
Antonio Canova *refusé*. Il contrastato ingresso dell'artista nell'Accademia di San Luca

Valeria Rotili

*Il clamoroso ritardo nell'ammissione dello scultore,
tra resistenze conservatrici e tentativi di rinnovamento dell'istituzione*

Davvero singolare è l'assenza, nei documenti settecenteschi dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, di ogni riferimento ad Antonio Canova, dovuta a una sorta di *damnatio memoriae* avanti lettera che colpì l'artista di Possagno, riconosciuto solo più tardi, dalla critica ottocentesca, come l'incontrastato rinnovatore della scultura moderna.

Alcuni avvenimenti accaduti negli anni Ottanta del XVIII secolo aiutano a comprendere la riluttanza del collegio accademico verso le più clamate novità artistiche, insieme alla perdurante impermeabilità e resistenza al dibattito teorico contemporaneo.

Negli stessi anni, contestualmente al persistere di tale chiusura, si registra d'altra parte il tentativo di rinnovamento perseguito da alcuni artisti, come i cosiddetti 'dissidenti del 1780'.

L'immobilità dell'istituzione accademica è in buona parte dovuta alla presenza di personalità quali Andrea Bergondi, Francisco Preciado e Carlo Marchionni, che si alternano nelle più alte cariche dell'Accademia, monopolizzandone la gestione e gli insegnamenti.

Di qui il tentativo di ricostruire, con questo contributo, la figura e l'attività del primo di quegli artisti, scultore dimenticato nella storia degli studi, e allo stesso tempo l'atmosfera che si respirava nell'antico consesso sullo scorci del XVIII secolo.

1. CANOVA E L'ACCADEMIA DI SAN LUCA

Nel Settecento essere membro dell'Accademia di San Luca è per un artista, almeno formalmente, un segno di grande prestigio, nonostante la profonda crisi che l'istituzione attraversa. Gli statuti vengono rinnovati solamente 1796, dopo essere stati aboliti nel 1716, e rappresentano la volontà dell'Accademia di confermare gli antichi privilegi. La San Luca sopravvive soprattutto grazie ai sussidi del pontefice e ai lasciti testamentari, concentrando la sua attività didattica principalmente nella Scuola del Nudo e nell'organizzazione dei concorsi Clementino e Balestra, che costituiscono momenti di confronto per i giovani, ma anche strumenti di propaganda al servizio degli interessi diplomatici del clero e dell'aristocrazia. Mentre in Europa fioriscono numerose accademie affini a quella romana, la San Luca si riafferma come «mero istituto di nome, e non di fatto»¹ e non è un caso che paradossalmente i concorsi, che rappresentano le iniziative paradigmatiche della politica accademica, si diradino nel tempo, diventando prove triennali.

Le circostanze che porteranno all'ammissione di Antonio Canova tra i membri di merito dell'Accademia romana sono emblematiche del clima culturale e politico estremamente conservatore che regna nell'istituzione e dell'*impasse* in cui essa si trova nell'ultimo quarto del Settecento. Soltanto nella congregazione del 5 gennaio

1800, dopo circa vent'anni dall'arrivo di Canova a Roma (1779), il principe Vincenzo Pacetti propone lo scultore veneto come membro di merito, acclamandolo e riconoscendone i traguardi ottenuti e la fama raggiunta. Nonostante l'artista non avesse fatto regolare domanda, si decise per una votazione, quasi «si volesse per questa sol volta derogare alle indicate sue leggi, essendo ben noto, il merito del soggetto, e le opere da esso pubblicate»² e il 2 febbraio dello stesso anno Canova prende possesso del seggio, donando i consueti 30 scudi³.

Nel novembre 1799, a proposito dell'ammissione dell'artista veneto, leggiamo nelle carte di Vincenzo Pacetti: «Adi 29. Sono stato dal Signor Canova per parlargli acciò venga proposto nella nostra Accademia il quale ha gradito questo mio invito, e mi ha detto, che tanto per il passato si era mostrato contrario per il diverbio havuto col fù Andrea Bergondi per il deposito di Canganelli, ora vedendo che nell'Accademia si pensa diversamente volentieri gradirà di essere frà noi. Ciò fù ieri»⁴. La nota fornisce, sia pur fuggevolmente, il riferimento temporale a un episodio in cui Canova e un rappresentante dell'Accademia avevano avuto un acceso diverbio, a seguito del quale si era consumata una netta frattura, risarcita solo nel 1800 con l'elezione dell'ormai celebre artista veneto tra i membri del collegio. Melchiorre Missirini, considerato il segretario di Canova, nella sua storia dell'istituzione accademica mette l'accento d'altra parte sulla viltà e il comportamento retrivo del Bergondi: «Non abbastanza netto nelle umane imperfezioni, male dall'aschio si difendea, e li giovani artisti, che avventurosamente sorgeano, destinati a rialzare il decoro invitito dell'arte statuaria traeva con mala voce a basso, e al conseguimento de' meritati onori li ritardava»⁵. L'acre giudizio del segretario della San Luca su Bergondi sembra causato da rancori personali, legati alle accese discussioni che erano divampate in occasione dell'inaugurazione del Monumento Ganganelli, nell'aprile del 1787.

2. BATRACOMIOMACHIA

Missirini, biografo dell'artista di Possagno, accenna alle divergenze di opinioni tra gli artisti accorsi nella chiesa dei Santi Apostoli, citando Bergondi, il quale «avea preso credito, e teneva il primo seggio in un collegio rispettabile d'arti [...] ora costui un giorno di maggiore frequenza del popolo ad ammirare il mausoleo, si fece in mezzo la turba, e tolse a svillaneggiare lo scultore, e ma-

ledire a quell'opera, notandola di cento difetti; e in quella che vi è più prendeva caldo un onesto uomo domandò poter mettere in mezzo una sua riflessione. Egli si tacque, e tutti intesero le parole di quest'ultimo, il quale rivoltosi agli angeli scolpiti dal Bergondi, disse: sappiate buona gente, che costui che tanto va proverbiando questa nascente luce della statuaria, è quello appunto che ha effigiato quelle rane, e non quegli angeli i quali come siano cosa villana ognuno per se stesso sel vede; il mordace si fuggì e se non era la rivenienza del tempio il popolo concitato lo ululava con le beffe»⁶. L'episodio è riportato anche da Antonio D'Este, che sottolinea come fosse caduto nel ridicolo il meschino scultore «che censurava amaramente il monumento», aggiungendo come quegli angeli fossero «la cosa più laida che potesse vedersi, ei ne andava tronfio»⁷.

L'ispida figura di Bergondi aveva non di rado rallentato la crescita e l'affermazione dei giovani artisti. Anche Vincenzo Pacetti era stato vittima dell'opposizione dell'anziano accademico, che posticipò la sua chiamata tra i membri di merito. Nella riunione del 15 aprile 1775, la sua richiesta di ammissione non era stata accolta e la responsabilità era stata imputata proprio a Bergondi, «che fece un partito contrario». La contestazione del principe colpisce anche il fratello, Camillo Pacetti, che consegna fuori tempo massimo la sua prova concorsuale per il Balestra del 1783, attribuendo il ritardo alla cattiva cottura, che aveva determinato la rottura della terracotta. Il candidato ottiene di poter essere giudicato solo grazie a un rescritto pontificio⁸. Nelle carte private di Vincenzo, Bergondi, oppositore del fratello, è additato come «il maligno»⁹. Ancora Vincenzo Pacetti, nel settembre 1783, narra gli intrighi orditi dall'anziano maestro: «Adi 21. Sono stato a giudicare il concorso del Estate di disegni. Sono andati bene, mà li modelli a rotta di collo, o detto il mio sentimento avevo altri che accordavano quel che io avevo detto ma l'importunissimo Bergondi volle seguitare un impegno che avea, a costo di un ingiustizia chiara e lampante, veduto ciò gli cedei per atto di rispetto, ma non accordai»¹⁰. Nel concorso della Scuola del Nudo viene infatti agevolato Filippo Guerra, pensionante spagnolo, che si appoggiava durante il soggiorno romano presso la bottega di Bergondi, dove, nel 1785, aveva preparato il modello del Monumento di Carlo III¹¹.

Basandosi sulle parole dell'abate Missirini e di D'Este, nella letteratura sulla basilica romana dei Santi Apostoli le 'rane' sono state identificate ripetutamente negli angeli reggicandele, oggi nella cappella della Pietà¹² (figg. 1, 2). I biografi



1. Anonimo, Angelo reggicandela, Roma, Basilica dei Santi Apostoli.



2. Anonimo, Angelo reggicandela, Roma, Basilica dei Santi Apostoli.

di Canova però parlano genericamente di angeli, che non è detto debbano essere identificati con quelli attribuiti a Bergondi sulla scorta degli autori ottocenteschi: negli anni Settanta dell'Ottocento, infatti, la chiesa subisce numerosi restauri e cambiamenti e le opere incriminate potrebbero anche essere andate perdute¹³. Di fatto, fino a oggi nelle carte d'archivio non sono state rintracciate notizie che diano indicazioni precise e aiutino a identificare le sculture eseguite da Bergondi nella basilica. Gli angeli reggicandele, oltre al panneggio rigido e artificioso, mostrano un uso improprio del trapano soprattutto nella resa dei capelli e più in generale della testa. Bergondi era tra gli epigoni della grande

tradizione barocca romana, filtrata attraverso l'eredità di artisti come Filippo Della Valle e Giovanni Battista Maini. Egli mostra nei suoi lavori in marmo, ad esempio nel *Sant'Alessio* dell'Aventino (fig. 3), di saper padroneggiare l'uso del trapano, mentre nei lavori in stucco dà prova di notevole capacità tecnica, come mostra il rilievo del *Martirio di Sant'Andrea* nella chiesa di San Marco. Tornando agli angeli, una maggiore affinità con lo stile di Bergondi si può notare negli angeli della cappella di San Bonaventura, che fu commissionata da Alessandro Albani ed eseguita su progetto di Michelangelo Simonetti in occasione del giubileo del 1775, in armonia con il gusto del cardinale.



3. Andrea Bergondi, Sant'Alessio, Roma, Basilica di Sant'Alessio all'Aventino

3. GLI ARBITRI «ARCHITETTORI»

Il non facile rapporto tra architetti e scultori era stato uno dei motivi di scontro nel caso del monumento Ganganelli. Missirini riporta alcune critiche degli «architettori», arbitri e tiranni della scultura, suscite da fatto che il giovane Canova «aveva tentato di unire in sé le due arti»¹⁴. Altri giudizi negativi erano stati espressi, a loro volta,

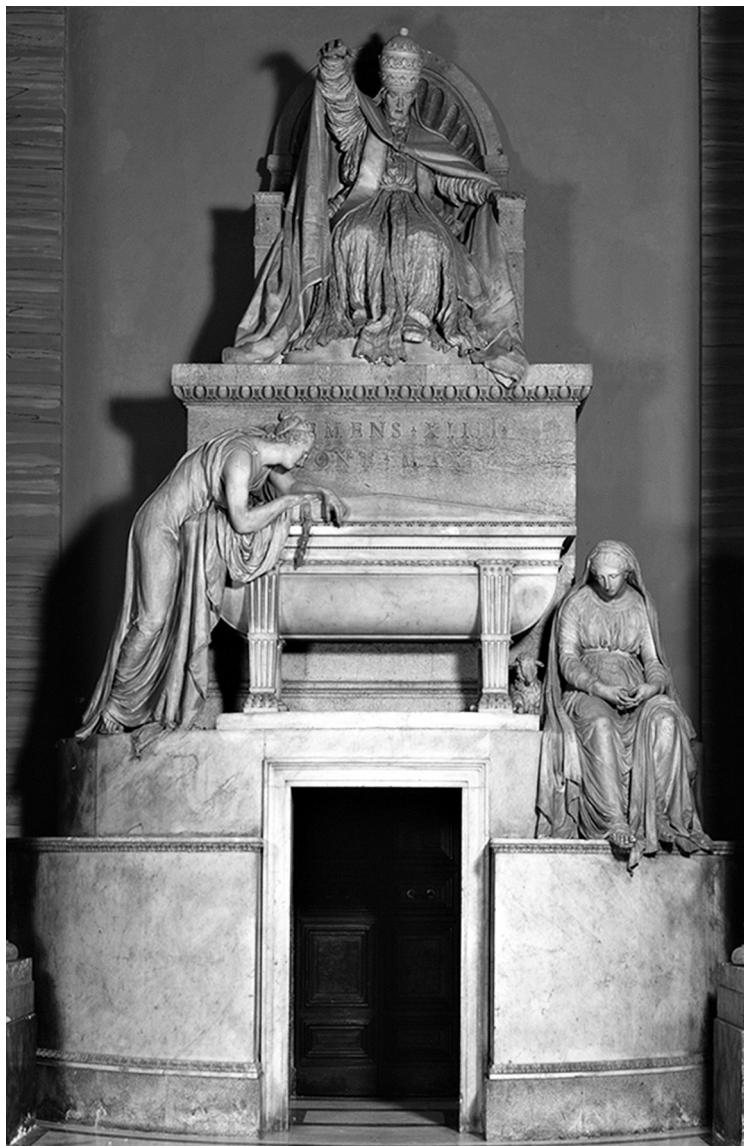
dagli scultori, che ritenevano nell'insieme il monumento «senza spirito e senza effetto»¹⁵. Già Pompeo Batoni del resto aveva manifestato perplessità circa il modello del monumento, fino a spingersi a suggerire a Canova, pur riconoscendone il talento, di non allontanarsi dalla strada tracciata dai suoi predecessori. Pacetti, il 19 maggio 1783, accenna alla commissione: «O' saputo che il Deposito di Ganganelli e Rezzonico sono

stati dati al Canova scultore veneziano, cosa stra-
vagante»¹⁶. Lo stupore probabilmente derivava
dalla poca notorietà di cui a quell'epoca il giova-
ne veneto godeva a Roma, rispetto agli scultori
più esperti che operavano nella capitale.

Il monumento funebre di Clemente XIV (fig.
4) viene commissionato nel 1783 a Canova per in-
tercessione di Giovanni Volpato e Gavin Hamil-
ton e le ingenti spese saranno pagate da Carlo
Giorgi. La scelta del luogo scaturisce dalla bio-
grafia del pontefice, che aveva vissuto nel conven-
to annesso alla basilica dei Santi Apostoli. La
tomba, con la porta che simbolicamente allude al
trapasso, introduce sontuosamente nella Sacre-
stia, uno dei luoghi più importanti della chiesa,

utilizzata per accogliere i personaggi illustri. Il
complesso monumentale mostra l'influenza di
Andrea Memmo, fautore, nei suoi scritti del
1786, di un'architettura spoglia, priva di elementi
decorativi. Confrontato con opere analoghe, ese-
guite da celebri scultori della generazione prece-
dente, il monumento di Canova mostra sostanziali
differenze nell'impianto architettonico: si di-
stacca sensibilmente, ad esempio, da quello di In-
nocenzo XII, di Della Valle (fig. 5), o dal monu-
mento di Benedetto XIV, di Pietro Bracci (fig. 6),
dove i gruppi scultorei sono inseriti in una struttura
che alla base si dilata ed estende lo spazio,
portando la scena verso lo spettatore. Il monu-
mento canoviano manca delle linee verticali che

4. Antonio Canova, Monumento a
Clemente XIV, Roma, Basilica dei
Santi Apostoli.





5. Filippo Della Valle, Monumento a Innocenzo XII, Roma, Basilica di San Pietro

venivano tradizionalmente utilizzate per conferire slancio all'insieme, simboleggiando al contemporaneo il collegamento tra la terra e il cielo, con riferimento al potere temporale e spirituale dei pontefici. La figura di Clemente XIV, raffigurato in un atteggiamento che si rifa all'*adlocutio* della tradizione classica, è possente e viva, grazie anche alla materia – il marmo lumachella – che differenzia la statua del pontefice dalle figure allegoriche in marmo di Carrara¹⁷. Se si confronta l'opera con il *Sant'Alessio* di Bergondi, emergono con chiarezza le motivazioni delle critiche così accese da parte degli architetti e degli scultori del tempo. L'anziano maestro aveva infatti realizzato un altare simile a una quinta teatrale, dove la scena della morte del santo veniva narrata attraverso l'alternanza della luce, che investiva l'eremita, e dell'ombra, con la funzione di incorniciare la scultura e incanalare nuovamente la luminosità sulla scala, sotto la quale il santo aveva vissuto in soli-

tudine, e ancora sugli angeli rutilanti d'oro, in volo verso l'immortalità. Una macchina complessa, lontanissima dalla semplicità che caratterizza invece l'opera di Canova.

Le polemiche sollevate dalla sua prima opera pubblica a Roma dovettero amareggiare Canova, che perse interesse per l'ingresso nell'antico collegio¹⁸. Alle resistenze degli accademici doveva d'altra parte riferirsi Francesco Milizia, quando, nella sua notissima lettera, si scagliava contro «Michelangiolisti, Berninisti e Marchionisti»¹⁹, riferendosi proprio all'architetto più legato a Bergondi, con il quale questi aveva condiviso le massime cariche della San Luca. L'inveettiva si concludeva infatti con l'allusione ai «Monsù» che avevano criticato il monumento funebre di papa Ganganelli. Tra le critiche, quelle degli intellettuali tedeschi erano state forse le più pungenti e a questo proposito può essere interessante ricordare il libello di Carl Ludwig Fernow²⁰ o i commenti dello scultore Alexander Trippel, i quali ritenevano il monumento «senza spirito e senza effetto» e «senza architettura», criticando in particolare la composizione delle figure²¹. Alois Hirt, nella sua lista dei più noti artisti a Roma, accenna al monumento papale composto con un «sentimento» e un panneggio non conforme al rinnovato gusto²².

A fronte di queste diatribe, non sembra un caso che nelle carte della San Luca non vi sia menzione nemmeno di Milizia, che invece partecipava attivamente alle discussioni contemporanee sull'architettura nell'Accademia della Pace, con un notevole impatto sulla cultura romana, anche attraverso i suoi scritti. Leopoldo Cicognara avvicina l'architetto a Canova nel processo di rinnovamento delle arti, per l'eco della sua filosofia e per la severità con cui aveva cercato di correggere gli errori dei «padri dell'Areopago Capitolino»²³, mettendo a sua volta in luce le istanze di rinnovamento e l'opposizione che esse avevano provocato in ambito accademico, diretta a colpire i due «campioni del nuovo gusto»²⁴. Gherardo de Rossi scrive un articolo dai toni entusiastici sul monumento funebre di Clemente XIV, soffermandosi sulla semplicità delle sculture, che contrappone alla ricchezza secentesca. Accenna anche alle critiche mosse da alcuni personaggi, che «muovono al riso» e non meritano risposta perché rivelano l'incapacità di provare commozione²⁵. Giuseppe Falier, Giuseppe Tambroni e Quatremère de Quincy²⁶ mettono l'accento sull'invidia dei «vecchi maestri», identificati con alcuni professori dell'Accademia di San Luca ostili al giovane talentuoso, a testimoniare ancora una volta le molteplici correnti del gusto che vivacizzano il contesto romano negli anni Ottanta del secolo.

6. Pietro Bracci, Monumento a Benedetto XIV, Roma, Basilica di San Pietro.

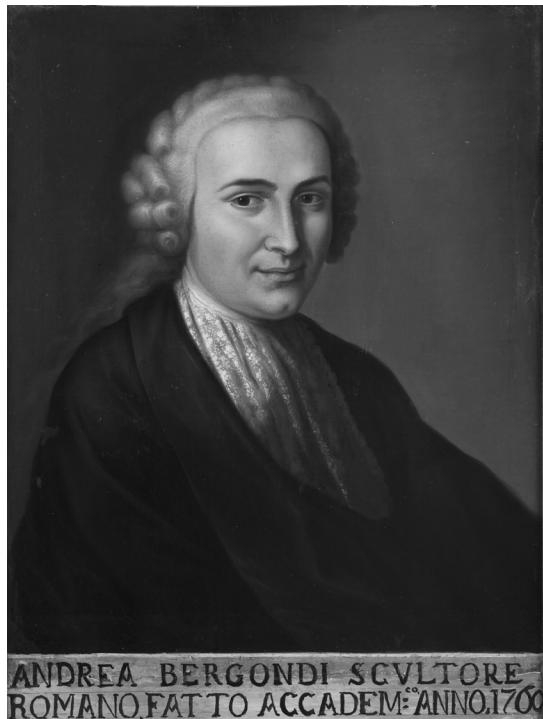


4. ANDREA BERGONDI, UN PRINCIPE ASSOLUTO

Andrea Bergondi (fig. 7), personaggio centrale di questa vicenda, non è stato finora sufficientemente indagato. Numerosi documenti inediti consentono però di fare luce sulla sua figura. Scrive Missirini, nella sua storia dell'Accademia di San Luca: «Era il Bergondi scultore mediocre, anzi plastico potrebbe appellarsi, che le poche cose, ch'ei fece delle volte in stucco le operò. Possedette tuttavia all'ultimo grado quello che chiamano talento d'intrigo, e con questo mezzo ai primi onori dell'accademia salì fino ad essere gridato principe, ed occuparne per più anni la dignità»²⁷.

Nato a Roma nel 1721, Bergondi si era formato probabilmente nella bottega di Maini²⁸. Filippo Titi ricorda la sua prima opera documentata in stucco, il *Martirio di Sant'Andrea* (1743-1745), per la navata centrale di San Marco. L'ascendenza berniniana che caratterizza l'opera dell'artista è ben visibile nell'impostazione teatrale sia degli an-

geli dell'altare maggiore della chiesa del SS. *Nome di Maria*, sia negli stucchi della cappella del Patriarca Giuseppe nello stesso edificio²⁹. Con il passare degli anni, l'artista romano è apprezzato dai membri dell'Accademia di San Luca per le generose donazioni di arredi alla chiesa accademica³⁰, che gli valgono numerosi consensi. Bergondi appartiene a quella schiera di artifici capaci di passare dalla copia all'invenzione e al restauro, alternando le attività a seconda delle esigenze dei committenti. Nelle sue opere originali in marmo si rifà all'esempio di Gianlorenzo Bernini: ne sono esempi il rilievo della Fontana di Trevi con *Agric平pa che ordina la costruzione dell'Acquedotto* (1759-1762) e soprattutto l'*Altare di Sant'Alessio*, nell'omonima chiesa sull'Aventino, molto vicino nell'impostazione (ma non nello spirito) alla *Beata Ludovica Albertoni* del grande scultore barocco. Nella lavorazione in stucco, egli sembra invece seguire i modelli di Melchiorre Caffà e di Antonio Raggi. Dal 1751 Bergondi lavora per la famiglia



7. Anonimo, Ritratto di Andrea Bergondi, Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Pamphili, per cui restaura il *Fauno in atto di suonare la zampogna*, figura centrale della fontana dell'Organo, ed esegue le elaborate decorazioni in stucco per il casino fuori porta, in collaborazione con Melchiorre Passalacqua e Francesco Nicoletti. Nel 1758 collabora alla decorazione per l'apparato effimero dell'arco trionfale eretto in occasione della *possessio* di Clemente XIV, mostrando una notevole versatilità e abilità³¹. Nel 1772 è coinvolto in una prestigiosa commissione pubblica, soprintesa dall'architetto accademico Clemente Orlandi. In questa occasione esegue la statua di *San Paolo in preghiera* (oggi perduta) per l'altare maggiore della chiesa di San Paolo Primo Eremita, ottenendo una retribuzione di 850 scudi: un compenso nettamente superiore a quello degli scultori con i quali collabora³².

La sua attività di restauratore è particolarmente apprezzata dai Borghese, per i quali tra il 1773 e il 1777 ripristina molte opere, come *l'Ermafrodito*, al quale aggiunge la gamba destra, integrando anche il materasso, ispirandosi allo storico restauro di Bernini. L'artista offre la sua competenza al principe per la reintegrazione di numerose altre sculture nel cantiere diretto da Mario Asprucci: *Apollo* nella stanza di Marco Curzio, la *Leda e il cigno*, una *Giunone*, *l'Apollo con lira*, integra le braccia del *Seneca*, infine riceve 120 scudi

per i lavori su sei sculture del giardino alle spalle del palazzo del principe³³. All'inizio degli anni Sessanta è coinvolto nell'esecuzione di alcuni lavori in San Pietro. Dal 1763 compare nei documenti di pagamento per la volta della cappella dei Santi Simone e Giuda e poi dal 1771 al 1774 e ancora dal 1777 al 1779 è citato con una certa frequenza per alcuni modelli delle decorazioni dell'altare, per la mensa della sacrestia, per un candelabro del coro e per i modelli dell'ornato della *Confessione dei Santi Pietro e Paolo*. L'ultima commissione affidata allo scultore dalla Fabbrica di San Pietro risale al 1787 e riguarda gli angeli che reggono il triregno accanto agli orologi che completano la facciata della basilica, progettati da Luigi Valadier. Bergondi non porta a compimento la commissione perché muore, nel 1789³⁴.

Le commissioni per San Pietro sono quasi contemporanee alla brillante e veloce carriera di Bergondi all'interno dell'Accademia di San Luca. Dai registri delle congregazioni è possibile dedurre l'inizio, l'ascesa e il rafforzarsi del suo potere grazie alle relazioni intessute abilmente con gli altri membri del collegio. Presentato da Della Valle, egli viene eletto tra i membri di merito nel 1760, con 14 voti favorevoli e 2 contrari³⁵; sei anni dopo è eletto principe³⁶. Nella riunione del 22 novembre 1767, gli artisti decidono che la carica diventi biennale e stabiliscono di riconfermarlo per un altro anno³⁷. Il 30 gennaio 1773 ottiene nuovamente l'alto riconoscimento³⁸, così come nelle elezioni del dicembre 1778, quando riceve 11 voti favorevoli³⁹. Non sembra privo di importanza il fatto che, in quegli anni, la maggior parte dei votanti del collegio facesse parte anche dell'Arcadia, l'accademia a cui era affiliato Bergondi stesso, ammesso con il nome di Quaristo Lirceio. E questo conferma il profondo legame che esisteva tra le due istituzioni, com'è stato dimostrato dagli studi⁴⁰.

Evidentemente lo scultore romano nel corso dei suoi mandati riuscì a creare intorno a sé un fronte compatto, espressione delle resistenze culturali di un istituto fortemente conservatore, in un momento di importanti cambiamenti artistici e di gusto. Lo stesso Missirini, che giudica con acredine il suo principato, gli riconosce comunque un grande merito: «Sotto il suo reggimento comincia ad avere effetto la generosa disposizione Balestra»⁴¹. La nuova competizione concorsuale arricchisce infatti l'offerta formativa della San Luca per i giovani artisti, moltiplicando quei momenti essenziali della didattica accademica che si caratterizzano anche come strumenti per la propaganda politico-diplomatica del Pontefice. Chiave di volta dei concorsi Balestra è il cambiamento della prova della classe di scultura: mentre

per il premio Clementino i giovani dovevano cimentarsi con la realizzazione di un bassorilievo in terracotta, per il Balestra il collegio richiedeva l'esecuzione di sculture in terracotta a tutto tondo. Questo cambiamento pone la scultura al centro di una nuova attenzione, in quanto cessa di essere soltanto destinata a una possibile decorazione architettonica e diviene viceversa opera d'arte autonoma, conclusa in sé stessa, rendendo manifesta una profonda trasformazione nella percezione dell'arte plastica.

Negli stessi anni l'Accademia di San Luca intrattiene stretti rapporti con i più importanti personaggi dell'aristocrazia e del clero romani, che vengono opportunamente eletti tra i membri d'onore e influenzano quindi la vita dell'istituzione. Bergondi stringe alleanze con figure di potere, soprattutto filo-tedesche e filo-spagnole. Paradigmatico il rapporto con il cardinale François Herzan von Harras⁴², che nel 1784 lo elegge scultore di Santa Maria dell'Anima⁴³, chiesa di riferimento dei cattolici tedeschi. La comunità tedesca vanta forti appoggi anche presso il pontefice, che in quegli anni cerca di riavvicinarsi all'impero austriaco. Herzan, non a caso, è tra i principali motori dell'incontro tra Pio VI e Giuseppe II, avvenuto nel 1783. A confermare questa fitta rete di relazioni – come ricorda anche Vincenzo Pacetti – Bergondi è legato da amicizia con Marchionni, architetto della villa commissionata dal cardinale Alessandro Albani, predecessore di Herzan nella carica di *Protector Germaniae* e suo intimo amico. L'ascesa di Bergondi alla San Luca appare agevolata da un tacito patto d'alleanza con l'architetto Carlo Marchionni e con il pittore Francesco Preciado. Costoro infatti – legati all'Arcadia e alla cerchia di alti prelati che condizionano la vita politica della città anche attraverso le scelte artistiche – si alternano nelle cariche accademiche più importanti, determinando nell'istituto un chiaro indirizzo conservatore.

5. I «DISSIDENTI DEL 1780»

Un'inequivocabile crepa nel potere del principe Bergondi, fino a quel momento apparentemente indiscusso, si manifesta alla fine del 1779, quando Domenico Corvi, Nicola Giansimonì, Agostino Penna e Nicola Lapiccola contestano sia la riconferma per il secondo anno del principato dello scultore, sia l'elezione a membro di merito dell'architetto Giovanni Battista Ceccarelli, presentato da Bergondi stesso⁴⁴. Come si legge in alcuni documenti inediti, che chiariscono meglio la successione degli avvenimenti⁴⁵, Lapiccola poco dopo l'inizio del procedimento giudiziario

chiede di cassare il suo nome, distaccandosi dal gruppo di artisti che si oppongono alla nomina di Bergondi. Il pittore con una lettera non datata, indirizzata a Giovanni Battista Ponfreni, motiva così le sue ragioni: «io non ho mai avuto intenzione di recar pregiudizio al Corpo dell'Accademia, ma ho creduto di fare a questo cosa grata di unirmi con i zelanti de' quali nel farmi sottoscrivere alla procura mi si soppese (*sic*) essere il maggior numero, e che ella fosse con questi lo che trovando foglio prego prendersi tutta la libertà manifestare questi miei sentimenti a chi crederà opportuno facendo anche radere il mio nome dalla procura, che tutto ciò che sarà a mio nome averò per ben fatto come ad essergli sempre più obbligatissimo Amico»⁴⁶.

Intanto in Accademia il partito opposto si attiva per contrastare la polemica e scrive un memoriale al pontefice, sottoscritto da diciassette artisti: Andrea Bergondi, Francesco Preciado, Carlo Marchionni, Pompeo Batoni, Ferdinando Raggi, Antonio de Maron, Francesco Navone, Antonio Asprucci, Lorenzo Masucci, Giovanni Battista Ponfreni, Joseph-Marie Vien, Francesco Righi, Cristoforo Unterperger, Domenico De Angelis, Pietro Camporese, Pietro Angeletti, Vincenzo Pacetti⁴⁷. Grazie a un rescritto pontificio, datato 8 marzo 1780, Bergondi è confermato nella sua carica per il secondo anno⁴⁸. La questione è definitivamente chiusa nella riunione del 2 aprile dello stesso anno, quando «un ristretto della mentovata lite ora terminata mediante li Rescritti Pontifici con cui il signor Bergondi resta fermo nel suo principato, come si era richiesto e parimenti viene mantenuto nel suo possesso il sig. G.B. Ceccarelli, punti ambedue contrastati dalli sig. accademici. L'esposizione che fece di detta lite il sig. Abbate Ghislieri, come anche le copie delle suppliche, e dei rescritti Pontifici favorevoli, fedi, ed altro si trova posto nell'archivio col titolo: Relazione della lite sul principato del sig. Bergondi, e sull'Accademicato del sig. Ceccarelli letta nella congregazione accademica dellì 2 aprile 1780 e segnato nell'indice delle scritture ed altro dell'archivio. Protocollo, scritture diverse dal #° 3 al #° 20»⁴⁹.

Alla fine del suo mandato, nel dicembre 1780, lo scultore, contrastato ma sostenuto dalla maggioranza dei Professori, offre un prezioso dono per la chiesa accademica: «sempre fermo nelle sue amorevoli disposizioni per l'accademia oltre tanti favori anticipati ha favorito per la festa di s. Luca un piedistallo di metallo d'orato con sopra due angoli d'argento, li quali reggono una cornucopia per uno, che servono per ornamento delle reliquie e di attestato del sig. Bergondi di sua amorevolezza ed attaccamento all'accademia»⁵⁰.

6. CAMBIAMENTO DI GUSTO E DI TENDENZA

Il 1787 è una data significativa per l'Accademia di San Luca: nello stesso anno in cui s'inaugura il monumento Ganganelli, viene infatti eletto alla massima dignità Agostino Penna, scultore apprezzato da Canova nei suoi *Quaderni di viaggio*⁵¹, e facente parte di quel gruppo di 'artisti disidenti', che si erano opposti all'egemonia di Bergondi. In realtà, la situazione era mutata in parte l'anno prima con la morte di Marchionni (28 luglio 1786). Il 18 novembre 1786 vengono infatti proposti per il ruolo di principe Penna, Pacetti, Bergondi e Bartolomeo Cavaceppi. L'interesse e l'impegno del collegio accademico per un nuovo corso è provato da un memoriale inviato al pontefice, nel quale si chiede di rendere possibile la candidatura alla massima carica di Penna. Invano Bergondi tenta di pilotare le elezioni, sostenendo Cavaceppi⁵² e facendo leva sul fatto che, per disposizione statutaria, non potrebbe essere ammesso tra i membri di merito né aspirare al principato chiunque avesse intentato una causa o fosse in lite con l'Accademia, come appunto Penna. Tuttavia, grazie ad un rescritto pontificio⁵³, il 17 dicembre 1786 Penna può essere eletto principe quasi a pieni voti. Egli prende possesso della carica il 7 gennaio del 1787 e, nella nuova distribuzione dei compiti, Bergondi perde anche l'elezione per ottenere la responsabilità di Carmerlengo e di Censore⁵⁴. Dal lontano 1760, anno della sua prima elezione a capo dell'antica istituzione, per la prima volta Bergondi non ricopre nessuna carica di rilievo, segno non solo di un rivolgimento di alleanze, ma anche dell'affermarsi di un nuovo gusto tra i membri del consesso accademico. Da questo momento in poi, lo scultore, probabilmente anche a causa dell'età, risulta assente alle riunioni e il 12 marzo 1789 si annota la sua morte. Pochi mesi dopo muore anche Francisco Preziado. Scompaiono così le figure che avevano segnato per molti anni la vita dell'Accademia.

Durante la sua carriera artistica Bergondi aveva riscosso un grande successo, come dimostra l'inventario *post mortem* dei suoi beni⁵⁵. L'artista romano aveva avuto il suo laboratorio in via San Nicola da Tolentino, nell'*atelier* che era stato di Filippo Della Valle e che egli aveva acquistato dagli eredi nel 1777 per 400 scudi⁵⁶. Gli ambienti dello studio e dell'abitazione erano arricchiti da una pregevole collezione di sculture di importanti artisti del passato come Maini, Fiammingo, lo stesso Della Valle, Camillo Rusconi, Cafà e da numerosissimi quadri, che oltre a servire da modelli, probabilmente erano in mostra per essere venduti (e incrementare così i guadagni), come suggerisce la loro esposizione in stanze che sembrano allestite *ad hoc*. Molti degli oggetti della

collezione e alcuni strumenti di lavoro verranno acquistati proprio da Pacetti, che insieme a Ponfreni e Gaspare Scaramuccia eseguì la perizia. Il giudizio espresso da Missirini sulle capacità di intrigo di Bergondi è confermato da Pacetti, che scrive: «È morto Andrea Bergondi, uomo di gran machine, e mio contrario (pace all'anima), uomo di spirito di contraddizione e ostinato nella sua opinione»⁵⁷, restituendo un'incisiva immagine di questo rilevante scultore, che aveva ostacolato e rallentato la carriera di Canova in Accademia.

A testimonianza dei difficili rapporti tra Canova e la San Luca si può citare ancora un documento rintracciato presso l'archivio dello scultore a Bassano del Grappa. Nella carta, firmata da Giovanni Battista Monti, si descrive «in che modo si devono conoscere le tre classi della scultura»⁵⁸. Il medesimo testo è stato rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Roma da Maria Barbara Guerrieri. Entrambe le copie sono sottoscritte da dieci illustri accademici, compreso Andrea Bergondi. Mentre la carta romana non è datata, quella dell'archivio di Canova porta la data del 17 dicembre 1789, una data assai problematica perché Bergondi a quel punto era scomparso ormai da otto mesi. Forse Monti, che in passato aveva sottoposto al collegio accademico scritti analoghi per ottenere giudizi sulla stessa tematica, inviò più tardi una copia all'artista veneto, con la sottoscrizione ottenuta dal collegio. Non si trova però una giustificazione per il termine *ante quem*, e rimane aperto l'interrogativo sul perché Monti avesse sentito il bisogno di inviare il suo testo a Canova.

7. CONSEGUENZE E CONCLUSIONI

L'orizzonte culturale romano della seconda metà del Settecento si arricchisce di numerose 'scuole' private, aperte negli studi degli artisti. Il moltiplicarsi di queste accademie 'alternative' è una risposta al progressivo arroccamento dell'istituzione pubblica e forse anche alla sua inadeguatezza di fronte alle spinte innovative e ai vivaci dibattiti culturali a carattere internazionale che segnano questi decenni. L'Accademia di San Luca non è più luogo di confronto e di discussioni teoriche, la didattica è concentrata quasi esclusivamente nella pratica del disegno della Scuola del Nudo. Affermati pittori e scultori organizzano allora alcuni locali dei loro *atelier*, attrezzandoli come luoghi adatti alla formazione dei giovani. Johann Wilhelm Tischbein sottolinea nel suo diario i limiti delle istituzioni pubbliche romane, indicando proprio la difficoltà di sviluppare dibattiti sugli aspetti speculativi dell'arte: «Molto istruttivo è il disegno nelle accademie private, dove tra di loro ricercati artisti disegnano e fanno schizzi

dal modello vivo. Siccome una tal compagnia non è rumorosa, vengono tenute frequentemente conversazioni su questo o su quel ramo dell'arte. [...] Nelle grandi accademie non si può parlare»⁵⁹. Al bisogno di indirizzare l'apprendimento anche su un dialogo teorico rispondono dunque le accademie private, che si pongono come satelliti delle istituzioni ufficiali, garantendo una maggiore vicinanza al maestro. Anche Pompeo Batoni nel suo *atelier* accoglie giovani di ogni nazione. Da Johann Gottlieb Puhlmann apprendiamo che «quando finisce l'accademia, egli tiene lezione sulle parti della pittura»⁶⁰; e l'artista descrive più volte nelle sue lettere il vantaggio delle scuole private, che è quello di poter conversare e avere un contatto diretto con il maestro e di dialogare in maniera costruttiva con gli altri allievi⁶¹.

Tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo gli stimoli alla discussione sulle diverse questioni dell'arte, grazie anche al contributo offerto dalle accademie private, sono sentiti anche nell'Accademia di San Luca. A questo proposito è significativo che proprio Tommaso Conca, appena eletto principe nel 1793, denunci la crisi che l'Accademia sta attraversando anche per la mancanza di discussioni intorno alle arti e cerchi di ricondurre all'interno dell'istituzione le trattazioni teoriche, come si legge nel verbale della congregazione del 12 maggio 1793: «Il sig. principe propose che per secondare non meno la pratica quasi comune nelle accademie di Europa, che per smentire le assertive di taluni, i quali opinano, che li professori d'oggi giorno siano meno pratici nelle rispettive arti liberali, si potrebbe introdurre il lodevole sistema che ciascun individuo nella nostra accademia si applicasse alternativamente a trattare per iscritto la teoria di una parte della propria, e rispettiva professione, e di legger poscia i suoi scritti in una nelle nostre congregazioni, per sentire e notare il giudizio degli altri accademici, e per formare in appresso una serie di atti da conservarsi nel nostro archivio, e da pubblicarsi ancora in stampa allorchè la nostra accademia potesse, e credesse opportuno di ciò fare»⁶².

La proposta di Conca non viene più menzionata nelle riunioni successive, ma conferma la fiducia nel valore maieutico del confronto collegiale, perso da tempo nell'istituzione romana. Di fatto la realtà accademica, negli ultimi anni del XVIII secolo, è contrassegnata da una molteplicità di tendenze discordanti, che oscillano tra atteggiamenti di chiusura e tentativi di rinnovamento, rendendo la cerchia accademica spesso disgregata e poco unitaria, ben lontana in ogni caso da quell'idea di competizione e compenetrazione tra le arti – pur nel rispetto dei diversi e specifici linguaggi – che concettualmente sintetizzava il motto del 1704,

Æqua potestas. Alla fine del secolo, la San Luca si apre alle nuove tendenze, come mostrano gli Statuti approvati nel 1796 e l'ingresso, nel 1800, di Antonio Canova tra i membri di merito, conseguenza di un nuovo corso culturale e artistico che infine si afferma anche nell'istituzione romana, la quale, tra resistenze e ricerca di rinnovamento, recupera la sua centralità nella vita artistica della capitale pontificia. La battaglia condotta dai 'dissidenti del 1780' contro Bergondi bene esemplifica le tensioni all'interno del collegio accademico. Ma è proprio la rottura di un'unità fittizia e ancorata al passato che permette all'istituzione di aprirsi a scelte diverse, alle idee che animano il dibattito contemporaneo. Si deve notare, in particolare, che proprio in questi anni la scultura inizia a essere oggetto di trattazioni teoriche specifiche⁶³, mentre contemporaneamente alcuni scultori rivendicano in maniera più ferma e consapevole l'autonomia del proprio mestiere, cercando di svincolarsi dall'autorità preminente dell'architetto e rivendicando la parità intellettuale tra le Belle Arti. Queste questioni fondanti dovevano essere comunque avvertite in ambiente accademico, se è vero che nel gennaio 1784, come segnala l'autore di un articolo sul «Giornale delle Belle Arti», Vincenzo Pacetti aveva sentito la necessità di riaffermare la parità della scultura rispetto all'architettura e alla pittura, poiché tutte traggono la loro ragion d'essere dal disegno, come 'prodotto intellettuale'. A sostegno della sua tesi, Pacetti portava proprio il motto dell'Accademia di San Luca: «abbiamo ricevuto un rimprovero, e una taccia di veri ignoranti; perché i fogli nostri cominciano dall'Architettura. È bellissimo l'argomento da lui portato a condannarci: l'*Æqua potestas* è comune alle belle Arti: dunque la scultura deve anteporsi»⁶⁴. Negli ultimi vent'anni del Settecento l'antica questione del rapporto tra il lavoro dell'architetto e quello dello scultore era dunque costantemente dibattuta dagli artisti, nell'impegno di mettere a fuoco e distinguere le proprie funzioni. Questa esigenza, sentita anche nei secoli passati, si riaccende nel corso della seconda metà del XVIII secolo, per influsso delle tendenze illuministe e della cultura encyclopedica, che mirano alla diversificazione e alla specializzazione delle professioni. È probabilmente nella congiuntura di tali tendenze contraddittorie, in cui, pur accogliendo le novità culturali emergenti, si ripropongono echi di fasi culturali precedenti, che sono da ricercare le ragioni di un ritardo altrimenti inspiegabile per l'elezione di Canova a membro di merito dell'Accademia di San Luca.

Valeria Rotili
Roma

NOTE

¹ M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchiorre Missirini*, Roma, 1823, p. 376.

² Pacetti accoglie l'istanza di Agostino Penna e Giovanni Pierantoni. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (d'ora in poi AASL), *Libri dei Decreti*, vol. 55, f. 74r.

³ AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 55, f. 75r.

⁴ *Roma 1771-1819. I giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli, 2011, p. 203.

⁵ Missirini, *Memorie*, cit., p. 259.

⁶ M. Missirini, *Vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, pp. 63-64.

⁷ A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, 1864, pp. 51-57.

⁸ Le vicende che vedono protagonista Camillo Pacetti nel concorso Clementino del 1783 sono descritte nelle riunioni accademiche. AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 54, ff. 40r-42v.

⁹ Nel suo *Giornale (Roma 1771-1819)*, cit., pp. 61-63), Pacetti commenta con astio, nel giugno 1783, le vicende della presentazione della scultura del fratello: «Adi 2giugno. Sono andato ad assistere alle Prove; mi sono molto amareggiato, ed attaccato in pubblica Congregazione con Bergondi, il maligno» e ancora «Adi 18 giugno 1786. Il maligno Bergondi è giunto al segno di portare seco a San Luca il Principe, il segretario per lavare il modello di Camillo e vedere se era stato mai rotto, per tentare tutte le strade di trovarmi in dolo, mà invano, avendo trovato esser vero, verissimo tutto ciò che gli avevo detto, così e restato con un palmo di naso e confuso».

¹⁰ *Roma 1771-1819*, cit., p. 28.

¹¹ *Roma 1771-1819*, cit., p. 50.

¹² F. Santilli, *La Basilica dei SS. Apostoli*, Roma, 1925; p. 21. E. Zocca, *La Basilica dei SS. Apostoli*, Roma, 1959, p. 94. Solamente Riccoboni attribuisce gli angeli a Pietro Bernini. E. Riccomini, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno*, Roma, 1942, p. 147.

¹³ L. Finocchi, *La Basilica dei SS Apostoli*, Roma, 2011, p. 67.

¹⁴ Missirini, *Vita*, cit., p. 56.

¹⁵ *Ibid.* Una critica analogia è condivisa anche da alcuni artisti tedeschi, che accusano Canova di essere privo della capacità di esprimere a pieno l'essenza più intima delle opere da lui eseguite.

¹⁶ *Roma 1771-1819*, cit., p. 26.

¹⁷ G. Pavanello, *Antonio Canova*, Roma, 2005, pp. 12 sgg.

¹⁸ *Roma 1771-1819*, cit., p. 203.

¹⁹ P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dai Neoclassici ai Puristi*, 1780-1861, Torino, 1998, pp. 26-28. La lettera è pubblicata da L. Cicognara, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX*, Venezia, 1818, vol. III, pp. 242-243.

²⁰ C. L. Fernal, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich, 1803.

²¹ Zurigo, Kunsthaus M29, Heiniz 8.

²² S.A. Meyer, S. Rolfi, L'«elenco dei più noti artisti viventi a Roma» di Alois Hirt, in «Roma moderna e contemporanea», 2002, 1-2, p. 254.

²³ Cicognara, *Storia della Scultura*, cit., vol. III, p. 250.

²⁴ Per Francesco Milizia e il suo impatto sulla cultura romana, cfr. S. Pasquali, *Francesco Milizia e Roma 1761-1798*, in *Antonio Canova e la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. Venezia e Roma*, Bassano del Grappa, 2005, pp. 89-101.

²⁵ «Memorie per le Belle Arti», marzo 1787, p. 49.

²⁶ G. Falier, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*, Venezia, 1823, p. 20; G. Tambroni, *Intorno alla vita di Antonio Canova*, Venezia, 1823, pp. 7-8; Q. de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Parigi, 1824, pp. 39-47.

²⁷ Missirini, *Memorie*, cit., p. 259.

²⁸ La notizia viene riportata nel 1801: «l'oratorio del Santo Spirito in Sassia di Pietro Passalacqua già ornato dentro e fuori con belle sculture del fu Andrea Bergondi allievo del celebre scultore Maini» (*«Diario d'Ungheria»*, 1801, 50, p. 2).

²⁹ C. Zaccaria, *Andrea Bergondi (1721-1789), scultore romano*, tesi di laurea, a.a. 1999-2000, relatore O. Rossi Pinelli, pp. 172-179.

³⁰ Per la conferma al secondo anno di principato, nel 1768, egli «dona un reliquario e un campanello», AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 52, f. 138v. In occasione della sua elezione alla massima carica, nel 1774, «dona 3 tabelle d'argento». AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, f. 56 r.

³¹ C. Benocci, *Alessandro Algardi, direttore dei restauri delle sculture nel parco della Villa Doria Pamphili a Roma*, in *«Xenia Antiqua»*, 1995, 4, pp. 99-118; *Idem, Villa Doria Pamphili*, Roma, 2005, pp. 149, 154.

³² Tommaso Righi e Agostino Penna ricevono rispettivamente 267 e 300 scudi. B. Guerrieri Borsoi, *Tra invenzione e restauro: Agostino Penna*, in *La professione dello scultore*, a cura di E. De Benedetti, Roma, 2001, vol. I, p. 154, n. 7.

³³ Archivio Segreto Vaticano (da ora in poi ASV), Archivio Borghese, 5371, anno 1772, conto n° 117; anno 1771, conto n° 648.

³⁴ Il lavoro è finito da Giuseppe Angelini. Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro, *Liste mestre*, vols. 103, 104, 109, 112, 119, 123; arm. 28, A, 440, 442.

³⁵ AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 52, f. 10r

³⁶ 21 novembre 1766. AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 52, f. 101r.

³⁷ Concorrono anche Penna, che riceve 4 voti, e Righi, che si avvicina molto alla vittoria con 13 voti. AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, f. 11r.

³⁸ AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, f. 25v.

³⁹ André Le Brun ottiene 3 voti e Penna 1. AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, ff. 115v, 116v-117r.

⁴⁰ L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale universale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 89-178.

⁴¹ Missirini, *Memorie*, cit., p. 52.

⁴² François Herzan von Harras, raffinato collezionista, nasce a Praga il 9 aprile 1735 ed è eletto cardinale nel 1779. Pio VI lo eleva al rango di cardinale protettore dei paesi tedeschi, carica ricoperta prima di lui da Alessandro Albani. Grazie alla sua rilevante posizione nella vita politica romana, Herzan entra in contatto con Johann Joachim Winckelmann, Raphael Mengs e con la colonia di artisti tedeschi presenti a Roma. Grazie ai rapporti con l'ambiente artistico Herzan allestisce un'importante collezione d'arte, oggi dispersa, che conteneva molti dipinti dal Tre al Settecento, tra i quali opere di Michelangelo, Battista Gaulli, Annibale Carracci, Guido Reni, Salvator Rosa, Angelika Kauffmann, Francesco Albani, Francesco Romanelli, Giacomo Brandi, Sebastiano Conca, Guercino, Luca Giordano, Elisabetta Sirani, Bronzino, Sebastiano del Piombo, Mengs, Giuseppe Cesari, Tiziano, Giotto, Lukas Cranach. Quando fugge da Roma per l'arrivo delle truppe francesi, Herzan porta con sé 84 casse di pitture, porcellane e una ricca biblioteca. M. Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma, 2005, pp. 54 sgg.

⁴³ L'8 marzo 1784 il cardinale Herzan «deputavit D. Andreiam Bergondi in sculptorem nostri Ven. Ecclesiae». Archivio Santa Maria dell'Anima, A VI, T. 8, f. 107 v.

⁴⁴ 1 marzo 1780: «Si tratta della lite che li quattro accademici, sig. Domenico Corvi, Nicola Giansimonni, Nicola Lapiccola, ed Agostino Penna avevano intentato davanti al camerlengo contro il principato di Andrea Bergondi per contrastargli il secondo anno del suo principato e anche la validità dell'elezione e il possesso di Giovanni Battista Ceccarelli. Lapiccola invia un biglietto in cui chiede di cassare il suo nome dal-

la lista dei professori dissidenti. L'Abate Pio Ghislieri procuratore dell'accademia propone di inviare un memoriale al papa «affinché non ci siano cambiamenti prima che della conclusione del biennio». I professori scrivono una «Proposizione da mandare in giro per farlo sottoscrivere da quei tali professori, che potevano essere più vicini, per la strettezza di tempo, sicchè detta supplica è stata sottoscritta da dieci sette accademici, che formano il maggior numero di professori ora in Roma esistenti». AASL, *Libri dei Decreti*, vol 54, f. 132 r.

⁴⁵ Presso l'Archivio di Stato di Roma sono state rintracciate le carte relative alla lite mossa dagli artisti contro Bergondi e Ceccarelli. Tali documenti sono citati nella riunione del 2 aprile 1780, ma non sono più presenti nell'archivio dell'Accademia di San Luca. Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4. Un accenno alla lite è dato, utilizzando prettamente i documenti conservati in Accademia, in L. Piotta, *Agostino Penna, scultore romano principe dell'Accademia di San Luca per Grazia Sovrana*, in «L'Urbex», 1966, 5, pp. 16-22, e in Domenico Corvi, a cura di A. Lo Bianco - V. Curzi, Roma, 1998.

⁴⁶ ASR, Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, fogli non numerati.

⁴⁷ Il documento è datato 1 marzo 1780. ASR, Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, fogli non numerati.

⁴⁸ ASR, Camerale II, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, fogli non numerati..

⁴⁹AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, f. 132v-133r. Il 9 gennaio del 1780 Bergondi venne anche eletto Provveditore nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.

⁵⁰ 17 dicembre 1780. AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 53, f. 142v.

⁵¹ A. Canova, *Quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma, 1959, p. 39.

⁵² 20 febbraio 1785: «Dal Signor Maron hò ricavato che Bergondi pensa di far Principe Cavaceppi, e che egli nomini un altro per la sua impotenza, sperando che cada sopra Bergondi medesimo». *Roma 1771-1819*, cit., p. 45.

⁵³ ASV, *Segreteria dei Memoriali*, vol. 209, f. 750r.

⁵⁴ Ottenute per votazione, rispettivamente da Francesco Navone e da Pacetti, che scrive con gioia della nuova distribuzione delle cariche il 7 gennaio 1787: «sono stato rifermato Custode per voti in N.^o12, con rabbia di Bergondi, che esso aveva fatto gran partito, ma io glie lo distrutto». *Roma 1771-1819*, cit., p. 69.

⁵⁵ ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 11, marzo 1789, ff. 1026r-1152v.

⁵⁶ ASR, Trenta Notai capitolini, ufficio 30, 28 dicembre

1777, ff. 1r-15v. In un atto del 1779 si legge che Bergondi si impegna a migliorare lo studio e le stanze annesse (ASR, Trenta Notai capitolini, ufficio 19, 6 agosto 1779 ff 641r-643v). L'*af-faire* dell'acquisto dello studio si definisce nel 1780, quando lo scultore salda i 300 scudi dovuti agli eredi, considerando i 100 scudi versati nel 1779 come deposito e facendo istanza di riarverli dopo la conclusione della lite tra gli eredi (ASR, Trenta Notai capitolini, ufficio 30, 15 giugno 1780, ff 305r-315v).

⁵⁷ 12 marzo 1789. *Roma 1771-1819*, cit., p. 90.

⁵⁸ Biblioteca civica di Bassano del Grappa, Carteggio Canoviano, n^o 4030.

⁵⁹ J.W. Tischbein, *Dalla mia vita*, a cura di M. Novella Radice, Napoli, 1993, p. 130.

⁶⁰ J. G. Puhlmann, *Ein Potsdamer Mahler in Rom. Briefe des Batoni-Schüler 1774-1787*, hrsg. Von Götz Eckardt, Berlin, 1979, p. 30.

⁶¹ Anche Placido Costanzi aveva organizzato analogamente la sua accademia, con ambienti per gli studenti dov'erano presenti una lampada, evidentemente per lo studio delle luci, come aveva raccomandato Sulzer, e molte accademie del maestro, sulle quali i giovani potevano confrontarsi. S. Susinno, *Diffusione del classicismo romano nella formazione artistica dell'Accademia di Brera, Roma «il tempio del vero gusto»*. La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli, atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello, 1997), Firenze, 2001, p. 135.

⁶² AASL, *Libri dei Decreti*, vol 54, ff. 1r-1v.

⁶³ Il conte di Caylus nel 1759 mette in luce la condizione specifica della scultura, riflettendo sulla limitata produzione teorica sull'argomento tra il Cinque e il Settecento e ribadendo le limitatissime possibilità degli scultori di accedere a importanti cariche pubbliche (A.T. de Caylus, *Réflexions sur la sculpture*, in «Mercure de France», Avril, 1759, I, pp. 174-175). Questa duratura situazione si evolve negli ultimi anni del XVIII secolo, periodo nel quale l'arte plastica inizia a essere oggetto di riflessioni specifiche da parte degli intellettuali, soprattutto stranieri: nel 1765 Michel François Dandré Bardon pubblica un trattato sulla pittura, completato da un saggio sulla scultura (M.F. Dandré Bardon, *Traité sur la peinture: suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris, 1765) ; nel 1769 Frans Hemsterhuis scrive la *Lettera sulla scultura* (F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, Palermo, 1994) molto apprezzata da Johann Gottfried Herder, che nel 1778 stampa il fondamentale scritto *Plastik* (J.G. Herder, *Platica*, a cura di G. Maragliano, Palermo, 1994).

⁶⁴ «Giornale delle Belle Arti e della Incisione Antiquaria, Musica e Poesia», gennaio 1784, pp. 28-29.