie Dubost
Restauration Mobilier et Objet d'Art, Parigi
Atelier restauration tapisserie Laurence Montlouis - Mobilier National, Parigi
Anne Baxter - Restauration de tableaux, Castelnaud-le-Lez
Isabelle Drieu la Rochelle, Restauration d'Arts Graphiques, Puteaux
Sébastien Milleville, Conservateur Restaurateur, Pair & Grandrupt
Agnès Vallet - Conservation Restauration Arts Graphiques, Quingey
Maud Zannoni, Nancy

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

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

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

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

CATALOGO

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

Curatela
Michela di Macco
Giuseppe Dardanello
Chiara Gauna

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

Autori delle schede
Alessandro Agresti
Margherita Argentero
Clelia Arnaldi di Balme
Andrea Bacchi
Dario Beccarini
Vittoria Brunetti
Roberto Caterino
Giuseppe Dardanello
Anne-Lise Desmas
Michela di Macco
Mario Epifani
Guillaume Faroult
Francesca Filippi
Peter Fuhring
Chiara Gauna
Cristiano Giometti
Clara Gorìa
Ornella Graffione
Francesco Grisolia
Laura Laureati
Aurora Laurenti
Nicolas Lesur
Anna Lo Bianco
Rodolfo Maffeis
Luca Mana
Sara Martinetti
Maria Gabriella Matarazzo
Simone Mattiello
Carla Mazzarelli
Jennifer Montagu
Alessandro Morandotti

Angela Negro
Romina Origlia
Marianna Papone
Camilla Parisi
Francesco Petrucci
Alberto Pirro
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò
Alessia Rizzo
Serenella Rolfi Ožvald
Valeria Rotili
Guilhem Scherf
Francesco Speranza
Gelsomina Spione
Vincenzo Stanziola
Pierre Stépanoff
Paolo Surano
Denis Ton
Juliette Trey
Stefania Ventra
Cecilia Veronese
Sofia Villano
Andrea Zezza

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

Traduzioni
Roberto Caterino
Virginia Ciccone

Stampa
Grafiche G7 sas, Savignone (Genova)

CONSORZIO RESIDENZE REALI SABAUDE

Presidente
Paola Zini

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

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

Direttore
Guido Curto

UFFICI DI STAFF DELLA DIREZIONE

Centro Studi e Ricerca
Andrea Merlotti
Clara Gorìa

Comunicazione e Ufficio Stampa
Andrea Scaringella

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

Ufficio Immagine
Chiara Tappero
Leandro Agostini (collaboratore esterno)

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

Marketing territoriale e sviluppo internazionale
Silvia Sabato (collaboratore esterno)

AREA AMMINISTRAZIONE, FINANZA E CONTROLLO
Alessandro Moreschini

Settore Segreteria Archivio e Protocollo
Silvia Penna
Alberto Blazina
Luca Naccarato

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

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

AREA SERVIZI PER IL PUBBLICO
Francesco Bosso

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

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

AREA SVILUPPO CULTURALE
Guido Curto

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

Settore Organizzazione Mostre
Giulia Zanasi
Francesca Cassano
Patrizia Raineri
Lara Macaluso

Settore Relazioni Esterne
Tomaso Ricardi di Netro

Settore Servizi Educativi
Silvia Varetto
Anna Giuliano

AREA CONSERVAZIONE E MANUTENZIONE
Maurizio Reggi

Settore Conservazione e Manutenzione Architettonica
Diego Bernardi
Mariangela Mocchiola

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

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

Il Consorzio delle Residenze Reali Sabaude è composto da



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



FONDAZIONE 1563 PER L'ARTE E LA CULTURA

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

Direttore
Laura Fornara
Vice direttore
Elisabetta Ballaira

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

FONDAZIONE COMPAGNIA DI SAN PAOLO

Presidente
Francesco Profumo
Vice Presidente
Licia Mattioli

Segretario Generale
Alberto Anfossi

Comitati di Gestione
Anna Maria Poggi
Roberto Timossi

Alessandro Commito

Obiettivo Cultura
Responsabile Matteo Bagnasco

Missione Custodire la bellezza
Responsabile Laura Fornara

INTESA SANPAOLO

Presidente Emerito
Giovanni Bazoli

Presidente
Gian Maria Gros-Pietro

Consigliere Delegato e CEO
Carlo Messina

Chief Governance Officer
Paolo M. Grandi

Arte, Cultura e Beni Storici
Executive Director
Michele Coppola

Saggi

<i>Gli artisti a Roma alla prova della modernità. Il confronto con i modelli</i> Michela di Macco	19	<i>L'universo artistico-letterario dell'Arcadia</i> Liliana Barroero	127
Varia sperimenta. <i>L'immaginario visivo per la configurazione della Torino moderna</i> Giuseppe Dardanello	33	<i>Stili, modelli e accademie a Roma</i> Stefania Ventra	133
« <i>Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!</i> ». <i>Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750)</i> Chiara Gauna	49	<i>Sebastiano Conca e i francesi: sintonie e sguardi reciproci</i> Mario Epifani	151
<i>L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750)</i> Guilhem Scherf	63	<i>Per una riforma dello sguardo: Masucci, Imperiali, Costanzi</i> Cecilia Veronese	159
<i>Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato</i> Peter Fuhring	75	<i>Storie sacre e favole antiche per l'iconografia del Palazzo Reale di Torino</i> Simone Mattiello, Lorenza Santa, Cecilia Veronese, Sofia Villano	165
<i>La centralità del modello romano nel disegno</i> Simonetta Prospero Valenti Rodinò	89	<i>La modernità nella pittura francese all'epoca di Watteau e di Boucher</i> Guillaume Faroult	179
<i>La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina</i> Juliette Trey	99	<i>Parigi 1728-1735. I morceaux d'agrément e de réception dei pittori della «generazione 1700»</i> Alessia Rizzo	189
<i>I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni</i> Anne-Lise Desmas	107	<i>Il Naturalismo al servizio della Storia. Una generazione 1715?</i> Pierre Stépanoff	197
« <i>Le tout est d'un goût exquis</i> ». <i>La selezione moderna dei modelli di Pierre Legros</i> Giuseppe Dardanello	119		

Catalogo delle opere

<i>Allegorie delle arti</i>	208
<i>Disegnare dai grandi maestri</i>	214
<i>Il primato della Istoria</i> (Parigi 1680-1720)	228
<i>Il teatro degli stili</i> (Roma 1680-1720)	244
<i>Alla ricerca di una identità moderna</i> (Torino circa 1680)	270
<i>Alle radici del colore e del pittoresco</i> Venezia e i maestri del Nord (Parigi 1700-1730)	278
<i>Dialoghi in Arcadia</i> (Roma 1700-1740)	294
<i>Per una galleria dei maestri delle Scuole d'Italia</i> (Torino 1715-1740)	316
<i>Disegnare l'ornato</i> Roma – Parigi – Torino	358
<i>Roma Antica e Moderna (1730-1750)</i> Nell'Antico la naturalezza	392
<i>Ricerche sul vero e sul naturale</i> (1710-1740)	406
<i>Da Torino a Roma e Parigi</i> (1730-1750)	426
<i>Roma Antica e Moderna (1730-1750)</i> Modelli e nuove generazioni	436
<i>Antico e Moderno per i francesi a Roma e a Parigi</i> (1730-1750)	452
<i>Pensieri e capricci: il “fuoco dell'invenzione”</i>	466
<i>Roma – Torino – Parigi 1750</i> Classicismi moderni	496

Apparati

<i>Bibliografia</i>	509
<i>Indice dei nomi</i>	554
<i>Crediti fotografici</i>	560

Stili, modelli e accademie a Roma

Stefania Ventra

È in ambito accademico che si gioca, nella Roma dell'ultimo trentennio del XVII secolo, una delle partite fondamentali nel riassetto di una geografia artistica che aveva visto nella città pontificia il centro culturale dell'Europa delle capitali, grazie innanzitutto al suo ruolo di custode dei capolavori antichi e moderni, ma anche grazie alla presenza di un'istituzione, quale l'Accademia di San Luca, che garantiva alla classe degli artisti un riconoscimento del ruolo sociale ancora impensabile altrove. Questo era il modello cui ambivano gli artisti francesi che avevano chiesto e ottenuto da Luigi XIV alla fine degli anni Quaranta del secolo l'apertura di un'accademia reale a Parigi. È poi proprio attraverso la grande macchina dell'Accademia di Francia a Roma, voluta dal potente segretario di stato Jean-Baptiste Colbert, inaugurata nel 1666 sotto la direzione del *Peintre du roi* Charles Errard, che la Francia aveva tentato di scardinare il primato romano. Con un'istituzione destinata a pittori, scultori e architetti, i francesi avevano inteso fornire ai propri artisti gli strumenti e le competenze utili a costruire una scuola artistica nazionale, ma anche una sede in cui costituire un centro di potere culturale¹. Oltre che spazi di esercizio di prerogative sociali, le accademie erano innanzitutto luoghi di formazione e per questo possono costituire un osservatorio privilegiato per le variazioni nel rapporto tra antico e moderno. Attraverso l'analisi delle indicazioni per lo studio e delle raccolte costituite ai fini didattici, nonché dell'effetto sulla produzione autonoma degli artisti coinvolti, è possibile circoscrivere il campo e comprendere quali siano state le vie indicate da e a quelle generazioni di artisti che hanno maturato nuovi sguardi nei confronti della natura, della storia, della sempre presente eredità dell'antico, impegnati in quella "sfida al barocco" che altro non è che l'elaborazione di forme e di percorsi della nuova modernità.

La rielaborazione dei modelli: calchi, copie, nudo e invenzioni

Gli studi hanno ormai in larga parte dimostrato come l'azione tanto dell'Accademia romana, quanto di quella parigina, non abbia segnato, almeno nella cronologia qui in esame, la nascita di uno "stile accademico", peraltro impossibile data l'alternanza nella didattica di maestri portatori di culture figurative assai diversificate; altra cosa era la filiazione romana dell'Accademia francese, dove al direttore erano attribuite facoltà esclusive di indirizzo degli allievi. Della composta proposta stilistica si trova traccia, a Roma, nella stessa produzione artistica, che offre un vero e proprio "teatro degli stili", mentre metabolizza e rielabora soprattutto i grandi modelli del Seicento: dalla scuola emiliana di inizio secolo fino a Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini. A Parigi, dove fino al 1690 incombe sull'Académie royale de peinture et sculpture il dominio del *Peintre du roi* Charles Le Brun, e dove le pagine della letteratura artistica si infiammano per la *querelle* tra disegno e colore, così come per quella tra antichi e moderni, l'eco del dibattito teorico non sembra comunque produrre censure di parte nella presenza degli artisti nell'accademia o nel loro coinvolgimento nelle grandi imprese, come pure hanno dimostrato gli studi rivolti a quel versante². Certo è che, laddove l'Accademia romana aveva fondato la propria azione di guida artistica assumendo Raffaello come nume tutelare già dal secondo Cinquecento, la cultura d'oltralpe, con più di mezzo secolo di ritardo, istituiva una moderna genealogia artistica francese a partire da Poussin, grazie in primo luogo agli scritti di Charles Perrault³. Proprio il modello di Poussin informava fortemente, sebbene non in modo esclusivo, la pittura di storia di Le Brun, come attesta in mostra il dipinto raffigurante *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro* (cat. 14). Una parte della cultura accademica francese, nella matrice fortemente disegnativa, nella



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

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

Nella prima stagione dell'Accademia di Francia a Roma, il modello poussiniano, oltre che essere promosso dagli scritti – filofrancesi – di Giovan Pietro Bellori⁴, veniva irradiato tramite la diffusione delle incisioni da opere dello stesso Le Brun, considerato il novello Poussin. Lo attesta ad esempio la donazione di cinque di questi esemplari all'Accademia di San Luca tra il 1676 e il 1677⁵, la cui eco è fortemente rintracciabile nelle opere premiate nei concorsi

accademici di quegli anni⁶. I *pensionnaires* servivano la politica di acquisizione attuata dalla Francia e riassunta nel celebre auspicio del Re Sole di «avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie»⁷, la quale aveva trasformato Roma, i suoi monumenti e le sue collezioni in veri e propri cantieri di copia. Non era sfuggita ai contemporanei, ad esempio, la valenza simbolica dell'aver fatto montare i ponteggi tutto intorno alla Colonna Traiana, un atto politico prima ancora che artistico e che palesava nel cuore della Roma antica la lunga mano del potere parigino⁸. Proprio alla San Luca, divenutone Principe nel 1672, Errard aveva donato alcuni calchi dalla Colonna, appesi «nel passo tra una scala e l'altra»⁹ e non conservati nello «stanzone» destinato agli studi, perché il loro possesso costituiva ormai una sorta di *status symbol*. Il valore più ideologico che artistico riconosciuto a questi calchi è attestato dalla testimonianza di Perrault, il quale scriveva che, non appena essi erano approdati a Parigi, tutti erano corsi impazienti a vederli: «mais comme si ces bas-reliefs eussent perdu la moitié de leur beauté par les chemins, on s'entre regardait les uns les autres, surpris qu'il répondissent si peu à la haute opinion qu'on avait conçue. On y remarqua à la vérité de très beaux airs de têtes et quelques attitudes assez heureuses, mais presque point d'art dans la composition, nulle dégradation dans les reliefs, et une profonde ignorance de la perspective»¹⁰. Le questioni in campo sono diverse: da



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

un lato Perrault intende affermare la superiorità dei moderni rispetto agli antichi, nonché l'emancipazione dell'arte francese dalla sudditanza nei confronti di Roma; dall'altro lato, però, è credibile che l'antico come modello non bastasse più a rispondere a tutte le esigenze dell'arte del presente, soprattutto dal punto di vista della composizione. Non è un caso allora che molti dei fogli realizzati da artisti francesi davanti ai calchi della Colonna Traiana, a partire da quelli dello stesso Poussin, si concentrassero prevalentemente sulle arie di testa, per un esercizio sull'espressività dei volti, oppure sui dettagli quali trofei, abbigliamento e oggetti vari, che potevano essere reimpiegati in motivi decorativi¹¹.

Della vasta campagna di copia diretta da Errard resta traccia, oltre che nella ben nota corrispondenza istituzionale, anche negli inventari delle prime sedi dell'Accademia di Francia a Roma, dove erano raccolti i calchi e le copie dei maggiori capolavori conservati nell'Urbe¹². Una disponibilità di esempi che in breve tempo si rese celebre e superò quella della romana Accademia di San Luca, dove già gli statuti del 1617 avevano previsto l'impiego di «formatori di statue» e di «disegnatori di pitture», ma dove queste attività erano poco incentivate¹³. Basti pensare che ancora nel 1711, l'ormai anziano Carlo Maratti, Principe dell'Accademia romana dal 1700, donava all'istituzione una copia in gesso «formata su l'originale» del *Gladiatore Borghese* – allora conservato nei giardini della villa

pinciana della famiglia – che venne collocata nello stanzone che raccoglieva i modelli¹⁴. Si trattava per il maestro di colmare una lacuna nei materiali didattici con un'opera di cui proprio in ambito francese era stato formalizzato lo statuto apicale di modello, già nei *Segmenta* di François Perrier del 1638¹⁵, e la cui fortuna è testimoniata in mostra dalla copia realizzata da Nicolas Coustou durante il suo pensionato romano (cat. 4). Lo stesso Errard inserì la scultura con cinque riproduzioni da diversi punti di vista nella sua *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* (1691)¹⁶, opera di intento didattico attraverso la quale l'ormai ex direttore dell'Accademia di Francia rivendicava il valore formativo dello studio degli antichi e indirettamente giustificava gli ingenti investimenti reali nel mantenimento della sede romana e del suo apparato.

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



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

esiti dello studio del nudo e del panno, esibisce, nel suo *Apollo che consegna le armi ad Ercole*, un palese riferimento all'*Apollo del Belvedere*. Non stupisce notare poi come la memoria degli studi su Raffaello ispirerà fino all'estrema maturità lo stesso Corneille, che giunge a veri e propri prelievi in opere come *l'Archimede e il soldato* (1690 circa, Digione, Musée national Magnin), dove il personaggio principale è frutto della prolungata riflessione sulla *Scuola di Atene*, o come *La Resurrezione di Lazzaro* (1695 circa, Rouen, Musée des Beaux-Arts, cat. 16), il cui debito nei confronti della

Trasfigurazione è lampante. Alla stessa cultura, nutrita da anni di peregrinazioni romane, appartiene il *morceau de réception* con cui Louis de Boullogne il giovane, già *pensionnaire* a Roma e impiegato nella realizzazione dei cartoni da Raffaello per gli arazzi della Manifattura dei Gobelins, si presentò all'Académie royale parigina nel 1681, da poco rientrato in patria. Il suo *Augusto fa chiudere le porte del tempio di Giano* (fig. 3), con l'ambientazione nei mercati traianei, con la disposizione memore della lezione poussiniana, con le figure ispirate alle pose e alla solidità di stile raffaellesca,

con i panneggiamenti riccamente esibiti, costituisce un alto esempio degli esiti del soggiorno italiano. Si tratta delle prime generazioni di *pensionnaires*, molto vicini a Errard, i quali, al rientro in Francia, continuarono a produrre un'arte ispirata dai modelli romani, ben assimilati ma talvolta non rielaborati in un linguaggio capace di offrire un corso nuovo alla storia dell'arte nazionale. Non sorprende quindi apprendere dalla corrispondenza del nuovo direttore Noël Coypel che i pensionanti del re fossero già nel 1673 «*dégoistez de copier*»¹⁷, né che nel 1682 Colbert scrivesse a Errard, che aveva nel mentre inaugurato il suo secondo mandato come direttore, chiedendo di lasciare agli allievi il tempo per «*modeller aussy à leur fantaisie suivant leur génie*», per verificare se «*ils sont capable de faire quelque chose de bon goust*»¹⁸. Come nota Emmanuel Coquery, la copia nell'Accademia di Francia diretta da Errard aveva certo una finalità pragmatica rivolta all'educazione o alla decorazione, ma non solo. Essa era lo strumento principale di un «progetto accademico» che, nelle intenzioni dei fondatori, si basava sul presupposto che l'arte potesse evolversi in senso migliorativo, anche rispetto ai fasti dell'antico. Colbert, sollecitando Errard, chiedeva infatti che non uscissero dall'Accademia di Francia opere che non fossero perfette e, se possibile, addirittura «più perfette dell'antico»¹⁹. A concorrere a tale perfezionamento, doveva contribuire lo studio dal modello vivente, già indicato da Le Brun come il miglior modo per apprendere il disegno²⁰.

Questa pratica, lontana dalla copia dal vero *tout-court*, prevedeva la messa in posa del modello da parte di un docente, il quale, nel disporre la figura umana, spesso aveva in mente riferimenti, per lo più provenienti dalla statuaria antica, che consentissero di evidenziare le parti anatomiche e le pieghe del corpo, per favorire l'esercizio del chiaro-scuro, nonché di simulare, negli atteggiamenti e nelle espressioni, la partecipazione del soggetto a una scena narrativa, spesso con l'ausilio di panni e di oggetti. Ciononostante, è certamente con lo studio del nudo che si andò innanzitutto elaborando una forma di didattica del disegno più libera dai vincoli degli esempi del passato. A Parigi, questa pratica diveniva via via sempre più centrale e, osservando le accademie francesi, particolarmente concentrata sulla resa dell'espressività e delle passioni²¹. Va ricordato che lo statuto della filiale romana dell'istituzione reale, firmato da Colbert, conteneva fin dall'inizio l'obbligo dell'atto del modello nel programma formativo²². A Roma, dove pure l'Accademia di San Luca fin dagli anni sessanta del Seicento garantiva la messa in posa di un facchino nei mesi estivi, la pratica, come è noto, sarà formalizzata nel 1754 con l'apertura dell'Accademia del nudo in Campidoglio voluta da Benedetto XIV al fine di offrire, insieme alle raccolte Capitoline, un luogo in cui i giovani artisti potessero esercitarsi in modo complementare sui modelli figurativi e sul naturale²³. Ad eloquente conferma di quanto le sedute di posa fossero diventate centrali nei programmi didattici dell'Accademia romana, sta la critica voce del pittore ticinese Ludovico Antonio David, il quale, nel feroce manoscritto sul malfunzionamento dell'istituzione artistica

consegnato a Clemente XI nel 1704, giungeva a chiamare le scuole d'arte «*fachinademie*», incolpandole di avere abbandonato del tutto la parte scientifica della formazione artistica in favore, appunto, dello studio del nudo²⁴. In realtà, se è vero che i corsi di matematica, di geometria e di anatomia avevano visto il loro peso ridimensionato durante il tardo Seicento²⁵, è anche vero che largo spazio avrebbero invece acquisito quelli di prospettiva, affidati dal 1679 e per circa un ventennio al magistero di Pier Francesco Garolli, che aveva per altro curato l'aggregazione alla San Luca dell'Accademia torinese (cat. 76)²⁶. Proprio dagli anni Settanta, anche per via della soggezione al potere culturale francese, espresso nel ripetuto conferimento del principato a Errard e a Le Brun, l'architettura aveva acquisito nella San Luca un peso paritetico a quello delle altre due arti «*sorelle*» e il legame profondo tra pittura e architettura, fortemente sostenuto da Le Brun a suo tempo nella polemica contro la divisione delle discipline in due istituzioni diverse a Parigi, si formalizzava proprio nella pittura di prospettiva. Quest'ultima avrebbe avuto grande fortuna nell'Accademia romana soprattutto dalla fine del secondo decennio del Settecento, con l'ammissione nel consesso, nel 1719, di Giovanni Paolo Panini, artista molto vicino alle istanze francesi a Roma per cultura e per vicende biografiche. Il piacentino, oltre a rappresentare da vero maestro i valori della cultura del capriccio seducendo i *grand tourists*, proprio grazie all'abilità di prospettivista avrebbe trovato inedite soluzioni per l'allestimento di vedute ideate o ambientate nel mondo culturale, politico e mondano di Roma²⁷.

Dalla naturalezza all'artificio: il pannello

L'attenta riflessione sui modelli non era naturalmente una prerogativa esclusiva d'oltralpe. Proprio Raffaello, così centrale nella formazione dei francesi a Roma, era stato oggetto di venerazione da parte di Maratti, del quale Lione Pascoli scriveva che «*niun pittore ne ebbe maggior venerazione*»²⁸. Anche Bellori, fonte privilegiata per l'esaltazione dei restauri operati dal maestro di Camerano sugli affreschi raffaelleschi in Vaticano – il cui stato di conservazione risentiva delle copie realizzate tramite lucidi soprattutto dagli artisti francesi²⁹ – nella nota biografia dedicata al sodale ricordava l'assiduo esercizio da lui praticato sull'opera dell'Urbinate³⁰. Di questo studio resta significativamente traccia nella *Accademia del disegno* realizzata intorno al 1679 per il marchese del Carpio come allegoria dell'insegnamento artistico, dove i personaggi raffigurati sono di chiara matrice raffaellesca³¹. Il valore dell'invenzione marattesca sul lungo termine, proprio in ambito francese, sarà per altro certificato dalla traduzione incisoria realizzata da Nicolas Dorigny a inizio Settecento³². È questo, per Maratti, un momento di forte vicinanza culturale ai francesi, che si esplica attraverso la gestione delle vicende accademiche, ma anche attraverso una condivisione di riferimenti artistici nella selezione dei modelli, con Raffaello e Annibale assunti come numi tutelari³³. La monumentalità, la naturalezza, l'armonia delle figure, delle forme e dei panni mutuata da Raffaello verrà però rapidamente rielaborata da



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

Maratti in un nuovo linguaggio che, mirando all'universalità di uno stile basato sulla lezione classica, riletta alla luce dell'esempio dei maestri seicenteschi, manterrà in essere le istanze del proprio tempo. Lo dimostrano ad esempio i grandi *Apostoli* barberiniani realizzati tra la fine degli anni sessanta del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Se la gestualità, la naturalezza delle espressioni, i moti dell'animo e la solidità pittorica delle figure sono senz'altro esemplate sull'opera dell'Urbinate, si notano degli scarti che raccontano tutto quanto intercorso nei quasi due secoli che dividono le esperienze artistiche. Nel *San Giovanni evangelista* (fig. 4), è innanzitutto il rapporto tra la figura e l'ambiente circostante ad essere mutato nel senso di una rinnovata riflessione sul dato di realtà. Pur nella presentazione monumentale, l'aquila, prima che attributo, è animale vivo, che rivolge lo sguardo nella stessa direzione



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

del santo con uno slancio rapido, istantaneo, che dal primo piano introduce lo spettatore all'interno di una scena vissuta e non solo rappresentata³⁴. Il santo è appoggiato a un tavolo su cui un pur essenziale brano di natura morta racconta la sua attività momentaneamente interrotta, in una stanza da lui vissuta, come attestano i libri nella nicchia della parete di fondo, riposti disordinatamente e pronti per essere ripresi in mano. Anche nell'olio su muro realizzato alla metà degli anni Ottanta per la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo (fig. 5), opera direttamente affrontata alla cappella Chigi progettata da Raffaello, Maratti espresse il proprio debito nei confronti dell'Urbinate³⁵. Uno dei tratti distintivi del maestro di Camerano, che rivelano l'evoluzione del linguaggio e l'avvenuta metabolizzazione dei modelli, e che segnano anche la distanza rispetto alle esperienze francesi di quel momento, è costituito

dall'abbondanza, dalla disposizione e dalla forma dei panneggi. Proprio Maratti, Principe dell'Accademia di San Luca nel biennio 1664-1665, aveva lavorato per sistematizzare l'atto del panno e l'atto del modello rendendoli dei veri e propri *topoi* dell'educazione artistica romana. Programmando una rotazione che consentisse agli allievi di potersi esercitare per tutto l'anno sulla copia dal vero (dal nudo in primavera-estate e dal panno in autunno-inverno), l'Accademia romana aveva reso questa attività predominante. Se, infatti, la copia dalle sculture, dai dipinti, dai disegni e, in generale, dai modelli del passato poteva avvenire presso le raccolte, presso le chiese, presso le botteghe dei maestri e, nella fortunata Roma, praticamente ovunque, l'utilizzo del modello vivente implicava una spesa non indifferente, che solo un'istituzione poteva garantire con continuità. Allo stesso modo, se è vero che la messa in posa del panno era, al contrario, un'attività di più facile realizzazione, è pur vero che rendendola curriculare, anche in quanto oggetto di prova di concorso, la sua importanza veniva sancita in modo ufficiale. Non solo, proprio la disposizione di questo panno in una posa artificiosa del tessuto adagiato su un manichino in legno andava in qualche modo a scindere l'abilità di restituzione dello studio dell'aderenza dei tessuti al corpo umano, lezione di leonardesca memoria: si fondava, nella scuola romana, una sorta di specializzazione nella resa dei panneggi. Si tratta di una specificità che era senz'altro erede di quella cultura del "barocco" che proprio dei panneggi e degli svolazzi aveva fatto una propria peculiarità, ma che da questo momento agiva in senso disciplinante nell'allenamento dei giovani. Una cifra compositiva molto netta, riconosciuta come tale, nel bene e nel male, dalle fonti della letteratura artistica. Nella *Vita* dedicata all'amico e sodale, Bellori inscenava un dialogo tra un «uomo dotto» e Maratti a proposito di «qual fosse più difficile nella pittura, l'ignudo ovvero i panni», in cui l'artista sosteneva che: «l'ignudo prende tutta la sua forma dalla natura; i panni non hanno forma naturale e dipendono in tutto dall'arte e dall'erudizione del disegno in saperli adattare. L'artefice adunque [...] è sovenuto dalla natura, che gli mostra e gl'insegna i dintorni del naturale; il che non avviene delle pieghe [...] sicché de' panni non trovandosi esempio, è necessario ricorrere all'industria dell'arte con modo più difficultoso»³⁶.

Questa «industria», giustamente evidenziata da Bellori e che trova appunto riscontro nei programmi didattici promossi in Accademia, sarà esibita da Maratti anche in brani di natura morta, tanto nelle sue piccole e celebri Madonne, come quella realizzata per il cardinale Ottoboni (cat. 61), quanto nelle grandi pale, come quella per la cappella Spada in Santa Maria in Vallicella (cat. 24). L'esibizione virtuosistica dei panneggi caratterizza la maggior parte degli artisti vicini al maestro marchigiano e, anche nella scultura, diviene cifra stilistica. Lo attestano, tra le opere esposte in mostra, il *San Matteo* di Camillo Rusconi, realizzato proprio su disegno di Maratti per San Giovanni in Laterano intorno al 1710, ma anche il *San Giuseppe* di Domenico Guidi, della metà degli anni settanta

del XVII secolo, che costituisce un vero e proprio saggio accademico di panneggiamento (catt. 33, 36)³⁷. Questo espediente, con Maratti, anche per tramite dell'insegnamento accademico, assume il tratto di una caratteristica imprescindibile della scuola romana, tanto più se si tiene conto del fatto che nella didattica accademica a queste date non esisteva una divisione tra pittori, scultori e architetti, ai quali venivano impartiti i medesimi insegnamenti, sussistendo la divisione in classi solo nelle competizioni. Il panneggio costituisce quindi un *fil rouge* che si può seguire fino ai suoi esiti in Sebastiano Conca – come attesta in mostra la pala per la Collegiata di Ceva realizzata nel 1715-1720 (cat. 92) – o in Pompeo Batoni – esemplare a tal riguardo il *Sacrificio di Ifigenia* di Longniddry, del 1740-1742 (cat. 165).

Parigi vs Roma: la contesa per il primato dall'osservatorio accademico
Nel descrivere la Roma dell'ultimo ventennio del Seicento, dove, morto Bernini, si affrontavano i seguaci di due scuole, cioè quella di Maratti e quella di Ciro Ferri – che poi era quella cortonesca, vitale ben oltre la morte del maestro e riferimento nell'accademia istituita a Roma da Cosimo III nel 1673 – l'abate Lanzi, evidenziando i limiti di entrambe le correnti, coglieva proprio nell'artificiosità del panneggio uno dei maggiori difetti del linguaggio marattesco: «Ma per essere diligente, dà qualche volta nel minuto, come molti giudicano; e tanto leva allo spirito, quanto aggiunge alla industria. Il men lodato in lui è il piegar de' panni; ove per zelo del naturale si formò un sistema che trita le masse, non rende a sufficienza conto del nudo, e le figure talvolta fa meno svelte»³⁸.

È forse da connettere con questa carenza di «spirito» del modello marattesco il dato che emerge da alcune prove di concorso conservate nell'Accademia di San Luca. Si nota infatti, per decenni dopo la scomparsa di Ciro Ferri, come i concorrenti chiamati a realizzare disegni di soggetto storico non lesinassero riferimenti alle istanze cortonesche. È il caso, favorito naturalmente dal tema, dei fogli realizzati in occasione del concorso del 1705, quando, nel rappresentare il *Ratto delle Sabine*, i giovani si ispirarono al celebre dipinto di Pietro da Cortona, come attesta quello del vincitore, Filippo Evangelista, dove compare anche una citazione dal *Ratto di Proserpina* di Bernini (fig. 6)³⁹. Ciò dimostra che, nella composizione di scene di storia, laddove in Francia aveva fatto scuola il modello poussiniano, mediato attraverso il magistero di Le Brun da un lato e di Errard dall'altro, a Roma il modello cortonesco continuava ad avere un proprio valore, riconosciuto per altro dai giudici del concorso, che in quell'anno erano Maratti, Giovanni Maria Morandi, Luigi Garzi, Giuseppe Bartolomeo Chiari e Benedetto Luti⁴⁰. Non deve meravigliare, da parte di artisti tanto legati alla corrente classicista come quelli appena citati, l'apprezzamento di disegni che palesavano il proprio debito nei confronti della lezione cortonesca. Il Seicento si era chiuso, nell'Accademia di San Luca, con una rivendicazione del proprio prestigio e della propria superiorità da parte degli accademici romani. Un'egemonia che non si



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

intendeva come esclusivamente fondata sull'eredità dell'antico, bensì anche sui raggiungimenti dell'arte prodotta nel secolo che si stava chiudendo, e che aveva visto in opera l'Accademia stessa. Era stato il pittore Giuseppe Ghezzi, segretario dell'istituzione dal 1674, a incarnare questo pensiero nel libretto curato in occasione delle celebrazioni del centenario della fondazione della San Luca nel 1696. Mentre, infatti, i teorici francesi avevano ormai almeno da un decennio sancito la fine della sudditanza artistica da Roma, considerando la propria produzione contemporanea come paritetica a quella dell'epoca di Augusto, ancora una volta soprattutto attraverso l'autorevole voce di Perrault⁴¹, i romani non tardavano a rivendicare il proprio primato. Vantando una genealogia che partiva dall'antichità e passava per i grandi nomi del Cinquecento, l'Accademia romana innalzava il Seicento, con Maderno, Algardi, Borromini, Pietro da Cortona e soprattutto con Bernini, a secolo in cui Roma aveva ricondotto l'arte agli antichi splendori. Ghezzi

dichiarava: «da questa Accademia è uscito in un Secolo, quanto di bello hà saputo spiegar l'Architettura, distinguer la Scultura, & idear la Pittura, e sarà d'Invidia a' Posterì, non poter superare il nostro Secolo, e solo loro resterà la Gloria di seguirne l'orme». Si trattava, per il segretario, di un «secolo felice», durante il quale l'Accademia «si bene ha campeggiato nel render Roma a Roma...»⁴²: la Roma contemporanea, cioè, aveva restituito a Roma il suo antico primato. Ciascuna delle distinte espressioni figurative uscite dalle botteghe dei maestri della Roma del Seicento era, per Ghezzi, un tassello che andava a comporre la grandezza su cui si fondavano il rinnovato primato romano e il prestigio degli accademici viventi. Non operava quindi una selezione, ma una ricomposizione, in quella che non può non essere considerata una risposta alle asserzioni della trattatistica francese. Anche l'orazione recitata dall'arcade Giovan Battista Zappi, genero di Maratti, in occasione della premiazione del già citato concorso del 1702, traccia una

lunga genealogia di maestri e di opere che avevano reso la Roma moderna insuperabile, esaltando naturalmente il tempio di Pietro, che «a far tacere tutte le antiche meraviglie, e di Roma, e del mondo, sorge, e s'innalza superbo per tante Tele, eterno con tante Statue»⁴³ e non mancando di ricordare i numerosi pontefici, nobili e principi che visitarono, omaggiandolo, lo studio di Bernini⁴⁴. Proprio Bernini risulta essere l'artista moderno le cui opere compaiono più spesso tra quelle indicate per la copia nella terza classe nei concorsi accademici, sia per i pittori, sia per gli scultori, come riconoscimento delle straordinarie potenzialità dell'opera berniniana anche come modello formativo. Dopo essere stato oggetto di copia nel 1694 e nel 1696, Bernini tornava protagonista nei concorsi del 1706 (copia del deposito di Urbano VIII per i pittori), nel 1709 (copia della *Carità* e della *Verità* del deposito di Alessandro VII per entrambe le categorie), nel 1732 (copia in creta dell'*Abacuch* per gli scultori) e nel 1738 (copia del *Nettuno* allora conservato in Villa Negroni, per i pittori). Di Algardi, che rappresentava un modello più consentaneo alle ricerche che si evolvevano in senso classicista, l'Accademia di San Luca conservava molti modelli e calchi grazie al prezioso lascito di Ercole Ferrata⁴⁵, tuttavia, il bolognese non compare che due volte nelle consegne per la terza classe di concorso. Bernini era probabilmente vissuto come un esempio più marcatamente alternativo, e quindi complementare, all'antico rispetto ad Algardi. Anche in cronologie più avanzate, mentre quelli che erano stati i moderni di inizio secolo divenivano a loro volta «antichi» su cui formarsi, come è il caso di Camillo Rusconi, il cui *San Giovanni evangelista* del Laterano fu dato da copiare ai giovani scultori nel 1762, Bernini restava un riferimento, tanto che la sua *Santa Bibiana* fu oggetto di copia ancora nel concorso del 1775⁴⁶. In particolare, a giudicare dai gessi conservati in Accademia secondo un inventario del 1756, era+no le espressioni delle teste del grande scultore a interessare ancora: sono infatti presenti la testa della *Giustizia* e quella della *Carità*⁴⁷.

Il fatto che la moderna scuola romana non avesse azzerato le esperienze del «barocco», ma che, al contrario, le considerasse come parte delle proprie radici, marcando una distanza rispetto alle contemporanee operazioni dei francesi, emerge anche dalle valutazioni di Mathieu de la Teulière, direttore dell'Accademia di Francia a Roma tra il 1684 e il 1699. Egli infatti riteneva di dover difendere gli artisti di cui era responsabile dal contagio dei «capricci» con cui Bernini, Borromini e Cortona avevano macchiato l'arte. Quest'ultimo, in particolare, era accusato di aver rinunciato colpevolmente alla saggezza e alla solidità dell'antico e di Raffaello. Per questo, secondo il direttore, gli artisti francesi, tenuti al riparo da tali deviazioni, avevano superato i romani nel disegno, nel panneggio e in ogni altra parte⁴⁸.

I rischi della formazione accademica

Tra il tardo Seicento e la metà del secolo successivo, le accademie a Roma avevano costituito senza dubbio il luogo privilegiato dell'e-

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

Per quanto si possa ipotizzare un'interpolazione da parte del compilatore ottocentesco, gli *Ammonimenti* attribuiti a Conca sembrano essere frutto della meditazione di un maestro che aveva partecipato alla canonizzazione delle attività accademiche e ne aveva per questo conosciuti i rischi, a partire dal pericolo che l'ispirazione artistica potesse essere limitata dall'imitazione dei modelli a discapito delle molte sfaccettature offerte dalla natura.

Stefania Ventra, 2011

¹ Sulla questione dello “stile accademico” per l’Accademia di San Luca cfr. Ventra 2019a. Sull’Accademia di Francia a Roma cfr. almeno Lapauze 1924; Michel 2012; *350 anni di creatività* 2016. In particolare, sul triplice ruolo di scuola, manifattura e ambasciata cfr. Coquery 2016. Sui rapporti tra Roma e Parigi al momento della fondazione, Michel 2012, pp. 331-340; sugli scambi tra le due istituzioni romane da ultimo *Roma-Parigi* 2016. Sul dibattito intorno all’unità delle Arti in seno all’Accademia a Roma cfr. *Æqua Potestas* 2000 e Pangrazi 2012.

² Gahtgens 2006; Michel, Lichtenstein 2006; Michel 2012, pp. 66-69.

³ Cfr. da ultimo Bonfait 2015.

⁴ Il dibattito sul filofrancesismo di Bellori è articolato, cfr. almeno Perini Folesani 1996; Boyer 2002; Montanari 2002.

⁵ Ventra 2019a, pp. 107-108. Si tratta di cinque stampe tratte dal grande ciclo delle *Storie di Alessandro*, sul quale cfr. Marchesano, Aube, in *Printing the Grand Manner* 2010, nn. 3-7, pp. 58-77. Sulla diffusione dell’opera di Le Brun attraverso le incisioni cfr. Michel 2010. Su Le Brun e la grande decorazione cfr. da ultimo *Charles Le Brun* 2016.

⁶ *I disegni di figura* 1988-1991, I, 1988; Michel 1988.

⁷ Haskell, Penny 1981, pp. 46-54. Nella vasta bibliografia sul tema, cfr. da ultimo Di Giuseppe Di Paolo 2017.

⁸ Ad affermarlo per primo è proprio Perrault, cfr. Coquery 2016, pp. 32-33.

⁹ AASL, vol. 42A, c. 212v, cfr. Ventra 2019b, pp. 43-45.

¹⁰ Cit. in Agosti, Farinella 1988, p. 30.

¹¹ *La Colonna Traiana* 1988.

¹² Cfr. da ultimo Di Giuseppe Di Paolo 2017.

¹³ AASL, vol. 5A, c. 9. Negli statuti successivi non sono più dedicati titoli specifici a queste attività.

¹⁴ AASL, vol. 46A, c. 132, cfr. Ventra 2014, pp. 22-23.

¹⁵ Perrier 1638, pl. 26-29.

¹⁶ *Anatomia* 1691, tavv. XXX-XXXV.

¹⁷ *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 48; cfr. Di Giuseppe Di Paolo 2017, p. 78.

¹⁸ *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 112; cfr. Coquery 2016, p. 33.

¹⁹ Cit. in Coquery 2013, p. 188.

²⁰ *L’Académie mise à nu* 2009, p. 62.

²¹ *Ivi*, pp. 39-40.

²² Coquery 2016, p. 38.

²³ Barroero 1998a.

²⁴ AASL, ms. 35, L.A. David, *L’amore dell’arte ritratto ne gl’utili, e d’anni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura, ed Architettura ed a i principali virtuosi d’Italia*, Roma 1704. Cfr. Turner 1976; Ventra 2019a, pp. 184-197.

²⁵ Pierguidi 2017b.

²⁶ AASL, vol. 45, cc. 18-20, cfr. Benocci 1990; Di Macco 2002, pp. 402-407.

²⁷ Sulla crescente importanza dell’architettura in ambito accademico, cfr. Smith

1993; Hager 2000; Salvagni 2008. Su Panini e il circolo culturale francese cfr. Loire 1993.

²⁸ Pascoli [1730] 1992, p. 143.

²⁹ Roccasecca 2016, p. 44. Per una recente e aggiornata riflessione sui restauri di Maratti cfr. Di Macco 2017.

³⁰ Bellori [1672-1695] 2009, II, pp. 622-626.

³¹ Il disegno è identificato con *L’Accademia di Pittura*, penna, inchiostro e acquarello su carta, 402 x 310 mm, Chatsworth House, Collection of the Duke of Devonshire, cfr. Rudolph, in *L’Idea del Bello* 2000, II, n. 1, p. 483 (con bibliografia precedente); Di Macco 2010, p. 184; Pierguidi 2017b. Per nuove considerazioni sul foglio di Chatsworth House cfr. Pezzuto 2019, pp. 185-190.

³² N. Dorigny, *A giovani studiosi del disegno*, 1704-1710 circa, bulino e acquarello, 470 x 321 mm (tra i vari esemplari: Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN26618), cfr. Rudolph, in *L’Idea del Bello* 2000, II, n. 2, pp. 483-484.

³³ Cfr. Loire 2015 e da ultimo Ventra 2019b.

³⁴ Sulla serie degli *Apostoli* cfr. Lo Bianco 2015.

³⁵ Rudolph 1994a, p. 23 e da ultimo Federici 2018, pp. 111-113.

³⁶ Bellori [1672-1695] 2009, II, pp. 631-632.

³⁷ Per gli scambi tra pittura e scultura si veda in questo catalogo il saggio di Parisi, che ringrazio per il costante e proficuo confronto che ha accompagnato la stesura di questo testo.

³⁸ Lanzi [1809] 1968-1974, I, 1968, p. 536.

³⁹ Sul disegno cfr. *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 55, 58; Graf, in *I premiati dell’Accademia* 1989, n. 22, pp. 56-57. Sul cortonismo in Accademia di San Luca dopo la morte del maestro (1669), cfr. Ventra 2019a, pp. 117-132.

⁴⁰ *Il premio* 1705, p. 58; *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, p. 57.

⁴¹ Perrault 1687.

⁴² *Il centesimo* 1696, p. 24. Per una revisione dell’apporto di Giuseppe Ghezzi al dibattito teorico artistico tra Roma e Parigi nel tardo Seicento cfr. Ventra 2019b.

⁴³ *Le pompe* 1702, p. 12.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 40-41.

⁴⁵ Ferrata, alla sua morte, aveva destinato il proprio studio con il suo contenuto ad uso dei giovani artisti. Per volere degli eredi gli attrezzi e i modelli, molti dei quali a sua volta ereditati da Algardi, furono trasferiti nell’Accademia di San Luca (AASL, vol. 45, c. 129v), cfr. Montagu 1989, p. 16.

⁴⁶ Per i concorsi cfr. *I disegni di figura* 1988-1991. Sulla scelta di Bernini come modello per le competizioni dei giovani cfr. Pestilli 2011; Ventra 2017 e, sulla sua fortuna anche in ambito accademico nel Settecento: Bacchi, Desmas 2017.

⁴⁷ AASL, Miscellanea inventari, X. Sul lungo corso della fortuna berniniana cfr. Simonato 2018.

⁴⁸ *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 391, 341, 304. Si tratta di lettere redatte tra la fine del 1692 e l’estate del 1693.

⁴⁹ Missirini 1823, pp. 213-217; *Sebastiano Conca* 1981, pp. 396-399.