

Copie «autentiche» delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta

La ricostruzione, attraverso fonti e documenti inediti, del contesto culturale e delle istanze politiche e ideologiche che animarono la discussione circa le copie delle catacombe e i diritti sul patrimonio della prima Cristianità

Nella *Guida di Roma* edita nel 1861, Alessandro Rufini non poteva mancare di segnalare, al solerte visitatore della capitale pontificia, le meraviglie antiche e moderne della Città Eterna: studi di artisti e negozi di antichità, palazzi e collezioni storiche, sino ai più recenti e moderni musei da scoprire. Tra questi ultimi, una menzione particolare meritava il Museo Cristiano Lateranense, fiore all'occhiello degli interventi museografici patrocinati da Pio IX, volti alla valorizzazione del patrimonio pontificio e, con non meno fermezza, della stessa identità culturale (e politica) della capitale cristiana, che in quei tormentati anni era gravemente minacciata alle fondamenta. «Nelle camere che sono al quarto lato si vedono copie *autentiche* di pitture cristiane delle catacombe, e la storia di sant'Agnes staccata dall'antico muro della nuova chiesa fuori le Mura»¹. La menzione del Rufini, dedicata a uno dei principali ambienti del Museo (inaugurato nel 1854), sottolineava con chiarezza l'interesse precipuo di questa sala, parte integrante del percorso museale lateranense, ma anche «museo nel museo», ideato dal padre gesuita Giuseppe Marchi come spazio autonomo, con un suo valore intrinseco per la più pubblica fruizione dell'arte visiva del primo cristianesimo. Le copie pittoriche raccolte nella sala e realizzate a partire dal 1851 sotto l'attenta supervisione

dello stesso Marchi, erano le uniche in grado di restituire *autenticamente*, sembrava precisare Rufini, stile ed iconografia delle decorazioni delle catacombe, con un valore non solo documentario ma anche sostitutivo. Una funzione che doveva stare particolarmente a cuore al Marchi, consapevole delle difficoltà di accesso alle catacombe, dei continui pericoli di crolli e del deterioramento a cui inesorabilmente il tempo rischiava di condannare gli originali². D'altra parte il dibattito sul valore 'scientifico' della riproduzione esatta a scopo sostitutivo, conservativo o documentario aveva trovato nella capitale pontificia della seconda Restaurazione un terreno di discussione molto fertile. Ma facciamo un passo indietro nell'intento di ritessere con più precisione il contesto in cui tale progetto dovette prendere forma.

Tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, nella città dove Marchi aveva compiuto i primi importanti passi da archeologo cristiano, copisti di ogni nazionalità, allievi delle Accademie straniere, affollavano sempre più numerosi chiese, musei e gallerie private, intenti a completare il proprio tirocinio formativo. Tra questi, i francesi erano indubbiamente i più agguerriti. Com'è noto sin dai tempi di Colbert, l'istituzione francese aveva infatti consolidato la prassi della copia non solo come tappa obbligatoria del percorso degli

allievi dell'École a Roma – un saggio da inviare in patria a prova dei progressi raggiunti – ma anche come utile vantaggio alla Corona, che aveva inserito le copie in un programma di arredo degli edifici sacri e pubblici dello Stato³. Negli anni Trenta i copisti allievi dell'Accademia erano però impegnati in progetti ben più ambiziosi e sistematici, direttamente patrocinati dalla nazione francese. Fra questi, in particolare, il Musée des Copies di François Mérimée si presentava come una vera e propria novità nel panorama internazionale: centralizzata in un unico grande contenitore espositivo, l'intera storia dell'arte europea doveva essere raccontata attraverso *fac-simili* tali da esaltare, al contempo, il progresso nelle arti raggiunto dallo Stato francese⁴. L'impegno si era fatto davvero imponente, non solo per la quantità dei modelli prescelti e degli artisti impiegati, ma anche per la qualità stessa delle riproduzioni, che dovevano essere nei formati, nel colore, nel disegno il più possibile competitive con gli originali.

La posizione assunta dall'autorità pontificia nei confronti di questa 'invasione' di copisti in città merita di essere brevemente ripercorsa alla luce dell'itinerario che ci accingiamo a seguire. I provvedimenti sempre più severi, presi proprio in questi anni dal cardinal Bartolomeo Pacca prima e dal camerlengo Giustiniani dopo, durante il pontificato di Gregorio XVI, per difendere gli originali dagli abusi e dai danni che i copisti potevano arrecare – e di cui si rintraccia menzione frequente nella documentazione –, da un lato s'inserivano nel contesto di una sempre più consapevole e mirata politica di tutela e conservazione dei beni artistici dello Stato della Chiesa; dall'altro erano anche espressione, negli anni della maggiore messa in discussione della stessa identità di Roma, della specifica volontà di marcare con nettezza i diritti dello Stato pontificio sul proprio patrimonio artistico, difendendo unicità e valore di quei capolavori-simbolo della capitale pontificia che riproduzioni troppo esatte e, soprattutto, patrocinate da Stati lontani o avversi rischiavano di compromettere⁵.

È questo un punto nodale per contestualizzare le posizioni che di lì a qualche anno sarebbero state assunte, nel campo del monopolio sulle riproduzioni delle catacombe, sia dal padre gesuita Marchi che da Giovanni Battista De Rossi. Nell'ambito della Romana Accademia di San Luca, d'altronde, il ruolo della copia esatta era ritenuto fondativo non solo nella prassi di studio ma anche come mezzo, se controllato dalle istituzioni pontificie, atto a sovvenzionare le arti e i giovani pittori in cerca di un mestiere sicuro. Un ruolo di primo piano nel patrocinare progetti

volti alla documentazione, alla musealizzazione e alla preservazione, con copie sostitutive, dei capolavori dello Stato fu svolto in particolare da Tommaso Minardi, per il quale il ricalco diretto sull'opera così come lo scambio di lucidi con gli allievi erano pratiche consuete sia nell'ambito della didattica che come strumento di indagine e ricerca sul territorio⁶. In quel 1848, anno che – com'è noto – precede la parentesi della Repubblica Romana e dell'esilio del pontefice, Minardi aveva formulato l'ambizioso progetto di riprodurre in scala 1:1 le *Logge* di Raffaello, tramite copie realizzate dai migliori allievi dell'Accademia utilizzando un procedimento accurato, che prevedeva il ricalco degli originali come atto di partenza determinante perché gli artisti potessero davvero 'appropriarsi' dello stile dell'Urbinate⁷. Nello stesso anno padre Marchi, secondo la ricostruzione a suo tempo tracciata da Fausti, già aveva definito una prima compiuta idea del progetto del 'suo' Museo, che faceva seguito ad un decennio di esplorazione delle catacombe da parte dello studioso e ad una prima campagna di documentazione, avviata per la pubblicazione dei *Monumenti del primo cristianesimo*⁸.

Non è un caso, quindi, che siano Minardi e copisti con una comprovata esperienza nel campo della riproduzione esatta e, in particolare, nell'uso del lucido ad essere chiamati in causa nel progetto di realizzazione delle copie *autentiche* per il Museo Cristiano Lateranense e nella campagna di documentazione delle catacombe avviata dal Marchi. Entrambi i progetti – l'uno che mirava a valorizzare i modelli dell'antica cristianità e l'altro quelli del simbolo per eccellenza dell'età d'oro della capitale della Chiesa – erano espressione delle politiche dello Stato pontificio volte alla difesa del proprio patrimonio e all'autopromozione, attraverso una selezionata e cosciente scelta di modelli da tutelare, documentare, riprodurre in casa propria: politiche che costituivano una risposta consapevole a quelle degli Stati europei che minacciavano la centralità del modello romano. Ma, come già detto, perché le copie autentiche del Marchi fossero realizzate, concluse e collocate nel suo Museo, dovettero passare ancora diversi anni. E nella *Guida* che abbiamo citato in apertura, il riferimento di Rufini all'*autenticità* di quelle riproduzioni sembrava, implicitamente, rimandare anche alla presenza di copie *false* con cui, per nessuna ragione, quelle del Museo Cristiano Lateranense andavano confuse.

«Ispirato dal Marchi, fece concepire il suo disegno del quale potrebbesi forse dire che fu un mettere la falce nell'altrui messe»⁹. Così l'architetto Francesco Fontana sentenziava nel 1851 in un ar-

ticolo comparso sull'«Osservatore Romano», il bollettino ufficiale della Chiesa di Pio IX, in merito all'impresa editoriale *Catacombes de Rome*, pubblicata dall'architetto francese Louis Perret in quello stesso anno. L'opera era corredata da litografie acquerellate che riproducevano, tra l'altro, le pitture murali delle catacombe di Roma, realizzate sui disegni e lucidi del pittore francese Savinien Petit (1815-1878), che era stato a Roma tra il 1845 e il 1850 come allievo dell'École allora diretta da Ingres¹⁰. La pubblicazione dei sei sontuosi volumi, editi grazie al sostegno del governo francese, aveva – drammaticamente – sollevato la questione dei diritti sul patrimonio culturale: le autorità pontificie si erano sentite scippate, in modo fraudolento, del privilegio di diffondere in esclusiva le immagini del primo cristianesimo e di garantirsi quindi un primato in quest'ambito. La questione era anche più spinosa perché in effetti Perret aveva avviato la sua campagna di riproduzione in modo legittimo, facendo accedere il suo copista alle catacombe grazie all'autorizzazione diretta del governo francese, in quanto la raccolta della documentazione e dei materiali per la pubblicazione si era svolta proprio nel biennio dell'occupazione francese di Roma. Non si trattava dunque solo di una questione di rivalità «scientifica», ma anche di un caso politico più che delicato, visti i tempi e la posta in gioco. Il Marchi, così come il suo allievo De Rossi – che com'è noto proseguirà l'impresa avviata dal gesuita con la pubblicazione dei volumi della *Roma sotterranea* – non riuscirono mai a superare tale affronto. Marchi, pur riuscendo ad inaugurare il Museo, morì per un colpo apoplettico senza aver visto pubblicare la sua impresa editoriale, mentre lo stesso De Rossi tornerà più volte sulla questione anche tra le pagine della *Roma sotterranea*¹¹.

In questo contesto è interessante ascoltare la voce di un noto archeologo e conoscitore di nazionalità francese, Charles Lenormant, che intervenne nel dibattito in un testo, *Les Catacombes de Rome en 1858*, pubblicato a Parigi nel 1859. Il punto di vista di Lenormant è quello di un archeologo cristiano, che a Roma aveva conosciuto personalmente il Marchi, del quale fornisce un ritratto animato da sincera ammirazione: «un homme d'un tempérament robuste aux cheveux noirs, à l'oeil vif, et dont toute la personne respirait cette résolution gaie qui est le signe caractéristique d'une vocation pour l'archéologie active»¹². Lenormant si sentiva debitore nei confronti del gesuita, che lo aveva introdotto alla sospirata esplorazione delle catacombe durante il suo secondo soggiorno romano, nell'agosto del 1841. Rispetto al suo primo, giovanile viaggio del 1824, proprio

l'intraprendenza di Marchi e la lungimiranza di Pio IX avevano creato una situazione completamente diversa per quel che concerneva l'accesso alla Roma sotterranea: «La vérité est que je n'avrais pas demandé mieux dès 1824, que de m'engager sur la trace des Bosio et des Boldetti, mais le moyen de le faire m'avait manqué. Malgré mon désir de visiter les catacombes, toutes mes tentatives d'alors furent infructueuses»¹³. Se nel 1824 per Lenormant era stato praticamente impossibile trovare un guardiano disponibile a portarlo nei sotterranei e, in generale, «le jeunes gens, artistes ou autres, qui voyagent en Italie sans se recommander d'autre chose que de leur bonne volonté, connoissent par expérience les déboires qu'on y éprouve à chaque instant», nel 1841 le esplorazioni di padre Marchi e la sua disponibilità a condividere la ricerca scientifica ed archeologica con gli studiosi stranieri «avaient jeté [*sic!*] un grand éclat» sulla Roma sotterranea¹⁴. Lenormant, da archeologo cristiano, credeva fermamente nella missione universalizzatrice sottesa al programma di Pio IX, di cui si mostrava strenuo sostenitore, così come nell'alto valore scientifico ed educativo del progetto editoriale di Marchi e De Rossi: in pagine ispirate, egli sembrava anzi invitare il pontefice a non arroccarsi, in quei tempi difficili, in una politica chiusa e monopolista, ma piuttosto a proseguire sulla linea della condivisione scientifica e delle idee.

In quest'ottica egli prendeva esplicitamente una posizione in merito alla questione dell'edizione di Louis Perret, che tanto malumore aveva suscitato a Roma, e ne sottolineava, al contrario, l'importanza per la cultura cattolica francese. La sua riflessione si soffermava, inoltre, sull'effettivo valore artistico e scientifico dell'opera ma anche sul ruolo specifico svolto dal giovane artista Savinien Petit, ponendo a confronto il risultato delle copie francesi con quelle che, all'epoca, potevano essere ammirate nella sala del Museo Cristiano Lateranense. Il successo dell'edizione di Perret era indubitabilmente dovuto, secondo Lenormant, agli «admirables dessins» di Petit, un artista che a suo avviso meritava un riconoscimento pubblico maggiore di quello tributatogli sino a quel momento. Quando il pittore francese, che tra il 1848 e il 1849 aveva esplorato e disegnato minutamente le catacombe di S. Callisto, di Porta Latina e di S. Sebastiano, aveva portato in Francia «ces précieux portefeuilles, [...] tout le monde fut frappé, come d'une révélation qui allait se faire», scriveva Lenormant¹⁵. Egli non aveva dubbi sulle qualità del metodo applicato da Petit: «Dessinateur d'un ordre peu commun, à la fois plein de sentiment et dépourvu de manière,



1. Savinien Petit, *Entrata delle catacombe di via Latina*, 1848 ca, mina di piombo e rialzi a gouache bianca su carta azzurra, 460 x 295 mm, firmato, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (R.F. 54 791), © 2010 Musée du Louvre/ Harry Brésat.

M.S. Petit avait abordé le premier la reproduction fidèle de ces ébauches négligées, mais empreintes de style et de vie, qui forment les premiers essais de la peinture chrétienne»¹⁶. Peraltro la visita alla galleria di copie delle pitture delle catacombe, esposte al Laterano, non aveva fatto altro che confermare in Lenormant la convinzione dell'assoluta qualità delle riproduzioni di Petit. Quelle del Laterano, infatti, apparivano all'archeologo piuttosto rigide e dunque non in grado di restituire «la liberté hardie qui distingue les originaux»¹⁷. Secondo la sua visione, dunque, quest'ultime erano tutt'altro che copie *autentiche*. D'altra parte era proprio grazie al successo dei disegni di Petit che Perret aveva potuto ottenere con facilità dall'Assemblea legislativa francese l'importante finanziamento per la pubblicazione del volume che, come Lenormant sapeva bene, era stato molto criticato a Roma: «mais ces reproches et ces critiques, plus ou moins fondés, laissent intacte la part d'honneur qui revient à M.S. Petit, et c'est la seule conclusion que je tiens à établir»¹⁸.

Prima di entrare nella discussione sull'autenticità o meno anche delle copie dell'edizione di

Les catacombes di Perret, Lenormant tornava sulle questioni politiche e a tal proposito esprimeva molto chiaramente la sua posizione in merito alla tendenza, tutta romana, di considerare le antichità cristiane come esclusiva proprietà dello Stato della Chiesa. I francesi, non vi era dubbio, erano molto più liberali quando si trattava di patrimonio culturale. Il passo in questione merita di essere riportato per intero: «Ce n'est pas la faute du peintre français [Petit] si les troubles de Rome lui ont rendu faciles des explorations et des travaux qui, sous un gouvernement régulier, auraient sans doute rencontré les plus sérieux obstacles. Pour repousser les étrangers, on a généralement dans Rome deux motifs: l'un naïf, l'autre répréhensible. Les savants italiens se laissent aller à réclamer le monopole des antiquités, comme s'il s'agissait d'envahir l'héritage de leurs pères; c'est dans leur pensée une propriété qui devrait leur appartenir exclusivement, du droit de la tradition et de l'aptitude: nous leur pardonnons l'excès d'une telle prétention en faveur de ce que, dans une certaine mesure, elle a de fondé et de légitime. Quant à ce qu'il pourrait y avoir d'intéressé dans les tentatives d'exclusion que les étrangers rencotrent, c'est notre droit à nous autres Français de blamer de tels motifs, puisque, sur notre propre terrain, nous n'excluons personne. M.S. Petit a pris la liberté de copier les peintures des catacombes, quand les portes en étaient ouvertes: il n'a pas droit seulement à ce qu'on l'excuse, il mérite aussi des éloges»¹⁹.

La notazione di Lenormant puntava dritto al cuore della discussione e giungeva quasi come un ammonimento verso le autorità pontificie e verso lo stesso Marchi, che nel 1852, insieme a De Rossi, aveva chiesto ed ottenuto il monopolio assoluto dell'accesso e della riproduzione delle catacombe²⁰, indispensabile garanzia contro ogni incursione straniera nel progetto di divulgazione dell'arte del primo cristianesimo. Da quel momento in poi, chiunque avesse voluto accedere alla Roma sotterranea doveva ottenerne esplicita autorizzazione dalla Pontificia Commissione Archeologica e in particolare da De Rossi. S'intrecciavano dunque molteplici e complesse questioni, che ruotavano anche intorno al concetto della pubblica fruizione del patrimonio culturale e dell'appartenenza o meno dello stesso alla collettività: una *querelle* che sembrava contrapporre le idee illuministe di derivazione francese alle istanze protezionistiche della cultura pontificia. Vi s'intrecciava però – e in modo non secondario – anche la discussione sulla fedeltà o meno – l'*autenticità*, appunto – delle riproduzioni destinate a consegnare ai posteri, com'era stato per

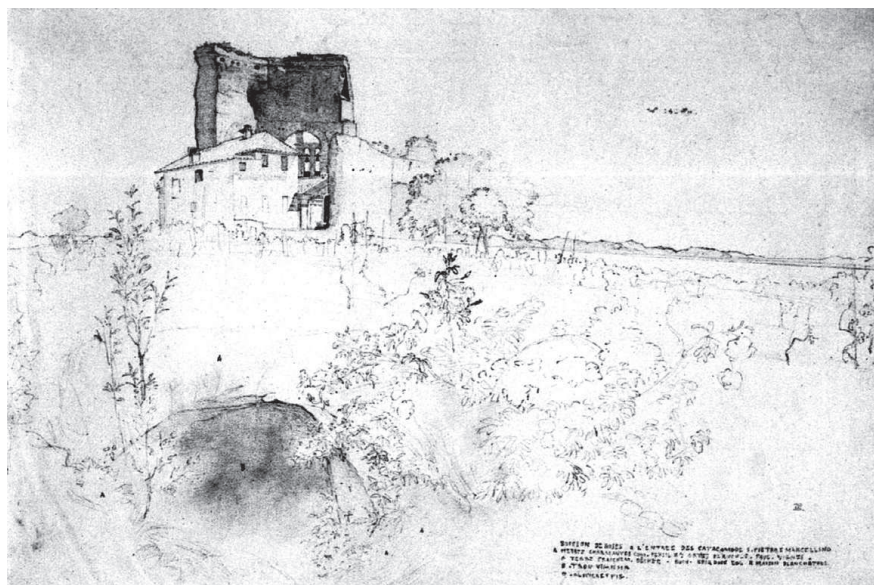
le copie del Bosio, le pitture delle catacombe in condizioni di irrimediabile degrado²¹. Su questo punto Lenormant, da fine archeologo, non poteva non riconoscere l'imprecisione delle riproduzioni pubblicate nel testo di Perret: questi, infatti, aveva preteso di correggere nella traduzione litografica dei disegni di Petit, «les irrégularités et les négligences que présentent les œuvres originales», falsando in realtà la stessa intelligenza del disegno di Petit, così acuto, invece, nel restituire lo stile, oltre che le iconografie, delle pitture originali. Il confronto tra alcuni dei disegni di Petit (la maggior parte dei quali sono conservati tra l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi e il Musée des Beaux-Arts di Nancy) e le litografie pubblicate a corredo dei volumi sembra confermare l'assunto di Lenormant²².

Che Savinien Petit – il quale consacrerà gli anni successivi della sua carriera artistica al rinnovamento della pittura religiosa in Francia, facendo dell'esperienza romana sulle fonti del primo cristianesimo e, in genere, del contatto con l'ambiente dei Nazareni a Roma, l'occasione per consolidare il suo stile programmaticamente pre-raffaellita – fosse già a quell'epoca un disegnatore particolarmente sensibile lo rivela, d'altra parte, la varietà del suo approccio grafico alle catacombe. In un disegno, recentemente pervenuto al Louvre, l'artista raffigura l'ingresso delle catacombe di Porta Latina con tratto minuto a mina di piombo e rialzi a *gouache* su carta azzurra (fig. 1): l'immagine è quella di un antro naturale invaso dalla vegetazione, ove la luce penetra appena e ci restituisce quell'effetto di misteriosa sorpresa a cui doveva essere legato buona parte del fascino della scoperta di questi luoghi, specie per un giovane artista.

Come altre vedute testimoniano – ad esempio il disegno a carboncino dell'ingresso delle catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino, conservato a Nancy (fig. 2) – Petit si avvicina alla lettura dello stato effettivo dei luoghi e del rapporto tra contesto naturale e rovina antica. Una geografia di cui annota i dettagli in margine al foglio – «buissons de roses [...] herbes charmantes comme persil [...] orties blanches [...] vignes»²³ – che però, nella traduzione di Perret per il volume, appare epurata a favore di un'esaltazione della rovina ma, allo stesso tempo, di un appiattimento della stessa, dal momento che si perdono sia la specificità del dettaglio naturale, sia la complessità topografica del contesto architettonico: nei volumi editi da Perret, le vedute di Petit si limitano infatti a fungere da introduzione ai percorsi nelle diverse catacombe, come generici frontespizi delle singole sezioni.

L'allontanamento dalla visione archeologica, che sembra caratterizzare i disegni preparatori di Petit, si riscontra anche nella traduzione delle immagini relative agli interni. Possiamo, ad esempio, soffermarci su alcuni dei disegni della serie consacrata ai cimiteri di S. Callisto e di S. Sebastiano sulla via Appia, in buona parte conservati a Parigi. «Janv. 1849» è datata la veduta del cosiddetto cubicolo dei cinque santi nel cimitero di S. Callisto (fig. 3)²⁴. Nel disegno a carboncino, Petit annota velocemente il contesto complessivo e la scena raffigurata sulla parete di fondo, di cui individua sinteticamente gesti, fisionomie, abbigliamento delle figure; restituisce poi, scrupolosamente, i rapporti proporzionali dell'intero spazio: l'altezza del soffitto, l'altezza e larghezza della parete dipinta. La lettura quasi compendia-

2. Savinien Petit, *Entrata delle catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino*, carboncino su carta, 286 x 420 mm, iscrizione in basso a destra a carboncino, Nancy, Musée des Beaux-Arts, Cabinet d'Art graphique (inv. TH.99.15.1497).



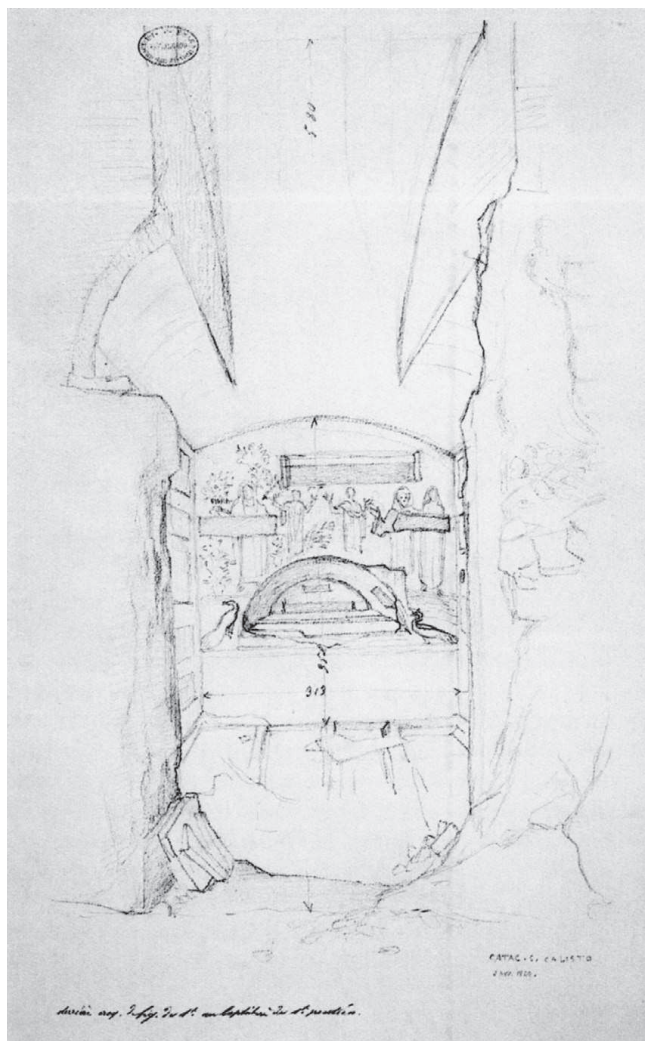
ria di Petit è alterata nella litografia pubblicata (vol. I, pl. XLIV) a favore di una 'chiarezza' editoriale che, per dirla con Lenormant, si allontana dalla sinteticità della pittura originale. Caso emblematico, infine, appare quello del disegno che riproduce *La Cena* raffigurata nelle catacombe di S. Sebastiano, anch'esso ritradotto per la pubblicazione nel I volume delle *Catacombes* di Louis Perret. Il disegno all'École è – come altri disegni di Petit che si soffermano sui dettagli delle pitture o delle iscrizioni – un carboncino su un foglio di carta da lucido, le cui dimensioni non lasciano dubbi sul fatto che si tratti di un calco diretto dall'originale (fig. 4)²⁵; qui Petit cerca il più possibile di 'appropriarsi' dell'originale, secondo una chiave di lettura tipica, come abbiamo visto, anche della cultura romana di quegli anni e in particolare dell'ambiente minardiano e dei Nazareni. Nel ricalco, Petit non si limita però a riprendere le linee e «i dintorni» delle figure – tecnica, ad

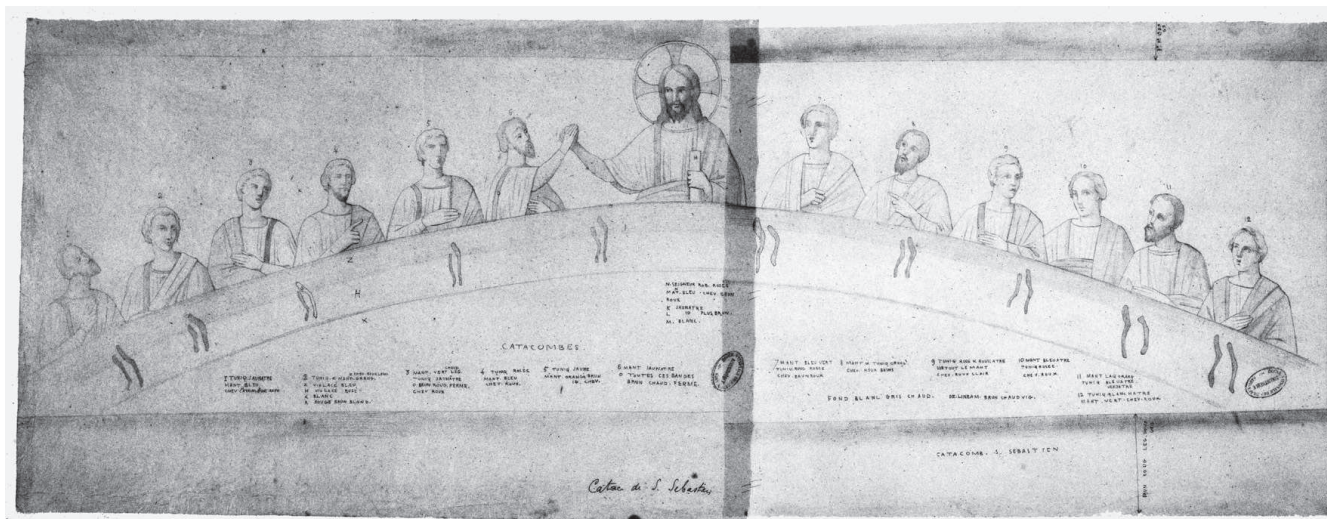
esempio, sperimentata con successo già da Se-roux d'Agincourt – ma prova a restituire anche le ombre con tratto più minuto, mentre con una precisa e dettagliata legenda riporta, figura per figura, tutti i riferimenti sui colori delle tuniche, dei mantelli, dei capelli. Anche nell'uso del lucido come strumento di restituzione esatta delle scene figurative e nella volontà di annotare le cromie originarie delle pitture antiche, Petit si rivela dunque vicino e, in un certo senso, decisamente in sintonia con le discussioni coeve dell'ambiente degli accademici e degli archeologi romani molto più di quanto le ri-traduzioni del libro di Perret possano oggi testimoniare.

I copisti incaricati da Giuseppe Marchi della realizzazione delle copie al Laterano, che probabilmente erano stati contattati già negli anni immediatamente precedenti la pausa imposta dalla Repubblica Romana e che seguirono l'archeologo e poi De Rossi nelle campagne di documentazione della *Roma sotterranea* tra gli anni Cinquanta e Sessanta, appaiono selezionati dal medesimo contesto e non è dunque affatto escluso che ci sia stato un confronto o un diretto contatto con il disegnatore francese. Artisti-archeologi, topografi ma anche restauratori scelti con cura, grazie alla diretta consulenza di Tommaso Minardi: con loro, la Roma pontificia 'rispondeva' all'incursione francese nel modo più consapevole, scegliendo con scrupolo scientifico sempre maggiore la linea della precisione filologica. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di personalità che, come Savinien Petit, sono rimaste a lungo nell'ombra dal punto di vista sia dei percorsi biografici che della produzione artistica. Eppure la documentazione e le fonti coeve testimoniano dell'apprezzamento e della varietà dei loro incarichi, tali da consentirci di delineare anche la storia di una progressiva professionalizzazione della categoria.

Merita un approfondimento, ad esempio, la figura di Silvestro Bossi – uno dei primi copisti incaricati da Marchi – al quale risultano pagamenti per «calchi di pitture» e copie sin dal 1851²⁶. Quello che ad oggi ci è noto ci permette, comunque, di delineare il profilo di una figura specializzata nella pittura di documentazione e nel disegno di traduzione. L'esperienza che, agli occhi di Marchi, l'aveva reso probabilmente adatto all'impresa di riprodurre le catacombe era stata l'attività di documentarista al seguito di Lord Edward Joshua Cooper, che lo aveva incaricato di accompagnarlo nel suo viaggio in Egitto tra il 1820 e il 1821. Il viaggio di Cooper alla scoperta delle antichità e dei modi di vita delle popolazioni africane era poi confluita, tra il 1824 e il 1827, nella pubblicazione del volume *Views in Egypt*

3. Savinien Petit, *Veduta interna delle catacombe di San Callisto* (cubicolo dei cinque santi), carboncino su carta, 461 x 290 mm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. PC 6261-2).





4. Savinien Petit, *La Cena, catacombe di San Sebastiano sulla via Appia*, carboncino su carta da lucido, 302 x 810 mm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. PC 6261-1).

and Nubia, corredato da numerose litografie tratte da disegni proprio di quel «Bossi Silvestro romano», lodato ampiamente da Cooper nell'introduzione al volume per la qualità e fedeltà dei disegni²⁷. Non sappiamo quando il disegnatore sia tornato a Roma, ma negli anni Trenta lo ritroviamo attivo sul mercato della capitale pontificia, ancora come disegnatore specializzato nella riproduzione, in questo caso però di *old masters* presenti sulla piazza capitolina o in collezioni private, con ogni probabilità resi noti al pubblico per la vendita. Un gruppo di incisioni di traduzione da *Paesaggi* di Salvator Rosa, Poussin, Dughet e Lorrain, datate tra il 1834 e il 1836 e oggi conservate al Museo di Roma-Palazzo Braschi, sono eseguite su disegni del Bossi dall'incisore Pietro Parboni e rimandano con evidenza a un artista di ottime capacità grafiche: un aspetto che spinge ad indagare più precisamente sul ruolo effettivo da questi giocato anche nell'impresa del Marchi²⁸.

Se Silvestro Bossi sembra rientrare in quella folta categoria di disegnatori specializzati sì nella traduzione, ma variamente impegnati anche nel mercato come nell'attività topografica e documentaristica, Carlo Ruspi, il pittore a cui verranno affidate buona parte delle copie per il Museo Cristiano Lateranense, è personalità ben più qualificata, né pittore né semplice copista, ma «artist-archeologo», come egli stesso si definisce nel 1837, anno in cui invita la Commissione pontificia ad acquistare il suo *Fac-simile dell'antico Calendario in terracotta, il quale esisteva dentro l'Oratorio di santa Felicità presso le Terme di Diocleziano*, opera destinata a sostituire l'originale, da esporre nei Musei Vaticani²⁹. A quell'epoca Ruspi era già attivo anche negli scavi di antichità e si era distinto come abile disegnatore dall'an-

tico. Negli anni Venti tra archeologi e antiquari circolavano le sue riproduzioni: nell'album di *Dessins originaux de monuments inédits: Rome, Naples*, incisi dal francese Hippolyte Destailleur e databili al 1826-1827, si contano tre disegni di Carlo Ruspi accanto a quelli di Francesco Inghirami e ad altri tratti dalle pitture e dalle antichità di Ercolano, Napoli, Roma e Pompei³⁰. La specialità di Carlo Ruspi divenne presto proprio i *fac-simili*, un ambito nel quale egli si guadagnò il plauso del pubblico e la fiducia degli archeologi, in particolare per la straordinaria fedeltà agli originali, resa possibile grazie alla tecnica di riproduzione messa appunto in quegli anni nella cerchia degli abili artisti-restauratori coadiuvati da Minardi. Lo strumento del lucido, applicato direttamente *in situ* e riutilizzato in *atelier* per il trasporto dell'immagine con la tecnica dello spolvero, era il punto di partenza di un processo di appropriazione e ri-costruzione dell'originale, che Minardi considererà fondamentale anche quando sceglierà il pittore Alessandro Mantovani come copista e restauratore delle *Logge* di Raffaello. Tale tecnica, che con ogni probabilità fu impiegata da Ruspi sia nelle copie delle catacombe (fig. 5), sia in quelle più tarde della *Tomba François* di Vulci, eseguite a partire dal 1858 (quando era già piuttosto anziano) e collocate nel Museo Gregoriano Etrusco, si fondava sul principio di autenticità filologica, caro all'ambiente antiquario romano dell'epoca³¹: un principio che non aveva comunque impedito una certa rigidità nella riproduzione delle figure, come anche Lenormant aveva notato nel 1859. Perciò al calco tramite il lucido, ove Ruspi – come per altro già Petit – annotava scrupolosamente i colori da restituire a tempera nella copia su tela, seguivano o



5. Carlo Ruspi, *Copia della pittura murale del cubicolo dei cinque Santi*, catacombe di S. Callisto, tempera su cartone, 450 x 272 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani, depositi (foto Archivio Musei Vaticani).

si associavano copie in piccolo ad acquerello, che dell'originale restituivano nel dettaglio anche le lacune, oltre all'effettivo stato conservativo, e che permettevano di tradurre con maggiore fedeltà la libertà compendiarica dello stile pittorico.

Gregorio Mariani è il copista, anch'egli cresciuto nella 'squadra' di Minardi, che affiancò Ruspi e, dopo la sua morte, lo sostituì. Della sua collaborazione si avvalsero De Rossi in molte delle sue campagne di documentazione e anche l'Istituto Archeologico Prussiano, per il quale eseguì nel 1863 altri lucidi dalla tomba di Tarquinia. Abile vedutista e ritrattista, egli affianca all'esperienza nell'uso dei lucidi, maturata con ogni probabilità direttamente da Ruspi, anche una precipua abilità di acquerellista³². I suoi acquerelli, conservati alla Pontificia Commissione Archeologica, risultano particolarmente fedeli nella volontà di restituire lo stile, oltre che le iconografie delle pitture paleocristiane, come mostrano ad esempio le riproduzioni dalle catacombe di S. Priscilla o di S. Felicità (fig. 6), considerate le «migliori» tra quelle eseguite per De Rossi e «per la grande scrupolosità, alcune, per il tempo nel quale vennero eseguite [...] veri capolavori di riproduzione»³³.

Il principio dell'integrazione di diverse tipologie di copia era – vale ancora la pena sottolinearlo – volutamente e programmaticamente in concorrenza e in opposizione con quello, tutt'altro che scientifico, applicato da Perret nella sua pubblicazione, come sottolineava ancora padre

Garrucci nel 1856, in merito alla differenza evidente tra le riproduzioni delle catacombe di Pretestato pubblicate nel volume francese, che erano molto imprecise, e le copie «coïnfiées au crayon exercé et sur de M. Ruspi», sulla cui fedeltà non c'erano dubbi, vista l'esperienza in questo campo dell'autore³⁴.

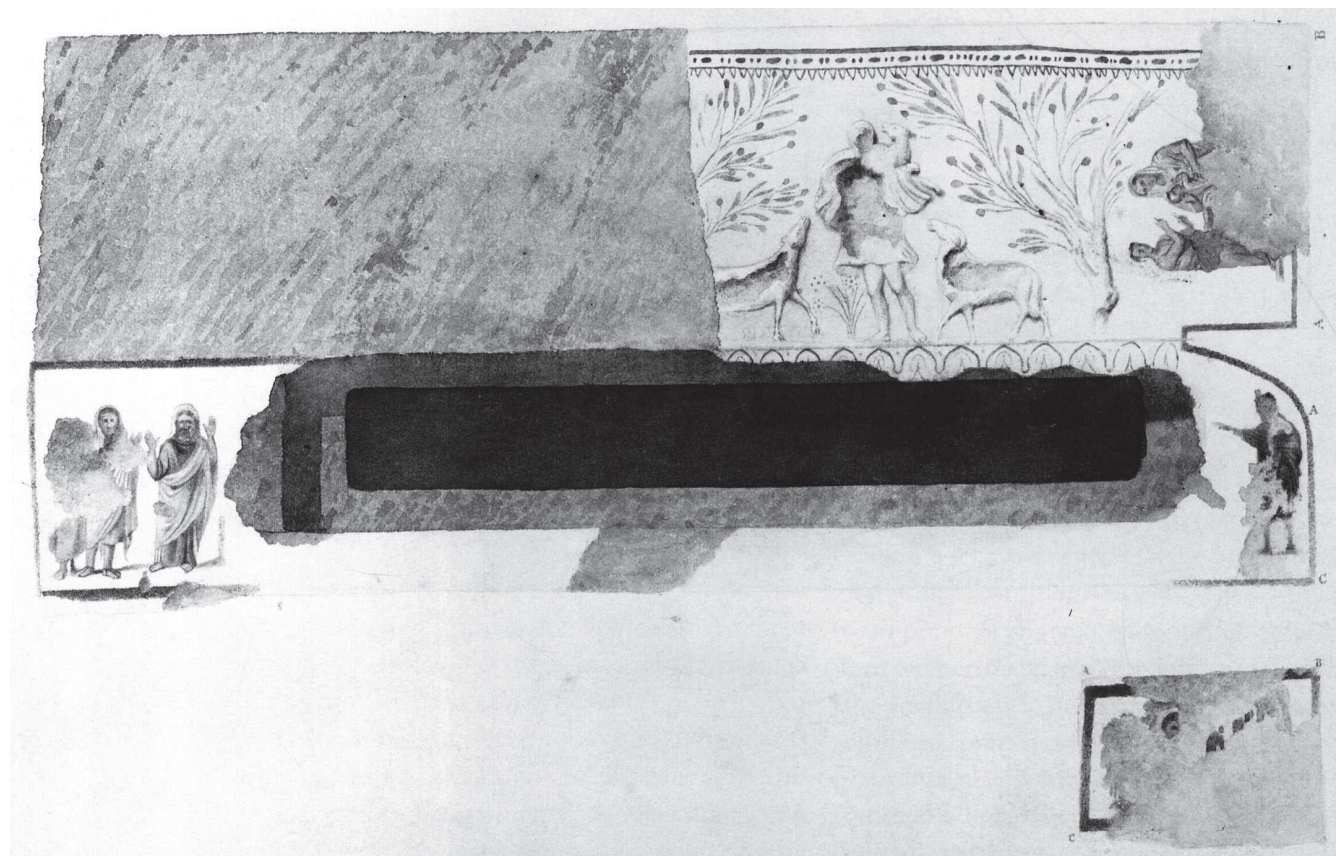
Quei «magnifici volumi pubblicati in Parigi» rappresentavano d'altra parte per De Rossi anche un problema di 'autorità' che, con il prosieguo delle campagne di documentazione e pubblicazione patrocinate da Pio IX, ma in tempi sempre più incerti sul piano politico, diventava via via più urgente tutelare e difendere³⁵. Se riferimenti diretti alla pubblicazione di Perret non mancheranno nei volumi della *Roma sotterranea*, sono i carteggi dell'archeologo cristiano, ancora in parte da esplorare, a restituire la reale percezione del malessere che la pubblicazione del francese aveva suscitato in ambito cattolico. Già tra il 1850 e il 1851, il noto scrittore cattolico inglese, padre J. Spencer Northcote, scriveva all'amico informandolo sulle «manovre» di Perret per divulgare il suo volume e sull'eco che la notizia suscitava nella stampa anglosassone cattolica; frammenti che testimoniano piuttosto chiaramente i problemi connessi alla pubblicazione, che rischiava di minare l'istituzione pontificia e il suo ruolo prioritario nella diffusione del cattolicesimo, prima ancora di compromettere il progetto editoriale di De Rossi e Marchi. Nell'ottobre del 1850

Northcote, infatti, informava De Rossi che Perret era a Londra: «con tutti i suoi disegni, dove spera trovare qualche librajo che vuole dividere la stampa della sua spesa con qualche altro librajo in Parigi. Si vanta di avere un promesso del Ministro dell'Interno della Francia di un ajuto di franchi 50,000. Cioè l'opera intiera dovrebbe costare 500 franchi la copia, ed il governo vuol prenderne 100 copie. Non ho veduto M. Perret; ma ho letto queste cose in un foglio Cattolico Irlandese [«The Tablet»], ed ho scritto subito per conoscere la verità. Un'amico [*sic*] mi scrive che abbia veduto tutti i disegni, e che ne Gerbet ne Gaume ne Gue-ranger hanno voluto scrivere il testo; dunque egli stesso (Monsieur P.) ha scritto pochissime parole per mettere dirimpetto a ciascheduno dei disegni. Si dice che l'opera sarà stampata fra poco, almeno crede di poter riuscire»³⁶.

A un anno di distanza, nell'ottobre del 1851, quando ormai la pubblicazione dei volumi era imminente, in una violenta missiva Northcote esprimeva tutta la sua indignazione nei confronti di Perret, che continuava a diffondere «bugie» sulla sua impresa, sostenendo che il progetto era stato eseguito con il consenso dello Stato pontificio. A tale attacco, lo scrittore inglese programmava

di rispondere utilizzando il mezzo della stampa pontificia, una strategia di «controffensiva» che avrebbe chiuso ogni discussione: «Scrivo queste poche righe, perché ho letto con mio sommo dispiacere, anzi mi ha fatto bollire il sangue di leggere – in due fogli Cattolici di Inghilterra certe notizie o piuttosto *bugie*, intorno all'opera di M. Perret. Il Tablet di ieri (che è un foglio che esce una volta la settimana e che leggono quasi tutti i Cattolici) dice che (1) M. Perret ha camminato tutti i sessanta cimiteri *sotto l'autorità Pontificale*: (2) che ha fatto 154 disegni delle pitture etc. dei quali due terzi (2/3) non sono mai prima stampati, e molti sono recentemente trovati: (3) fra quest'ultimi mette le pitture sugli muri della platonìa (vuol dire il piccolo sotterraneo a S. Sebastiano dove erano nascosti i corpi dei SS. Apostoli) la quale secondo lui erano fatte sul tempo di San Damaso e poi non erano mai vedute da nessuno fino ai tempi di M. Perret!, ma ch'egli l'ha scoperto eppure due sarcophagi di marmo di Paria. Questo dal Tablet. Poi il Dublin Review di questo mese (esce quattro volte l'anno) dice quasi lo stesso: dice che il Governo Francese ha dato 200.000 franchi per far stampare l'opera di M. Perret, che sarà più importante di quelle di Bosio

6. Gregorio Mariani, *Catacomba di Santa Priscilla*, nicchione della Madonna, acquerello su carta, Roma, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.



etc. etc.; (1) dice che i disegni nei libri di Arringhi e gli altri sono piccoli e mal fatti, e pochi; (2) che M. Perret ha scoperto cose che nessuno abbia mai pensato trovarsi nelle catacombe; (3) che ha fatto 149 disegni, dei quali solamente 35 sono stampati in Bosio etc.; (4) che di questi nuovi disegni *la maggior parte* appartiene al secolo primo e secondo!!! Dice pure ultimamente che l'opera sarà di 360 fogli, colle spiegazioni etc., ben fatte da uomini savi e dotti etc. Videte quanto sono i spropositi, le falsità di questi avvisi. Se lei oppure il R.P. Marchi, vorrebbe scrivere qualche cosa per rispondere a queste bugie, la prego mandarmi una copia del suo scritto, se sia possibile, quanto prima; ed io lo farò stampare nei stessi fogli dove ho letto questi avvisi e negli altri fogli Cattolici: Se egli non vuole rispondere nella Gazzetta di Roma o in altro giornale, la pregherei di scrivermi una lettera lunghissima, che farà vedere a tutti la falsità di questi scrittori anonimi; ed io scriverò la mia lettera ai fogli»³⁷.

È questo dunque il clima in cui, nel 1852, Marchi e De Rossi chiedono e ottengono il monopolio nell'accesso e nelle riproduzioni delle catacombe e in cui avviano la squadra di copisti impegnati a smentire le copie pubblicate da Perret; a queste figure e alle nuove tecniche esecutive messe a punto da De Rossi, i periodici romani filo-pontifici daranno, non a caso, un'ampia risonanza. Tra le novità delle riproduzioni pubblicate da De Rossi, nel segno della fedeltà anche nella restituzione dei colori, vi era l'impiego della stampa cromolitografica, affidata fino al 1858 allo stabilimento veneziano di Ignazio Mozzoni, con cui l'archeologo manteneva un filo diretto sin dal 1853 a garanzia della buona riuscita dei lavori, condotti piuttosto alacramente³⁸. Alla realizzazione delle copie si lavorava in gruppo, sempre sotto la supervisione di De Rossi, e lo stesso metodo adottava a Venezia anche Mozzoni con i suoi incisori: «Attendo dunque tutto con impazienza. Lavorammo tanto in gruppo, io i miei artisti e i miei pazzereilli, che il Secolo IV alla fine di Maggio sarà proprio dispensato. Ma la prego di far presto. Oh se Ella ed io fossimo più vicini; un po' del mio fuoco agli artisti romani e un po' della mia mano ed anche i suoi lavori andrebbero presto a buon fine»³⁹, scriveva l'editore all'archeologo nel marzo del 1858.

Se la qualità delle riproduzioni pubblicate nei volumi della *Roma sotterranea*, l'ampia diffusione dei «piccoli quadri interessantissimi della cromolitografia pontificia»⁴⁰, spesso inviati da De Rossi alle istituzioni archeologiche o ai collegi in Europa con l'intento di farne anche strumento di proselitismo, sembrava già aver chiuso la partita

a favore del progetto pontificio, la ricostruzione di una catacomba in *fac-simile* all'Esposizione Universale di Parigi (!) del 1867 sanciva 'universalmente' da che parte stesse il primato in questo campo⁴¹. La Roma pontificia portava in quell'occasione non solo i valori e i modelli del primo cristianesimo, cari a Pio IX, ma si presentava, al pari delle altre potenze europee, come uno Stato moderno grazie ai progressi tecnici raggiunti. Il ruolo sempre maggiore che le riproduzioni in diversi *media* – dai calchi, alle copie pittoriche, alle fotografie – andavano assumendo in quegli anni nell'ambito del consolidamento delle identità nazionali, ma anche dello scambio culturale tra gli Stati europei nel contesto delle politiche internazionali, non passò inosservato a De Rossi; anzi egli si mostrò molto lungimirante, documentandosi sui contestuali sviluppi avviati nelle altre capitali e aggiornando progressivamente le proprie competenze. Ancora i carteggi di De Rossi offrono diversi spunti in questa direzione. Nel 1868, il primo direttore del South Kensington Museum, Henry Cole, che proprio in occasione dell'Esposizione Universale dell'anno precedente aveva invitato quindici principi europei a partecipare alla *Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art*, da lui stesso ideata con l'intento di avviare un accordo di scambio di copie tra i musei europei, chiedeva all'archeologo romano «alcune illustrazioni delle pitture che si trovano nelle Catacombe di Roma»⁴². Consapevole che De Rossi avrebbe difficilmente acconsentito a far eseguire delle copie ad artisti che non fossero da lui stesso gestiti, Cole teneva a specificare che «queste pitture sarebbero di un gran aiuto per dimostrare al popolo Inglese, il carattere dell'arte dei tempi nei quali furono eseguite» e lo pregava di far eseguire lui personalmente le copie, limitandosi a prestargli «il suo consiglio nella scelta dei soggetti»⁴³. Nel gennaio del 1869 le copie erano già state avviate ed Henry Cole, nel ringraziare l'archeologo «in obtaining copies of early Christian Pictures», gli inviava un *set* di *Photographs of Ecclesiastical Paraments* e, qualche tempo dopo, un *set* di *Photographs of Early Christian Stories*⁴⁴.

Lo scambio di riproduzioni e il dialogo con Cole sulla qualità delle copie dovettero influire nei successivi orientamenti di De Rossi. Nel luglio del 1869 le prime copie, tratte dalle pitture delle catacombe di Pretestato e di S. Priscilla erano state inviate al Museo, ma Cole non mancava di segnalarne i difetti: «On admire beaucoup ces copies mais on accorde volontiers la préférence à la figure de Dyonisos qui semble avoir été peint à la gouache. La copie du tableau de la Vierge est à

l'huile. La surface de ce dernier est tant soit peu étincelante comme produit d'un vernis qui donne un effet qu'on ne trouve pas aussi heureux»⁴⁵. È molto probabile che la competenza di Cole in questo campo e il ruolo sempre maggiore che la fotografia stava giocando anche nell'ambito del progetto anglosassone abbiano influito anche nel progressivo avvicinamento di De Rossi al nuovo *medium*, le cui potenzialità come strumento fedele di riproduzione delle antichità e delle catacombe dovettero apparirgli evidenti proprio in questi anni, grazie anche alla contestuale presenza a Roma dell'archeologo inglese Henry Parker⁴⁶. La stampa romana coeva si affrettava, infatti, a dare rilievo alle sperimentazioni tecniche che i fotografi di Parker stavano avviando durante le loro esplorazioni; nel 1871, ad esempio, Fabio Gori sulle pagine de «Il Buonarroti», lodava il fotografo Giovan Battista Colamedici che aveva rischiato «con la luce del magnesio» le «viscere della terra nelle catacombe cristiane di Roma e Napoli negl'ipogei pagani» (fig. 7)⁴⁷.

Con Colamedici che, a fine carriera, nel 1907, poteva vantare un importante studio in piazza Barberini, specializzato anche nella vendita delle riproduzioni di «arte antica e moderna, gallerie, mosaici, vedute, catacombe ecc.»⁴⁸, si definiva una nuova generazione di artisti-fotografi-copisti, impiegati con sempre maggiore successo dalla Pontificia Commissione Archeologica per le campagne di riproduzione degli edifici o delle pitture del primo cristianesimo. L'associazione di abili acquerellisti e copisti come Carlo Tabanelli con fotografi come Pompeo Sansaini, i cui

«vertiginosi» ponteggi consentivano di avvicinarsi ai dettagli delle decorazioni, fu l'arma vincente messa in campo a partire dagli anni Novanta anche da Giuseppe Wilpert per la realizzazione di una nuova campagna di riproduzioni con fotografie colorate che garantivano esattezza sia nella restituzione dei contesti che dei colori⁴⁹.

A distanza di vent'anni dalla pubblicazione di Perret e dal monopolio con cui lo Stato pontificio si era garantito diritti esclusivi nell'accesso e nella riproduzione delle catacombe, De Rossi sembrava aprirsi, seppure cautamente, allo scambio e alla cooperazione con le contestuali iniziative avviate da istituzioni anche straniere, consapevole evidentemente del vantaggio che avrebbe prodotto la costruzione di una proficua rete di relazioni. Quando, nel marzo del 1870, Henry Parker aveva chiesto a De Rossi il permesso di realizzare alcune fotografie nelle catacombe, aveva dunque fatto leva, non a caso, ancora su Perret e sul problema dell'*autenticità*, così caro all'archeologo: l'anno prima – egli scriveva – era stato costretto, a completamento della sua ricerca, a eseguire alcune fotografie dai disegni di Perret, ma «ses dessins sont très inexacts et j'aimerais bien les corriger avec des photographies d'après nature. L'année dernière j'ai ne pas pu trouver les sujets, car il y a un erreur dans Perret sur le nom des Catacombes. Je les ai trouvés cette saison dans l'étage inférieure de S. Priscilla, et je vois qu'il y a un bon espace pour les photographier. J'aimerais aussi avoir la photographie de la Chapelle à l'entrée de S. Caliste»⁵⁰. Parker ne aveva inoltre approfittato per avanzare un'offerta di mille franchi, da parte

7. Giovan Battista Colamedici (attr.), *Catacomba di San Callisto*, affresco del cubicolo dei Sacramenti, 1869-70, stampa all'albumina, 176 x 235 mm, Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico Comunale (AF 6698).



dell'Università di Oxford, per avviare nuovi scavi nelle catacombe romane in luoghi che lo stesso archeologo inglese si incaricava di indicare al De Rossi. In merito a questo punto, l'archeologo non poteva mancare di sottolineare, con una certa velata polemica, che una risposta positiva avrebbe segnato un necessario e proficuo cambio di rotta nelle politiche sino a quel momento perseguite dallo Stato pontificio: «Comme cette Université est maintenant ouverte à tout le monde sans distinction de religion, j'espère que les préjugés anciens du dernier siècle cesseront à Rome aussi. L'argent de l'Université n'est pas limité aux Anglicans»⁵¹.

Tornava, ancora, la questione dell'autentica appartenenza del patrimonio cristiano alla collettività e della sua effettiva fruibilità per il progresso delle ricerche scientifiche, né d'altra parte la partita era destinata a chiudersi qui. Alla morte di De Rossi, lo stesso Giuseppe Wilpert aveva visto censurare il suo progetto editoriale, che si sovrapponeva a quello, all'epoca direttamente gestito

dalla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, del prosieguito della *Roma sotterranea*; e in una lettera all'autorità pontificia del gennaio del 1897 il noto archeologo tirava in ballo le sue priorità culturali: «non mi fu più concessa la libertà di cui godetti durante la vita di De Rossi, di visitare le catacombe ogni qual volta m'occorresse, ma dovetti contentarmi dei giorni festivi, quando esse sono aperte a chiunque voglia. E anche per questi giorni mi venne non di rado negata la chiave. Mentre un pittore ebreo russo che da parecchi anni copia per un dotto russo scismatico, godeva e gode piena facoltà di lavorare a suo piacimento»⁵².

Dunque quali erano – ora – le copie davvero autentiche?

Carla Mazzarelli
Università della Svizzera italiana

NOTE

1. A. Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata della pianta e vedute della città*, Roma, 1861, p. 83. Sul Museo Cristiano Lateranense si rimanda in particolare a U. Utro, *Dalle catacombe al Museo: storia e prospettive del Museo Pio Cristiano*, in «Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 25, 2006, pp. 397-415 con bibliografia precedente. L'autrice è grata per il prezioso aiuto nelle ricerche ad Annalia Cancelliere, Patrizia Masini e Valeria Rotili.

2. Sul ruolo di Giuseppe Marchi per la riscoperta delle catacombe durante il pontificato di Gregorio XVI e Pio IX si veda, da ultimo, *Giuseppe Marchi (1795-1860): archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe dalla Carnia a Roma*, atti del convegno, a cura di S. Piussi, Trieste, 2011 ai cui saggi si rimanda anche per la bibliografia precedente sull'argomento. Per l'attività di Marchi e la vicenda delle copie delle catacombe nel contesto della politica culturale di Pio IX si veda, in particolare, G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, con un contributo di I. Sgarbozza, Roma, 2011, pp. 71-76.

3. Cfr. in particolare E. Dietrich, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*, Berlin, 2004; *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, sous la dir. de D. Poulot, J.-M. Pire, A. Bonnet, Rennes, 2010.

4. Per il progetto di Mérimée, che poi verrà ripreso con il Musée de Copie inaugurato al Palais du Trocadéro nel 1873, e in generale per una disamina del ruolo della copia nell'ambito dell'Accademia di Francia nell'Ottocento si veda P. Duro, *The lure of Rome. The academic copy and the*

Académie de France in the nineteenth century, in *Art and the academy in the nineteenth century*, a cura di R. Cardoso Denis, C. Trodd, Manchester, 2000, pp. 133-149.

5. Cfr. *Gregorio XVI promotore delle arti e delle culture*, atti del convegno, a cura di F. Longo, C. Zaccagnini, F. Fabbrini, Ospedaletto (Pisa), 2008. Sulle normative rivolte in particolare agli abusi dei copisti, già analizzate in occasione della mia tesi di dottorato (Università Roma Tre, 2005) mi permetto ora di rimandare al volume C. Mazzarelli, *Dipingere in copia a Roma. Teoria, prassi, mercato (1750-1870)*, Roma, 2013, in corso di stampa.

6. Sul tema si veda per ora il saggio di M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra, a cura di S. Susinno, Roma, 1982; il ruolo di Tommaso Minardi come conoscitore e conservatore è stato studiato anche da Saverio Ricci per la sua tesi di laurea (a.a. 2001-2002; Università della Tuscia, Viterbo) e in S. Ricci, *Restauro in «provincia»: i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato pontificio*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. Rinaldi, Firenze, 2007, pp. 99-121. Per Tommaso Minardi consigliere di Pio IX si veda da ultimo Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit., in part. pp. 36-41. Per ulteriori riflessioni sulla prassi e lo scambio di lucidi e disegni con gli allievi rimando ora anche a Mazzarelli, *Dipingere in copia*, cit.

7. C. Mazzarelli, «Aumentar virtù per via dell'emulazione»: il cantiere delle Logge Pie, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 181-193.

8. Cfr. R. Fausti, *Documenti inediti sull'azione innova-*

trice del padre Giuseppe Marchi (†1860) negli studi di archeologia, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia», Rendiconti, XIX, 1942-43, pp. 105-179.

9. F. Fontana, in «L'Osservatore Romano», 117, 1851.

10. Cfr. *Savinien Petit, 1815-1878: le sentiment de la ligne*, catalogo della mostra (Nancy, 2004), a cura di B. Chavanne, F. Macé de Lépinay, S. Harent, Nancy, 2004, in part. pp. 30-34; *Un «nazaréen français»: Savinien Petit (1815 - 1878)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 2002 (2003), pp. 229-259.

11. «Successero anni di civili turbolenze; e quindi la pubblicazione delle pitture e d'altri monumenti cimiteriali fatta in Parigi a spese del governo francese dal sig. Luigi Perret, avventi che sospesero il corso della prima opera dal Marchi condotta al termine dell'architettura cimiteriale», cit. in G. De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, Cromo-Litografia Pontificia, Roma, 1864, I, p. 74.

12. C. Lenormant, *Les catacombes de Rome en 1858*, Paris, 1859, p. 12.

13. Ivi, pp. 3-4.

14. Ivi, p. 4.

15. Ivi, pp. 13-14.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

18. Ivi, p. 13.

19. Ivi, p. 14.

20. «Per anni cinque il privilegio della esclusiva proprietà dei trovamenti, che vengono eglino tutto giorno facendo ne detti Sotterranei di guisa, che dentro il suindicato periodo di tempo, niuno possa senza il loro consenso disegnare, e ritrarre prima che si diano in luce i monumenti che siansi da essi ritrovati». Il documento è conservato in Archivio di Stato di Roma (ASR), Camerlengato, Antichità e Belle Arti, b. 305, filza 3744.

21. Nella richiesta dell'assegno speciale mensile al pontefice, padre Marchi specificava: «da impiegarsi esclusivamente negli sterramenti dei luoghi che possono essere più fecondi d'istruzione e nelle copie di quelle pitture che sono in maggior pericolo di perdersi e rovinarsi». Cit. in Fausti, *Documenti inediti*, cit., p. 94.

22. In occasione della mostra del 2004 a Nancy sono stati esposti alcuni disegni del fondo. Cfr. *Savinien Petit*, cit., pp. 30-34. Sulle peculiarità della grafica di Petit, si veda anche F. R. Chiocci, *Disegni francesi dai primitivi italiani (1820 - 1850)*, in *La pittura di storia*, cit., pp. 171-179.

23. *Savinien Petit*, cit., cat. 26, p. 31.

24. Ivi, cat. 27, p. 32.

25. Ivi, cat. 29, p. 33.

26. Cfr. Fausti, *Documenti inediti*, cit., p. 14.

27. A.M. Clerke, *Cooper, Edward Joshua*, in *Dictionary of National Biography*, London, 1885-1900, 12, pp. 142-143. Al Victoria & Albert Museum sono conservati alcuni disegni acquerellati, non firmati, che sono stati messi in relazione, per confronto stilistico, con le litografie di Bossi pubblicate nel volume di Cooper (London, Victoria & Albert Museum, SD124-126).

28. La serie di incisioni firmate «Silvestro Bossi dis.» e «P. Parboni inc.» proviene dal fondo Muñoz. Le iscrizioni rimandano anche al proprietario del dipinto originale:

ad esempio nel caso di un *Paesaggio Lacustre* da Salvator Rosa, si trova «Il quadro originale esiste in Roma presso il signor Giovanni Maldura pittore»; notazioni che fanno ipotizzare che le incisioni siano state realizzate per immettere i dipinti sul mercato.

29. Cfr. ASR, Camerlengato, AA. BB., b. 246, filza 2595, 28 gennaio 1837. Sull'attività di Carlo Ruspi si veda in particolare F. Buranelli, *Carlo Ruspi. Restaurator und Künstler-Archäologe*, in *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz, 1987, pp. 42-47. Sulle copie di Ruspi per il Museo Cristiano Lateranense cfr., inoltre, Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit., in part. p. 76. Sulla sua attività come restauratore – ambito nel quale si colloca anche la pubblicazione del testo *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele*, Roma, 1864 – è in corso di stampa una voce biografica per la Fondazione Secco Suardo a cura di B. Cirulli.

30. *Dessins originaux de monuments inédits: Rome, Naples 1826-1827*, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1 vol. ([77 f.]); cm 52,5 x 36,3.

31. Cfr. C. Weber-Lehmann, *I lucidi di Carlo Ruspi*, in *Pittura etrusca: disegni e documenti del XIX secolo dall'Archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, catalogo della mostra, Roma, 1986, pp. 13-20.

32. Sull'attività di copista di Gregorio Mariani si veda in particolare G. Bordini, *Copie, fotografie, acquerelli: documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di A. Quintavalle, Milano, 2009, pp. 454-462. Per le copie di Mariani per la Ny Carlsberg Glyptothek di Copenaghen, tratte dai lucidi di Ruspi, cfr. *Pittura etrusca*, cit., in part. pp. 184-185.

33. Cit. in «La Civiltà cattolica», anno 55, vol. I, 1904, p. 332.

34. R. Garrucci, *Les Mystères du Syncretisme phrygien dans les catacombes romaines des Prétextat*, in *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature: collection de mémoires sur l'orfèvrerie et les émaux des trésors d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, etc., sur les miniatures et les anciens ivoires sculptés [...] sur des étoffes byzantines, siciliennes ...*, IV, Paris, 1854, p. 2. Il testo è corredato da incisioni tratte da disegni di Ruspi.

35. De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, cit., p. 74.

36. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. Lat. 14238, c. 248; Lettera di Northcote da Bristol, datata 6 ottobre 1850.

37. BAV, Vat. Lat. 14238, c. 353; Lettera di Northcote datata 13 ottobre 1851.

38. Sulla cromolitografia pontificia inaugurata da Pio IX, cfr. da ultimo Capitelli, *Mecenatismo pontificio*, cit., p. 73.

39. BAV, Vat. Lat. 14241, c. 113; Lettera di Ignazio Mozzoni da San Servolo, datata 29 marzo 1858. Nella medesima lettera Mozzoni informava De Rossi che «appunto subito dopo Pasqua arriverà la macchina di cromo e tosto lavorerà per lei».

40. In merito alla richiesta di Giovan Battista De Rossi di far circolare in Inghilterra le copie delle catacombe della cromolitografia pontificia, Northcote rispondeva:

«nelle scuole di mezzo ceto non si capirà le cose dell'antica cristianità. Ci vuole un'educazione liberale». BAV, Vat. Lat. 14248, c. 236-7; Lettera di Northcote da St. Mary Oscott del 23 aprile 1869.

41. G. Capitelli, *L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: «le catacombe in facsimile» di Giovan Battista De Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867*, in *Martiri, santi, patroni: per un'archeologia della devozione*, atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, a cura di A. Coscarella, P. De Santis, Cosenza, 2012, pp. 555-566.

42. BAV, Vat. Lat. 14247, c. 424; Lettera di Henry Cole del 27 novembre 1868. Cfr. inoltre E. Bonython, *The Great Exhibitor: the life and work of Henry Cole*, London, 2003.

43. BAV, Vat. Lat. 14247, c. 424.

44. BAV, Vat. Lat. 14248, c. 42; Lettera di Henry Cole del 26 gennaio 1869; e Vat. Lat. 14248, c. 617; Lettera di Henry Cole, s.d.

45. BAV, Vat. Lat. 14248, c. 356, 357; Lettera di Henry Cole datata 12 luglio 1867. Il 28 gennaio 1870 Alan Cole scriveva nuovamente a De Rossi, sollecitando l'invio di altre copie. Cfr. BAV, Vat. Lat. 14249, c. 40-1.

46. Per il ruolo della fotografia nei progetti del South Kensington Museum e di altri musei dell'Ottocento si veda M. Baker, *The Reproductive Continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum*, in *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin, 2010, pp. 485-500. Per il progetto di documen-

tazione fotografica delle catacombe di Henry Parker si veda da ultimo K.-D. Dorsch, *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker: Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Münster, 2000; C. Kühn, *Italienische Fotografien aus der Sammlung John Henry Parker, 1806-1884*, Berlin, 2000.

47. F. Gori, *Sulle ultime scoperte archeologiche avvenute in Roma*, in «Il Buonarroti», serie II, vol. VI, quaderno V, 1871. Sui fotografi attivi per Parker, cfr. anche S. Tozzi, *I fotografi di Parker*, in *Un inglese a Roma (1864-1877). La raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, Roma, 1989, pp. 17-22.

48. *Ibidem*.

49. Sui copisti attivi per Giuseppe Wilpert, si veda in particolare F. Bisconti, *Introduzione*, in *Le pitture delle catacombe romane: restauri e interpretazioni*, Todi, 2011, pp. 17-24 con bibliografia precedente.

50. BAV, Vat. Lat. 14249, c. 98-9; Lettera di Henry Parker da via Felice 27 a Roma, datata 10 marzo 1870.

51. *Ibidem*. La risposta di De Rossi era stata immediata, visto che il 13 marzo dello stesso anno Parker scriveva nuovamente all'archeologo ringraziandolo per il permesso concesso e informandolo nel dettaglio sugli scavi e sulle scoperte in corso (c. 104-105).

52. A.M. Dieguez, *Dettagli biografici nello specchio degli Archivi Vaticani*, in *Giuseppe Wilpert - archeologo cristiano*, atti del convegno, a cura di S. Heid, Città del Vaticano, 2009, pp. 129-136, pp. 507-519, in part. p. 507. Lettera di Giuseppe Wilpert del 5 gennaio 1897 al cardinal Rampolla.