

Dai rilievi alle statue: la copia dall'antico nei concorsi accademici a Roma tra Sei e Settecento

Il mutare dello statuto dell'antichità classica come modello per la produzione artistica contemporanea colto attraverso il passaggio graduale – nelle prove di ammissione all'Accademia di San Luca – da un'attenzione per i rilievi alla predilezione per le statue

Il nome di antichità è diventato un pregiudizio; ma anche questo pregiudizio non è senza giovamento.
J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, 1764

Trattare il tema della copia dall'antico nei concorsi accademici a Roma tra Sei e Settecento significa partire da presupposti molto noti e assai studiati, il primo dei quali è naturalmente il fatto che Roma, da sempre, costituiva il maggiore centro di formazione artistica, capace di attrarre gli sguardi e le matite di pittori, scultori e architetti provenienti da ogni dove per esercitarsi sulle sue raccolte di antichità. Che questo esercizio entrasse di necessità tra le attività primarie di una formazione artistica sistematizzata quale fu, fin dal suo concepimento ad opera di Federico Zuccari, quella progettata dall'Accademia di San Luca, è un esito naturale come lo scorrere di un fiume. L'intento di questo contributo è compiere una ricognizione ragionata delle opere antiche proposte come oggetto di copia per la terza classe dei concorsi accademici, quella che prevedeva da parte dei giovani la consegna di una copia da opere di maestri del passato, e di valutare a partire da queste fonti la variazione della funzione dell'antico come modello in Accademia, in relazione al radicale mutamento avvenuto tra Sei e Settecento nel modo di osservare le vestigia dell'antichità da parte della cultura erudita e antiquaria¹.

Fanno da sfondo a questa analisi due importanti questioni già ampiamente affrontate e, almeno nei

loro punti cardine, ormai assunte: la molteplicità degli stili degli antichi e l'evoluzione dello statuto delle opere classiche nella speculazione erudita, nonché il contributo di questo mutamento alla nascita della storia dell'arte come disciplina autonoma. Gli studi hanno infatti chiarito da tempo come nel passaggio tra Sei e Settecento si sia verificato quel cambiamento di approccio alle testimonianze figurative dell'antico che, da supporti per lo studio della storia, analizzati prevalentemente nei loro significati iconografici, divengono oggetti di indagine autonomi, vale a dire oggetto di uno studio dedicato allo stile e alla tecnica, che si afferma appunto nel corso del XVIII secolo come disciplina storico-artistica, trovando la sua massima espressione negli scritti di Johann Joachim Winckelmann². Un fondamentale cambiamento dell'atteggiamento culturale nei confronti dell'antico, ben indicato da Caylus nell'avvertenza alla sua *Recueil d'antiquités* (1752), in cui l'autore rimarcava come gli antiquari non avessero fino ad allora considerato le opere d'arte antiche «que comme le supplément et les preuves de l'histoire»³. I sintomi di questo mutamento sono riscontrabili anche nel restauro che, come sappiamo, vede sistematizzati prassi e disciplina in una sempre più filologica «chirurgia della memoria»⁴. Proveremo a rintracciare questi sintomi in quel peculiare ramo della didattica artistica costituito dai concorsi per i giovani, indetti a scadenza



1. Matteo Piccioni, *I bassorilievi dell'arco di Costantino e quello del Campidoglio*, Roma, c. 1650, frontespizio.

irregolare dall'Accademia di San Luca dal 1663 in avanti⁵. Qui, va considerato, la pratica risulta irregimentata dalle richieste dei bandi e finalizzata all'uso che del modello antico si intendeva fare nella produzione contemporanea.

Non si può trascurare, parlando delle attività dell'Accademia di San Luca a queste date, quanto accadeva dal 1666 nella vicina Accademia di Francia a Roma, dove i *pensionnaires*, come è noto, erano impiegati soprattutto nel progetto di Luigi XIV volto ad «avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie», a partire proprio dalla riproduzione dell'antico⁶. La centralità assunta dalla copia nella attività dell'accademia francese dovette probabilmente essere di sprone a quella romana per l'istituzionalizzazione di questo esercizio come parte delle competizioni, dato che è solo dal 1672 che la 'terza classe' viene formalmente e definitivamente istituita nei concorsi per i giovani. È infatti questo il momento di massima influenza da parte francese nelle attività accademiche romane, resa manifesta dall'assegnazione della carica di principe al pittore francese e primo direttore dell'Accademia di Francia, Charles Errard⁷.

Nel compenetrarsi costante degli studi eruditi e della produzione artistica, in un rapporto di dare e avere e di influenze di cui non è sempre possibile cogliere con certezza il soggetto attivo e il soggetto passivo, si è notato come il richiamo a modelli antichi, sempre presente nella cultura figurativa espressa a Roma, si evolva di pari passo verso più puntuale citazioni stilistiche rispetto alle più artificiose evocazioni seicentesche, espresse principalmente attraverso un'assunzione delle modalità compositive e di narrazione, a partire dalla paratassi, registro classicista parallelo alla cultura ekfrastica in letteratura. Non si intende qui affermare che il Seicento non guardasse alle statue, al contrario gli studi hanno da tempo rilevato quali fossero i modelli di riferimento più ammirati dalla cultura seicentesca, naturalmente incline ad apprezzare l'arte ellenistica più di quella augustea⁸, ma si intende evidenziare come nella selezione di opere antiche da sottoporre ai giovani per le prove concorsuali – che servivano loro a dimostrare di essere in fase di acquisizione delle abilità utili per divenire dei buoni pittori o scultori – si privilegiasse dapprima il rilievo.

Nel 1672 appunto, mentre la consegna per chi intenda concorrere per la terza classe è fornire una copia da uno dei bassorilievi custoditi nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio – indicazione che si ripeterà nel 1703 e nel 1710 – nella San Luca si provvede ad «accomodare [...] nel passo tra una scala et l'altra» i calchi dalla Colonna Traiana donati all'istituzione dal nuovo principe⁹. Proprio i calchi dal celebre monumento traiano furono com'è noto tra le prime missioni affidate a Errard direttamente da Luigi XIV, che intese portare a compimento la difficile impresa avviata prima di lui da Francesco I e tentata anche dai fratelli Paul Fréart de Chanteloup e Roland Fréart de Chambray per l'allestimento della Grande Galerie del Louvre immaginato da Poussin¹⁰. A partire dall'esempio delle due accademie romane, la presenza di copie in gesso dai rilievi della Colonna Traiana sarebbe divenuta quasi una *conditio sine qua non* per il prestigio delle raccolte delle accademie d'arte. Così attesta ad esempio la brama di Ferdinando Marsili, a Roma nel 1714 per studiare il funzionamento della San Luca e raccogliere materiali per la neonata Accademia Clementina di Bologna, che comunica entusiasta ai colleghi il prossimo arrivo di casse contenenti copie in gesso dalle più celebri antichità romane, tra cui «pure più pezzi di Bassi Rilievi della Colonna Traiana che sono divenuti rari per la mancanza de cavi andati a Parigi»¹¹.

I ponteggi montati a Roma per la formazione dei calchi richiesti dal sovrano francese consentirono a Pietro Santi Bartoli di avvicinare la colonna e di realizzare il prezioso volume che illustra le scene antiche accompagnate da un compendio in lingua volgare redatto da Giovan Pietro Bellori¹². La Colonna fu notoriamente, per la qualità esecutiva e per l'ottimo stato di conservazione, tra i monumenti dell'antichità più amati da artisti, eruditi e collezionisti di tutti i tempi, ma, ad esempio, il fatto che nella collezione di Cassiano Dal Pozzo i calchi tratti dalle scene delle gesta traianee si trovassero accanto ai *libraria* insieme ai busti degli uomini illustri e non nella sezione degli *artificialia*, dov'erano raccolte le opere d'arte, dà conto di quanto questo monumento nel Seicento fosse considerato in particolare per il suo valore di eccezionale testimonianza della civiltà antica, più che come oggetto artistico¹³. Un'impresa come quella di Bartoli, dunque, nell'accrescere le cognizioni dell'erudizione antiquaria e nel correggere in parte gli errori presenti nelle precedenti traduzioni di Jacopo Ripanda e di Girolamo Muziano¹⁴, avvicinava agli occhi degli artisti le celebri immagini, fornendo di fatto un repertorio aggiornato estremamente utile per l'esercizio di copia e per un nuovo apprezzamento e per una nuova funzionalità nell'apprendimento artistico.

È possibile infatti istituire un parallelo tra le imprese editoriali dedicate ai rilievi antichi e le

istruzioni fornite ai giovani artisti candidati ai concorsi accademici. Va innanzitutto sottolineato come molti dei fautori di queste edizioni fossero personaggi impegnati in prima linea nella conduzione dell'Accademia stessa, a partire dai succitati Bellori e Santi Bartoli¹⁵. Esiste poi tra le fila degli accademici un precedente poco noto in materia di traduzione dai rilievi antichi. Si tratta delle incisioni dai bassorilievi dell'arco di Costantino e di quello del Campidoglio (fig. 1)¹⁶, raccolta dedicata a Carlo Emanuele Pio di Savoia intorno al 1650 da parte del pittore, mosaicista e incisore marchigiano Matteo Piccioni. L'opera attesta una forte libertà stilistica nella copia dall'antico, che rende in termini ancora più pittorici, ad esempio, il già forte pittoricismo dei tondi adrianei dell'arco di Costantino (figg. 2, 3) con l'inserto di brani di forte matrice cortonesca, com'è comprensibile per un artista come Piccioni – la cui carriera è ancora in gran parte da ricostruire – che aveva lavorato insieme a Guidobaldo Abbatini e a Fabio Cristofori alla traduzione in mosaico dei cartoni realizzati proprio da Pietro da Cortona per la cupola della Cappella di San Sebastiano e per la volta e dei pennacchi della Cappella del Sacramento nella basilica di San Pietro¹⁷. Questa attenzione ai rilievi, vale a dire alle scene di storia in scultura, permeata, nel bulino di Piccioni, dal gusto e dallo stile dominante nella Roma di metà Seicento, danno esattamente

2. Matteo Piccioni, incisioni dal tondo adrianeo reimpiegato nell'Arco di Costantino raffigurante la caccia al cinghiale, c. 1650.



3. Matteo Piccioni, incisioni dal tondo adrianeo reimpiegato nell'Arco di Costantino raffigurante la caccia all'orso, c. 1650.





4. Giovan Battista Lenardi, copia da bassorilievo antico, matita rossa, mm 465x260, primo premio, terza classe del concorso accademico del 1672, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.26.



5. Giuseppe D'Oratio, *L'ingresso a Roma di Marco Aurelio*, copia da bassorilievo antico, matita rossa, mm 490x390, secondo premio, terza classe del concorso accademico del 1681, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.53.

conto di quanto l'antico potesse essere maestro di composizione, di istituzione di rapporti tra le figure e tra le figure e lo spazio circostante, ma non necessariamente di stile.

Ciò che si verifica nella San Luca in occasione dei concorsi tardoseicenteschi a proposito delle prescrizioni di copia dall'antico è appunto una precisa attenzione ai rilievi piuttosto che alle statue. Un'attenzione, cioè, a modelli per scene narrative, utili da rielaborare nelle invenzioni artificiose e meravigliose che segnano la produzione artistica romana in questo periodo. Per il concorso del 1681, la richiesta è, indifferentemente, di copiare un bassorilievo antico o una scena delle Logge di Raffaello in Vaticano, dipinti, questi ultimi, già indicati come oggetto di copia nel concorso precedente, tenuto nel 1679. L'interscambiabilità dei bassorilievi antichi e delle Logge Vaticane è sintomatica non solo, chiaramente, dell'assunzione di Raffaello a esempio paritetico rispetto all'antico, ma soprattutto della volontà di spingere i giovani ad assumere, tanto dall'antico quanto dall'Urbinate, le capacità di composizione e di disposizione, di imparare cioè dai maestri del passato le strategie utili a inscenare

un racconto, di ispirarsi ad essi per giungere alla capacità di tradurre in autonomia un testo scritto in testo figurativo – abilità richiesta alle prime due classi di concorso - insomma a fare della pittura una *poesia muta*.

L'attenzione al rilievo e la sua copia come esercizio è coerente con una cultura figurativa che, proprio in quegli anni, restituiva i frutti di una ormai matura riflessione sull'equilibrio tra disegno e colore e, non a caso, sanciva la grandezza di Annibale Carracci come esempio degno di imitazione al pari di Raffaello. Una cultura, quella sviluppata a Roma nel corso del Seicento, che aveva ben chiaro – come ebbe a spiegare Bernini a Chantelou proprio in una conversazione riguardante l'imitazione dell'antico – «que les choses nous paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais eu égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence»¹⁸. Il rilievo è, per sua conformazione, il manufatto scultoreo che meglio consente di esprimere rapporti chiaroscurali in termini pittorici, in sintesi la forma di scultura più vicina alla pittura e le prescrizioni ai giovani artisti di copiare rilievi piuttosto che statue, seppur nella matura e affermata diviniz-

6. Andrea D'Oratio, *Adorazione del vitellino d'oro*, matita rossa, mm 390x520, terzo premio, terza classe del concorso accademico 1681, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.66.



zazione dell'antico, può essere anche connessa a quella uffiosa considerazione della pittura come arte superiore che anima e investe le attività accademiche per tutto il secondo Seicento, nonostante le dichiarazioni d'intenti già volte all'affermazione della *aqua potestas*¹⁹.

Siamo partiti citando il compito assegnato ai giovani nel concorso del 1672, di cui resta la prova consegnata da Giovan Battista Lenardi (fig. 4). La data, non si mancherà di notarlo, coincide con la pubblicazione delle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* di Bellori. Questa variazione nello sguardo posato sull'antico, o sui modelli considerati apicali in generale, come testimonia l'esempio di Raffaello già citato, e il progressivo passaggio dall'osservazione dell'invenzione generale all'analisi delle attitudini delle singole figure, è descritto a chiare lettere proprio da Bellori, quando spiega di aver ricevuto un autorevole consiglio su come descrivere le opere nelle sue *Vite*, che si accingeva a scrivere: «fu consiglio di Niccolò Pussino che io proseguissi nel modo istesso, e che oltre l'invenzione universale, io soddisfaccassi al concetto e moto di ciascheduna particolar figura e all'azioni che accompagnano gli affetti»²⁰. Cogliamo nella descrizione del procedere dell'ekfrasis letteraria un parallelo stringente con l'evoluzione della selezione dei modelli dall'antico che avviene in seno alla didattica artistica a Roma. Bellori attua un restringimento del campo visivo e una focalizzazione subito conseguente allo sguardo generale, evidentemente non così scontati, se ritiene di dover dichiarare il debito nei confronti del consiglio di Poussin, ovvero di porre questa rinnovata modalità

di descrizione sotto l'ala protettiva del grande maestro ormai riconosciuto come nuovo Raffaello dai francesi, cui è dedicata l'opera. Focalizzazione

7. Ludovico Mazzanti, *L'ingresso a Roma di Marco Aurelio*, matita rossa, mm 580x430, terzo premio, terza classe del concorso Clementino 1703, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.156.



che Poussin aveva attuato proprio, ad esempio, nel copiare le scene della Colonna Traiana, come testimoniano i bei fogli conservati a Chantilly. Le modalità di osservazione e di restituzione verbale dichiaratamente attuate da Bellori nella scrittura ekfrastica trovano un parallelo, nella pratica didattica della selezione dei modelli, in un restringimento del campo visivo sull'antico, per così dire, che avviene nel corso di alcuni decenni. Che le speculazioni teoriche di Bellori, a partire da quel suo rigoroso discorso sull'*Idea*, scritto per gli accademici di San Luca nel 1664, ma pubblicato solo nel 1672 come introduzione alle *Vite*, proponessero un nuovo modo di guardare, di selezionare e di restituire i modelli antichi, è stato magistralmente sostenuto da Giovanni Previtali²¹ ed è ora chiaro che le sue modalità di osservazione e di descrizione miravano alla restituzione del valore della composizione delle opere che, nella sua visione estetica, giustificava – o meno – la dignità stessa di tali opere come modelli per la produzione contemporanea²².

Si può allora chiarire ulteriormente come quelle progressive adesioni stilistiche ai modelli dell'antichità classica, che restituiranno nel Settecento avanzato l'immagine di un'accademia come roccaforte del classicismo inteso in termini formali, nascano e si sviluppino proprio attraverso una nuova modalità di osservazione dei modelli attuata da parte degli artisti in una variata temperie culturale e non semplicemente sulla scia dell'influenza diretta di un solo maestro, o tanto meno di un solo erudito. Se è vero che questo modo nuovo – e congiunto – di guardare ai maestri del passato viene suggerito a Bellori da Poussin, possiamo stabilire che il processo di rinnovamento nella selezione dei modelli per la prassi artistica ebbe la durata di circa mezzo secolo prima di diventare canonico e si sarebbe definitivamente affermato grazie anche all'avanzare dell'interesse per la classificazione, dunque la distinzione, degli antichi, sistematizzati in epoche, fasi e scuole diverse con una peculiare attenzione alle varianti stilistiche, processo che non interessava ancora la cultura seicentesca, né in particolare Bellori²³.

Ancora nel 1680 l'Accademia di San Luca chiedeva ai concorrenti della terza classe sia di pittura, sia di scultura, di «disegnare li bassorilievi antichi a beneplacito» e ne resta testimonianza nella sanguigna di Giuseppe D'Oratio, che conquistò il secondo posto, in cui il giovane sceglie di copiare il rilievo raffigurante l'entrata di Marco Aurelio a Roma conservato nello scalone del Palazzo dei Conservatori (fig. 5, tav. VII). L'anno successivo la consegna mutava in «li bassorilievi antichi ò l'opere di Raffaele a beneplacito» e tra i

fogli premiati restano quelli piazzatisi al secondo e al terzo posto della classe di pittura, dedicati alla copia da scene tratte dalle Logge Vaticane (fig. 6).

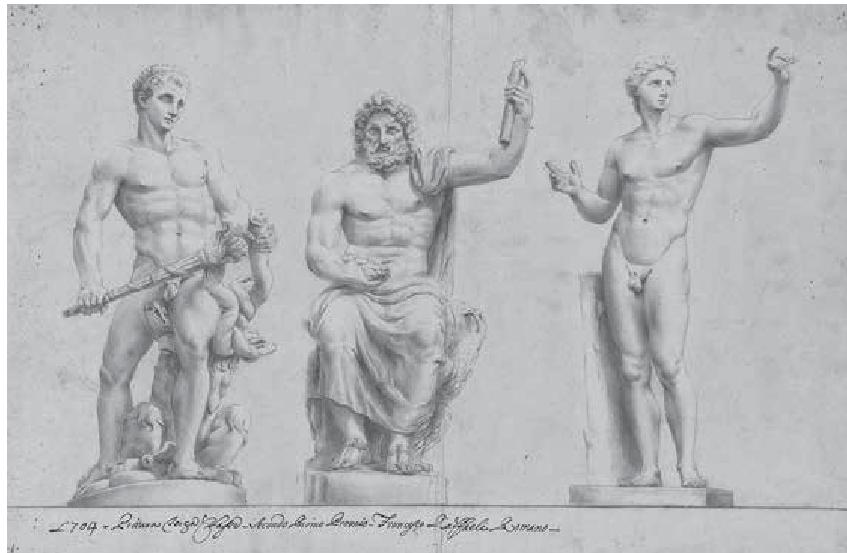
Nel 1703, in occasione del concorso già divenuto Clementino, mentre ai pittori viene ancora richiesta la copia da uno dei bassorilievi conservati nello scalone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio (fig. 7, tav. VIII), per gli scultori si verifica l'avvio di un processo che porterà verso la supremazia della statua. La prescrizione è infatti di copiare l'*Ercole* e la *Flora Farnese* «ridotte ambedue in bassorilievo in un sol sito»²⁴. Dall'anno seguente, anche per i pittori si inaugurerà l'uso di far copiare delle statue, in questo caso particolare quelle allora conservate Palazzo Verospi (fig. 8), mentre agli scultori sarà richiesta la copia dei due satiri di collezione Della Valle, restituiti in un unico rilievo. Simili gli orientamenti per il concorso del 1705, con i pittori alle prese con la copia di tre statue di collezione Giustiniani: *Cleopatra*, *Apollo* e *Bacco* (figg. 9, 10, tavv. IX, X). Tre sculture che, in epoca di egemonia marattesca in Accademia, sembrano voler estrapolare e sottoporre allo studio dei giovani tre dei modelli fondamentali per l'Annibale della Galleria Farnese. Per gli scultori invece la richiesta è di realizzare un bassorilievo che ospiti le copie de «li due Ercoli», sempre di collezione Giustiniani. Nei quattro concorsi tenuti tra il 1706 e il 1709 i giovani furono impegnati nella copia di opere di età moderna, e in particolare di Bernini²⁵, mentre l'ultima richiesta di realizzazione di copie da bassorilievi, ma anche da scene di storia dipinte in età moderna, si attesta nel 1710, quando ai giovani si chiese nuovamente di copiare i bassorilievi antichi conservati in Campidoglio.

Dopo questa data, il rinnovamento della cultura erudita e un aggiornato sguardo artistico rivolto alle opere antiche e della modernità ormai storicizzata produrranno un'attenzione concentrata sulla statuaria, su figure iconiche, al massimo su gruppi ristretti a due sole figure, in cui la composizione, la disposizione e i rapporti tra figure non sovrastano l'attento studio dello stile e della resa dei dettagli, a partire dall'incarnato e dalla riproduzione dell'anatomia. Può risultare esemplare a tal proposito istituire un parallelo tra Errard che, come si è detto, aveva donato alla San Luca nel 1672 i calchi della Colonna Traiana, e Maratti che nel 1711, in carica come principe perpetuo dell'istituzione, donerà un calco in gesso del *Gladiatore Borghese*²⁶.

Da questo momento in poi, tutte le copie dall'antico proposte ai concorrenti furono orientate esclusivamente alla copia di statue, dal *Giove Verospi* (per i pittori nel 1711), all'*Urania capitolina*, indicata a pittori e scultori nel 1716 e di cui

Dai rilievi alle statue: la copia dall'antico nei concorsi accademici a Roma tra Sei e Settecento

8. Francesco Raffaelli, *Ercole, Giove e Apollo*, matita rossa, mm 470x720, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1704, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.172.



9. Enrico Trench, *Cleopatra* (dalla scultura nella collezione Giustiniani), matita rossa, mm 490x380, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1705, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.185c.



10. Alessandro Discenet, *Apollo e Ercole*, matita rossa, mm 360x545, secondo premio, terza classe del concorso Clementino 1705, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.186a.





11. Stefano Pozzi, *Urania capitolina*, matita rossa e gessetto, mm 505x280, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1716, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.289.

restano le prove dei giovani Stefano Pozzi e Luigi Vanvitelli (figg. 11, 12, tav. XI), quest'ultimo interessato, oltre che alla copia della scultura, al suo inserimento in uno spazio architettonico.

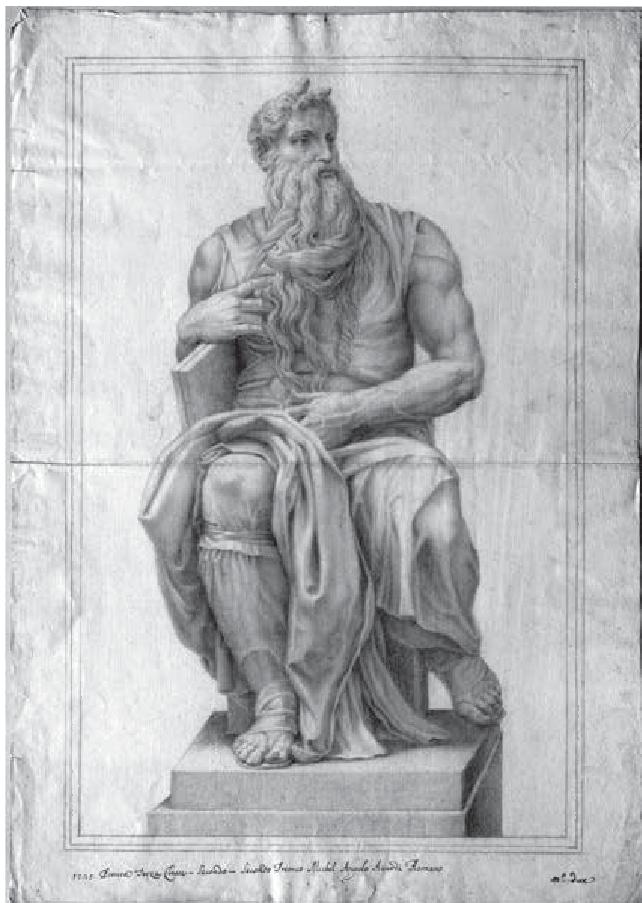
Nel 1725 la prescrizione è di una copia dal *Mosè* di Michelangelo (fig. 13), per i pittori disegnativa, per gli scultori, per la prima volta, a tutto tondo. Si tratta dunque di un aggiornamento dello sguardo e dell'utilizzo del modello di età moderna che va di pari passo con quello in atto sull'antico e che spinge addirittura ad abbandonare l'ormai tradizionale tipologia del manufatto richiesto nelle prove concorsuali, cioè in rilievo, in favore di una copia tridimensionale. Lo stesso accadrà nella maggior parte dei concorsi successivi tanto per le copie dall'antico, quanto per quelle dal moderno, con la richiesta agli scultori di realizzare copie in terracotta a tutto tondo dall'*Abacuch* di Bernini (1732), dall'*Ercole giovane Giustiniani* (1738), mentre comunque, anche quando richieste copie a rilievo, l'oggetto rimanevano singole sculture. Parallela è la situazione per le indicazioni date ai pittori, che si troveranno a copiare figure singole statue o opere pittoriche con pochi, iconici personaggi raffigurati: dall'*Ercole Farnese* (1728), alla

perduta pala di Annibale Carracci con *San Gregorio Magno* in San Gregorio al Celio (1732), al *Nettuno* di Bernini allora in Villa Negroni (1738), alla *Flora Farnese* (1750, fig. 14).

Dagli anni Cinquanta, con l'affermazione delle politiche culturali di Benedetto XIV e la nuova centralità conferita ai Musei Capitolini dopo la loro apertura ad opera di Clemente XII, si nota nelle consegne ideate dagli accademici una preponderanza di opere conservate nelle collezioni capitoline, a dimostrazione del legame forte instaurato tra l'istituzione didattica e il museo, dove finalmente, come ricordano noti viaggiatori del tempo, era possibile sostare in ammirazione e esercitare la copia delle antichità ivi conservate senza alcuna limitazione²⁷. Un legame, come sappiamo, che sarebbe stato ulteriormente consolidato nel 1754 con l'apertura della Scuola del Nudo in Campidoglio, diretta dalla stessa Accademia di San Luca²⁸. Proprio nel '54 il tema di concorso fu appunto per i pittori la copia dell'*Antinoo* capito-

12. Luigi Vanvitelli, *Urania capitolina*, matita rossa e gessetto, mm 530x345, terzo premio, terza classe del concorso Clementino 1716, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A. 291.





13. Michelangelo Accardi, *Mosè* (da Michelangelo), matita rossa, mm 695x440, secondo premio, terza classe del concorso Clementino 1725, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.306.

lino (fig. 15, tav. XII) e per gli scultori del *Galata morente*, riproposto per la copia da parte dei pittori nel 1758 (fig. 16, tav. XIII), quando agli scultori fu invece indicato di «modellare di rilievo la Flora o sia Sabina Augusta coronata di fiori nel Museo Capitolino»²⁹. Ancora nel 1762 ai pittori fu indicato di copiare il gruppo con *Amore e Psiche* (fig. 17), sempre dei Capitolini e agli scultori di modellare in creta il *San Matteo* di Rusconi in San Giovanni in Laterano.

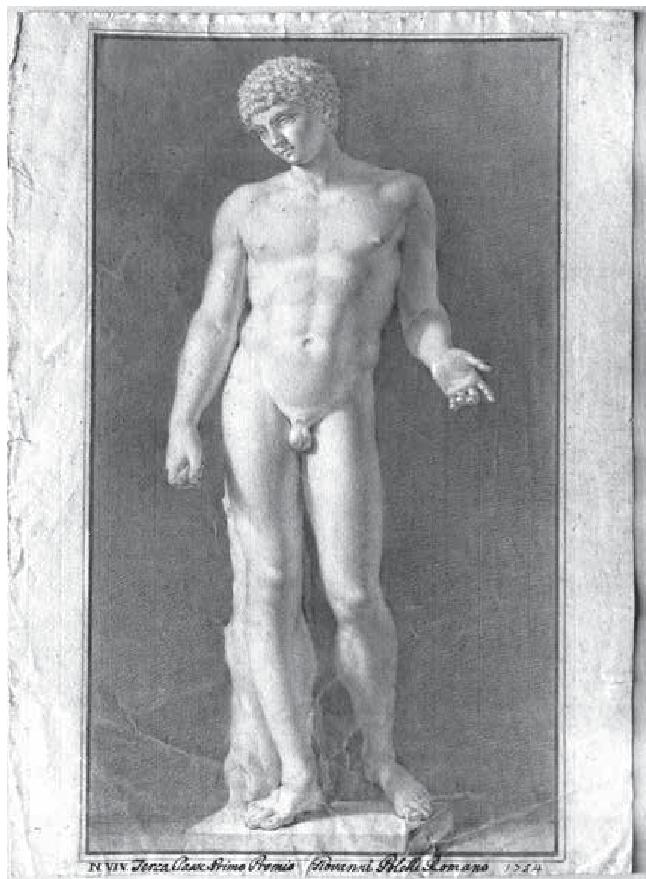
Come si accennava inizialmente, gli esiti di questi esercizi di copia e del loro indirizzo da parte dei maestri, dato da non trascurare, si trovano naturalmente nelle opere presentate per i concorsi delle classi superiori, prima e seconda, che prevedevano delle invenzioni a partire da un tema dato. Nel corso del Settecento, naturalmente in parallelo con quanto si riscontra nella produzione artistica generale a Roma, le citazioni dall'antico diventeranno più puntuali, la paratassi nella disposizione delle figure molto più regolata, a dimostrazione di un uso molto più filologico e se vogliamo tipizzato degli spunti greco-romani³⁰. Può essere ritenuto parte delle tappe evolutive di questo processo

il fatto che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento (quando cioè come si è visto i giovani vengono ancora indirizzati a studiare l'antico sui rilievi, con le loro caratteristiche pittoriche e di composizione), nella realizzazione di soggetti di storia – disegni, ma che preludono la realizzazione del genere altissimo della pittura di storia – molti di questi si rifacciano ancora a stilemi cortoneschi, non essendo ancora stato formulato, a partire dallo studio filologico per arrivare alla riproposizione, un modello veramente nuovo per la composizione di storia³¹. Diversamente accadrà nei concorsi successivi, quando l'attenzione alla statua darà vita a composizioni in cui il racconto per immagini, in una disposizione paratattica più rigida, sembrerà quasi una sfilata di modelli dall'antico.

Nella direzione individuata vanno le indicazioni di copia fornite ai partecipanti al concorso di terza classe fino a fine secolo, con proposte di soggetti statuari antichi o moderni, dal *Gladiatore Borghese*, assegnato ai pittori nel 1766 (fig. 18), al *Giona* di Lorenzetto, assegnato agli

14. Gio. Michele Baader, *Flora Farnese*, matita nera, mm 540x310, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1750, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.365.



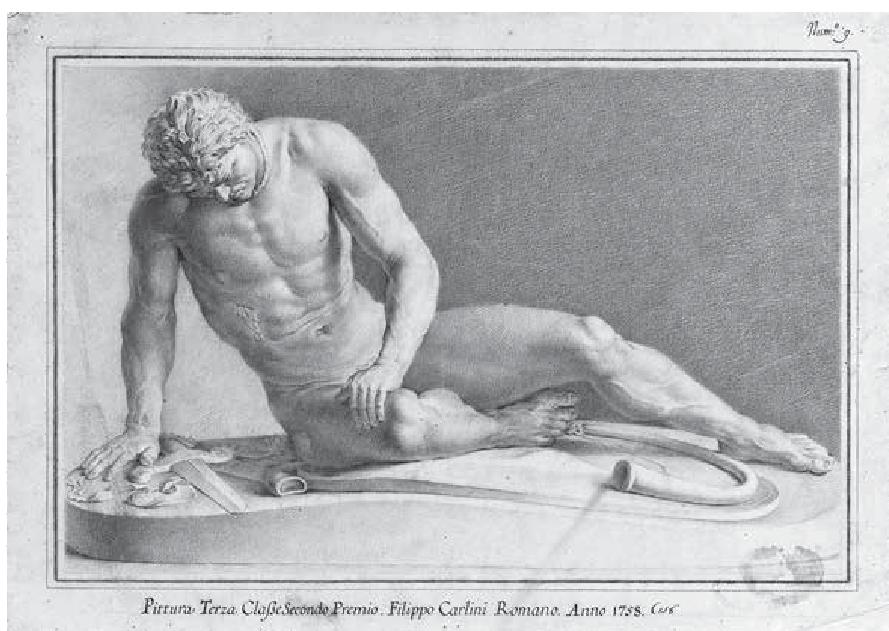


15. Giovanni Polelli, *Antinoo capitulino*, matita rossa, mm 520x290, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1754, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.378.

scultori nello stesso anno e indicato però qui come «di Raffaello» in Santa Maria del Popolo; dall'*Apollo* di Villa Medici (fig. 19, tav. XIV) alla *Santa Susanna* di Duquesnoy, assegnati

rispettivamente a pittori e scultori nel 1771; dall'*Apollo del Belvedere* (fig. 20, tav. XV) alla *Santa Bibiana* di Bernini da modellare, prescritti nel 1775; dall'*Isaia* di Raffaello, assegnato ai pittori nel 1779, all'*Antinoo* capitulino, prescritto in questo stesso anno agli scultori e nel concorso successivo, del 1783, ai pittori, mentre agli scultori veniva nuovamente richiesto di modellare l'*Ercole Farnese*. Tra questo concorso e quello successivo, Roma e la sua tradizione di copia dall'antico subirono una grave perdita, vale a dire lo spostamento della collezione romana dei Farnese a Napoli. Tra le opere trasferite, com'è noto, era proprio l'*Ercole*, modello estremamente caro agli artisti, come attestano le decine e decine di traduzioni grafiche che possediamo, ma anche dal fatto che fosse stato ad esempio inserito tra le sculture il cui studio non doveva essere «mai abbastanza» nell'*Accademia di pittura* immaginata da Maratti nel suo celebre foglio per il marchese Del Carpio³². Così le indicazioni per il concorso di terza classe del 1789, pur nella loro natura concisa, recano traccia di un sentimento di perdita che l'Accademia romana non poteva non manifestare, chiedendo agli scultori di modellare in rilievo l'*Ercole Farnese* «secondo esiste oggi nel gesso formato per la statua che si è trasportata in Napoli»³³.

A quest'altezza cronologica, Roma, l'Europa e la storia della cultura in generale avevano potuto leggere gli scritti di Winckelmann. Benché la ricezione delle sue teorie non sia stata uniformemente immediata, è in quelle pagine – che sarebbero diventate la base per una nuova estetica artistica che tornava a prediligere l'antichità come

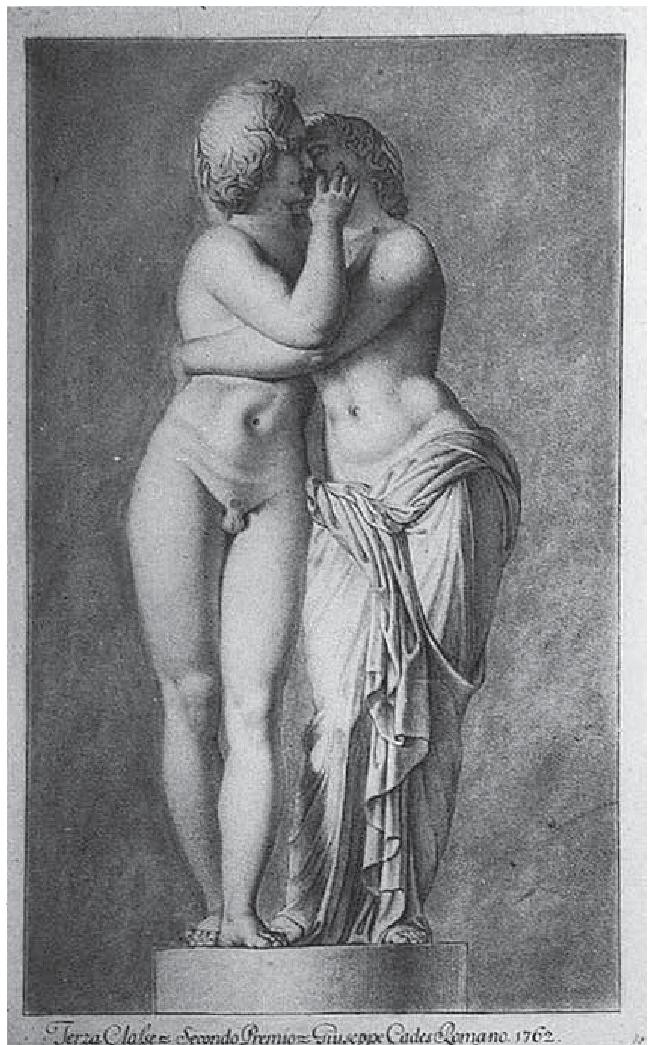


16. Filippo Carlini, *Galata morente*, matita rossa, mm. 320x490, secondo premio, terza classe del concorso Clementino 1758, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A. 394.

modello, nonché per il definitivo smarcamento degli oggetti artistici dall'essere documenti al servizio alla storia – che si trovano espresse a chiare lettere le ragioni del cambiamento di indirizzo che l'esercizio della copia aveva avuto all'interno dell'Accademia di San Luca, qui considerata come punto di osservazione del fermento culturale in atto³⁴.

Come testimoniava nei suoi *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755-56), nel cortile del Belvedere il bibliotecario di casa Albani aveva individuato nell'*Antinoo* e nell'*Apollo* «l'ultimo limite del bello umano e del divino»³⁵. La concentrazione sulle figure singole prodotte dalla statuaria antica, sui loro atteggiamenti, sugli equilibri dei loro corpi, sui singoli panneggi applicati su questi corpi era la via per appropriarsi in modo filologico e preciso – e non solo in senso di ispirazione – di quelli che per Winckelmann erano i tre pregi delle

17. Giuseppe Cades, *Venere e Psiche*, matita rossa e acquerello, mm 560x340, secondo premio, terza classe del concorso Clementino 1762, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.418.



18. Angelo Ricci, *Gladiatore Borghese*, matita rossa, mm 505x430, terzo premio, terza classe del concorso Clementino 1766, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.448.

opere antiche: la bella natura, il nobile contorno e il panneggio³⁶. È ormai inflazionata la citazione della «nobile semplicità e quieta grandezza» che il tedesco attribuisce ai veri capolavori greci, ma vale la pena di riflettere sul fatto che, nell'atto di selezionare dei modelli da offrire ai giovani per esercitare il loro sguardo sull'antico, la ricerca di queste caratteristiche, la ricerca di quella «grazia» cui si era ispirata la corrente classicista a Roma fin dal secolo precedente, erano certamente più individuabili e più facilmente fissate nella mente dei giovani artisti attraverso la concentrazione su singoli soggetti. Nelle sue speculazioni su questo tema, l'autore tedesco chiariva: «la grazia nelle opere d'arte si riferisce unicamente alla figura umana». Se si ragiona in termini di didattica, è piuttosto facile comprendere come questa capacità di esprimere passioni e sentimenti con misura, equilibrio, grazia, venisse sollecitata maggiormente sottoponendo all'attenzione dei giovani un unico corpo, un unico volto, un'unica figura. In questo tipo di pratica, niente poteva distrarre il giovane dalla concentrazione, dal ragionamento e dallo studio delle modalità di resa di queste passioni e di queste attitudini senza servirsi di artifici esterni.

Non è un caso che Winckelmann, nell'individuare tra i moderni degli esempi di pittura che si



19. Giuseppe Fabrini, *Apollo*, matita rossa, mm 600x355, terzo premio, terza classe del concorso accademico 1771, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.472.

fosse innalzata al livello della grandezza antica, citi solo opere in cui compaiono poche figure, possibilmente opere con un'unica, iconica figura centrale e tralasci i grandi cicli che pure erano stati fin dalla loro realizzazione oggetto di studio e venerazione. Di Guido Reni il *San Michele* nella chiesa dei Cappuccini, di Raffaello la Madonna Sistina e alcune singole figure della *Trasfigurazione*. Nei suoi *Avvertimenti sul modo di osservare le opere d'arte* (1759), Winckelmann distinguerà la buona pratica dell'imitazione da quella, stigmatizzata, della copia e raccomanderà agli artisti «di esprimere molto con poco»³⁷. Sarà poi Goethe, quando scrive di avere rintracciato «l'alfa e l'omega di ogni cosa a noi conosciuta, la figura umana»³⁸, a certificare come, nella nuova sensibilità per l'antico che si manifesta all'aprirsi del XIX secolo, la figura nuda – cioè la plastica, la statua a tutto tondo – avesse assunto una primaria centralità.

Della svolta clamorosa per quanto riguarda la funzione dell'antico come modello per la produ-

zione contemporanea, l'Accademia di San Luca fu dunque in qualche modo protagonista, e non sarebbe potuto essere altrimenti, vista la centralità che l'istituzione aveva assunto a partire dal Settecento e che aveva mantenuto, nonostante periodi di crisi, lungo tutto il secolo. Bellori, nel 1664, con il suo programmatico discorso dedicato a *L'idea* e con le speculazioni contenute nelle sue *Vite*, aveva riproposto l'antico come modello centrale per l'imitazione da parte degli artisti del suo tempo, quell'antico che era per la cultura a lui contemporanea una fonte importante ma non certo la fonte per antonomasia³⁹.

Sottoporre ai giovani copisti le più celebri statue prodotte dall'antichità, che Roma per altro aveva il vantaggio di possedere in quasi tutti i casi in opere considerate allora come originali, significava portare questi apprendisti a riflettere in modo più preciso sullo stile di queste opere e a sviluppare poi la capacità di appropriarsi dell'antico anche in senso selettivo⁴⁰. A fine secolo si sarebbe infine tornati ad apprezzare e a rivitalizzare in invenzioni moderne il pittoricismo del

20. Francesco Cornacchi, *Apollo del Belvedere*, matita rossa, mm 520x365, primo premio, terza classe del concorso Clementino 1775, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.499.



rilievo e le sue possibilità espressive, ma con profonda conoscenza filologica e naturalmente, nel caso dell'astro nascente di Antonio Canova, con personale genialità.

Stefania Ventra
Archivio del Moderno,
Università della Svizzera italiana
stefania.ventra@usi.ch

NOTE

Le riproduzioni dei disegni si pubblicano per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

1. I repertori di riferimento per i materiali dei concorsi accademici di terza classe sono i volumi curati da A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, I, Concorsi e accademie del secolo XVII*, Roma, 1988; II, *Concorsi e accademie del secolo XVIII*, Roma, 1989; III, *Concorsi e accademie del secolo XVIII (1756-1995)*, Roma, 1991. Qui sono pubblicati i disegni, anche quelli oggi dispersi, nonché i principali documenti d'archivio legati alle competizioni. I volumi sono la fonte principale del censimento che è alla base del ragionamento qui proposto. Per evitare una sovrabbondanza di note, non si forniranno le indicazioni precise delle pagine in cui compaiono i temi dei concorsi anno per anno, dando per scontato il riferimento a questi tre volumi, organizzati in ordine cronologico per data di concorso.

2. La bibliografia su questi temi è cospicua; si citano qui pertanto solo alcuni contributi fondamentali, rimanendo alla bibliografia di riferimento contenuta nei più recenti. Testi fondanti restano sempre F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto* (1981), ed. Torino, 1984; S. Settimi (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Roma, 1984-86. Per un *excursus* sulla funzione dell'antico dal Quattrocento al tardo Seicento H. Wrede, *L'antico nel Seicento*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, Roma, 2000, I, pp. 7-15. Per l'antico nel Seicento L. di Cosmo, L. Fatticchioni (a cura di), *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, Atti del Convegno internazionale (Pisa 2011), Roma, 2013 e M.G. Picozzi, 'Nobilia opera': la selezione della scultura antica, in *L'idea del bello...*, cit., pp. 25-38, 30-31. Per il Settecento O. Rossi Pinelli, *Dall'antico alla molteplicità di antichi: gli anni ottanta del XVIII secolo a Roma*, in M. Scolaro, F.P. Di Teodoro (a cura di), *L'intelligenza della passione*, San Giorgio di Piano (BO), 2001, pp. 433-444; Eadem, *Per una 'storia dell'arte parlante': dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino*

(1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 5-23; C. Brook, V. Curzi (a cura di), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma), Ginevra-Milano, 2010 e qui, in particolare, M. Barbanera, *Dal testo all'immagine: autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento*, pp. 33-38; O. Rossi Pinelli, *Winckelmann e la storiografia artistica nella seconda metà del Settecento*, pp. 45-50; A. Cipriani, *Propagandare l'antico nella Roma del Settecento*, pp. 133-138. Per la diffusione protoindustriale di copie dall'antico A. Pinelli, *Souvenir: l'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma, 2010. Per una trattazione complessiva sul dibattito critico circa il metodo tra tardo Seicento e Settecento si veda da ultimo C. Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Torino, 2014, pp. 91-179.

3. A.C.P. de Caylus, *Recueil D'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines*, 1, II, Paris, 1752.

4. L'espressione è un omaggio al titolo di O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, cit., 3, pp. 181-250.

5. Oltre a *I disegni di figura...*, cit., per le altre classi di concorso si vedano A. Cipriani (a cura di), *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma, 1989 e, per i concorsi Clementini (in vigore dal 1702) A. Cipriani (a cura di), *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, Roma, 2000.

6. La frase di Luigi XIV è tanto efficace e programmatica da essere stata assunta come titolo di un paragrafo del celebre Haskell-Penny, *L'antico...*, cit., pp. 46-54. Sul tema, anche in questo caso per orientarsi in una vasta bibliografia, si vedano almeno inoltre P. Burke, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris 1995; J.-F. Méjanès, *Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité*, in J. Raspi Serra, F. de Polignac (a cura di), *La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon), Paris, 1998, pp. 95-97; C. Henry, *Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma*, in *Roma e l'antico...*, cit., pp. 139-144. Si veda da ultimo e con bibliografia aggiornata V. Di Giuseppe Di Paolo, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Torino, 2017 (edizione digitale <http://www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sulla-arte-e-la-cultura-del-barocco/antico-moderno-parigi-roma-torino-1670-1760/2-1-valeria-di-giuseppe-di-paolo/>, consultato il 2/7/2018).

7. Sulla fondazione dell'Accademia di Francia a Roma e sugli scambi con la San Luca si vedano soprattutto H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome: la Ville Médicis*, Paris, 1924; E. Coquery, *Charles Errard ca. 1601-1689; la noblesse du décor*, Paris, 2013, pp. 201 ss.; Idem, *Charles Errard e la fondazione dell'Accademia*, in J. Delaplanche (a cura di), *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, catalogo della mostra (Roma), Roma-Milano, 2016, pp. 29-35; C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali (a cura di), *Roma-Parigi: accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*,

catalogo della mostra, Roma, 2016. Sui rapporti tra Roma e Parigi nel secondo Seicento, anche in ambito accademico *L'idéal classique...*, cit.; M. Fumaroli, *Peinture et pouvoirs au XVII^e et XVIII^e siècle: de Rome à Paris*, Dijon, 2007. Chi scrive ha proposto una revisione dell'influenza francese sulle politiche artistiche dell'Accademia di San Luca nella relazione *Maratti in accademia, dal filofrancesimo alla valorizzazione della pittura romana nella sua eterogeneità*, nell'ambito della Giornata di studi *I quattro Carli. Storie pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa, 2017.

8. Si vedano, a proposito della selezione dell'antico nell'età belloriana, H. Wrede, *L'Antico nel Seicento, in L'idea del bello...*, cit., pp. 7-24 e Picozzi, 'Nobilia opera...', cit.

9. In Archivio Accademia San Luca, vol. 42A, f. 212v è registrato in data 23 agosto 1672 il pagamento «a mastro Ambroggio stucatore giuli quattro per comprar chiodi o rampini per acomodare li bassirilievi della colonna traiana donati dal Sig. Carlo Errardo Principe nel passo tra una scala et l'altra».

10. G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della colonna traiana e i francesi*, in P. Morel (a cura di), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra, Roma, 1988, pp. 21-40. Sulla fortuna della Colonna Traiana in età moderna si veda, degli stessi autori, *Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1985, XV, 4, pp. 1103-1050.

11. M.L. Pagliai, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche nell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, 2003, p. 144, si veda anche p. 17.

12. *Colonna Traiana...*, Roma, 1673, cfr. P. Santi Bartoli, P. Bellori, *Colonna Traiana. Disegni, intagli e commenti*, Roma, 2016.

13. D.L. Sparti, *Criteri museografici nella collezione dal Pozzo alla luce di documentazione inedita*, in F. Solinas (a cura di), *Cassiano Dal Pozzo*, Atti del Seminario internazionale di studi, Roma, 1989, pp. 221-246.

14. Agosti, Farinella, *Il fregio...*, cit., pp. 56-59.

15. Pietro Santi Bartoli (1635-1700) risulta assiduamente presente in Accademia di San Luca tra il 31.8.1670 e il 15.8.1677 (dati tratti dalla ricerca condotta da chi scrive nell'ambito della tesi di dottorato *Presenze artistiche e strategie culturali a Roma nel secondo Seicento. Il ruolo dell'Accademia di San Luca*, Sapienza Università di Roma, a.a. 2015-2016). Sulla sua attività di incisione dall'antico e sul suo coinvolgimento nelle politiche culturali francesi si vedano da ultimi E. Gentile Ortona, M. Modolo, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, Roma, 2016; M. Modolo, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Torino, 2018, con puntuale e aggiornata bibliografia (<http://www.fondazione1563.it/libri-arte-cultura-storia/collane/alti-studi-sulle-arte-e-la-cultura-del-barocco/la-civiltà-del-barocco-e-le-declinazioni-della-historia/3-1-mirco-modolo/>), consultato il 30.6.2018).

16. Il volume è digitalizzato in Arachne (banca dati centralizzata online dell'Istituto Archeologico Germani-

co-DAI e dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Colonia): <https://arachne.uni-koeln.de/drupal/> (consultato il 5 luglio 2018).

17. Scarse le notizie sul pittore, incisore e mosaicista Matteo Piccioni (1615-71), citato anche per opere oggi perdute in F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma...*, Roma, 1763; P.A. Orlandi, *Abcedario Pittorico...*, Bologna, 1704, p. 409 (alla voce «Tommaso Piccioni», poi corretta in «Matteo Tommaso Piccioni» nell'indice e nelle edizioni successive); A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, Macerata, 1834, tomo II, pp. 352-355. L'unica opera pittorica a lui attribuita in modo documentato giunta fino a noi è la pala con la *Visione di Maria Maddalena de' Pazzi* realizzata entro il 1653 per la chiesa romana di San Martino ai Monti, trattata in A.B. Sutherland, *The decoration of San Martino ai Monti - I*, in «The Burlington Magazine», 1964, 106, pp. 115-120 (qui è citata l'appartenenza di Piccioni all'Accademia di San Luca «at least until 1663», mentre chi scrive ha oggi rilevato la sua attività fino al 1669).

18. P. Fréart de Chanteloup, *Journal de voyage su Cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanic, Paris, 2001, p. 134.

19. Sul tema è in corso di stampa un contributo di chi scrive: *Lo statuto della scultura a Roma nel secondo Seicento tra Compagnia di San Luca e Università dei Marmorari: alcuni casi*, in C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella (a cura di), *In corso d'opera, II*, Atti delle Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma (Roma 2016), Roma, 2018. Un importante precedente, seppur su posizioni diverse, è A. Cipriani, *Un'inedita 'storia' della romana Accademia di San Luca: consapevolezza critica della scultura nella seconda metà del Seicento*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, pp. 325-329.

20. Su Poussin in Bellori si vedano almeno O. Bonfait, P. Rosenberg, Poussin, in *L'idea del bello...*, cit., pp. 406-441; G. Perini, *Il Poussin di Bellori*, in O. Bonfait, C.L. Frommel (a cura di), *Poussin et Rome*, Atti del Convegno (Roma 1994), Paris, 1996, pp. 293-308S; A. Quondam, *Roma 1672: il Classicismo restaurato: l'idea del bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in B. Alfonzetti (a cura di), *Settecento romano: reti del classicismo arcadico*, Roma, 2017, pp. 23-71.

21. G. Previtali, *Introduzione*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, 1976, ed. cons. Torino, 2009, vol. 1, pp. IX-LX.

22. Come ha recentemente chiarito M.B. Failla, *L'inganno dell'occhio e l'artificio barocco (1640-1680)*, in *La storia delle storie dell'arte*, cit., pp. 48-90 (in particolare pp. 67 ss.).

23. E. Cropper, 'La più bella antichità che sappiate desiderare: history and style in Giovan Pietro Bellori's 'Lives'', in P. Ganz, M. Grosebuch (a cura di), *Kunst und Kunsththeorie 1400-1900*, Wiesbaden, 1991, pp. 145-173; S. Maffei, *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in H. Beck, S. Schulze (a cura di), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin, 1989, pp. 139-171; S. Maffei, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del classicismo secentesco...*, cit., pp. 75-100.

24. *I disegni di figura*, I, cit., p. 26.
25. Su questo argomento si veda L. Pestilli, *On Bernini's Reputed Unpopularity in Late Baroque Rome*, in «*Artibus et Historiae*», 2011, 63, pp. 119-142.
26. Sulla donazione di Maratti cfr. S. Ventra, *Maratti e l'Accademia. I Santi Artisti come repertori di modelli*, in M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, *I ritratti dei Santi Artisti: una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, 2014, pp. 19-24, 23. Sulla fortuna del *Gladiatore Borghese* cfr. Haskell, Penny *L'antico...*, cit., pp. 321 ss.; Picozzi, 'Nobilia opera...', cit., pp. 30-31.
27. Si veda da ultimo E. Dodero, C. Parisi Presicce (a cura di), *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra, Roma, 2017.
28. L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in D. Biagi Maino (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale di studi di storia dell'arte (Bologna 1994), Roma, 1998, pp. 367-384.
29. *I disegni di figura*, III, cit., p. 11.
30. A. Pampalone, *Profilo critico dell'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento*, in *Aequa potestas...*, cit., pp. 51-56. Si vedano inoltre le schede dei disegni in *I premiati...*, cit. Per una visione più ampia sulla produzione artistica romana di questo periodo fondamentale E.P. Bowron, J.J. Rishel (a cura di), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra *The splendor of 18th-century Rome* (Philadelphia), London, 2000.
31. Per questa riflessione devo molto al confronto con Michela di Macco e Camilla Parisi.
32. S. Rudolph, *Carlo Maratti. L'Accademia di Pittura*, in *L'idea del Bello...*, cit., II, p. 483 (con bibliografia indicata); S. Pierguidi, 'Tanto che basti. La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti', in «*RIHA journal*» (30 August 2017), p. 178; M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico...*, cit., pp. 183-190, 184.
33. *I disegni di figura*, III, cit., p. 153. Per una scheda aggiornata sull'*Ercole* si veda F. Rausa, *L'Ercole Farnese*, in C. Gaspaldi, C. Gasparri, *Le sculture Farnese*, III, *Le sculture delle Terme di Caracalla*, Milano, 2010, pp. 17-20.
34. Sulla lenta ricezione di Winckelmann in particolare si veda D. Gallo, *Modèle ou miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, 2008. Nella vastissima bibliografia sull'erudito si vedano, oltre alle voci già citate nelle precedenti note, E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000; E. Pommier, *Più antichi della luna: studi su J.J. Winckelmann e A.Ch. Quatremère de Quincy*, a cura di M. Scolaro, Bologna, 2000; Idem, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, 2003. Sul clima artistico, letterario, culturale e filosofico del periodo si vedano R. Assunto, *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclassica e protoromantica*, Roma 1984; O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni: la cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino 2000 (ora *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, 2009); L. Barroero, *Le arti e i lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino, 2011.
35. J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino, 2008, p. 17.
36. Ivi, p. 21.
37. Ivi, p. 45.
38. Cit. in N. Himmelmann, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico...*, cit., II, *I generi e i temi ritrovati*, pp. 201-278, 203.
39. Su questo tema, declinato per quanto riguarda la scultura, si veda quanto scrive C. Giometti, *Ricerche sull'antico a Roma nella scultura del primo Settecento*, in *Roma e l'antico...*, cit., pp. 221-226.
40. Cfr. di Macco, *La mente e la mano...*, cit.