

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
FACOLTÀ DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

IL MAGISTERO PURISTA DI TOMMASO MINARDI, 1800-1850

*Il contributo dell'artista e della sua scuola
al dibattito teorico sul primitivismo romantico,
nella riforma della didattica accademica,
per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*



Tesi di dottorato di
SAVERIO RICCI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
FACOLTÀ DI CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

DIPARTIMENTO

Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione
dei Beni Storici e Artistici

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di
produzione, storicizzazione, conservazione e musealizzazione
XXI CICLO

TITOLO TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Il magistero purista di Tommaso Minardi, 1800-1850

*Il contributo dell'artista e della sua scuola
al dibattito teorico sul primitivismo romantico,
nella riforma della didattica accademica,
per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*

Coordinatore: Prof.ssa Maria Andalaro

Firma

Maria Andalaro

Tutor: Prof. Enrico Parlato

Firma

Enrico Parlato

Dottorando: Saverio Ricci

Firma

Saverio Ricci

Sommario

1	Sommario
3	Ringraziamenti
5	Introduzione. <i>Dalla censura post-unitaria del Purismo al riconoscimento internazionale della “seconda” riscoperta dei primitivi: la lunga storia del pregiudizio sull’Ottocento purista e l’apertura recente a nuove ricerche</i>
27	Abbreviazioni e sigle bibliografiche
28	Capitolo I <i>Alle origini del Purismo a Roma, 1800-1815</i>
29	I.I. <i>La discussione sugli “antichi maestri” e il ruolo di Tommaso Minardi fra retaggi della tradizione erudita illuminista e suggestioni proto-romantiche</i>
49	I.II. <i>1810: l’arrivo dei Lukasbrüder a Roma e il sogno fallito di una Römische Künstlerrepublik. L’ambiente cosmopolita della capitale pontificia e i contatti tra Minardi e gli artisti provenienti dai paesi nordeuropei</i>
77	Capitolo II <i>L’insegnamento artistico di Tommaso Minardi, 1815-1835</i>
78	II.I. <i>Fra Roma, Umbria e Toscana, alla ricerca delle radici dell’arte nazionale. L’eterogenea formazione di Minardi e la genesi della sua “scuola”</i>
100	II.II. <i>1821: l’ingresso del Purismo all’Accademia di San Luca con Minardi professore. L’affermazione del primato del disegno</i>
116	SCHEDA COMPARATIVE – <i>Le pratiche dell’apprendistato: lo studio dal vero, l’emulazione e la copia dei primitivi, il ricorso a fonti conosciute</i>
134	Capitolo III <i>I riflessi locali e internazionali della stagione purista, 1835-1850</i>
135	III.I. <i>1834: la lettura del discorso “Delle qualità essenziali della pittura italiana” e l’apice del successo del Purismo. L’eco degli scritti teorici minardiani e l’irradiazione del movimento in contesti periferici e negli Stati italiani preunitari</i>
159	III.II. <i>La “Fama Europea” dei puristi. I legami di Minardi con le nazioni straniere di Roma: i pensionati di Spagna studenti nel suo atelier; il caso dell’Accademia Britannica; il rapporto con la comunità francese ed altre frequentazioni estere</i>

191	Capitolo IV
	<i>Un caso di indagine: l'album degli "Studi di figure" di Tommaso Minardi</i>
192	IV.I. <i>Le vicende conservative e collezionistiche</i>
209	IV.II. <i>Catalogo delle opere</i>
	TAVOLE DI CONFRONTO (CD allegato) – <i>I disegni della School of Art di Aberystwyth</i>
310	Conclusioni. <i>Duttilità e continuità della lezione minardiana: considerazioni sul valore del disegno nell'ideologia e nella prassi puriste, e sul canone estetico di Minardi e l'eredità del suo metodo di studio dagli "antichi maestri"</i>
328	APPARATI
329	Appendice documentaria
350	La fortuna critica di Tommaso Minardi (1787-1871): due secoli di scritti sull'artista (1808-2008)
350	Premessa
362	Antologia
373	ILLUSTRAZIONI
373	Elenco delle tavole illustrative
389	Tavole (Figure 1-130)
456	BIBLIOGRAFIA

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia riconoscenza innanzitutto al prof. *Enrico Parlato*, per le costanti e sapienti indicazioni di metodo, per i preziosi spunti di riflessione, per gli apporti intuitivi e meditati, sempre generosamente elargiti dall'alto della sua esperienza di ricerca, e di vita.

Ringrazio parimenti per gli utili consigli e i pareri espressi, con competenza e spirito critico, dalle professoresse *Daniela Cavallero Gallavotti*, *Simona Rinaldi*, *Elisabetta Cristallini*, *Maria Andaloro*, *Maria Ida Catalano*, *Patrizia Mania*.

Il prof. *Francesco Federico Mancini* e la prof.ssa *Caterina Zappia* dell'Università di Perugia che mi hanno permesso di condurre indagini in Umbria che si sono concretizzate in una splendida opportunità lavorativa, in cui ho potuto dimostrare le mie conoscenze in materia e mettere a frutto una preparazione universitaria derivata da un lungo percorso di studi interamente compiuto nella Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di questo Ateneo, ai cui docenti di ieri e di oggi sono altrettanto grato.

La direttrice *Sandra Pinto*, la prof.ssa *Liliana Barroero* e il prof. *Bruno Toscano* dell'Università di Roma Tre, la prof.ssa *Giovanna Capitelli* dell'Università della Calabria e il dott. *Matteo Lafranconi* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna che si sono mostrati visibilmente incuriositi dalle mie ricerche, apprezzandone gli esiti in più di una circostanza e favorendomi nuove opportunità di studio e occasioni di dialogo.

L'intero staff della School of Art della University of Wales di Aberystwyth, ed in particolare *Robert Meyrick*, *Moir Morven Vincentelli*, *Neil Holland* e *Phil Garratt*, grazie alla cui gentilissima e disinteressata collaborazione mi è stato possibile studiare il corpus di disegni di Tommaso Minardi lì pervenuto che costituisce una parte rilevante della presente tesi.

Il prof. *Eduardo Asenjo Rubio* della Universidad de Málaga e il dott. *Carlos González Navarro* del Museo del Prado di Madrid per aver seguito e agevolato le mie investigazioni relative alle influenze puriste sull'arte spagnola coeva, e per l'aiuto fondamentale nell'individuare i riflessi di questa tematica nel panorama degli studi in materia in lingua ispanica.

Per i documenti e le immagini che mi hanno concesso di utilizzare a scopo di studio ringrazio:

Tilman Kossatz (Martin von Wagner Museum, Würzburg),

Cecilie Brøns (Thorvaldsens Museum, Copenhagen),

Sally Williams (Victoria & Albert Museum, Londra) e *Barbara Thompson* (Witt Library, Londra),

José Manuel Matilla (Museo del Prado, Madrid),

Alexander Debono (National Museum of Fine Arts, La Valletta, Malta),

Claudio Casadio (Pinacoteca Comunale, Faenza),

Angela Cipriani (Accademia Nazionale di San Luca, Roma),

Rossella Leone e *Angela D'Amelio* (Museo di Roma a Palazzo Braschi),

Giovanna Bonasegale e *Cinzia Virno* (Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma),

Fedora Boco (Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", Perugia)

e quindi la signora Carla Milano che mi ha messo a disposizione le fotografie dei disegni appartenenti alla sua collezione conservata a San Paolo in Brasile, il conte Giulio della Porta, il sig. Carlo Pensi e il dott. Leonardo Gattai che mi hanno dato la possibilità di studiare le opere delle loro raccolte private.

Inoltre, con motivazioni sia professionali che personali, per gli stimoli trasmessi, le possibilità di confronto e di crescita che mi sono state offerte dalla loro conoscenza,

la stima ripetutamente dichiarata nei miei confronti, abbraccio idealmente:

Marco Ricci, *Piera Ferrara*, *Michele Benucci*, *Valeria Rotili*, *Livia D'Avenia*, *Luca Saliva*,

Mario e *Alessandro Romano*, *Cristiana Parretti*, *Fausto Nicolai*, *Salvatore Vacanti*,

Maria Giovanna Tumino, *Francesca Rita Ronzitti*, *Rosalba Dinoia*, *Daniela Voso*,

Stefania Petrillo, *Alessandra Migliorati*, *Giovanna Montani*, *Desirée Tommaselli*,

Alessio Marchelli, *Stefano Sbrighi*, *Francesco Manni*, *Nadia Licitra*, *Monica Matteo*, *Asime Can Özözer* e con loro ultimi tutti gli amici, mi auguro, "per sempre".

***A mio padre e mia madre,
con sincerità,
senza poter trovare parole adeguate per esprimere ciò che provo***

*E agli affetti, vecchi e nuovi, dimenticati e ben vivi nella memoria,
rinsaldati da legami duraturi e persi per il cammino,
in modo speciale a quelli che hanno avuto la possibilità di nascere
nel corso di questi tre anni, intensi e cruciali, della mia vita,
in Inghilterra, Spagna e Italia*

INTRODUZIONE

Dalla censura post-unitaria del Purismo al riconoscimento internazionale della “seconda” riscoperta dei primitivi in età romantica: la lunga storia del pregiudizio sull'Ottocento purista e l'apertura recente a nuove ricerche

«Affrontare il problema della fortuna del Purismo italiano comporta la presa di coscienza di alcune diffuse distorsioni critiche, per le quali si è potuto confondere e assimilare tale movimento storico alle consuetudini di un atteggiamento definito negativamente “accademico”: equivoco che ci spinge ad accennare ad un più ampio e spinoso dibattito sulla fortuna critica dell'intero Ottocento italiano»¹.

Così, vent'anni fa, esordiva con evidente intenzione di rivalutazione critica Mauro Pratesi, trattando per la prima volta con un saggio specifico sul tema la questione della fortuna (o meglio sfortuna) critica del Purismo italiano.

Vent'anni dopo, si può aggiungere in coda un'altra affermazione del medesimo tono: affrontare il problema della fortuna del Purismo italiano, oggi, comporta, malgrado l'enorme avanzamento delle ricerche compiute sostanzialmente negli ultimi tre decenni, uno sforzo ancora per molti aspetti titanico, perché nonostante tutto quel che è stato possibile dimostrare nel frattempo, si è potuto -e voluto- continuare a confondere nel panorama del movimento purista correnti distinte tra di loro, personalità artistiche autonome e diverse le une dalle altre, senza discernere gli apporti originali dei singoli e rinunciando spesso a una disamina approfondita in ragione delle presunte, ingerenti, influenze estere, che ne hanno decretato a livello storiografico l'assunto apparentemente inconfutabile di una totale dipendenza teorica e formale da analoghi movimenti formati in altri centri europei.

¹ M. Pratesi, *Considerazioni intorno alla fortuna critica del Purismo*, in SANI 1988, pp. 58-71, in part. p. 58.

Ciò spiega perché ogni qual volta si è tentato di far luce su vicende e protagonisti del movimento, puntualmente, i più hanno imboccato la scorciatoia secondo la quale ogni fremito purista che abbia animato le Accademie, i cenacoli di artisti, le società promotrici di alcune delle principali città italiane si debba far risalire - mettendo a tacere qualsiasi voce contraria perché così destinata a rimanere in minoranza - a due ascendenti stranieri: uno di origine tedesca, ossia quello più antico radicato a Roma per via della massiccia e prolungata presenza degli artisti di lingua germanica affiliati al gruppo dei Nazareni e uno proveniente dalla Francia, più tardo, attecchito e sviluppatosi lentamente in Toscana sia in virtù di un soggiorno di quattro anni di Ingres a Firenze nonché di quello ancora più duraturo del suo allievo svizzero Franz Adolf von Stürler, sia tramite il successivo insegnamento a Siena di un emulo del francese, Luigi Mussini². Per quanto riguarda però, in particolare, il contesto romano nel quale si concentrano le attenzioni di questa tesi, c'è da formulare, ovvio, considerazioni maggiormente dettagliate, accompagnandole con alcune dovute precisazioni, giacché appare impossibile negare che il processo riabilitante il Purismo risulti avviato da tempo, pur se, a mio avviso, ogni tentativo fin qui messo in atto ha ricevuto un'accoglienza perlopiù fredda e distaccata.

Ben lontana comunque, per fortuna, dalle polemiche metodologiche e -soprattutto- dalle fiere opposizioni di carattere spiccatamente ideologizzato sollevate, agli esordi, dalle pionieristiche indagini di Stefano Susinno, alle cui aperture critiche sul Purismo si contrappose, tra gli altri, uno dei suoi maestri di gioventù, Giulio Carlo Argan, che in una lettera conservata nella corrispondenza privata del docente di Roma Tre prematuramente scomparso (1945-2002), ventilava lo spauracchio -a riguardo delle iniziative di studio inerenti il considerevole nucleo di disegni di Minardi acquisiti dallo Stato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1967- di un'operazione "reazionaria", "antistorica" e "mercantile"³.

Quel che voglio sottolineare, in sintesi, è che i contrasti prima ideologici e poi di natura meramente ermeneutica (anche se le motivazioni che sono alla base delle interpretazioni storiografiche conservano spesso una parte residua di analisi socio-politica del passato

² Cfr. G. Capitelli, *Ingres e Mussini: Roma, Parigi, Siena*, in SISI, SPALLETTI 2007, pp. 60-95).

³ Ringrazio per la preziosa segnalazione del documento citato la prof.ssa Liliana Barroero, collega per molti anni del prof. Susinno nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tre.

come del presente), contrasti che sempre hanno scaturito iniziative tese a rivalutare il Purismo, contribuiscono in qualche maniera a offuscare il “merito” delle indagini svolte sino a questo momento, intendendo il termine nel senso di “contenuto specifico”.

Di riflesso, senza nulla voler togliere al rilievo dell'improba impresa condotta dai predecessori in questo settore di studi, mi sembra legittimo affermare, in sostanza, che il compito di sottrarre all'oblio questo movimento a cominciare dai suoi rappresentanti di punta, di fatto, sia stato disatteso.

Ovvero, precisando meglio: nonostante sia stata fatta molta strada da quando per la prima volta nel 1982 una mostra alla G.N.A.M. di Roma si propose di ricostruire meticolosamente, grazie al lungimirante e paziente lavoro coordinato da Stefano Susinno, la carriera artistica e il percorso stilistico dell'indiscusso caposcuola del Purismo romano, Tommaso Minardi (Faenza 1787 - Roma 1871)⁴, allo stato attuale degli studi, anzi proprio in ragione del “magma” che studi precedenti come questo hanno riportato alla luce, emergono molti nodi ancora insoluti.

Numerosi sono gli aspetti specifici e i fenomeni correlati da indagare: a partire, per semplificazione dialettica ma anche per evidente consistenza quantitativa, dagli innumerevoli - ragioniamo in termini di varie decine se non qualche centinaia, sommando gli allievi “indiretti” - esponenti del ramo purista direttamente riferibili alla cerchia di Tommaso Minardi.

Tuttavia, è palese - e con questo torno a spiegare meglio perché non ritengo assolto l'impegno di recupero critico del movimento che alcuni studiosi si erano prefissati - tale tipo di ulteriori micro o macro investigazioni sono state scoraggiate più dal coro di voci scettiche che hanno salutato, di frequente, i pur meritori studi compiuti in generale sull'Ottocento italiano di estrazione accademica, che non dalla consapevolezza, insita negli studiosi, di aver imboccato con questo cammino una via cieca.

Un esempio paradigmatico e chiarificatore di questa sorta di “fobia” della disciplina per studi relativi all'arte purista viene offerto dal successo-insuccesso a cui è andata incontro una tesi di dottorato, giustamente rinomata tra gli addetti al settore, discussa da Giovanna Capitelli nel 2000 (che ebbe non a caso come relatore il prof. Susinno)⁵.

⁴ *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, a cura di S. Susinno, presentazione di D. Durbé, contributi di M.A. Scarpati, D. Cialoni, R.J.M. Olson, catalogo della mostra (21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), 2 voll., Roma: De Luca Editore, 1982 (d'ora in avanti abbreviata *Disegni di Tommaso Minardi*).

⁵ G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio, cantieri di restauro e di decorazione pittorica nella Roma*

In questo lavoro frutto di ricognizioni a tappeto negli edifici ecclesiastici di Roma la Capitelli ha esplorato per la prima volta nella sua totalità la committenza di Pio IX, di gran lunga il maggior protettore e mecenate del Purismo romano, sebbene non l'unico: tra l'altro per esigenza di precisione vale la pena puntualizzare che se è vero che la Chiesa privilegiò gli esponenti della corrente non per questo il governo Sabaudo destituendo il potere temporale dei pontefici li avrebbe estromessi da importanti incarichi commissionati dal nuovo Stato Unitario; fu piuttosto la critica di indirizzo liberale, singolarmente in anticipo rispetto alla committenza dello stesso orientamento politico, a decretarne la *damnatio memoriae* protrattasi per un secolo circa.

Malgrado ciò il lavoro della Capitelli non ha ancora visto nella sua integralità la luce; non ha trovato, dunque, una degna sede per la sua pubblicazione: si direbbe insomma che sebbene esistano già i modelli di riferimento imprescindibili per chiunque voglia cimentarsi in studi in materia, sono molto pochi coloro che hanno palesato intenzione di applicarsi a ricerche in questo campo; declinando in diversa forma lo stesso concetto, esso suona ancora più ruvido e ne risalta l'accezione negativa: l'apertura alle ricerche sul Purismo non ha trovato sbocchi concreti.

Lo dimostrano non solo la mancata pubblicazione della tesi della Capitelli, ma l'assenza di una monografia scientifica sul movimento, il disinteresse per tutta una serie di argomenti corollari: rimane ad esempio poco nota, anzi quasi completamente inesplorata e inedita, la pur diffusa produzione dislocata nei centri provinciali del Lazio (per proporre un esempio concreto di facile comprensione); in maniera ancor più grave è totalmente ignorata l'entità delle opere eseguite per i privati, intorno alle quali, senza la volontà di usare toni da *scoop* giornalistico, aleggia un alone di mistero.

L'unica concreta e piacevole eccezione è quella che si registra in ambito senese, dove meritorie indagini portate avanti ormai da molti anni hanno reso possibile dissodare in maniera esaustiva le vicende artistiche di questo circolo periferico, in realtà per molti aspetti più vicino a Parigi della Firenze degli stessi anni (dove invece già si era innescata la storica *Sfortuna dell'Accademia*, parafrasando Sandra Pinto⁶).

"sacra" di Pio IX, tesi di dottorato in "Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura", Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Lettere, a.a. 1999-2000 (CAPITELLI 2000).

⁶ Cfr. S. Pinto (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, Firenze, catalogo della mostra, 1972 (PINTO 1972).

Anche se è bene sottolineare che Siena fu centro di diffusione di un linguaggio purista di duraturo successo ma d'ispirazione ingresiana, piuttosto che minardiana⁷.

Per riprendere la sequenza logica di questa disamina sulla fortuna del Purismo, anche nel secondo caso di apertura critica verso il movimento che ho proposto all'attenzione, è da ritenere, a mio giudizio, che il frutto più importante dell'indagine condotta dalla Capitelli fosse stato quello di sollevare un velo, dietro al quale però se ne celavano altri ancor più reconditi, che persistono oscurando l'immagine storica della corrente purista, rendendo invisibile e soprattutto impalpabile un'ingente serie di testimonianze, a cominciare dalle opere effettivamente realizzate e facilmente localizzabili però rimaste sconosciute, passando per i lavori dispersi per arrivare a quelli "esportati", senza la conoscenza dei quali diventa impegno arduo poter imbastire nuove riflessioni critiche con sufficiente cognizione di causa.

A questo proposito vale la pena di ricordare che il catalogo di un'altra fondamentale esposizione, *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia* (2003)⁸, ulteriore tappa decisiva sulla strada della riscoperta del Purismo (romano) e più in generale dell'Accademismo ottocentesco - impresa anch'essa fortemente voluta e progettata da Stefano Susinno - si congedava dal lettore con due brevi saggi di chiusura che non pretendevano di essere esaustivi ma piuttosto si prefiggevano lo scopo di indicare nuove direzioni di ricerca, nuove strade da percorrere⁹. E proprio questi due titoli, ulteriormente avallati dai testi introduttivi dei curatori che ribadivano il respiro internazionale della scena romana dell'epoca, risultano assai significativi perché per la prima volta si denotava l'attenzione per un nodo critico fino ad allora non debitamente

⁷ Soltanto allo scopo di citare gli studi più importanti che si sono susseguiti negli ultimi venti anni si segnalano le tre principali pubblicazioni in materia, a cui bisognerebbe aggiungere tuttavia diversi articoli specialistici: *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 1988), coordinamento generale del catalogo a cura di B. Sani, Milano 1988 (SANI 1988); *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo, 1994 (SISI, SPALLETTI 1994); *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 6.10.2007-6.1.2008), a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo 2007 (SISI, SPALLETTI 2007).

⁸ *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, I, *Universale ed eterna. Capitale delle arti*, progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, cat. mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Scuderie del Quirinale, 2003), e II, *Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, commissario O. Bonfait, cat. mostra (Roma, Accademia di Francia, 2003), Milano 2003 (d'ora in poi abbreviati in *Maestà di Roma* I e II).

⁹ Si vedano *Roma 'emporio mondiale dell'arte'*, di Michela Di Macco, e *Roma fuori di Roma*, di Giovanna Capitelli e Stefano Grandesso, in *Maestà di Roma*, I, pp. 583-600.

valutato, che è quello che si può definire dell'accresciuta mobilità dell'arte italiana, nella fattispecie quella di ambito romano, nel corso del XIX secolo: assai incrementata ne risulta infatti non solo la circolazione delle opere d'arte, provenienti da Roma - poiché eseguite da artisti italiani e stranieri ivi residenti -; consistenti furono anche i flussi di individui, sia “verso” Roma, come ampiamente messo in rilievo dal catalogo, ma anche e non affatto secondariamente “da”.

Pertanto, a ogni passo compiuto, mi pare che si possa intravedere in perfetta corrispondenza la presa di coscienza di un nuovo territorio vergine, un sentiero parallelo non battuto fino a quel momento dagli storici. Essenzialmente, a un nuovo progresso segue la scoperta di una lacuna. Così, quando mi sono posto a meditare sulle linee-guida di una ricerca che, naturalmente, prima di pervenire a qualsiasi riflessione di natura critica ha come primaria preoccupazione l'acquisizione di dati di rilievo, ho riscontrato, per paradosso, la scarsità di studi “ampi”, non tanto da un punto di vista cronologico o sul fronte teorico e tecnico quanto, soprattutto, per quel che concerne la geografia artistica del movimento.

Se si eccettua infatti il caso della *Maestà di Roma*, che denotava un vasto respiro internazionale soprattutto per la presenza collaterale di una costola francese, sarei propenso a dichiarare che la prima e più evidente “zona grigia” che era possibile osservare appariva la seguente: l'assenza di una marcata accentuazione del carattere internazionale della corrente purista, e la totale rinuncia al tentativo di collocarlo con pari dignità all'interno di uno scenario europeo, che ne suscitasse un moto di rivalutazione -si scusi la semplificazione lessicale- a partire dall'alto, anziché dal basso. Tutti gli studi apparsi fino a quel momento sul versante del Purismo di matrice romana persistevano infatti nel considerare il movimento come qualcosa di strettamente legato al territorio, ai rappresentanti del potere, alla sua società (questa sì, cosmopolita, ma solo perché obbligata a relazionarsi con le comunità straniere o per reale interesse verso altre culture); in definitiva un fenomeno locale che non avrebbe più goduto di alcuna opportunità di sussistenza se, poniamola quale ipotesi inverificabile, Pio IX non fosse mai rientrato nella Città Eterna dopo il breve - e non forzato - esilio a Gaeta.

Constatato quello che a mia opinione doveva essere il nuovo punto da cui prendere le mosse, e al tempo stesso il traguardo di tale navigazione - l'argomento sarà ripreso

evidentemente nelle *Conclusioni* -, sono tornato sui miei passi e ho ripreso a convogliare le mie attenzioni, ma seguendo un percorso inverso, intorno alle vicissitudini storico-critiche del Purismo. Presto, mi è parso chiaro che la sfortuna “moderna” non coincideva affatto con la fortuna “antica”. Rilevando l'eco e la risonanza, fuori Roma, degli sviluppi della situazione artistica romana, dominata per l'appunto dall'indirizzo purista, volgendo il mio sguardo in direzione di tutte quelle dimostrazioni tangibili di un interesse per gli esponenti puristi non ancora documentato - per esempio la precoce conoscenza dell'opera di Minardi all'estero¹⁰ -, è stato possibile svolgere riflessioni da un nuovo punto di vista, assai meno legato - e quindi mentalmente condizionato - alla cronistoria delle annose vicende teoriche dell'epoca (mi riferisco al feroce dibattito contemporaneo scatenatosi contro i Puristi, sulla spinta delle nuove esigenze di impronta realista, affacciatesi in Italia alla metà del secolo).

Vicende che sono state rese note *in primis* da Paola Barocchi¹¹ e, sulla sua scia, arricchite da studi che ne hanno fatto proprio il modello, fioriti in seguito e dilagati negli ultimi anni, con edizioni critiche delle fonti dell'epoca e dettagliate monografie sui singoli protagonisti del dibattito critico¹².

Ma la cesura che segnò, di fatto, l'avvio del processo obliante l'intensa stagione artistica di marca purista, si generò quando, a un certo punto nel naturale svolgimento e maturazione di idee critiche “stabili”, ormai trascorsi i tempi in cui i puristi imperversavano nelle accademie e istituti artistici della penisola, dimenticati i migliori esiti raggiunti da essi, i critici italiani più o meno al completo iniziarono a inquadrare il fenomeno in un sistema di periodizzazione che già di per sé andava a forte discapito di tutto il “negletto” - per usare un termine caro a Francis Haskell - XIX secolo.

¹⁰ Si veda a tal riguardo, negli Apparati del presente lavoro, *La fortuna critica di Tommaso Minardi (1787-1871). Due secoli di scritti sull'artista (1808-2008)*, in cui ho selezionato brani che ritengo particolarmente interessanti per documentare l'evoluzione delle vicende critiche che ne hanno decretato progressivamente l'oblio sul finire del XIX e il principio del secolo seguente; quindi, nel corso della seconda metà del Novecento, riportato a una più obiettiva valutazione dei suoi meriti artistici e teorici; infine, i giudizi espressi negli ultimi tre decenni che hanno sancito un rinnovato interesse per l'artista.

¹¹ P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento dal bello ideale al preraffaellismo*, Messina-Firenze 1972 (BAROCCHI 1972); *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, vol. 1, *Dai neoclassici ai puristi 1780-1861*, Torino 1998 (BAROCCHI 1998);

¹² Tra gli ultimi che si installano in questo filone filologico, nonché tra i più completi in assoluto che hanno mai visto la luce, vale la pena di segnalare perlomeno quelli di M. Cardelli, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844*, Firenze 2005 (CARDELLI 2005) e A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del “Pittore storico”*, Pisa 2007 (AUF DER HEYDE 2007).

Roberto Longhi, com'è noto, bocciava drasticamente la pittura del primo Ottocento italiano: «Abbiamo avuto la pittura eroica, idillica, storica, romantica, realistica, ma questi stessi aggettivi vi dicono da soli che non abbiamo più avuto la pittura *tout-court*. Abbiamo avuto Agricola e Camuccini, Coggetti e Podesti, Minardi e Mussini, Rossetti e Hayez, D'Azeglio e Induno, Palizzi Morelli e Cementano, Bezzuoli Ussi e Ciseri, e Barabino e Faruffini...ecco de' nomi che ho pronunciato riluttante solo per mettervi in guardia, come in altro campo la polizia completa gli elenchi dei pregiudicati»¹³.

La critica senz'appello coniata a riguardo del secolo del “declino” italiano nell'arte diventava, immediatamente, uno dei punti fermi acquisiti dalla storiografia, destinato a gravare come una pesante ipoteca sul giudizio delle generazioni posteriori, perpetuandosi e aggravandosi con il passare dei decenni

Ancora per Federico Zeri, che pure spesso si era distinto per la sua voce isolata e in controtendenza, dopo la partecipazione, anche se ristretta e indiretta, dell'Italia, alla vita culturale europea grazie al veicolo del Grand Tour nel Settecento anche questa era cessata, aggiungendo in ultima analisi che «in tale isolamento, gli italiani entravano in una fase di ricerca della propria identità [...] in cui è palese l'intento di recuperare posizioni di prestigio, compromesse o diminuite tra il 1795 e il 1815»¹⁴

Insomma, il Purismo con tutta l'accademia ottocentesca a farle compagnia, anzi di più, con tutta la cultura italiana retrocedeva a uno sbiadito e sterile prodotto autarchico, di nessuno spessore intellettuale - tantomeno al Purismo venne riconosciuto un valore connesso all'impronta esterofila, se è vero che di brutta imitazione dei Nazareni e dell'ingresismo si trattò -, con la sua arte messa al servizio di una dottrina rivolta esclusivamente ad uso interno dello Stato della Chiesa: in ultimo, un movimento totalmente ripiegato su sé stesso.

A monte di questo atteggiamento, ciò malgrado, è lecito ipotizzare un pregiudizio, anche in questo caso di tenore politico: l'idea preconcepita di Purismo come simbolo del potere temporale dell'ultimo sovrano Pontefice, e quindi massima espressione artistica di una classe sociale – composta dal clero della Curia sommato all'aristocrazia papalina - che si era manifestata reazionaria in epoca di Restaurazione e conservatrice durante l'epopea Risorgimentale, aizzò di conseguenza i migliori critici italiani animati da idee

¹³ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Roma 1914 (LONGHI 1914), p. 13.

¹⁴ F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1976 (ZERI 1976), p. 98.

laiche e liberali, cavouriani e giolittiani, tra fine Otto e inizio Novecento, a prendere le debite distanze dalla parte “guelfa” del paese, nel tentativo scoperto di isolarla culturalmente e politicamente. A questi pochi si contrapposero esprimendo giudizi lusinghieri, nonché mettendo in opera tentativi, come quelli realizzati dai biografi minardiani Guglielmo De Sanctis e Ernesto Ovidi, di delineare un quadro più veritiero della stagione artistica che aveva visto il trionfo della scuola purista, fornendo notizie di prima mano o ampiamente documentate con straordinaria dovizia di dettagli, animati da un evidente intento di rettifica.

Ma certo queste operazioni celebrative, per la loro natura “agiografica”, non lasciarono impronta duratura. Anzi, contribuirono con buona probabilità ad accrescere l’immagine negativa del Purismo romano, come di un codazzo di artisti di dubbio talento il cui destino dipendeva dalle sorti della corte papale, facendo il gioco di coloro che volevano ridurre la portata del movimento storico a fatto “provinciale”. Per il cui scopo era sufficiente dunque trasporre sul piano di una dimensione clientelare e localistica le dinamiche di un movimento che si era inserito al contrario - a partire perlomeno dagli anni Venti - in un dibattito assai più ampio e trasversale sulla necessità di rinnovamento dell’arte dopo l’epoca neoclassica e l’epopea napoleonica, condividendo stimoli e proposte con gli ambienti artistici di varie capitali europee.

Una reintegrazione critica di Minardi venne tentata nel 1933, ma fu un fallimento totale: si era in pieno clima di propaganda del regime fascista, con Benito Mussolini che aveva ormai stabilito il suo patto di alleanza con il Vaticano in seguito al quale ne derivarono strumentalizzazioni di ogni tipo a livello critico e storiografico. Il Purismo si prestava più che bene agli scopi della dittatura, potendone esaltare i concetti di spiritualità nell’arte e affermazione del primato italico.

Fu solo la storia dell’arte della seconda metà del secolo che diede segnali di rinnovato interesse nei confronti del Purismo; ma rimane il fatto che le critiche seguirono appuntandosi con acredine al pensiero teorico di fondo, piuttosto che tacciare di mediocrità la produzione vera e propria di opere d’arte: Italo Faldi, nel 1950, dedicò un breve saggio a Tommaso Minardi, inaugurando con il suo intervento una stagione di analisi più serena e di lucida analisi, tuttavia, veniva ancora preso di mira il «vizio mentale che infirma [...] la produzione di Minardi e dei puristi», rei di «aver ipotizzato la

perfezione dell'arte in un mitico, e, sotto quest'aspetto idoleggiato, mai esistito passato, assunto come guida del presente, e pertanto né passato né presente, ma solo astrazione intellettualistica»¹⁵

A ben vedere, il bandolo della matassa per la comprensione del perdurare della sfortuna critica del Purismo si incontra proprio leggendo e rileggendo le parole di Faldi. La riscoperta dei primitivi, o preraffaelliti, cioè degli artisti - prevalentemente gli italiani ma pure quelli appartenenti alle altre scuole "nazionali", mai esistite nella realtà - anteriori a Raffaello (l'Urbinate compreso almeno fino alle Stanze Vaticane), è un nodo critico di assoluta predominanza e non soltanto a livello artistico o di gusto dato che investì sotto vari aspetti la cultura dell'intero continente europeo in età contemporanea; un crocevia storico che deve assolutamente essere posto in relazione alle alterne fortune dei puristi.

Per tutto questo, formulando un sillogismo che deriva dalla primaria affermazione che sfugge ancora alla critica la dimensione eccezionale della fortuna dei primitivi nel corso del XIX secolo (con tutte le lacune annesse e connesse al caso), opino con criterio logico che la mancanza più evidente negli studi che hanno avuto per oggetto il Purismo italiano, e quello romano assai in particolare per i motivi che illustrerò nel corso della prima parte della tesi, consiste nell'aver totalmente rimosso il ruolo esercitato dai Puristi nel rilevante fenomeno culturale della riscoperta dei primitivi.

Tirando un punto, cioè tracciando una linea ideale in questo percorso storico-critico che separa gli ultimi cinquant'anni dalle epoche precedenti, si può constatare un'inversione di tendenza, reale e palpabile con mano, nella fortuna critica del Purismo, soltanto in relazione a una tematica specifica: la riconsiderazione della qualità dell'arte accademica e in particolar modo del disegno, ma anche della pittura e della scultura, qualora soprattutto vi si possano ritrovare buone dosi di anti-accademismo.

Per quanto riguarda gli aspetti propriamente artistici, alcuni studiosi sembrano ormai concordare sulla necessità di superare la pregiudiziale che insiste nel ridurre un movimento di così lunga vita e di tale complessa ramificazione alla sola adesione - perlopiù secondo molti osservatori "di seconda mano" - alle poetiche europee di recupero dell'arte medievale e rinascimentale: come dar torto ad Antonio Pinelli che,

¹⁵ I. Faldi, *Il Purismo e Tommaso Minardi*, in *Commentari*, I, 4, 1950 (FALDI 1950), p. 240.

sgombrando il campo dal luogo comune dell'anacronismo dell'estetica minardiana, ha osservato a proposito del pittore nativo di Faenza che ebbe il merito di rivisitare per primo «la pittura del pieno Cinquecento e di certo classicismo sei e settecentesco» concedendo ampi «margini di eclettismo storicistico [...] ai dipinti di destinazione profana, nei quali talvolta era tollerata perfino una moderata dose di realismo»¹⁶.

L'attuale tendenza della storiografia dell'arte italiana dell'Ottocento si disvela, in sostanza, orientata a voler rivalutare il contributo del Purismo - ma solo in forma ridotta - partendo e per così dire terminando con le opere che produsse; riconsiderandone in positivo taluni risvolti pratici (innovazioni didattiche in seno alle accademie, diffusione della pratica desueta dell'affresco e sperimentazione di nuove tecniche applicabili ai formati da cavalletto, timida propensione al simbolismo e finanche all'astrattismo nella sua appendice più tarda), ma tenendo fermo quale dato assodato che la riscoperta dei primitivi fu, come brillantemente esposto da Giovanni Previtali nel 1964 attraverso il suo celebre volume *La fortuna dei primitivi da Vasari ai Neoclassici*, un merito specifico del neoclassicismo.

A mio avviso, è proprio qui che va individuato il nodo della discordia: malgrado la fondatezza delle prove documentarie raccolte da Previtali, malgrado lo studioso abbia sancito con l'uscita di questo testo la fioritura di un'impressionante serie di altrettanto brillanti studi condotti, sulla falsariga dell'antesignano, intorno ai prodromi tardo-settecenteschi e primo-romantici del successivo fenomeno di massa del primitivismo ottocentesco, tutto ciò che è stato avallato sino ad ora dalla critica permane secondo la mia tesi suscettibile di revisione: o, meglio, di integrazione, non fosse altro perché c'è un vizio ideologico che informa l'assunto di Previtali, secondo cui quando l'apprezzamento "dei pochi" diviene la moda "dei molti" esso perde qualsiasi connotato originale, si rivela privo di interesse.

¹⁶ Secondo Antonio Pinelli «uno dei pittori più vicini al tardo Canova [...] Minardi era stato tra i primi ad aderire a quella ventata di purismo arcaicistico venato di nostalgie medievali, che aveva trovato la sua espressione più radicale nei Nazareni. Meno intransigente di Overbeck [...], egli a volte si spingeva oltre la fatidica soglia del Quattrocento e del primo Raffaello, rivisitando anche la pittura del pieno Cinquecento e perfino di certo classicismo sei e settecentesco, sia pure sottoponendola ad un lavacro purificatore [...]. Più ampi, invece, furono i margini di eclettismo storicistico da lui e dalla sua corrente concessi ai dipinti di destinazione profana, nei quali talvolta era tollerata perfino una moderata dose di realismo». In A. Pinelli, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma 2005 (PINELLI 2005), p. 299.

Per intendere l'enorme influenza esercitata da Previtali, e capire come il plauso tributato alle sue idee e alla sua opera contaminò, per via della tangenza tra settori di studi e della vicinanza di correnti politiche di medesima radice marxista, il giudizio espresso dai colleghi sulle correnti del primitivismo romantico, basti citare la netta stroncatura formulata da Giulio Carlo Argan nel 1974: «Il *revival* dei Nazareni, che mescolano candidamente Holbein e Raffaello, e subito dopo quello dei puristi, che scambiano per religiosità autentica la compunzione edificante del Perugino, dimostrano quanto poco contasse la lettura dei testi figurativi e come, soprattutto, quella lettura fosse acritica»¹⁷

Se si volesse dar conto di tutti quelli che, in Italia, a cominciare da Argan e con lui alcuni colleghi coetanei o di poco più giovani, tra cui gli autorevoli Emilio Lavagnino e Ferdinando Bologna¹⁸, hanno espresso pareri negativi sui fenomeni ottocenteschi di *revival* neo-medievale e neo-rinascimentale, l'elenco da stilare sarebbe molto esteso: solo nell'ultimo periodo si potrebbe notare una lieve rarefazione, dovuta sicuramente anche a fattori anagrafici.

Chi si è dimostrato una voce fuori dal coro è stato, in parte, Corrado Maltese, che cautamente aprì agli studi sul Purismo sia attraverso le pagine dedicate all'argomento nella sua apprezzata *Storia dell'arte in Italia dal 1785 al 1943* (1960) sia soprattutto ribadendo le sue attenzioni alla tematica e nel testo di una conferenza letta a Città del Messico nel 1981, dedicata a *Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel primo*

¹⁷ G.C. Argan, *Il "revival"* (ARGAN 1974), cons. in *Da Hogarth a Picasso*, Milano 1983, p. 329.

¹⁸ Secondo Lavagnino lo schieramento purista propagò idee illusorie e inattuali: «s'ha veramente l'impressione che quel "manifesto" [il *Manifesto del purismo* redatto da Bianchini e sottoscritto da Minardi, Overbeck e Tenerani, n.d.A.] e gli altri scritti di "filosofi" più o meno aggiornati, i quali proponevano schemi e teorie moralistiche e pedagogiche, non solo fossero in estremo ritardo sull'effettivo cammino delle idee, ma servissero solo ad attizzare una polemica che non aveva più alcuna ragione d'essere». In E. Lavagnino, *L'arte moderna in Italia dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956 (LAVAGNINO 1956), p. 323. Di identico tenore il giudizio di Bologna, per il quale «giungeva a conclusioni simmetriche [*a Rio e a Selvatico*, n.d.A.] Tommaso Minardi, quando nel 1834 condensò in una lezione tenuta all'Accademia di San Luca ciò che gli sembravano "le qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino all'epoca della perfezione [...]". Era in realtà il succo dell'estetica nazareno-purista, com'è ben noto; e perciò l'ideale qui affermato, nella sua accezione di "principio fondamentale e regolatore dell'arte stessa", è rivolto soprattutto al presente [...] sicché anche e soprattutto qui lo sforzo appare artatamente unificante, per giunga in una prospettiva storiografica che è di gran lunga più ristretta di quella classicista di un Cicognara, il quale, a suo modo, era riuscito a coprire l'intero arco che va da Nicola Pisano a Canova [...]. La costruzione storiografica dell'unità artistica d'Italia avveniva *sic et simpliciter* attraverso la soppressione ideologica delle differenze (nel caso specifico, delle "scuole"); e ne risultava un quadro di una sconcertante povertà, pari alla povertà culturale, sia generale che specifica, caratteristica di questi scrittori»; in F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte italiana*, Torino 1982 (BOLOGNA 1982, pp. 169-171).

Ottocento romantico a Roma, testo in cui emerge chiaramente il concetto di una complessità del fenomeno del primitivismo romantico di estrazione romana fino ad allora sottaciuto -tant'è che già nel titolo si sottolinea fortemente la distinzione tra diverse correnti affini, ma nient'affatto sovrapponibili-, evidenziando ad esempio il netto divario tra la linea rigorosa e ortodossa in cui si schierò per tutta la sua esistenza Overbeck, a sua volta distinguendosi anche dal michelangiolismo di Cornelius, e quella più permissiva di Minardi aperta anche allo studio di artisti del Cinquecento manierista come il Correggio, esaltato dal faentino nei suoi scritti, e -aggiungo una mia considerazione- del primo Seicento (Caravaggio, Reni, Domenichino)¹⁹.

Secondo Maltese, in ogni caso, l'impostazione teorica formulata nella famosa relazione pronunciata da Minardi alla San Luca nel 1834 fu «determinante per tutti gli studi storiografici italiani fino ai primi anni del Novecento»²⁰.

La fondatezza delle argomentazioni espresse da Maltese nel 1960 sarebbero poi state dimostrate appieno da Paola Barocchi nel 1972, quando veniva pubblicata la prima antologia di testi puristi (integrata poi nell'edizione aggiornata del 1998), da cui si ricavava il quadro di un dibattito ampio e articolato, con il movimento effettivamente bersagliato da numerose critiche avverse, eppure in grado di rispondere colpo su colpo e con la partecipazione di un nutrito drappello di pensatori forti di una indubbia preparazione storiografica e di una cultura vasta e sfaccettata, conscia delle dinamiche del mondo artistico contemporaneo.

Ciò detto, se si vuole, per assurdo, rilevare una presa di posizione decisamente antitetica, nel senso di chiaramente favorevole nel riconoscere una sorta di primato ai puristi e alle correnti omologhe, bisognerà forse - escludendo il suddetto Maltese - risalire più indietro nel tempo e appellarsi a un'altra autorità della storiografia artistica nazionale, di almeno due generazioni precedenti a quella di Argan, Lavagnino, Maltese. Nel 1926 Lionello Venturi, scrivendo *Il gusto dei primitivi*, ebbe infatti a dichiarare, a proposito della questione chiave della rivalutazione degli artisti preraffaelliti italiani,

¹⁹ Cfr. C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960 (MALTESE 1960); Id., *Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel primo ottocento romantico a Roma*, in *Las Academias de arte*, VII Colloquio internacional en Guanajuata, 3-6 Novembre 1981, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 59-79 (MALTESE 1985).

²⁰ MALTESE 1985, p. 76. A onor del vero si era interessato prima di lui agli scritti di Minardi anche Ferruccio Ulivi, *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze 1953 (ed. cons. ULIVI 1997).

che la scoperta dell'arte italiana precedente a Raffaello fu «opera internazionale compiuta in Italia nella prima metà dell'Ottocento»²¹.

Dieci anni dopo, quando apparve negli Stati Uniti la sua opera principale, la *Storia della critica d'arte*, il Venturi ribadì la sua convinzione - seppur esprimendo un giudizio con sfumature più negative circa la loro produzione artistica -, intorno ai meriti del primitivismo romantico: «la critica è concorde nel non riconoscere valore d'arte né ai preraffaelliti, né alla setta dei primitifs, né ai puristi, né ai nazareni, né al gothic revival [...]. Il moto verso i primitivi ebbe tuttavia importanza critica in quanto seppe riconoscere valore artistico a monumenti e a opere del medioevo, ma venne meno al suo scopo quando alcuni artisti vollero rendere attuale l'arte del medioevo»²².

Circa quarant'anni più tardi rispetto a *Il gusto dei primitivi* Giovanni Previtali dava finalmente alle stampe la sua opera più impegnativa, *La fortuna dei primitivi*, che già nel titolo si poneva a confronto col volume di Venturi, di cui intendeva confutare la tesi di fondo. Il libro di Previtali, frutto di lunghe ricerche e di un'esperienza maturata prevalentemente nell'ambito della storia della critica e del collezionismo, provava infatti in maniera irrefutabile che la rivalutazione dell'arte preraffaellita non era stata affatto un merito unicamente assegnabile all'ambiente cosmopolita della Roma ottocentesca, per usare parole analoghe a quelle di Venturi.

Mentre quest'ultimo aveva infatti assegnato agli artisti e ai teorici del XIX secolo il primato della comprensione dei valori stilistici del Medioevo e del primo Rinascimento (Schelling, Rumohr, Passavant e numerosi altri tedeschi, Rio per i francesi, Tommaseo, Minardi e Selvatico in Italia, Ruskin su tutti tra gli inglesi) per Previtali non fu affatto

²¹ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926 (VENTURI 1926, p. 103).

²² L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964 (VENTURI 1964), p. 175. Occorre precisare che Venturi esprime un giudizio molto severo sia sull'opera di Overbeck, che accusò di «mancanza di fede nell'arte, calcolata prudenza e opportunismo gesuitico» (VENTURI 1926, p. 226), e analogamente si scagliò contro la pittura di Minardi (si veda più avanti in questo lavoro *La fortuna critica di Tommaso Minardi*), ma è opportuno anche ricordare che le conoscenze dell'arte purista non avevano avuto sviluppi di rilievo nell'intervallo in cui lo studioso torinese scrisse le sue due principali opere, tant'è vero che diede spazio nella sua riflessione all'unico dipinto di Minardi che ha goduto di una certa celebrità fino agli anni Settanta del secolo scorso, ovvero l'*Autoritratto* degli Uffizi. Non poté far tesoro nemmeno delle ricerche relative ad Antonio Bianchini, di cui scrisse che «non valeva la pena di proclamare con tanto ardore e coraggio la riforma purista per attuare un eclettismo meno coerente e meno intelligente di quello dei Carracci» (VENTURI 1926, p. 227), dimostrando in ciò di ignorare che Bianchini si dedicò prevalentemente alla letteratura, alla critica d'arte e al restauro, e che come pittore è noto essenzialmente come copista «in miniatura» e per la sola pala d'altare *L'incontro della Vergine e il Redentore con San Giovanni de Rossi* per la chiesa romana della Trinità dei Pellegrini (cfr. M. Di Capua, in D.P.P., 1, 1989, pp. 285-286).

col Romanticismo, e nemmeno con lo storicismo ottocentesco, che si riscoprirono i primitivi, ma con l'alacre e sconosciuto lavoro degli eruditi locali del Settecento, e poi con le opere dei primi grandi storici dell'età illuminista e neoclassica.

L'allora docente all'Università degli Studi di Siena scrisse di voler far giustizia di un annoso preconceito, ovvero quello per cui la riscoperta dei primitivi sarebbe stata una gloria dell'età romantica. Per riuscire in ciò egli distinse con perspicacia la natura della rivalutazione settecentesca (guidata da un approccio razionale) da quella ottocentesca (più emotiva e meno attenta al dato oggettivo). Si legga il seguente brano: «A volerci spiegare il contrasto che abbiamo notato tra canoni classicistici di giudizio e reale apprezzamento del Medioevo verrebbe da proporre la soluzione solita per cui il gusto precorrerebbe i tempi giungendo d'intuito laddove la ragione non sarebbe ancora in grado di dare formulazioni teoriche adeguate [*se non fosse che l'erudizione neoclassica*] giunse per via d'intelletto (di recupero storico) ad affermazioni cui il suo gusto ripugnava ancora. Probabilmente non sarà vero in tutti i casi che la ragione (la riscoperta storica) precede il gusto e la riscoperta sentimentale, ma non si vede perché dovrebbe esserlo l'opinione corrente che vede ovunque anticipazioni intuitive di quanto la ragione scoprirà poi a suo tempo»²³. Le sue osservazioni sull'opera pionieristica compiuta dai vari Maffei, Muratori, Bottari e Bettinelli, e sulle novità delle ricerche di Lanzi, Sérour d'Agincourt e Cicognara (novità, scriveva l'autore, «eclissate momentaneamente dalla sfuriata romantica») apparvero subito ineccepibili, tanto che la sue teorie riscontrarono al momento dell'uscita del libro unanimi attestati di consenso²⁴. Ma se la conclusione cui giunse Previtali è condivisibile, allora non si dovrebbe riconoscere nessun merito - perlomeno critico - al primitivismo romantico, e in particolare al Purismo romano, da molti già ritenuto inferiore per il carattere devozionale più accentuato al movimento Nazareno - da cui il purismo nell'opinione di molti non addetti costituirebbe un tentativo di emulazione -, alla costola purista dell'ingresismo o alla corrente preraffaellita inglese²⁵, per tacere degli altri movimenti

²³ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 (PREVITALI 1964, p. 72).

²⁴ Vale la pena ricordare che il successo arriso al volume di Previtali incentivò studi di carattere più mirato e altrettanto meritori per l'epoca in cui vennero prodotti, tra cui in particolar modo quelli dedicati ai primitivi umbri da Bruno Toscano: *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in *Paragone*, 193, pp. 3-31, 1966 (TOSCANO 1966); *Note sul collezionismo dei primitivi*, in *Storia e Arte in Umbria in età comunale*, Atti del convegno di studi umbri (Gubbio, 1968), Perugia, 1971, pp. 131-171.

²⁵ In questo senso uno dei primi giudizi a cui si è potuto risalire che rifiutarono una acritica

analoghi sviluppatosi in altri paesi europei con meno clamore (almeno secondo i più diffusi convincimenti, ma a questo proposito basterebbe segnalare la virulente polemica scatenatasi in Spagna tra sostenitori del *murillismo* ed entusiasti dei Nazareni²⁶).

Con convinzioni diametralmente opposta a quelle di Previtali, quel che mi ha spinto ad affrontare l'indagine sopra quest'argomento è la consapevolezza dell'esistenza di una lacuna. Se si dovesse riscrivere una nuova *Fortuna dei primitivi*, infatti, non occorrerebbe più ripartire dai prolegomeni manieristi per arrivare alle imprese settecentesche (il sottotitolo del testo di Previtali è non a caso *Dal Vasari ai neoclassici*), ma semmai andrebbe aggiunto qualche capitolo relativo alla critica del XIX secolo: l'idea che le dispute figurative ottocentesche non abbiano prodotto una letteratura storico-artistica di rilievo, d'altronde, è stata respinta da Paola Barocchi a partire sin dal 1972, quando l'autrice ebbe a scrivere che «la rivalutazione del Medio Evo, [sebbene] già instaurata» fu comunque portata a compimento dagli storici puristi, i quali, nonostante la modestia dei loro frutti creativi, «dettero [...] un corrispettivo storiografico da ricordare»²⁷.

Anche Fernando Mazzocca, più di recente, ha osservato che il cosiddetto “vuoto storiografico” verificatosi in Italia tra - dovendo scegliere due estremi cronologici - la *Storia* del Lanzi (1795-96) e quella di Cavalcaselle e Crowe (1864-66), fu colmato in realtà da figure di un assoluto rilievo culturale: storici in senso stretto come Giovanni Rosini, Pietro Selvatico e Ferdinando Ranalli, conoscitori come Giuseppe Campori, Michelangelo Gualandi e Federigo Alizeri, dalla «vastamente sommersa erudizione

assimilazione del Purismo di matrice minardiana nell'alveo del Nazarenismo fu quello espresso da Fortunato Bellonzi che fece notare come «dal purismo discese in parte anche il simbolismo, se si pensa che un pittore come Luigi Serra dichiarò di essere un estimatore dei disegni di Minardi» e che «ai puristi si riallacciano anche i Macchiaioli, come osservava già Mario Tini sostenendo che sono i nostri macchiaioli i veri Preraffaelliti, a voler considerare piuttosto il senso letterale che l'intima e complessa realtà del preraffaellismo». Sempre secondo l'autore la posizione dei puristi nel dibattito sul recupero dell'arte preraffaellita sarebbe stata meno intransigente di quella dei Nazareni, e pertanto andrebbe considerata «analogica a quella della Pre-Raphaelite Brotherhood: ispirazione, ma non imitazione, dai primitivi» (F. Bellonzi, *Dante Gabriel Rossetti e il neostilnovismo preraffaellita*, in *Dante e l'arte romantica*, cat. della mostra, 1981, p. 26, nota 6). Sui forti retaggi di impronta purista presenti nella pittura dei Macchiaioli è tornato di recente a ragionare in modo esaustivo F. Mazzocca, *Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra Purismo e Novecento*, in *Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Paolucci, cat. mostra (Forlì 14.1.-24.6.2007), Cinisello Balsamo 2007, (MAZZOCCA 2007), pp. 43-67.

²⁶ Si vedano gli illuminanti contributi di J. Alvarez Lopera, *1842: Esquivel contra los Nazarenos: la polémica y su trasfondo* (ALVAREZ LOPERA 1996) e di C. Reyero, «Pero qué guapucos son los alemanes». *El imaginario artístico germánico en la correspondencia de Federico de Madrazo* (REYERO 2007).

²⁷ BAROCCHI 1972, pp. 175-176.

locale» ancora in grandissima parte da riscoprire, infine da teorici e critici rispettati a livello internazionale, di notevole spessore se si pensa a Pietro Giordani, Niccolò Tommaseo e allo stesso Mazzini in veste di critico militante d'arte contemporanea²⁸.

In maniera complementare e più articolata si espresse poi Francis Haskell, riconducendo a quanto accaduto nel panorama europeo nelle prime decadi del XIX secolo quel che si può definire un autentico “boom” di ammirazione per i primitivi esploso nel Regno Unito nella seconda metà dell'Ottocento. Ai suoi compatrioti il famoso “reporter” della storia dell'arte assegnò il primato nell'organizzazione e diffusione delle *Old Master Exhibitions*: «All these, and many other, exhibitions -whether inspired by the taste of the connoisseurs, as in England, or by piety, as on the Continent-, played a significant part in what can be thought of as the “second” rediscovery of the primitives»²⁹.

Si noti, inoltre, che pur senza citarli in maniera esplicita Haskell chiamò indirettamente in causa i circoli artistici di orientamento primitivista come Nazareni e puristi a cui attribuì la corresponsabilità di una precedente opera di riscoperta: è lo stesso Haskell a chiarire che in altri paesi europei “aesthetic discriminations” (quindi le preferenze di natura teorica accordate ai primitivi a discapito, ad esempio, dell'arte manierista e barocca) giocarono un ruolo importante per l'affermazione del gusto per i primitivi, così come riconosce il maggior contributo continentale -rispetto alla situazione isolana - apportato dalla “art historical scholarship” (l'erudizione) “the enthusiasm of a few collectors”, individuando con estrema lucidità i tre fattori scatenanti «the “first” rediscovery of the primitives»». Dalle osservazioni di Haskell, si perviene a un'ulteriore distinzione, demarcando così tre fasi, corrispondenti a tre differenti modalità di riscoperta.

La prima è quella analizzata da Previtali e riconducibile all'operato degli eruditi e collezionisti settecenteschi e degli storici neoclassici, prevalentemente italiani e francesi, in particolare negli anni di dominio napoleonico in Europa.

La seconda, che è la stessa riassunta con efficacia da Lionello Venturi come «opera internazionale compiuta in Italia nella prima metà dell'Ottocento», in particolare negli

²⁸ F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Napoli, 1998 (MAZZOCCA 1998, p. 82).

²⁹ F. Haskell, *Old master exhibitions and the second "Rediscovery of the primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Paris 1994 (HASKELL 1994, p. 558).

nel periodo della Restaurazione, a cui contribuirono in maniera determinante teorici e artisti tedeschi, francesi, italiani (in molti casi si ebbe anche una sovrapposizione tra i due ruoli, aspetto assai rilevante che non è invece possibile riscontrare nella prima fase). Infine la terza, che è la propagazione della prima e della seconda verso altri stati europei - Inghilterra in testa, seguita da vari paesi con l'ingresso perfino sulla scena americana nell'ultimo ventennio del secolo -; riscoperta che fece leva sul massiccio intervento di una nuova specifica figura, quella del *connoisseur*, che non di rado era anche artista, teorico e storiografo, in continuità con quanto s'era verificato in precedenza in Italia (si pensi ad esempio a Charles Lock Eastlake, primo direttore della National Gallery di Londra, ma anche presidente della Royal Academy e autore di trattati tecnici ed estetici e testi storico-artistici); figura chiave per l'accesso, sempre più richiesto, dei primitivi nel mercato dell'arte, con due diverse possibili direzioni, entrambe assai frequentate: il collezionismo privato e le acquisizioni museali per le prime gallerie pubbliche europee. Una volta riflettuto intorno a tali problematiche storico-critiche -di cui mi auguro si possano comprendere le ragioni di fondo delle diverse parti antagoniste-, approdavo in definitiva alla formulazione di un'ipotesi, che spero di poter suffragare più avanti mediante l'esposizione delle indagini svolte sulla documentazione figurativa, pubblicistica e archivistica in materia.

La proposta avanzata in questa sede è scaturita dunque da una presa di coscienza maturata fin dal principio: tra le esigenze principali che una tesi di dottorato avente per soggetto il Purismo doveva tenere in considerazione, a mio giudizio, non poteva infatti non figurare il tema cardine della fortuna dei primitivi. In questo senso, mi è parso di poter individuare nella scarsa presenza di contributi a tale dibattito il limite degli studi, esplicitamente rivalutativi, dati alle stampe in precedenza, anche se le ragioni di questo silenzio appaiono alla luce di tempi diversi, comprensibili: la forte ostilità suscitata infatti da una disamina di tipo revisionistico sul movimento ha portato a mettere in risalto, perlomeno all'inizio, altre sue peculiarità. Mi riferisco ad esempio alla centralità del disegno nella teoria e nella pratica di Tommaso Minardi, magistralmente evidenziata da Stefano Susinno attraverso diversi contributi in materia, imprescindibili per chiunque si accinga tanto allo studio precipuo del Purismo quanto più in generale dell'eterogeneo

contesto romano dell'Ottocento, gravido di significative attestazioni delle più differenti correnti di gusto e di pensiero³⁰.

Ma affrontando al giorno d'oggi un'indagine inerente la scuola purista discesa dagli insegnamenti di Tommaso Minardi, in qualsiasi ottica la si voglia affrontare, la *querelle* storiografica sul primato della riscoperta dei primitivi doveva essere posta, a mio giudizio, non a margine ma piuttosto come il fulcro della ricerca, attorno al quale potevano poi ruotare tutte le altre analisi e valutazioni che era possibile effettuare.

Questo legame inscindibile tra fortuna dei primitivi e affermazione del Purismo, dunque, è stato esaminato in maniera estensiva nei primi due capitoli del presente lavoro: da questo punto di vista è stata molto utile la ricognizione archivistica, che si è giovata della fortunata sussistenza dell'epistolario privato di Minardi, pervenuto praticamente intatto all'Archivio di Stato di Roma grazie alla donazione dell'avvocato Ernesto Ovidi, destinatario del lascito testamentario del pittore faentino³¹.

L'archivio consta di quattordici voluminose buste, ordinate sommariamente per argomento dallo stesso Ovidi³², che costituiscono una fonte preziosa per documentare le molteplici attività e interessi del pittore purista, le abitudini quotidiane, gli aspetti della

³⁰ S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'ottocento*, Milano, 1991, pp. 399-430 (SUSINNO 1991); *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in R. Barilli (a cura di), *Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro*, catalogo della mostra, Milano, 1992, pp. 93-106 (SUSINNO 1992); *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in M. Miraglia (a cura di), *I disegni della Calcografia 1785-1910*, Roma, 1995, vol. II, pp. 1-13 (SUSINNO 1995); *Nobili dilettanti a scuola da Minardi*, in C. Cannelli - G. Gorgone, *Il salotto delle caricature. Acquerelli di Filippo Caetani 1830-1860*, catalogo della mostra, Roma, 1999, pp. 29-42 (SUSINNO 1999) *Il sistema degli ateliers a Roma*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Bassano del Grappa, 2004, pp. 219-232 (SUSINNO 2004).

³¹ Le carte minardiane restarono in realtà in possesso della famiglia Ovidi giacché l'anziano pittore le aveva portate con sé quando, negli ultimi anni di vita, anziano e malato, trovò ospitalità presso i coniugi Ovidi, genitori di Ernesto, nominati suoi eredi universali con disposizione testamentaria del 10 giugno 1868. A Ernesto in particolare Minardi lasciava, a titolo di legato, la proprietà della serie dei disegni sulla *Disfida di Barletta* obbligandolo però moralmente «ad aver cura di osservare attentamente tutte le carte e gli scritti». Sulle vicissitudini dell'eredità minardiana che, se si eccettua la donazione di Ernesto Ovidi all'Archivio di Stato di Roma, fu ceduta quasi *in toto* ad Enrico Milano nel 1920, cfr. M.A. Scarpati, *I disegni dello studio di Tommaso Minardi*, in *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 7-8.

³² L'archivio originale di Minardi doveva comprendere tuttavia anche larga parte del materiale - come i taccuini di viaggio e alcune delle numerose lettere ricevute nel corso della sua lunga esistenza - conservato attualmente nella Biblioteca Comunale "Manfrediana" di Faenza e nella Biblioteca Civica "Aurelio Saffi" di Forlì (fondo Piancastelli), materiale parzialmente pubblicato in *Tommaso Minardi. Disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, catalogo della mostra, a cura di M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, introduzione di A. Ottani Cavina, Bologna 1981. Per quanto riguarda il fondo Ovidi, inoltre, va ulteriormente specificato che esso si compone di un numero maggiore di buste, ma le successive alla nr. 14 contengono solo autografi di Ernesto Ovidi.

professione artistica e gli argomenti di discussione politici, sociali e filosofici dell'ambiente in cui egli visse e operò. La ricerca compiuta tra le carte Ovidi si può definire sostanzialmente un semplice "carotaggio", vale a dire un prelievo di alcuni documenti di particolare interesse che non pretende, naturalmente, di essere esaustivo: il motivo per cui tale esplorazione può dirsi solo di avanscoperta è la mole dei carteggi tenuti dal faentino, difficili da vagliare poiché eccezionalmente ampi. È stato calcolato infatti che si tratti, per numero dei fascicoli che lo compongono e capienza di essi, del secondo più grande archivio privato di un artista operante a Roma nel XIX secolo pervenuto in una sede pubblica (il primo, di ancora più straordinarie dimensioni, spetta a Bertel Thorvaldsen ed è conservato oggi a Copenaghen)³³.

Ma oltre a questo tipo di indagine sulle testimonianze della precoce ricezione minardiana di stimoli primitivisti di ascendenza in parte erudita e per altro verso proto-romantica, si mostrava fondamentale sottolineare la priorità assegnata dall'artista al disegno nella didattica accademica, comprendendo sia lo studio del nudo che - vere novità rispetto al recente passato neoclassico - la copia di traduzione e l'interpretazione libera dagli "antichi maestri", gli studi dal vero, le esercitazioni su soggetti di genere³⁴.

Questo secondo genere di ricerca si è compiuto essenzialmente tramite perlustrazioni in raccolte museali (l'Accademia Nazionale di San Luca, il Museo di Roma, la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, l'Accademia di Belle Arti di Perugia, e altri ancora), nonché varie collezioni private, gallerie e case d'asta.

Questa parte della ricerca ha costituito per me l'occasione di percorrere indirizzi multipli che mi hanno portato anche a condurre investigazioni in contesti stranieri (le collezioni del British Museum e del Victoria & Albert Museum a Londra, il Gabinetto dei disegni e stampe del Museo del Prado a Madrid), approfondendo alcuni filoni di investigazione già delineati ma intraprendendo pure strade mai percorse sinora, anziché concentrarmi nell'unico obiettivo di studio sistematico del Fondo Ovidi.

³³Per Stefano Susinno il profilo istituzionale di Minardi, e il suo ruolo incontrastato di leader in una situazione culturale ancora da inquadrare sotto molti aspetti, hanno reso possibile «che tra le sue carte si possano rintracciare notizie circa artisti ed ambiti artistici prossimi al suo» (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. XXX); d'altronde anche per Renato Barilli il faentino esercitò un autentico dominio come «teorico, caposcuola, organizzatore culturale, che ne fa uno dei poli della vita artistica romana per parecchi decenni del secolo» al punto che «quasi tutta la prima metà dell'Ottocento è riempita dal suo nome, in dialettica con poche altre presenze che si dimostrino di ugual peso»; R. Barilli, in *Il primo Ottocento italiano tra passato e futuro*, catalogo della mostra, Milano 1992 (BARILLI 1992, p. 23).

³⁴ Si vedano in particolare le *Schede comparative* annesse al capitolo II.

Altro traguardo che mi sono imposto è di porre in risalto la diffusione dei metodi d'insegnamento minardiani. I preziosi contributi offerti in questo campo da Susinno e dai suoi più stretti collaboratori mi obbligavano a seguirne le tracce, anche se sono dell'opinione che proprio gli studi più recenti incentrati sul dibattito critico coevo hanno ridimensionato eccessivamente il ruolo, che fu invece proprio di Minardi, nel diffondere in ambito accademico le coordinate teoriche della corrente di cui si era posto alla testa³⁵. Infine, una terza pista da seguire, che era quella indicata per la prima volta in *Maestà di Roma*, delineata all'orizzonte dai già citati saggi di chiusura ed emersa di nuovo, perlomeno *in nuce*, anche attraverso un mio contributo anteriore, pubblicato nel 2006³⁶ (mentre era in svolgimento il primo anno di corso di questo Dottorato di ricerca, a cui hanno fatto seguito nel secondo anno altri due studi su più circoscritti temi minardiani³⁷) era quella che tentasse di focalizzare il complesso carattere geo-artistico che connota il movimento purista che fece capo a Tommaso Minardi, inserendolo correttamente all'interno di uno scenario di respiro internazionale. Sotto questo profilo si inquadra un'esperienza di catalogazione svolta presso la School of Art della University of Wales, in Abersystwyth, Gran Bretagna, dove ho avuto modo di studiare - grazie a una borsa di studio per attività di perfezionamento all'estero concessa dalla Presidenza di questa Facoltà - circa 200 disegni inediti del pittore purista, ivi pervenuti all'inizio del XX secolo, la cui schedatura completa è confluita nell'ultimo capitolo.

Avvalorando così, in una volta sola, sia l'ipotesi che determina lo svolgimento della scuola purista di un ruolo guida per l'affermazione del primitivismo in altri contesti europei, sia l'ipotesi - solo in apparenza stridente e in contraddizione con la prima - secondo cui la principale caratteristica dell'arte purista non fu uno stile anacronistico di mero tenore devozionale, bensì, ribaltando completamente la prospettiva, ebbe il pregio di incentivare una produzione eclettica e sfaccettata che permise ai suoi esponenti, sebbene con evidente ritardo se si pensa, ad esempio, ai colleghi parigini, di adeguarsi

³⁵ Per un approfondimento sull'attività di scrittore d'arte di Minardi cfr. il paragrafo III.I.

³⁶ Cfr. *Da Roma a Perugia, da Perugia all'Europa: Tommaso Minardi, gli artisti tedeschi e i puristi italiani alla scoperta dell'“Umbria Santa”*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, a cura di F.F. Mancini e C. Zappia, cat. della mostra, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 88-99 (Ricci 2006).

³⁷ *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 Simona Rinaldi, Firenze 2007, pp. 99-121 (Ricci 2007a); *Tommaso Minardi a Gubbio. Disegni e dipinti inediti dalla collezione dei conti della Porta*, in *“Studi di storia dell'arte”*, 18; Todi 2007, pp. 293-304 (Ricci 2007b).

con facilità alle nuove domande, dettate dall'evoluto gusto contemporaneo, che pervenivano sia dalla committenza aristocratica più colta e al passo coi tempo così come dal nuovo mercato artistico creato dall'ascesa della classe borghese.

Si potrà obiettare che le due cose sembrano decisamente inconciliabili, ma in questo caso si rimanderà l'occasione per fornire spiegazioni a tutte le perplessità sollevate all'illustrazione, nei primi due capitoli, del dibattito teorico infuocato nelle prime due decadi del secolo: dibattito che verteva sul bisogno, sentito come inderogabile, di rinnovamento dell'arte e della figura dell'artista, fondato sullo svecchiamento dei generi e degli stili in uso, l'allargamento del ventaglio dei soggetti e delle tecniche adoperate, soprattutto rivendicando un ruolo "educativo" assai rilevante ai fini culturali.

Per spiegare come sia stato possibile ai puristi adeguarsi ai cambiamenti della loro epoca e perpetuare il successo della corrente ben oltre la metà del XIX secolo, faccio affidamento nel corso di questo lavoro alla descrizione delle pratiche in uso nell'atelier di Minardi, basate su un concetto di disegno, per sua stessa natura, considerato duttile e omnicomprensivo (e nell'aver compreso questo aspetto si manifestò a mio modo di vedere l'eccezionale capacità analitica di Susinno), perché incorpora la prassi della mera riproduzione ma contempla pure, alla stessa stregua, un approccio sperimentale nel campo della composizione e della rappresentazione, incoraggiando apertamente esperimenti di timbro idealizzante - che precorrono soluzioni simboliste - e consentendo all'unisono slanci naturalistici e quindi in ultima battuta perfino realisti.

Se, come penso, si saranno portati in conclusione argomenti validi per dimostrare la credibilità dei giudizi espressi, è possibile che alla fine si potranno riuscire a convincere anche i più scettici spingendoli a condividere le valutazioni lusinghiere espressi fino a questo momento su Minardi e il Purismo da parte di una ristretta minoranza di studiosi, confortato in questo dalla speranza che nuove ricerche, perlopiù in chiave di approfondimento di tematiche e figure specifiche, trovino lo spazio e la visibilità adeguata nel panorama degli studi sull'arte italiana.

Abbreviazioni:

A.S.R. = Archivio di Stato di Roma

b. = busta

f. = fascicolo

s.d. = senza data

n.n. = non noto

G.N.A.M. = Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

I.N.G. = Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

Acc. Naz. S. Luca = Accademia Nazionale di San Luca, Roma

Sigle bibliografiche:

D.B.I. = *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960 - in corso.

D.P.P. = *Dizionario della pittura e dei pittori* (trad. di *Petit Larousse de la Peinture*, Paris 1979, diretto da M. Lacotte, con la collaborazione di J.P. Cuzin), edizione italiana a cura di E. Castelnuovo, B. Toscano, con la collaborazione di G. Saporì, L. Barroero, 6 voll., Torino 1989-1994.

Disegni, taccuini, lettere = *Tommaso Minardi. Disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Comunale, 20 dicembre 1981 – 26 gennaio 1982), a cura di M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, introduzione di A. Ottani Cavina, Bologna 1981.

Disegni di Tommaso Minardi = *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982 - 9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno, presentazione di D. Durbé, contributi di M.A. Scarpati, D. Cialoni, R.J.M. Olson, 2 voll., Roma 1982.

Maestà di Roma = *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Scuderie del Quirinale, Accademia di Francia, 7 marzo - 29 giugno 2003), vol. I, *Universale ed eterna. Capitale delle arti*, progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica di G. Capitelli e M. Lafranconi; vol. II, *Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, commissario generale O. Bonfait, Milano 2003.

Arte in Umbria = *Arte in Umbria nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, Spoleto, Città di Castello, 23 settembre 2006 - 7 gennaio 2007), coordinamento di F.F. Mancini e C. Zappia; curatori delle sezioni M.T. Caracciolo, E. Parlato, S. Ricci, A. Migliorati, F. Boco, S. Petrillo, A. Bellandi, Cinisello Balsamo 2006.

CAPITOLO I

Alle origini del Purismo a Roma 1800-1815

I.I. La discussione sugli “antichi maestri” e il ruolo di Tommaso Minardi fra retaggi della tradizione erudita illuminista e suggestioni proto-romantiche

Fra i movimenti artistici di ispirazione primitivista³⁸, diffusi in molti paesi europei nel corso del XIX secolo -analogamente detti pre-raffaelliti, poiché si richiamavano all'arte antecedente a Raffaello-, il Purismo italiano può essere considerato uno dei meno accreditati criticamente, e quindi anche uno dei meno esplorati, pertanto in definitiva uno dei meno noti: non esiste ancora uno studio d'insieme sulle varie correnti che affluirono in questo alveo, recenti e pertanto di entità ridotta sono invece le ricerche che hanno inserito l'esperienza italiana in un più ampio quadro di riferimento internazionale; altro limite che si può constatare è l'assenza di studiosi e ricercatori che abbiano allargato il loro orizzonte d'interesse a tutta la penisola, indagando le interazioni e le contaminazioni fra personalità individuali o gruppi omogenei di artisti, oppure mettendo in risalto le relazioni intrattenute dai puristi italiani con gli esponenti degli analoghi movimenti stranieri.

I puristi italiani vanno infatti necessariamente inquadrati ed indagati in un più ampio bacino, che è lecito raggruppare sotto l'etichetta di “primitivismo romantico”, dato che i due minimi comuni denominatori che li apparentano alle affini correnti europee sono il primo l'ammirazione per i primitivi, il secondo l'epoca di nascita di detti movimenti che si colloca per tutti all'interno della prima metà del XIX secolo.

L'elemento cronologico non solo li unisce ma li differenzia in maniera inequivocabile da altre forme distinte di primitivismo, che a loro volta in alcuni casi andrebbero più correttamente denominate “esotismi” (in quanto ispirate dall'arte tribale di popolazioni extra-europee, solo per tale discriminazione geografica e culturale euro-centrica considerata “primitiva”), correnti di gusto manifestatesi successivamente, tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e gli anni Venti-Trenta del Novecento³⁹.

³⁸ Sulle motivazioni storiche del *revival* primitivista sviluppatosi nel XIX secolo, e con particolare riferimento alla situazione italiana, sia nelle arti visive che nell'architettura, nella decorazione, nell'illustrazione e nella critica si consigliano, per un inquadramento generale, le letture di ARGAN 1974, FALQUI 1985, BOSSAGLIA, TERRAROLI 1989, PAVONI 1997, CASTELNUOVO, SERGI 2002, PINELLI 2005.

³⁹ Per un approfondimento di tale tematica, estranea all'ambito delle mie ricerche ma comunque trasversale, rimando a scopo chiarificatore a studi come quelli di MESSINA 1993, CONNELLY 1995 e DEL PUPPO 2003.

Nella prospettiva appena indicata il primitivismo romantico comprende dunque gli affiliati al gruppo dei Nazareni tedeschi e i loro più diretti predecessori (ad esempio i fratelli Franz e Johann Riepenhausen, oppure Joseph Anton Koch, i quali pur non avendo mai fatto parte della Confraternita di San Luca fondata a Vienna nel 1810 possono essere annoverati tra i capostipiti del primitivismo romantico); le varie correnti di *primitifs* francesi e una consistente parte dei seguaci -anch'essi definiti a volte e non in maniera impropria puristi come i colleghi italiani-, di Ingres (Chassériau, Amaury-Duval, Henri Lehmann, Romain Cazes, Hyppolite Flandrin ed altri) attivi perlopiù in Francia esercitando tuttavia vaste influenze anche all'estero (in misura minore rientrano in questo novero anche Ary Scheffer e Paul Delaroche, e ancora François-Joseph Navez ed altri in Belgio); quindi i Preraffaelliti inglesi e alcuni artisti a loro contigui e adiacenti (William Dyce, Ford Madox Brown, Charles Eastlake, John Gibson); infine i gruppi di tendenza nazareno-purista diffusi in Spagna, come quello formatosi a Madrid intorno a Federico de Madrazo nella Real Academia de San Fernando e l'altro riunitosi a Barcellona nella Escuela de la Llotja, capeggiato da Pablo Milà e Claudio Lorenzale⁴⁰. Tutto ciò senza considerare gli sviluppi provocati al di fuori d'Europa, penso soprattutto agli Stati Uniti e ai paesi del Latino America, da una tardiva adesione al primitivismo romantico che però, seppure esula cronologicamente dal contesto antecedente rientrerebbe appieno nello stesso per le evidenti inclinazioni che è possibile registrare, tendenti verso un recupero dell'arte europea medievale e moderna (intendendo in quest'accezione l'arte rinascimentale, manierista e barocca). Spesso i legami tra i differenti cenacoli artistici e ambienti accademici limitrofi o geograficamente distanti tra di loro non sono stati indagati per oggettive difficoltà, pur se non mancano i riscontri

⁴⁰ Sui Nazareni le migliori sintesi sono costituite a mio avviso da ANDREWS 1964, GALLWITZ 1977, QUESADA 1978, PIAONTI, SUSINNO 1981, SCHINDLER 1982, HOLLEIN, STEINLE 2005. Una vasta panoramica della pittura francese di indirizzo primitivista e "cristiano" è rappresentata dallo studio di FOUCART 1987, mentre contributi più specifici o circoscritti sono quelli di LEVITINE 1978, PUPIL 1985, BRUNEL 1995, CASTEJA 2000, MOROWITZ 2005, LYON 2007. Sui Preraffaelliti la bibliografia è vastissima: si vedano a titolo esemplificativo BARILLI 1967, BOWNESS 1984, CRAIG FAXON 1995, LAMBOURNE 1999, STALEY, NEWALL 2004, WERNER 2005 che contengono riferimenti esaustivi, mentre per i viaggi e i contatti con l'Italia e il mito dell'arte italiana presso i suoi esponenti *Dante e l'arte romantica* 1981, GIZZI 1984, WEINBERG 1997, BENEDETTI, PIAONTI 1998, pp. 15-43 e BENZI 2004, pp. 27-38. Per l'ambiente nazareno-purista iberico vale la pena di citare, perlomeno, i pionieristici studi di ALVAREZ LOPERA 1988 e FONTBONA 1990, da integrare con il più attuale HELLWIG 2007, in particolare i saggi di Carlos Reyero e Carlos González Navarro, con riferimenti bibliografici aggiornati.

documentari relativi all'esistenza di una fitta rete di interscambi fra protagonisti della scena artistica internazionale, ma anche tra personalità di secondo piano.

A quest'ampia lacuna bisogna peraltro sommare quella di carattere nazionale: nemmeno molti degli studi locali intrapresi allo scopo di indagare in maniera esaustiva e sistematica uno dei capiscuola, o in alternativa una delle scuole regionali di cui si compone il movimento purista italiano, possono essere considerati quali punti fermi, non avendo conseguito risultati che si possano considerare definitivi.

D'altronde soltanto in tempi effettivamente recenti la critica si è definitivamente liberata da ogni preconconcetto riguardante la presunta mancanza di originalità del *revival*⁴¹ - o *survival*, secondo un'altra accezione - medievale e rinascimentale, affermatosi in epoca romantica, ed ha quindi potuto riconoscere pienamente l'esistenza di un valore d'arte, di una specifica dignità teorica e formale, a tale fenomeno di vastissima portata: in Inghilterra si è rivalutata prima l'architettura del *Gothic Revival* (grazie alle aperture critiche di Clark e Hitchcock) e poi l'arte della *Pre-Raphaelite Brotherhood*, parallelamente in Francia si vanno riscoprendo gli ancora per certi aspetti misteriosi *Barbus* - costola di gusto preromantico dell'atelier davidiano guidata dal "ribelle" Muarice Quai -, la pittura di stile *troubadour* di sapore neomedievale, talvolta in accezione cavalleresca altre in chiave monastica (Pierre-Henri Révoil, François-Fleury Richard, François-Marius Granet), nonché l'arte eclettica e magniloquente della *École de Lionne* (Victor Orsel e Alphonse-Henri Périn, Paul Chevanard, Louis Janmot, i fratelli Flandrin), mentre i Nazareni sono ormai unanimemente considerati uno dei più importanti movimenti artistici dell'Ottocento del panorama europeo, anche se proprio in ragione della loro massiccia presenza a Roma questo avrebbe dovuto incoraggiare ricerche sugli artisti italiani loro contemporanei⁴².

⁴¹ Uno studioso come William Vaughan che ha pur ha dedicato molti sforzi alla comprensione dei fenomeni di *revivals* in area anglosassone ebbe a scrivere non più di vent'anni fa del preraffaellismo ottocentesco in termini assai critici, definendolo a «largely reactionary alternative remained an esoteric mode» (VAUGHAN 1988, p. 51). Sorprendente in questo senso anche la lucida analisi di Frank Benjamin Mitchell, che ha messo in luce la marginalizzazione dei Nazareni dagli studi sul Romanticismo tedesco, che per decenni si è voluto identificare esclusivamente con la scuola romantica della Germania del Nord (Runge, Friedrich, Carus), con un processo di autentica *damnatio memoriae* (MITCHELL 20001).

⁴² Ciò malgrado nel resto d'Europa e oltre oceano si è potuto notare negli ultimi due decenni un incremento progressivo degli studi, da parte di studiosi stranieri, incentrati sulle correnti artistiche italiane della prima metà del secolo (specialmente in lingua tedesca e con particolari attenzioni rivolte a Roma), iniziative che lasciano intravedere in futuro la possibilità di un maggiore interesse per l'arte purista al di fuori dei confini nazionali: ne sono un esempio LANKHEIT 1988, OLSON 1992, HANSMANN, SEIDEL 2005.

In tempi relativamente ancor più vicini ai nostri si è potuto iniziare a altrettanto a riguardo della produzione dei puristi romani, così come in quella degli esponenti toscani, umbri e di altre regioni d'Italia⁴³: la corrente purista che si formò a Roma è tuttavia, senz'ombra di dubbio, la prima, la più importante e longeva delle correnti di ambito primitivista che si sviluppò in Italia, ed è anche pertanto la più studiata. Ciò malgrado sulle sue origini permangono ancora dei punti oscuri sui quali, in questo primo capitolo, si cercherà di fare chiarezza.

Un primo parziale tentativo di risalire agli albori della stagione purista è stato attuato da chi scrive nel saggio apparso nel catalogo della mostra *Arte in Umbria nell'Ottocento*⁴⁴, ove è stato messo in luce il ruolo pionieristico svolto da alcuni artisti italiani e stranieri che, attraverso i viaggi di studio compiuti in Umbria nei primi anni Venti diedero vita a una tendenza che si può considerare di rottura con il passato settecentesco. La riscoperta della pittura umbra dei secoli XIV e XV è una pietra miliare che segna, nella cronistoria del fenomeno già ampiamente indagato della riscoperta dei primitivi italiani - ovvero gli artisti anteriori a Raffaello - il passaggio dalla dimensione erudita ed enciclopedica che caratterizza tale fenomeno in epoca neoclassica, all'accezione storicistica che lo contraddistingue invece in un periodo posteriore al 1815, in quell'epoca che per le convenzioni storiografiche viene definita l'età del Romanticismo.

Uno dei protagonisti assoluti di questo radicale mutamento di atteggiamenti, che favorì il superamento dei forti retaggi culturali di origine illuministica, e successivamente si rivelò gravido di ripercussioni in direzione di una larghissima aderenza alle teorie e formule stilistiche del *Revival* (nelle sue varie ramificazioni), è, a mio avviso, individuabile in Tommaso Minardi.

Il suo interesse per quegli artisti che nella terminologia corrente dell'epoca erano più sovente denominati "antichi maestri", anziché primitivi o preraffaelliti, è sondabile infatti ripetute volte nel durante la sua vita, a partire fin dai primi anni di soggiorno a

⁴³ Benché si riscontri una fioritura degli studi sull'arte italiana ottocentesca negli ultimi decenni, sorprende ancor di più la mancanza di uno studio d'insieme sul purismo figurativo, sebbene siano stati dedicati all'argomento alcuni cataloghi di esposizioni in costante aumento (FARIOLI 1994, FERRIANI 1998, POPPI 1998, CASARIN 2003, SISI, SPALLETTI 2007), e una serie davvero corposa - l'elenco che propongo è incompleto - di tesi di laurea, di specializzazione e di Dottorato discusse nel corso degli ultimi quindici anni: ORI 1992, GRANDESSO 1995, IOTTI 1995, CRIVELLARI 1996, DI FIORDO 1996, ALUNNI 1997, FIORENTINO 1998, GARGAMELLI 1998, GATTI 1999, CAPITELLI 2000, AGNORELLI 2006.

⁴⁴ RICCI 2006.

Roma, quando poté godere di due borse di studio concesse la prima dalla Compagnia di San Gregorio di Faenza e la seconda dall'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Ci si trova nel primo decennio del secolo XIX, decade che corrisponde pressappoco anche agli estremi del pensionato romano di Minardi: si tratta di un periodo in cui la discussione intorno al valore degli "antichi maestri" si svolge ancora in circoli elitari ristretti, animati da collezionisti e amatori molto esperti in materia, ma che di certo non riuscivano a far giungere l'eco della loro voce nelle aule, ad esempio, dell'Accademia di San Luca, dove i modelli ritenuti fondamentali per la formazione dei giovani artisti erano considerati per ovvie ragioni quelli greco-romani, estesi poi al classicismo cinque-seicentesco (Michelangelo, Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino e altri ancora fino a Carlo Maratta), escludendo totalmente dal novero dei prototipi illustri gli esponenti della scuola toscana, da Cimabue e Giotto fino a Leonardo.

In questo senso, è importante constatare come Roma nell'ottica neoclassica fosse reputata un centro di interesse artistico - per via dell'elevata concentrazione di antichità classiche - di gran lunga prioritario, per esempio, ai luoghi contraddistinti invece da una diffusa presenza di testimonianze dell'epoca rinascimentale italiana, come, per l'appunto, Firenze. Tuttavia la tradizione erudita tardo-settecentesca aveva compiuto alcuni sforzi nel tentativo di evidenziare l'importanza della scuola toscana nello svolgimento degli sviluppi artistici nazionali, com'è evidente in alcuni testi certamente noti a Minardi: basti pensare all'impostazione toscano-centrica che sorregge la monumentale *Storia pittorica* di Luigi Lanzi o all'*Etruria pittrice* di Marco Lastri, e ancora la *Pisa illustrata* di Alessandro da Morrona e le *Lettere Sanesi* di Guglielmo della Valle⁴⁵. Firenze e la Toscana, dunque, appaiono già sul finire del XVIII secolo come dei centri che, nel filone degli studi sugli "antichi maestri", necessariamente tornano ad essere preminenti, perlomeno nel dibattito storiografico, ma anche *in nuce* in

⁴⁵ Cfr. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* (prima edizione parziale: Firenze 1792, seconda edizione LANZI 1795-96). Per un approfondimento sul tema della letteratura artistica della seconda metà del XVIII secolo e dell'interesse crescente per la scuola toscana, si rimanda a PREVITALI 1964, pp. 129-144 (per le opere di Lanzi e Lastri), SCIOLLA 1984, pp. 47-55, 105-111, GRASSI 1985, in part. il capitolo V, *La rivalutazione dell'arte medievale, Primitivi, Risorgimento*, pp. 149-180 e più di recente ai saggi di Paola Barocchi, Donata Levi, Bruno Toscano ed Enrico Castelnuovo apparsi, in forma di approfondimento degli studi previtaliani, in CAGLIOTI 2000, e ancora le ricerche di ROSSI PINELLI 2002, MIARELLI MARIANI 2001 e 2005, infine i contributi di Ilaria Sgarbozza, Valter Curzi, Massimo Ferretti, Susanne Adine Meyer e Orietta Rossi Pinelli, tutti sul tema della scoperta dei primitivi in Italia e in Europa tra fine Sette e inizio Ottocento, pubblicati in ROMANO 2007.

quello propriamente artistico, come testimonia la pratica di Mengs di studio e copia da artisti del Quattrocento Toscano (Desiderio da Settignano, Donatello, Lorenzo Ghiberti), comprovata dall'analisi dei pezzi presenti nella sua Gipsoteca⁴⁶.

Per vedere come le vicende artistiche puriste, e in particolare gli esordi di Tommaso Minardi, si ricollegano a una discussione già avviata nel secolo precedente ma per molti aspetti rimasta “sotterranea” e “congelata”, è importante dunque tentare di mettere a fuoco sia le premesse che tutti i passaggi funzionali -anche se privi di soluzione di continuità- in questo lungo percorso di rivalutazione, che sfocia infine nella definizione di una poetica consapevolmente anacronistica.

A tal proposito si rivela assai significativo un documento emerso dall'archivio privato di Minardi. In tale documento il pittore di Faenza, ancora giovanissimo (a vent'anni), viene menzionato dall'estensore della lettera - Francesco Caetani, duca di Sermoneta -, quale già affermato esponente di una nuova tendenza artistica orientata verso una più approfondita conoscenza e un più serrato confronto con l'eredità dei grandi artisti del Rinascimento: un artista che aveva appena ricevuto un importante incarico (un quadro sul soggetto dell'*Assunzione della Vergine*, purtroppo mai rintracciato), e che prima di eseguirlo si accingeva a compiere con determinazione intensi studi preparatori. La lettera a cui mi riferisco, scritta a Roma e datata 16 aprile 1808, testimonia la volontà di Minardi, infatti, di approfondire le sue conoscenze dell'arte toscana e fiorentina nella fattispecie: *“è troppo giusta e doverosa la richiesta: approvando anch'io moltissimo il vostro pensiero di portarvi in Firenze, ed ivi trattenervi qualche tempo per apprendere il metodo degli antichi Maestri di quella Scuola”*⁴⁷.

Se ne evince che questo soggiorno di studi compiuto a Firenze nel 1808 dovette consentire all'artista uno studio ravvicinato delle opere dei pittori rinascimentali fiorentini e toscani: quel riferimento al *“metodo degli antichi Maestri”* sottintende d'altronde non solo la volontà di attingere a un linguaggio stilistico ritenuto dal Minardi frutto di «sublimi concepimenti»⁴⁸, ma anche il desiderio di assimilazione di tecniche e

⁴⁶ Lo studio della raccolta dei gessi appartenuta al grande artista neoclassico Anton Raphael Mengs è affrontato nel lavoro egregiamente condotto da Valeria Rotili, che ringrazio per avermi anticipato le conclusioni della sua ricerca (ROTILI 2008).

⁴⁷ *Appendice documentaria*, doc. I. Si veda inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 72, dove si rammenta che nello stesso 1808 il pittore faentino «sosta anche a Ravenna, dove ricorda di aver ammirato le pitture di Giotto [*in realtà opera di Pietro Cavallini, a Santa Maria in Porto fuori*, n.d.A.] ».

⁴⁸ MINARDI 1834, ripubblicato in BAROCCHI 1998 pp. 455-58, in part. p. 455.

di una pratica pittorica ritenuta altrettanto ineguagliabile: si noti che tutto ciò costituisce la premessa necessaria per il recupero di quelle tecniche perfezionate in Italia tra Duecento e Quattrocento - l'affresco, la tempera su tavola, la vetrata dipinta, il mosaico - che furono tutte rivitalizzate in Italia nel corso della seconda metà dell'Ottocento, ovvero solo dopo i primi decenni di insegnamento di timbro purista propugnati da alcune delle più prestigiose accademie del paese, tra cui le prime erano state Perugia, dove Minardi rivestì il ruolo di direttore tra il 1819 e il 1821, e poi a Roma, in cui venne acclamato professore di disegno alla fine del '21 (ruolo che ricoprì fino al 1858).

Tale precoce attestazione dell'interesse minardiano per i primitivi potrebbe essere considerata sorprendente, ma è necessario ricordare che il pittore stesso, in un testo intitolato *Cenni autografi della vita di Tommaso Minardi*, ammise che sin dal principio dell'esperienza romana (1803) e fino al momento in cui Antonio Canova lo scelse per la direzione dell'Accademia di Perugia (1818): “*mi pareva di [...] nulla aver concluso dai lunghi miei studi, meno che parecchie composizioni dei nostri antichi maestri*”⁴⁹.

È sbagliato, come è stato spesso fatto in passato, far discendere *in toto* il Purismo di matrice minardiana dalla calata dei Nazareni in Italia: l'esigenza di ritornare, dall'imitazione ormai pedissequa e meccanica dell'antico insegnata nelle accademie neoclassiche, a un magistero più articolato e vario che comprendesse anche lo studio dei primitivi, era già stata sentita da diversi artisti proto-romantici, e a Roma specialmente da quei pittori che si erano riuniti nell'Accademia dei Pensieri.

Si pensi, *in primis*, a quell'illustre concittadino - anche se solo d'adozione - di Minardi che fu Felice Giani (San Sebastiano Curone, 1758 - Roma, 1823) al quale piuttosto si dovrebbe assegnare un notevole *imprinting* sul più giovane pittore faentino dato che al momento del suo insediamento romano - sistematosi nell'appartamento temporaneamente lasciato vuoto dal più anziano dei due - avrebbe trascorso i primi anni nella capitale a copiare freneticamente gli innumerevoli disegni del geniale e multiforme pittore neoclassico, ricavandone spunti preziosi dal *ductus* virtuoso e facendo tesoro della sua straordinaria ricchezza inventiva, che lo portò perfino negli

⁴⁹ Cit. in *Disegni, taccuini, lettere*, p. 151. Andrà rivalutato in questo senso l'apprendistato ricevuto a Faenza da Giuseppe Zauli, assieme a cui aveva compiuto nel 1802 un viaggio di studi in diverse città della Romagna, a Bologna e Firenze durante il quale il maestro, avverso ai metodi invalsi in seno alle accademie neoclassiche, lo aveva indirizzato allo studio della pittura rinascimentale incitando il discepolo con la frase programmatica “val più un quadro del Francia a cento dei Carracci” (SUSINNO 1982, p. XV). Si legga inoltre il documento inedito inserito in *Appendice documentaria*, doc. IV.

ultimi anni della carriera a sperimentare una produzione di opere sacre con evidenti caratteristiche, se non proprio di *revival*, quantomeno di citazionismo rinascimentale⁵⁰. Si ricordi anche il precedente, che Minardi non poteva non conoscere date le sue frequentazioni dei medesimi ambienti capitolini (tanto da non poter escludere una sua partecipazione all'impresa) dell'edizione della monumentale *Histoire de l'Art par les monumens* [fig. 1] diretta dall'erudito francese Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (Beauvais 1730 - Roma 1814)⁵¹. Moltissimi erano stati i copisti attivi per la celeberrima *Histoire* - anche se la maggior parte delle illustrazioni sono prive di attribuzione certa - sia, frequentemente, per proprio conto: William Young Ottley [fig. 2], David-Pierre Humbert de Superville detto "Giotto", Gian Giacomo Machiavelli, Tommaso Piroli e molti altri. E prima e contemporaneamente a loro Thomas Patch, Giovanni Maria Sasso, Carlo Cencioni, Pietro Bombelli e Carlo Lasinio si erano già guadagnati la fama in tutta Italia, in un periodo compreso tra il 1770 e il 1800, per l'attività di disegnatori e incisori specializzati nella riproduzione di opere di primitivi⁵². Alcune delle prove giovanili di Minardi vanno allora legittimamente interpretate nel senso di una continuità con le sperimentazioni in chiave nostalgica - se non proprio squisitamente revivalistica - dei pittori proto-romantici, considerando come appartenenti a tale bacino gli artisti nordeuropei, gli italiani e stranieri facenti riferimento all'Accademia dei Pensieri e coloro che si erano dedicati con passione alla nuova "moda" della copia di traduzione dai primitivi (il cui recupero, ovvio, era più filologico rispetto a quello degli altri)⁵³.

⁵⁰ Su questo filone di Giani, così brillantemente definito da Stella Rudolph, da "madonnero", si veda RUDOLPH 1977. Cfr. inoltre per il suo specifico interesse verso i primitivi OTTANI CAVINA 1976. Sull'artista in generale si consulti il recente ed esaustivo OTTANI CAVINA 1999, da integrare con VITALI 2003. Per l'influsso di Giani nella formazione artistica di Minardi negli anni giovanili rimando a un successivo e più approfondito ragionamento inserito nel paragrafo II.I.

⁵¹ J.B. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Parigi 1810-1823, 6 voll. (SÉROUX D'AGINCOURT 1810-23). Per un approfondimento si rimanda a MIARELLI MARIANI 2005 e MONDINI 2005, entrambi con vasta bibliografia precedente, e alla ristampa anastatica dell'opera (Torino 2007, 7 voll.) l'ultimo a cura di I. Miarelli Mariani, *Les "Monuments parlants": Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*.

⁵² Sui singoli disegnatori incaricati dal d'Agincourt si vedano PREVITALI 1962, PETRIOLI 1964, CALBI 1987, PERISSA TORRINI 1991, OTTANI CAVINA 1994, CINELLI 1996 e infine l'ottimo MIARELLI MIARANI 2005; sul tema della riproduzione di opere d'arte medievali tra la fine del Sette e i primi dell'Ottocento si integri con SPALLETTI 1979 e BOREA 1993, M.T. Caracciolo, in *Arte in Umbria*, pp. 75-80.

⁵³ Maria Antonietta Scarpati fece notare a suo tempo che negli anni Dieci dell'Ottocento si sviluppò a Roma una «dotta dialettica tra ambiti intellettuali di diversa provenienza europea che alimentò la storiografia artistica e con essa, inevitabilmente, il sentimento di dover conservare l'oggetto di tali studi». La Scarpati ricorda infatti la straordinaria diffusione dei repertori illustrati e dei periodici specializzati, in un crescendo editoriale che va dalla «*Schola Italicae Picturae* dell'Hamilton (1773), alle enciclopedie visive del Sasso sull'arte veneta (1780), alla allora recente *Etruria pittrice* del Lastrì (1791-95)» fino alle

Anche se, per maggiore correttezza, bisogna sottolineare che poi tale interesse spesso travalicava i limiti che gli avevano imposto i loro stessi fautori: è nota la polemica scaturita tra Séroux e William Young Ottley (Thatcham 1771 - Londra 1836) in seguito alla quale l'erudito francese, rivendicando a sé il ruolo di precursore nella riscoperta dei *primitifs* - è risaputo che la sua *Histoire* poté essere stampata soltanto a partire del 1810 - dichiarò nella prefazione alla sua opera: «Per quanto utile possa essere per la storia dell'Arte la cognizione delle prime produzioni dell'epoca del Rinascimento, sarebbe pericoloso spingerne troppo oltre lo studio; bisogna principalmente guardarsi dalla specie di entusiasmo che certe scuole sembrano aver concepito per questi primi saggi, troppo deboli ancora per ogni riguardo, per servir di modelli»⁵⁴.

In contrasto con quanto consigliato da Séroux, conforta l'ipotesi di un interesse primitivista maturato da parte di Minardi attraverso il confronto con la schiera dei copisti attivi in quegli anni la notizia, documentata, della sua collaborazione in veste di illustratore alla *Storia della scultura* scritta da Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 - Venezia 1834)⁵⁵, che nelle intenzioni del suo autore si poneva proprio come ideale prosecuzione e complemento della *Storia della pittura* del Séroux.

Non è certo un caso che Cicognara abbia manifestato un così vivo apprezzamento per le elevate qualità di disegnatore di Minardi, protetto come noto fin dagli esordi dal grande scultore neoclassico Antonio Canova (Possagno 1757 - Venezia 1822), a cui il faentino, in segno di gratitudine, dedicò due notissimi disegni allegorici celebrativi⁵⁶.

Le stampe realizzate dai suoi originali sono davvero notevoli, sia perché evidenziano una spiccata capacità di analisi dei modelli antichi (Nicola Pisano, Jacopo della Quercia, Michelangelo, Alfonso Lombardi, sia perché al tempo stesso vi si riscontra un processo

Memorie Enciclopediche Romane pubblicate a partire dal 1806 e alla «storia dell'arte per immagini» di Séroux d'Agincourt «già pronta per la pubblicazione nel 1789» (SCARPATI 1982, p. 5).

⁵⁴ Traduzione dal francese di Barbara Cinelli (in CINELLI 1996, p. 409).

⁵⁵ *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al XIX secolo*, Venezia 1813-1818, 3 voll. (il titolo del primo volume è *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone*, cfr. CICOGNARA 1813-18) Ne è stata pubblicata di recente una ristampa anastatica, con saggi di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi (ed. Bassano del Grappa 2007).

⁵⁶ Segnalo l'esistenza nel mercato antiquario romano di una *Serie di 8 acqueforti con ritocchi al bulino incise da Pietro Fontana sui disegni di Antonio Canova, Tommaso Minardi, e raffiguranti architetture e bassorilievi in prospettiva, e monumenti funebri*, databile al 1810 circa, che si attesta come ulteriore prova di un ingresso di Minardi nel circuito dei copisti attivi a Roma agli inizi del secolo, presenza favorita da Canova, a cui si deve forse attribuire anche una raccomandazione fatta al Cicognara. Sui primi contatti tra l'artista faentino e lo scultore di Possagno cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 76-78, 152-57. Sui rapporti tra Cicognara e Canova, cfr. FEDI 2006 e i saggi di F. Leone e G. Venturi sopra citati (nota 16).

di rielaborazione e interpretazione cui l'artista sottoponeva l'opera che gli era stato demandato di copiare, in un certo senso dunque in un'ottica "purificatrice".

Anche per il Cicognara il percorso per la pubblicazione dei suoi volumi fu lungo come già lo era stato per d'Angicourt. Anche l'erudito veneziano, oltre ad affidarsi a corrispondenti locali, ricercatori d'archivio, per ricevere notizie storiche e informazioni pratiche, inviò artisti di fama nelle varie città a studiare e riprodurre alcune opere selezionate. Tra il 1811 e il '12 circa - fra i vari incarichi che gli affidò poiché non fu l'unico -, commissionò alcuni disegni del *Pulpito* di Nicola Pisano nel Duomo di Siena proprio al giovane Minardi⁵⁷. Stessa richiesta inoltrata in precedenza a David-Pierre Humbert de Superville (L'Aia 1770 - Leida 1849) e John Flaxman (York 1755 - Londra 1826): come i colleghi assai più affermati di lui all'epoca, anche Minardi portò a fondo la richiesta del conte ferrarese.

Tra la redazione finale dell'*Histoire de l'art* e quella della *Storia della scultura*, non si ebbe un notevole scarto cronologico, ma è riscontrabile una sostanziale differenza d'intenti tra la volontà enciclopedica dell'erudito francese e quella effettivamente già storico-critica del Cicognara. E nella scelta dei suoi collaboratori quest'ultimo denuncia una più raffinata consapevolezza dell'importanza crescente che gli "antichi maestri" rivestivano nella scena artistica contemporanea⁵⁸.

De Superville, Flaxman, Minardi rappresentano tre momenti distinti dell'individuale visione dell'opera dei primitivi: sublime, neoclassica, purista. De Superville (il cui pseudonimo Giottino la dice lunga sui suoi orientamenti) cerca Michelangelo nel Signorelli; Flaxman cerca le linee essenziali, eliminando le eventuali distrazioni visive proposte dalle architetture donatelliane; Minardi, nell'intento di continuare il progresso dell'arte iniziato nel Trecento all'epoca di Giotto cerca di poterne accogliere «i grandi principj fondamentali e regolatori dell'arte stessa», i «subjecti» stessi, in quanto i detti «geni [...] avevano di mira solo le passioni»⁵⁹.

Il pannello raffigurato nella tavola VIII della *Storia della scultura* è quello riguardante la parte dei dannati nel *Giudizio Universale* di Nicola Pisano [fig. 3]. L'artista faentino

⁵⁷ *Appendice documentaria*, doc. II. Cfr. inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 75-76.

⁵⁸ Rimane fondamentale per la comprensione del gusto di Cicognara per i primitivi l'articolo di IVANOFF 1957; si vedano anche le pagine a egli dedicate in PREVITALI 1964, pp. 183-188 e da HASKELL 1997, nell'illuminante paragrafo dedicato a *Il dialogo tra antiquari e storici*, pp. 143-178.

⁵⁹ MINARDI 1834, cit. in BAROCCHI 1998, p. 456.

non si limitò a delineare fedelmente le figure, ma ne cambiò le proporzioni trovandosi così obbligato a porre quasi frontalmente il volto di un dannato che nel rilievo scultoreo invece è quasi totalmente nascosto. Sembra reinterpretare l'angoscia delle anime dannate accentuando, nell'espressione delle stesse, la dolorosa partecipazione all'evento poiché «tutto è stabilito in quanto forma l'essenza della tragedia e dell'epopea»⁶⁰.

Anche le altre tavole disegnate da Minardi, tradotte a “semplici contorni”⁶¹, dimostrano come il faentino, ancor lontano dal diventare lo specialista in traduzioni fedeli che sarà attuando la commissione della copia in disegno del *Giudizio* michelangiolesco della Sistina⁶², fosse più interessato all'aspetto “ideale” (quindi *in nuce* già purista) delle opere chiamato a riprodurre, veicolato dall'importanza assegnata alla linea, come si nota ancor meglio nella copia del tutto tondo di Alfonso Lombardi che sormonta la porta di sinistra della Basilica di San Petronio a Bologna [fig. 4].

Questa tavola è incredibilmente somigliante alle illustrazioni realizzate da Flaxman per edizioni dell'*Iliade*, *Odissea* e *Divina Commedia* (anche per la casualità che l'originale

⁶⁰ Ibidem, p. 457.

⁶¹ L'incisione a semplici contorni o a “puro contorno” era andata diffondendosi sempre di più dagli inizi del XIX secolo. Ma esempi macroscopici, già sullo scorcio del Settecento, ne erano stati proprio l'*Histoire de l'art* di Séroux d'Agincourt e la *Storia della scultura* di Cicognara, opere in vari volumi e uscite entro un ampio intervallo di anni. A determinare la preferenza accordata a questa documentazione figurativa era stata proprio la pretesa scientificità del documento incisivo “a contorni” che, nel caso dell'arte antica e della scultura, si prestava a una resa depurata dalle varianti interpretative prodotte dal chiaroscuro. Si trattava della medesima istanza che ne aveva determinato l'impiego, nel corso dei secoli precedenti, all'interno di repertori di monete, cammei, gemme, e che veniva ora a collimare con l'esigenza documentaristica della storiografia artistica medievale. Il diffondersi dell'attenzione per i primitivi veicolò ulteriormente la diffusione di questo tipo d'incisione. Secondo Ilaria Miarelli Mariani, non a caso, fu d'Agincourt «il primo a utilizzare in maniera sistematica l'incisione a contorno come l'unico mezzo in grado di riprodurre con correttezza filologica le opere d'arte dei “tempi bui”» (MIARELLI MARIANI 2005, p. 136). La fortuna di questo tipo d'incisione tuttavia valicò presto i confini del genere editoriale che ne decretò la nascita. Un potente impulso le fu dato ad esempio dalla vastissima diffusione delle stampe di Tommaso Piroli tratte dai disegni di John Flaxman, da cui Minardi trasse ripetutamente ispirazione (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. XV, XXV, 221, 258-60). Le continue e rinnovate edizioni dei disegni dello scultore inglese, suggellarono l'affermarsi di un gusto per la linea, che presto giunse a delineare non più soltanto modelli pittorici tardo-quattrocenteschi, ma anche affreschi e tele del Rinascimento maturo e del Manierismo. Così si spiega il crescente successo dell'incisione “a contorno”, impiegata non soltanto per opere di traduzione ma anche d'invenzione, con figure di spicco che ne fecero un uso costante: oltre a Flaxman, Minardi aveva potuto tenere presente le opere di due importanti artisti attivi a Roma pressappoco suoi coetanei, Francesco Giangiacomo (1782-1864), allievo di Wicar e prolifico copista delle decorazioni delle chiese romane del Quattro e Cinquecento (SCARPATI 1982, p. 2) e soprattutto Bartolomeo Pinelli (1781-1834), nelle cui opere si può constatare proprio il dilagare della semplice linea di contorno che testimonia al contempo il suo rapido allontanamento dall'originaria funzione scientifica (tangenze tra la vena illustrativa di Pinelli e quella minardiana sono state giustamente sottolineate da Roberta Olson, cfr. OLSON 2001, p. 18, cat. 31).

⁶² Sull'opera esiste una bibliografia così corposa da indurmi a non ritornare sulle vidende della sua esecuzione (CIALONI 1982 e 1991, MIRAGLIA 1991, pp. 221-232, C. Brook, in *Maestà di Roma*, I, p. 559).

cinquecentesco è racchiuso entro una lunetta, così come molte delle composizioni ideate dall'inglese), contraddistinte da una casta linearità che precorre il Purismo maturo⁶³.

Si può pertanto affermare che la tradizione incisoria di puro contorno dai primitivi - dove s'intrecciano persistenze enciclopediche di origine settecentesca, una lettura critica in chiave romantica e l'aspirazione storicistica a una fedeltà oggettiva nella riproduzione dell'opera - sia diventata, applicata al percorso artistico di Minardi, una molla che una volta scattata ne ha evidenziato immediatamente la vicinanza agli esponenti di quella schiera proto-romantica nota come dei "pittori dell'immaginario" -secondo la poetica definizione di Giuliano Briganti- tra i quali si annoverano, a parte il più volte nominato Flaxman e il celeberrimo Johann Heinrich Füssli (Zurigo 1741 - Londra 1825), artisti di diverse nazionalità -in prevalenza inglesi, americani, tedeschi, danesi e norvegesi- come James Barry, George Romney, Alexander Runciman, Benjamin West, Angelica Kaufmann, Wilhelm Tischbein, Nicolai Abraham Abildgaard, Tobias Sergel e molti altri ancora⁶⁴.

Artisti che Minardi potrebbe aver avuto il privilegio di frequentare se, com'è lecito immaginare, il suo primo anfitrione a Roma, Felice Giani, che come ha osservato in più circostanze Anna Ottani Cavina ben era introdotto in questa cerchia, gli presentò alcuni di quelli che erano ancora presenti a Roma all'arrivo del faentino.

Di estremo interesse, in questo senso, il confronto istituibile tra i disegni giovanili di Minardi e alcune opere di questi artisti. Un'innegabile influenza flaxmaniana si scorge ad esempio nel disegno, di raro formato ispirato a quello dei bassorilievi antichi, rappresentante la *Sepoltura di Ettore*⁶⁵ [fig. 5] dove il corteo funebre si scala come in fregio e la semplificazione lineare delle figure e delle architetture ricorda in tutto e per tutto la maniera dello scultore e disegnatore britannico. Il foglio tra l'altro è datato in base a una preziosa testimonianza di Ovidi al 1807, ovvero ben prima delle tavole incise per il libro del Cicognara che palesano l'identica attenzione per l'opera di Flaxman.

Il foglio [fig. 6] che viene presentato in quest'occasione per la prima volta, che ho scoperto essere presente nelle collezioni della National Gallery of Canada a Ottawa ,

⁶³ Si veda sull'argomento, a modo di premessa, il contributo di A. Pinelli, *Il disegno a puro contorno*, in PINELLI 2000, pp. 217-220. Su Flaxman illustratore di poemi cfr. GIZZI 1986 (in particolare i saggi di R. Barilli, *Flaxman: una via all'astrazione*, e di F. Sisinni, *Purismo raffinato e realista di Flaxman*).

⁶⁴ Su di essi cfr. BRIGANTI 1977, da integrare con PRESSLEY 1977 e 1979, ANDERSEN 1989, OTTANI CAVINA 1985, 1990 e 1999, pp. 51-95; CARACCILO 1992; HENNIG 2006.

⁶⁵ Cfr. *Disegni, taccuini e lettere*, cat. 16, p. 7.

permette al contrario di sottolineare consonanze stilistiche con la grafica di Füssli, già messe in rilievo in per un altro foglio rappresentante *Cinque scene di vita familiare nell'antichità*. I risultati che osserviamo in questi disegni, per usare le parole di Susinno, «appaiono come un esito tardivo eppure efficace delle interpretazioni del “Sublime” offerte in ambiente romano nell'ultimo trentennio del Settecento da artisti operosi in area fuseliana»⁶⁶. Ancora più esplicito risulta l'ascendente dell'artista di origine svizzera - ma anche quello di William Blake - nel disegno di soggetto mitologico e *L'apparizione di Giove a Filemone e Bauci*, firmato e datato al 1811 [fig. 7].

In posizione non di secondo piano, tra le fila degli artisti nordici di orientamento preromantico, figurava anche Johann Martin von Wagner (Würzburg 1777 - Roma 1858), di qualche anno più giovane rispetto agli altri, ma pur sempre di una generazione anteriore a Minardi. Wagner visse nell'Urbe a partire dal 1804: più avanti con gli anni sarebbe diventato il principale e più fidato consigliere per gli acquisti di opere d'arte e committenze del re Ludwig I di Baviera, collocandosi spesso al fianco, idealmente e praticamente per via di questo suo incarico ufficiale, degli artisti Nazareni che furono tra i destinatari preferiti degli incarichi decorativi del munifico mecenate bavarese.

Un caso di studio estremamente singolare, in grado di apportare altri elementi utili a suffragare le ipotesi fin qui formulate, è costituito una serie di disegni di Minardi quasi certamente risalenti a non più tardi del 1808, appartenuti proprio a Wagner [fig. 8].

L'acquisto di per sé non fu di gran rilievo (si tratta di 6 fogli in totale), ma quel che assolutamente sorprende sono: innanzitutto la precoce attestazione delle frequentazioni internazionali dell'artista faentino, poiché in un taccuino di viaggio datato al 1808 Wagner annota di aver incontrato a Bologna, durante il viaggio di ritorno a Roma da Monaco di Baviera, “il giovane pittore Minardi” che già era persona ad egli conosciuta, e che questa fu l'occasione per osservare alcuni suoi disegni, e presumibilmente acquistare quelli, che rimasti nella sua collezione privata fino alla morte, sono poi pervenuti nelle raccolte universitarie della sua città natale⁶⁷.

⁶⁶ Cfr. M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 149. La datazione dei fogli a cui faccio riferimento, eseguiti intorno al 1809-10, mi spinge a considerare a ridosso di questi anni anche il disegno approdato in Canada.

⁶⁷ A Tilman Kossatz, conservatore al Martin von Wagner Museum di Würzburg, va la mia gratitudine per avermi segnalato questo riferimento archivistico, da egli scovato dopo aver consultato i diari dei viaggi italiani compiuti dall'artista bavarese. Sulla presenza di Wagner a Roma nella prima decade dell'Ottocento cfr. S. Grandesso, *Le arti e la storia davanti a Roma*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 133-138.

In secondo luogo l'omogeneità stilistica di questi fogli, cinque dei quali realizzati, per l'appunto, a "contorno", e quindi implicitamente tributo a una forma di espressione in voga tra gli artisti nordici come Wagner. In ultimo ordine, i soggetti, tutti di carattere sacro, con riferimenti palesi a capisaldi della pittura rinascimentale, dalla volta michelangiolesca della Sistina alle opere giovanili di Raffaello. La *Madonna con Gesù Bambino, San Giovannino e l'agnello* [fig. 9], pur nella sua staticità e durezza di linee, segni manifesti di un linguaggio artistico non ancora completamente maturato, reca con sé tutti i presupposti per la realizzazione di opere dichiaratamente puriste, come il celebre disegno eseguito a Perugia nel 1819, di identico soggetto, noto anche come la *Giardiniera* o *Madonna dell'Agnellino* trattandosi di omaggio esplicito alla *Belle Jardinière* del Sanzio. L'esemplare che qui si mostra, antecedente di più di dieci anni la assai più famosa composizione neo-raffaellesca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, rappresenta dunque un altro tassello che permette di ricostruire questa fase embrionale dell'approccio minardiano agli incunaboli della pittura rinascimentale, specialmente al Raffaello delle opere umbre e toscane che precedono le Stanze Vaticane, avvicinamento graduale culminato di lì a poco nei «lunghi ed assidui miei studj intorno alle opere dell'impareggiabile Urbinate»⁶⁸.

Ulteriori determinanti contributi a dimostrazione dell'intensa meditazione condotta da Minardi sugli antichi maestri, provengono poi dalle ricerche d'archivio. Ho ipotizzato a priori infatti che ai fini dell'affermazione di un interesse di natura meno intellettualistica, e progressivamente sempre più sentimentale, nei confronti degli "antichi maestri", devono esserci stati anche degli scambi di opinione fra Minardi e persone a lui strettamente vicine. Intendo accennare a stimoli apportati da altri personaggi, oltre a quelli fin qui posti in rassegna: Sérour d'Agincourt e il suo circolo di copisti, Cicognara (presumibilmente affiancato da Canova e da altre figure dell'erudizione romana dell'epoca come Carlo Fea, che ben presto si avvarrà delle consulenze di Minardi riconoscendolo quale zelante conservatore⁶⁹) e gli artisti nordici di stanza a Roma che precorrono sia con la loro arte che con la loro condotta esistenziale alcuni successivi *topoi* del romanticismo.

⁶⁸ Notizie sopra un dipinto di Raffaele rappresentante la sacra famiglia in riposo posseduto dalla nobile famiglia di Castelbarco, Milano 1842 (cit. in S. Ricci, *Arte in Umbria*, p. 134).

⁶⁹ Cfr. Ricci 2002, p. 72.

Le personalità a cui mi riferisco, quelle più strettamente vicine a Minardi, sono nomi meno noti forse, ma altrettanto rilevanti per quest'indagine. Nomi che si ritrovano puntualmente documentati dall'epistolario minardiano, e di cui era già nota la posizione all'interno dello scenario in cui il giovane artista originario della Romagna muoveva i suoi primi passi a Roma, su una strada che potrebbe definirsi un crocevia tra il sentiero già battuto del proto-romanticismo, il viale trionfale dell'aulica pittura neoclassica e il cammino appena labilmente tracciato da alcuni antesignani del neo-quattrocentismo ispirato al primo Raffaello (si pensi soprattutto ai fratelli Riepenhausen), che diverrà poi il percorso prediletto sia dai Nazareni che da Minardi con tutto il suo seguito.

Nel primo decennio del secolo tale dibattito coinvolgeva, com'è possibile documentare, alcuni personaggi di spicco del mondo artistico romagnolo, che il giovane artista originario di Faenza aveva potuto conoscere durante gli anni di apprendistato presso Giuseppe Zauli o che aveva preso a frequentare con assiduità una volta giunto a Roma.

Una missiva spedita da Bologna in data 5 maggio 1809, dal compagno di studi giovanili Giovanni Tomba, rende partecipe infatti il lettore di discussioni, a cui è lecito immaginare presenti il primo maestro minardiano, Zauli, il piemontese naturalizzato faentino Felice Giani, nonché il suo "socio" Michael Köck, l'incisore bolognese Francesco Rosaspina professore all'Accademia felsinea, i compagni di studio romani Michele Sangiorgi -la cui promettente carriera fu stroncata in giovane età-, Domenico Gallamini che è da considerare il più fedele continuatore dello stile di Giani, il lombardo Agostino Comerio (è noto che tra il 1803 e il 1804, trovandosi a Roma per perfezionarsi negli studi, i tre si esercitavano insieme a Minardi) e ancora il pensionato bolognese Pelagio Palagi, chiamato indirettamente in causa dal Tomba: interessante notare in tal senso che entrambi - Palagi e Tomba - immortalarono in un disegno il primo e in un'acquaforte il secondo una delle lezioni di Rosaspina **[fig. 10]** a cui, è documentato, parteciparono anche Giani e Minardi⁷⁰.

Si trattava in sostanza di incontri e discussioni, queste di cui danno conto lettere come quella rinvenuta, che vertevano sulla necessità di rinnovamento della pittura accademica, esigenza fortemente percepita dalle nuove leve anche in altri ambiti regionali; la particolare formula messa a punto da questo circolo che si può immaginare

⁷⁰Si veda più avanti nel paragrafo II.I.

nato sotto l'egida di Giani, come già accaduto per l'Accademia dei Pensieri, era fondata a livello generale proprio sul recupero dei capisaldi della pittura italiana, ossia sugli "antichi maestri", contrapposti ai "vecchioni", così li apostrofa Tomba, che sono invece da interpretare come gli antiquati professori neoclassici: *"Mio caro Minardi, già tu mi avrai dato della bestia, e più volte, ed io non posso darti che ragione, perché veramente la devi avere, ma qui bisognerà cittar Giani (Dio vol così). Io non faccio che cercare di mandarti il manichino ma non ritrovo al chi darlo, mi sono anche raccomandato al fratello di Palagi, ma anche Lui non fa nulla, parla a un volume troppo grande, basta un giorno o l'altro verrà. Sento dai Bolognesi ritornati da Roma che ti sei messo dietro il quadro dell'Assunta, sento pure che hai fatto un bel bozzetto, e di ciò ne godo, io non voglio che due cose da te, l'uno che ti ricordi quei vecchioni che tante volte ne abbiamo parlato, mandare a far dugiarare la moda, ben lontano da dire che non ci sia dei bravi uomini anche al presente, ma li vecchi sono molto, ma molto più grandi, e li miei occhi vedono una gran differenza"*⁷¹.

Il bisogno primario di artisti emergenti, come lo era Minardi a quella data, risulta essere stato quindi quello di svincolarsi dai modelli offerti dai grandi pittori di stampo classicista per approdare a un linguaggio originale, più marcatamente di tradizione italiana, in definitiva una pittura che potesse meglio assecondare i talenti dei pittori nostrani: ed è per questo che, "ben lontano da dire che non ci sia dei bravi uomini [artisti] anche al presente" ecco che "li vecchi" appaiono agli occhi di Minardi e dei suoi sodali, e di tutti gli artisti italiani e stranieri che con lui condividono la causa del rinnovamento dello stato dell'arte, come "molto, ma molto più grandi"⁷².

Tutto ciò spiega perché i modelli di riferimento di Minardi vengano cercati, già agli albori del nuovo secolo, non più nella Francia rivoluzionaria e napoleonica di David e del suo circolo, ma nella scena romana contemporanea animata da fermenti eterogenei e

⁷¹ A.S.R., Fondo Ovidi, busta 1, fascicolo 1, *Giovanni Tomba a Tommaso Minardi*, 5 Maggio 1809. Al Tomba, a dimostrazione del rapporto privilegiato con Minardi, sono attribuiti due disegni, *L'ostracismo di Aristide* (Faenza, Pinacoteca Comunale) e *Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto* (Forlì, Biblioteca Civica Piancastelli) ritenuti rispettivamente da Anna Ottani Cavina e Claudio Poppi copie da originali minardiani (cfr. *Età Neoclassica a Faenza* 1979, p. 96, e POPPI 1995, p. 58).

⁷² Di identico tenore risulta una lettera inviata da Minardi a Francesco Rosaspina, incisore e docente dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, a cui nel 1806 il giovanissimo artista faentino scrisse da Roma che «abbandonarsi troppo alla imitazione di quei viventi, che sono in voga e dal seguire la moda del secolo [...] evidente mi era, che con ciò non si poteva divenire che mediocre artista, essendo infallibile che l'imitatore sempre diventa meno dell'imitato» (*Disegni, taccuini, lettere*, pp. 104-105).

da correnti sotterranee che alimentavano nuove tendenze, cercando ispirazione nella Firenze del primo Cinquecento, ma memore anche della pittura emiliana rinascimentale e del Seicento classicista: si veda ad esempio un altro dei disegni provenienti dalla collezione di Johann Martin von Wagner anch'esso da ritenere non più tardo del 1808⁷³, rappresentante una scena di *Sacra Conversazione* con varie figure di Santi che assistono alla comparsa, nel registro superiore, della Vergine con il Bambino assisi in un trono sorretto da due angeli [fig. 11], e sullo sfondo un panorama di Roma che ricorda i disegni di paesaggio realizzati dal romagnolo al suo arrivo nell'Urbe. La fluidità di tratto con cui risulta realizzato questo foglio è incontestabilmente da ritenere debitrice nei confronti di Felice Giani⁷⁴. I modelli a cui Minardi può aver guardato credo possano essere riconosciuti nelle pale d'altare della scuola emiliana, in Correggio, Parmigianino e tra le fila della compagine carraccesca (soprattutto Ludovico Carracci), ma anche nella *Santa Cecilia* raffaellesca conservata proprio a Bologna.

Artisti illustri, da cui pure Giani trasse linfa ispiratrice, non di rado cimentandosi anch'egli in soggetti sacri, come in una *Sacra Famiglia* [fig. 12] i cui modelli sono rintracciabili in *primis* in Raffaello per la costruzione prospettica con finestra aperta su un paesaggio collinare di toscane sembianze e la disposizione dei personaggi (il San Giuseppe rammenta molto anche il suo omologo nella *Madonna della Quercia* di Giulio Romano al Prado di Madrid), mentre in Annibale Carracci si individua la seconda fonte, per le fisionomie meno classiche e più realistiche, le masse muscolari tornite, i panneggi rigonfi: il tutto rivisitato in una declinazione neomanierista, in sostanza pertanto già di *revival*, che condivise tra gli altri con Giuseppe Cades (Roma, 1750-1799)⁷⁵.

⁷³ In RICCI 2006, p. 94, fig. 5, il disegno era genericamente datato al 1810-20 a causa del fatto che non mi era ancora noto il taccuino di viaggio di Wagner del 1808 segnalatomi da Tilman Kossatz.

⁷⁴ Anche Laura Capon Piperno, nel suo fondamentale studio derivato dalla catalogazione del fondo di disegni dell'artista acquisiti dalla G.N.A.M. di Roma compiuta tra il 1973 e il '75, non esitò ad accostare un gruppo di fogli del faentino alle prove tanto di Giani che di Pinelli: «Nella realizzazione di questi disegni che hanno talvolta la sommarietà di esecuzione propria dei bozzetti e delle prime idee di certi autori dell'età neoclassica (al Giani talvolta vien fatto di pensare, le cui opere il Minardi di certo aveva veduto sia a Faenza che a Roma, e talvolta addirittura al Pinelli)». Cfr. CAPON PIPERNO 1978, p. 177.

⁷⁵ Per un confronto si rimanda alle osservazioni già espresse da Stefano Susinno sui giovanili studi minardiani dai disegni di Giani e da quelli di Cades, in cui lo studioso avanzò l'ipotesi a mio avviso plausibile di una formazione stilistica minardiana durante i primi anni trascorsi a Roma influenzata dall'opera grafica dell'artista romano (SUSINNO 1982, p. XVIII), ascendente peraltro già adombrato con lungimiranza da Anthony Clark: «Here, in a curious combination of Venetian Renaissance and Florentine Mannerism, one sees again Cades' role as a precursor: this is almost a Nazarene drawing. The artist was occasionally even more schematic, as Purist as Minardi» (CLARK 1964, p. 23 e tav. 13) mentre per un ulteriore confronto con i disegni qui esposti di Minardi cfr. anche M.T. Caracciolo, in DI MAJO, JØRNÆS,

Con disegni come quelli realizzati da Minardi per Cicognara, o ancora quelli ceduti a Wagner, si è appena agli albori dell'epoca romantica: è naturale che il pittore faentino prendesse le mosse dalle esperienze della generazione che l'aveva preceduto, anche se le sviluppava secondo la sua personalissima sensibilità, percorrendo una via che l'avrebbe portato inevitabilmente a incrociarsi con Overbeck e compagni, ma che in realtà era una direzione già indicata -benché con riserve- dall'erudizione locale italiana del Settecento e dagli storiografi illuministi europei dell'arte medievale.

Direzione in cui però, soprattutto, si erano avventurate prima di lui le avanguardie proto-romantiche, dall'olandese Humbert de Superville all'inglese Flaxman, dallo svizzero Füssli al tedesco Wagner, dal piemontese Giani al romano Cades, autore, ad esempio, di una stupenda serie di copie ad olio su tela dagli affreschi delle Stanze, e non solo dai riquadri maggiori, ma anche dalle *Allegorie* che compaiono nella volta della Stanza della Segnatura [fig. 13], che per le loro caratteristiche più marcatamente arcaiche rispetto al resto della decorazione - il fondo oro, il carattere ieratico delle figure femminili - diventeranno una delle fonti d'ispirazione per eccellenza dei puristi, numerose volte riprodotte da seguaci minardiani (ad esempio Luigi Garelli e Nicola Ortis, disegnatori attivi per la Calcografia, e pure alcuni pensionati russi dell'Accademia di San Pietroburgo, diversi dei quali frequentarono lo studio del faentino⁷⁶).

La compresenza di artisti tanto diversi tra di loro, nel panorama romano dell'ultimo decennio del Settecento e della prima decade del secolo XIX, è da considerare d'altronde «indice del perdurare a Roma dell'interesse a poetiche sublimi» osservava Stefano Susinno⁷⁷, ovverosia le uniche realmente in grado di contrastare, punto su punto, i rigorosi canoni neoclassici, ormai dettati in maniera sostanzialmente omogenea, in tutta la penisola, agli allievi delle principali accademie artistiche italiane.

Ne costituì probabilmente un'eccezione, almeno in parte, l'Accademia Clementina di Bologna che vantava una storia prestigiosa (soppressa da Napoleone nel 1802, fu comunque ricostituita in breve tempo cambiando denominazione in Accademia Nazionale di Belle Arti), dove prima di Minardi ricevette la sua basilare educazione artistica Pelagio Palagi (Bologna 1777 – Torino 1860), di cui si conservano alcuni

SUSINNO 1989, cat. 115, pp. 246-248. Su Cades, per completezza di informazioni, si rinvia alla monografia di CARACCILO 1992.

⁷⁶ Sui rapporti di Minardi con i pensionati russi si veda più avanti, paragrafo III.II.

⁷⁷ SUSINNO 1982, p. XIV.

disegni giovanili [fig. 14], nonché dipinti successivi al trasferimento in Piemonte, che denotano un'interesse affine per le *Sacre famiglie* raffaellesche.

Poetiche, quelle diffuse negli ambienti artistici della nativa Emilia-Romagna e della Roma cosmopolita di inizio Ottocento di cui Minardi si sarebbe imbevuto e appropriato per le sue opere di maggior richiamo eseguite durante il primo decennio del secolo, come l'*Omero cieco in casa del pastore Glauco* (Roma, G.N.A.M.) il cui disegno preparatorio è del 1809 [fig. 15] - il dipinto venne ultimato nel 1810 - e che denuncia guarda caso la conoscenza delle opere di soggetto omerico del suo ammiratore e acquirente Wagner, incontrato a Bologna nel 1808, che appena un anno prima aveva esposto a Roma *Il consulto dei Greci a Troia* (1807, Monaco, Neue Pinakothek).

Minardi avrebbe assorbito per di più anche gli stilemi dei disegni di tema mitologico e dantesco di Asmus Jacob Carstens (Sankt Jürgen [Schleswig] 1754 - Roma 1798) che quasi certamente gli erano noti - si pensi alle numerose versioni dedicate dal faentino al tema già affrontato dal tedesco del rapporto maestro-allievo, simboleggiato dalle figure di *Socrate e Alcibiade*⁷⁸ -; disegni conosciuti forse attraverso un precoce contatto avuto dal faentino con Joseph Anton Koch (Oberglöblich [Austria] 1768 - Roma 1839), entratone in possesso alla morte di Carstens nel 1798.

Altri disegni minardiani svelano inoltre la conoscenza dei dipinti di ambientazione arcadica di Johann Gottlieb Schick (Stoccarda, 1776-1812), come l'*Apollo tra i pastori della Tessaglia* esposto a Roma nel 1808, che avrebbe ispirato scene pastorali composte da Minardi l'anno seguente (e a distanza di trent'anni avrebbe dato linfa anche all'*Esopo che racconta le favole ai pastori* di Nicola Consoni)⁷⁹.

Infine, non gli furono indifferenti neppure le opere di Wilhelm Tischbein (Haina, 1751 – Eutin 1829), di cui Minardi dimostrò di ammirare il celebre *Ritratto di Goethe nella campagna romana* utilizzato come modello per un suo *Autoritratto* (1810 ca, Museo di Roma)⁸⁰, e quelle di Eberhard Wächter (Balingen 1762 - Stoccarda 1852), convertitosi

⁷⁸ Per un confronto con un'opera di Carstens si veda BUKDAHL 2003, p. 66 e tav. III. Il soggetto moraleggiante dell'*Educazione di Alcibiade* fu affrontato tra l'altro, pressappoco negli stessi anni di Minardi (1805), da Felice Giani (OTTANTI CAVINA 1999, I, p. 313, fig. 440); successivamente è testimoniato in pittori francesi come Félix Auvray e Jean Léon Gérôme e in Italia in un dipinto di Mariano Guardabassi, allievo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia di stretto orientamento purista.

⁷⁹ Si veda per i disegni di Minardi S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 142-144; per l'acquerello di Consoni cfr. invece S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 106-107.

⁸⁰Cfr. S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 171-173.

al cattolicesimo mentre soggiornava nell'Urbe e riscoperto negli ultimi anni come altro antesignano dei Nazareni, ammirato in particolare agli esordi da Overbeck⁸¹.

Una pittura, quella della prima decade dell'Ottocento, definibile preromantica o di “classicismo sentimentale”, che nel volgere del decennio seguente si sarebbe tramutata grazie all’impegno profuso dal faentino nel magistero artistico - in cui traspose le sue giovanili esperienze di studio dai primitivi ma anche tutta questa serie di suggestioni proto-romantiche - in un recupero più ideologico che formale della pittura delle scuole artistiche fiorite nel centro Italia durante il Quattro e il primo Cinquecento: recupero, pertanto, di timbro più eclettico e meno castigato di quello di impronta nazarena.

Guardando dunque, in ultima analisi, a quegli incunaboli della grande pittura italiana d'età moderna che l’artista romagnolo, sin da giovanissimo, aveva iniziato a studiare e ad imitare su raccomandazione dello Zauli, e che poi era stato chiamato a ricopiare a scopo documentario, stimolato dal Cicognara e da altri suoi colti protettori, e quindi, spinto dal confronto con gli artisti nordeuropei, aveva poi di nuovo affrontato e metabolizzato compiutamente. Quella stessa pittura che, soprattutto per propria autonoma convinzione e sospinto da autentica passione, s’era prefissato di studiare, in perfetta solitudine, *“per apprendere il metodo di quegli antichi Maestri”*⁸².

⁸¹ Cfr. SCHLINK 2001, pp. 103, 115.

⁸² *Appendice documentaria*, doc. I.

I.II. 1810: l'arrivo dei Lukasbrüder a Roma e il sogno fallito di una Römische Künstlerrepublik. L'ambiente cosmopolita della capitale pontificia e i contatti tra Minardi e gli artisti provenienti dai paesi nordeuropei

Nella disamina del primitivismo romantico ottocentesco grande spazio è stato tributato, negli ultimi cinquant'anni partendo dai fondamentali studi di Keith Andrews (e in Italia da quelli di Gianna Piantoni e, immancabilmente, di Stefano Susinno)⁸³, al gruppo degli artisti di lingua germanica denominato ai suoi esordi Confraternita di San Luca -*Lukasbund* in tedesco-, ma universalmente noto con l'appellativo inizialmente derisorio di Nazareni, per via delle lunghe chiome dette per l'appunto alla "nazarena" che li caratterizzavano esteriormente. L'epoca di maggior presenza in Italia del movimento (composto prevalentemente da artisti tedeschi e austriaci) si può delimitare al trentennio intercorso tra il 1810 - quando quattro dei sei membri della confraternita riunita per la prima volta a Vienna nel 1809 si trasferirono a Roma, insediandosi nel convento di Sant'Isidoro [fig. 16] dismesso per le note vicende politiche seguite all'occupazione napoleonica -⁸⁴, e il 1840 circa.

⁸³ Fonti dell'epoca attestano una precoce fortuna in Italia del movimento: NEU MAYR 1819-22 e LADERCHI 1848. In tempi moderni, oltre al fondamentale ANDREWS 1964 bisogna ricordare le due pubblicazioni in lingua italiana dello stesso (ANDREWS 1967 e 1968), che certo contribuirono all'epoca, in un clima di quasi totale disinteresse per l'arte di destinazione sacra – per le sue implicite caratteristiche conservatrici se non proprio revansciste – a dissipare molti dubbi tra gli addetti ai lavori circa la reale portata del movimento anche e soprattutto in considerazione della sua lunga permanenza a Roma, dove il ciclo decorativo del Casino Massimo costituisce una delle prime e più importanti testimonianze della loro attività: oltre al già menzionato ANDREWS 1968, cfr. S. Susinno, *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma. Appunti per un quadro di riferimento nell'ambiente romano*, in PIANTONI, SUSINNO 1981, pp. 369-373. Sul ciclo di Casa Bartholdy, già Palazzo Zuccari e odierna sede della Biblioteca Hertziana di Roma (gli affreschi, rimossi dalle pareti nel 1887, furono trasportati in Germania e sono conservati attualmente alla Nationalgalerie di Berlino) cfr. invece BÜTTNER 1978, McVAUGH 1981 e 1984.

⁸⁴ Alla data del 20 giugno del 1810 Overbeck, Pforr e insieme a loro i meno noti Ludwig Vogel e Konrad Hottinger giunsero nell'Urbe e grazie al direttore dell'Accademia di Francia a Roma ottennero di alloggiare nel monastero di Sant'Isidoro. Qui condussero una vita in comune, dipingendo durante il giorno nel refettorio, mentre la sera discutevano dei propri lavori. Di solito posavano gli uni per gli altri, operando in linea di principio a memoria e non dipingendo mai dal vero modelli femminili. Non trattavano soggetti mitologici, né eventi storici contemporanei, ma temi dell'Antico e del Nuovo Testamento, oppure delle vite dei Santi. Nel settembre 1811 si unì a loro Peter von Cornelius, mentre l'anno successivo Pforr morì di tisi. Dopo la morte di Pforr, Overbeck attraversò una grave crisi spirituale, cercando rifugio nella religione e convertendosi nel 1813 al cattolicesimo, il che spaventò il padre di Vogel, che fu richiamato subito in Svizzera. Poco dopo, anche Hottinger lasciò Roma, mentre Wilhelm Schadow e il fratello Rudolf raggiunsero Roma nel 1813 e nel 1815 si installò nella città anche Philipp Veit. Per l'attrazione verso il cattolicesimo, per il loro stile di vita ritirato improntato al rigore monastico e per la grande cappa e i capelli lunghi, furono chiamati per la prima volta Nazareni dal pittore tirolese Joseph Anton Koch, loro simpatizzante e abituale frequentatore del convento sul Pincio che avevano

Tra i primi ad approdare a Roma furono Johann Friedrich Overbeck (Lübeck 1789 - Roma 1869) e Franz Pforr (Frankfurt am Main 1788 - Albano 1812) morto di lì a poco a soli ventiquattro anni⁸⁵, unanimemente considerati i due capiscuola del movimento che tanto rilievo avrebbe avuto, secondo la critica, anche nel determinare la nascita della corrente purista romana a cui Tommaso Minardi diede vita posteriormente. A questo proposito occorre però evidenziare subito che non esiste un termine post-quem generalmente accettato dagli studi per indicare gli esordi della scuola purista, anche se alla metà degli anni Dieci, quando si affiancheranno a Minardi i primi entusiasti aderenti alla linea di studio adottata dal faentino (Michele Ridolfi, Luigi Cochetti, Giovanni Sanguinetti e altri), il movimento si può ritenere a mia opinione già costituito, almeno sotto l'aspetto di collettivo artistico i cui incontri si svolgevano con regolarità⁸⁶. Per quanto riguarda la presunta dipendenza teorica del purismo dalla corrente nazarena, è certamente vero che Minardi diede vita a un vastissimo movimento di tendenza “romantico-cristiana” che nei presupposti ricorda le idee cardine di origine tedesca circolanti a Roma da anni per il tramite, fra gli altri, di Carl Ludwig Fernow a cui verosimilmente il faentino poteva essere stato introdotto da qualche artista più anziano come Koch o Wagner, mentre Overbeck e Pforr avevano fatte loro in particolare le teorie artistiche di August von Schlegel e di Wilhelm Heinrich Wackenroder. È altrettanto indubitabile che il purismo sia stato spinto agli inizi, alla stessa stregua dei confratelli nazareni, da un esplicito rifiuto degli insegnamenti accademici di stampo neoclassico che impartivano istituzioni come la San Luca (Overbeck e Pforr erano in polemica invece con l'Accademia di Vienna). Che Minardi e i suoi abbiano avuto intenti moraleggianti - scopo esclusivo dell'arte, recita retoricamente il *Manifesto* del 1842, è l'espressione di contenuti religiosi – e che abbiano perseguito un recupero della “purezza” dell'arte rinascimentale, con opere dichiaratamente ispirate a Beato Angelico, Perugino, Pinturicchio, Raffaello: per tutto questo ed altro, ne discende l'immagine di

occupato, come testimonia il disegno qui utilizzato per illustrazione [fig. 16]. Non sfuggì a Stefano Susinno l'importante ruolo di connessione che Koch potrebbe aver svolto fra Minardi e Nazareni: «Di notevole peso può essere stato il contatto con il pittore tirolese e l'ambiente tedesco che in questo momento a Roma affermava un modo di operare artistico strettamente legato alla riflessione teorica, di cui Minardi coglie le linfe più vitali pur senza partecipare appieno di quei presupposti filosofico-estetici» (SUSINNO 1982, p. XV).

⁸⁵ Sul ruolo preminente svolto nei primi anni di vita del movimento da Franz Pforr cfr. LEHR 1924 e FASTERT 2000.

⁸⁶ Sull'argomento tornerò a scrivere in maniera approfondita più avanti, nei paragrafi II.I. e III.I.

un movimento associatosi tardivamente a quello creato da Overbeck e Pforr a Roma, poi propagatosi alla nativa Germania e in ultimo ramificatosi in vari ambienti europei.

Tra l'altro bisogna considerare che Overbeck svolse grandissima parte della sua carriera a Roma⁸⁷, dove, se si eccettuano alcuni ritorni di breve durata in patria, rimase fino alla morte avvenuta nel 1869, attirando a sé, e quindi in Italia, numerosi esponenti del movimento di una o due generazioni più giovani. Di conseguenza, ciò che bisognerebbe discernere è piuttosto l'entità dello scambio sicuramente avvenuto tra i due gruppi artistici, e per farlo occorre prima individuare la peculiare identità purista: sono davvero da ritenere assimilabili i due movimenti o si può dimostrare la diversità dei percorsi compiuti, fino a giungere ad assumere posizioni sostanzialmente identiche solo molti anni più avanti? È bene ricordare in questo senso che fu Friedrich Overbeck nel 1842 ad associarsi ai firmatari italiani del *Manifesto del Purismo*, redatto dal discepolo minardiano Antonio Bianchini (Roma, 1803-1884) e sottoscritto naturalmente dal pittore di Faenza - che ne era stato il reale ispiratore - e dal suo storico alleato lo scultore Pietro Tenerani (Torano di Carrara 1789 - Roma 1869).

In precedenza ho potuto porre l'attenzione sul fatto che Tommaso Minardi compiesse studi ed esercitazioni sui modelli della pittura italiana rinascimentale, in special modo dai grandi maestri fiorentini del Quattro e Cinquecento, in anni anteriori all'arrivo a Roma dei fondatori della *Lukasbund*. La critica novecentesca, benché con molto ritardo, ha promosso a pieni voti le ricerche sui protagonisti del movimento nazareno, tanto che pure al di fuori della Germania si segnalano studi che ne hanno indagato l'eco lontano dei loro principali centri di azione, che furono Roma e la Germania meridionale⁸⁸.

Allo stato attuale degli studi, non si possiede un numero sufficiente di dati certi per poter affermare che i due percorsi di avvicinamento a poetiche di *revival* da parte di Nazareni e Puristi siano stati indipendenti l'uno dall'altro, anche se è ipotizzabile una conoscenza sempre più approfondita dei singoli contributi; pertanto saranno certamente

⁸⁷ Sull'artista di Lubecca esiste una vastissima bibliografia, sia in lingua tedesca che in inglese. Cfr. BLÜHM, GERKENS 1989, e in anni più recenti MITCHELL 2000 e 2002 e la serie di studi dedicati al pittore da Michael Thimann, tra cui segnalo *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in HOLLEIN, STEINLE 2005, pp. 169-177, e inoltre rimando ai più dettagliati THIMANN 2001, 2006(a) e 2006(b).

⁸⁸ Per l'influenza del romanticismo tedesco, in particolare quello di indirizzo primitivista, in Gran Bretagna, rimane ancora fondamentale l'antesignano VAUGHAN 1979, mentre per la ricezione dell'arte dei Nazareni in Francia si vedano

BECKER 1971 e il più recente FASTERT 2003. Sulla ricezione infine dell'arte e della cultura italiana in Germania in un periodo anche più ampio cfr. KEISCH 1977, *Italien in Germanien* 1996 e GREWE 2006.

verificabili nel futuro anche le conseguenti dinamiche di scambio, di cui si è pur a conoscenza ignorandone però, purtroppo, l'entità specifica.

Minardi, come dimostrato in modo inconfutabile da Stefano Susinno, si mosse consapevolmente agli esordi della sua stagione romana nel solco delle sperimentazioni preromantiche ma al tempo stesso, come ho argomentato in precedenza, affrontò individualmente lo studio dei primitivi, discutendo intorno alle sue appassionate ricerche con altri artisti della sua generazione che ebbe modo di frequentare. Ciò lo testimoniano, con dovizia di dettagli, alcune sue opere giovanili e i documenti d'archivio oltre che gli scritti teorico-pratici dedicati a questioni didattiche⁸⁹.

Solo così può spiegarsi l'assenza di un manifesto programmatico del Purismo prima del 1842: Minardi opera senza sentire la necessità di formulare trattati, esigenza che invece avrebbe avvertito Overbeck quando appena arrivato a Roma scrisse il saggio *Die drei Wege der Kunst* ("Le tre vie nell'arte", 1810). Pure Pforr, a ben guardare, palesò in maniera concreta, dedicando un disegno ai tre artisti del passato (Raffaello a sinistra, Michelangelo a destra, Beato Angelico al centro⁹⁰), artisti che considerava la *fons sapientiae* a cui attingere al fine di elevare la sua arte [fig. 17].

Minardi non ebbe mai bisogno, come i colleghi tedeschi, di palesare i suoi modelli di riferimento eletti attraverso opere allegoriche (sono noti invece altri disegni di questo genere, tra cui spiccano quelli di Pforr e Overbeck raffiguranti ambedue *Dürer e Raffaello dinanzi al trono dell'arte*); tanto meno coltivò l'utopia di creare una Repubblica internazionale dell'arte che nelle intenzioni dei Nazareni avrebbe dovuto avere la sua capitale - quale migliore sede se non una città così ricca di testimonianze d'arte - nell'Urbe. Il disegno di Pforr, emblematico di entrambe le esigenze avvertite ed espresse a più riprese dai Nazareni (si pensi anche al *Trionfo della religione nelle arti*, altra opera "manifesto" realizzata da Overbeck soltanto però nel 1840), non poteva che essere estraneo all'orizzonte di riferimento di un artista che, per la sua provenienza da una provincia dello Stato Pontificio non sentì di dover affermare in modo programmatico i propri intenti, di dichiarare la propria identità e celebrarne le "radici".

⁸⁹Si veda il paragrafo III.I. Cfr. pure *Appendice*, doc. IV.

⁹⁰ Per la ricezione dell'arte di Raffaello presso gli artisti della *Lukasbund* si vedano STEINLE 1977; SISI, SPALLETTI 1986, pp. 164-166 e 194; WYSS 2005, pp. 157-164, e OSTERKAMP 2006 per una panoramica della fortuna dell'artista nella teoria dell'arte ed estetica di lingua germanica. Un contributo specifico sulla fortuna di Beato Angelico nell'ambiente nazareno è invece quello di BON VALSASSINA 1998.

Ho potuto rivalutare ad esempio l'importante ruolo di catalizzatore culturale svolto da Minardi in Umbria⁹¹: ciò malgrado l'artista faentino non sentì mai la necessità, che caratterizzò al contrario Overbeck, di sancire in maniera tangibile e vistosa il suo legame con questa terra, mediante la realizzazione dell'affresco con *Il miracolo delle rose* (1829) sulla facciata della Porziuncola nella basilica di Santa Maria degli Angeli⁹². Forse, più che di un dualismo fra i due movimenti, o più correttamente di una sudditanza dell'uno rispetto all'altro, è più opportuno parlare di una reciproca contaminazione, di uno scambio dialettico alla pari, permanendo tuttavia quella diversità che deve sussistere, e anzi essere evidenziata, per operare delle distinzioni sempre più attente, evitando quella ricorrente sovrapposizione che finora ha nuociuto ad ambedue le cause, e che però, si deve ammettere con onestà intellettuale, ha danneggiato in prevalenza la faccia italiana di questa medaglia.

Semplificazioni e distorsioni storiografiche che, non permettendo di mettere a fuoco alcuni aspetti precipui del percorso artistico e delle riflessioni estetiche minardiane, hanno parallelamente privato di capacità di attrazione - per via del fatto che il primato era detenuto da altri - un intero movimento, con la sua natura, le sue caratteristiche e i suoi precisi sviluppi, agli inizi anticonformisti e addirittura all'avanguardia, poi col passare dei decenni sempre più accademici e anacronistici.

Una volta chiariti quali sono gli obiettivi prefissati, e l'approccio con il quale ho svolto indagini sui contatti tra Nazareni e Puristi alle origini, si può intradare la riflessione verso l'esposizione di fatti che comprovano l'influenza, che senz'altro ci fu ma non in senso univoco, che gli esponenti del gruppo tedesco esercitarono su Tommaso Minardi e i suoi epigoni; al tempo stesso però ponendo al vaglio le opportunità di scambio con altri artisti stranieri di stanza a Roma, che non avvennero esclusivamente con i pittori

⁹¹ Cfr. RICCI 2006. Ringrazio pubblicamente in quest'occasione il prof. Francesco Federico Mancini che ha scritto: «Non bisogna sottovalutare quanto, con argomenti a mio parere molto convincenti, fa notare Saverio Ricci a proposito del ruolo rivestito da Tommaso Minardi nel promuovere, presso la colonia tedesca residente a Roma, l'Accademia di Belle Arti di Perugia e più in generale la scuola umbra di pittura, presentata come modello fondante di una corretta educazione artista e fonte imprescindibile dell'estetica purista e nazarena» (*Arte in Umbria*, p. 18). Allo stesso modo la mia gratitudine va a Caterina Zappia, che così ha commentato le mie argomentazioni: «Molto bene Saverio Ricci, nel saggio introduttivo alla sezione perugina di questa mostra, mette in rilievo il ruolo del faentino in Umbria e nelle vicende dell'arte italiana e tedesca, suffragando con un nutrito supporto documentario le affascinanti ipotesi avanzate qualche anno fa da Stefano Susinno. Sembra dunque che sia stato Minardi a iniziare i Nazareni alla devozione verso l'antica pittura umbra, e non il contrario, come fin qui normalmente si è creduto. È a lui infatti che si deve l'arrivo nella regione di Overbeck e compagni» (*Arte in Umbria*, p. 26).

⁹² Si vedano sull'opera assiate G. Capitelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 180 e PETRILLO 2004, pp. 446-47.

della Confraternita di San Luca, bensì con altri rappresentanti delle svariate comunità nazionali; nella “città eterna”, infatti, erano presenti anche molti artisti francesi, spagnoli, inglesi e poi perfino americani, altri provenivano dal Belgio, l'Olanda, la Danimarca, i paesi della Scandinavia e non pochi dalla Russia.

La stragrande maggioranza si recava in Italia allo scopo di svolgere periodi di formazione: il tramite era il noto meccanismo dei pensionati artistici, ossia le borse di studio concesse da Accademie, Congregazioni, Municipi o altri istituti, che consentivano ai giovani di più spiccato talento di mantenersi per un certo numero di anni a Roma con l'intento di apprendere il più possibile attraverso lo studio sui monumenti antichi, le opere rinascimentali e moderne, il confronto con altri coetanei provenienti da realtà spesso assai lontane geograficamente e non poco diverse fra di loro per abitudini e comportamenti⁹³.

I Nazareni, d'altro canto, non erano intenzionati a portare avanti soltanto il programma di “restaurazione” delle arti del disegno nell'utopia di dar vita a un secondo Rinascimento: il loro era anche un progetto, decisamente utopistico, di far convergere in un luogo reale e per certi versi immaginario, *zeitlose* (fuori dal tempo), le migliori forze artistiche del continente, per poi guidarne gli orientamenti: per tale motivo avevano scelto Roma, città di per sé universale ed eterna, capitale mondiale dell'arte ancora per qualche anno prima di cedere lo scettro a Parigi alla metà del secolo.

Erano dunque scesi in Italia convinti di rinverdire i fasti del Raffaello delle Stanze Vaticane e di Michelangelo nella Cappella Sistina, speranzosi di poter innescare un largo fenomeno di emulazione delle loro imprese monumentali.

Di fatto, però, il favore mecenatismo su cui speravano di poter fare affidamento venne a mancare, e una volta esaurite le prime occasioni offerte dalla decorazione del Casino Massimo e di Palazzo Zuccari, rimasero innegabilmente emarginati dalle maggiori committenze pubbliche e private (si pensi a quelle della famiglia Torlonia, quasi sempre ad appannaggio di pittori classicisti per non dire poi dei cantieri decorativi del pontificato di Pio IX, per la pressoché totalità affidati ad allievi di Minardi). Non bisognerà sottovalutare, in questo senso, quanto affermava Stefano Susinno a proposito

⁹³ Si veda l'antesignano studio di Luigi Salerno sulle comunità nazionali straniere di Roma, in SALERNO 1968, pp. 144-235 (con ampia bibliografia precedente), da integrare ad esempio con la raccolta di studi curata da POPPI 1991, i contributi a varie firme in AGNELLINI 1993 e in STUFFMANN, BUSCH 2001 e alcuni dei saggi di apertura alle sezioni espositive in *Maestà di Roma*, tomo I e tomo II, 2003.

dei contributi apportati alla scena romana dalle varie scuole “nazionali”, il dilagare di mode estemporanee dettate dal mercato, la lenta penetrazione dei fermenti risorgimentali con il relativo diffondersi di poetiche del Romanticismo storico.

I tentativi di secessione extra-accademici, dunque, non erano solo quelli riconducibili ai Nazareni: ricorda Susinno che con l'arrivo dei francesi durante l'occupazione napoleonica della città (dal 1809 al 1814) si fece strada «un gusto, anch'esso sostanzialmente nuovo a Roma, verso una pittura di genere neofiammingo, di piccolo formato» di cui era rappresentante di punta François-Marius Granet, i cui rapporti con Minardi, del quale il francese ammirava con entusiasmo le *Sacre Famiglie*, sono già stati resi noti⁹⁴. Orientamento, quello del provenzale, in netto contrasto con quanto propugnava invece negli stessi anni «l'Accademia di Francia, rinnovata negli statuti, che si avviava a divenire la roccaforte del “grand goût” classico neopoussiniano»⁹⁵.

Questa “rivoluzione” in piccola scala, speculare a quella concepita in grande dai Nazareni, non aveva mancato di incuriosire e affascinare Minardi, come dimostra in modo eloquente il suo celeberrimo *Autoritratto nella soffitta* degli Uffizi datato all'incirca al 1813, di chiara fascinazione neo-fiamminga e proprio in quanto tale imputabile alla conoscenza della pittura di Granet⁹⁶.

Si tratta in sostanza di una tematica, questa degli scambi artistici di portata internazionale che Roma consentiva ancora pienamente nel corso della prima metà dell'Ottocento, che per molti versi sfugge ancora alla nostra piena comprensione, anche se, presumo per l'interesse suscitato dalla grande vetrina costituita dalla *Maestà di Roma* nel 2003, ha visto in questi ultimi anni un susseguirsi di studi improntanti a dissodare tale sfaccettato *milieu* artistico, nei suoi meandri più reconditi⁹⁷.

Ma questa “febbre di ricerca” a cui si sta assistendo sembra comunque tenere poco conto del fatto che il gruppo nazareno a Roma era, a mia opinione, assai più isolato di quanto si possa credere. Prova ne sia la polemica scaturita dalla proposta di Minardi di nominare Overbeck quale accademico di merito della San Luca nel 1829⁹⁸, invito che

⁹⁴ Cfr. RICCI 2006, p. 94 e 99, nota 17. Tornerò a parlare del pittore provenzale nel paragrafo III.II.

⁹⁵ SUSINNO 1992, p. 103.

⁹⁶ Si veda la scheda di C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 324, con bibliografia precedente.

⁹⁷ Segnalo, per la varietà dei temi affrontati, i contributi apparsi in CHIARINI, HINDERER 2006 ed ENDERLEIN 2006.

⁹⁸ Cfr. SUSINNO 1991, p. 423, secondo cui attraverso queste onorificenze concesse agli artisti tedeschi il purismo «riesce ad imporre all'organismo istituzionale che ancora detiene il maggior potere nell'ambito

incontrò le avversità di diversi cattedratici, così come venne contrastata due anni dopo l'elezione di Peter Cornelius (Düsseldorf 1783 – Berlino 1867), sempre favorita per impulso di Minardi e Luigi Durantini. Certo la responsabilità era soprattutto dei professori dell'istituto accademico romano ancora arroccati a quella data su posizioni di difesa del carattere nazionale dell'arte (più realisticamente clientelare e municipalistico), ma una ragione in più può essere stata la scarsa partecipazione alla vita “sociale” degli ambienti artistici capitolini dei due pittori tedeschi.

Proprio le relazioni pur documentate tra Minardi e Overbeck, ma che si sono rilevate problematiche da documentare, costituiscono in effetti un caso paradigmatico delle difficoltà con cui questi artisti avevano occasioni d'incontro tra di loro.

Una comune partecipazione alla vita accademica ne avrebbe di sicuro favorite assai di più, anche se le tracce fino ad oggi riemerse indicano la possibilità che i due artisti nel corso delle loro lunghe carriere abbiano avuto ripetutamente opportunità di confrontarsi: non casualmente sui loro iter artistici, così affini l'uno con l'altro, è stato istituito da Michael Thimann un parallelo molto calzante e denso di considerazioni stimolanti⁹⁹.

Una testimonianza resa da Francesco Hayez (Venezia 1791 – Milano 1882), relativa all'anno 1813, quando era anch'egli, come Minardi, pensionato dell'Accademia d'Italia installata in Palazzo Venezia,¹⁰⁰ permette di delineare meglio il contesto capitolino in cui si muovevano gli artisti emergenti di diverse nazionalità, in sostanza pertanto di datare pressappoco *ad annum* i primi contatti di Overbeck con i colleghi italiani coetanei e pertanto di risalire alle prime circostanze in cui i futuri co-firmatari del *Manifesto* purista potrebbero aver effettuato la loro conoscenza

Hayez ricorda infatti che in quella prima parte della seconda decade del nuovo secolo aveva goduto «dell'amicizia coi più rinomati artisti di quell'epoca e fra questi Pelagio Palagi fu uno dei primi, poi Tommaso Minardi [...] e più tardi Overbeck»¹⁰¹

delle commissioni pubbliche il riconoscimento sia del proprio peso che delle proprie alleanze»

⁹⁹ Mi riferisco all'eccellente studio dal titolo paradigmatico *Vitae parallelae: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo* (THIMANN 2005)

¹⁰⁰ Fondata nel 1811 ma funzionante in realtà soltanto a partire dal 1812 quando venne destinata alla sua sede, ebbe vita grazie agli incentivi di Antonio Canova e alla direzione di Giuseppe Tambroni, console del Regno Italico con sede a Civitavecchia, che si stabilì a Roma dove strinse amicizia con lo scultore, appassionandosi alla vicende artistiche e cominciando così ad interessarsi alla situazione dei giovani pensionati italiani, gli unici privi di un'istituzione appositamente destinata ad accoglierli dopo che invece diversi Stati europei si erano adeguati imitando l'illustre modello dell'Accademia di Francia a Roma. Si veda oltre, nel paragrafo II.I, dove a tale argomento concederò molto più spazio.

¹⁰¹ HAYEZ 1890, p. 25. Sui rapporti personali e le vicinanze stilistiche nei loro anni di apprendistato, tra

Ancora nel 1814, nel *Cenno intorno allo stato attuale delle Belle Arti in Roma* redatto dal segretario dell'Accademia d'Italia, Giuseppe Tambroni, Overbeck aveva il privilegio di essere citato (anche se un posto di rilievo veniva assegnato ai precursori dei Nazareni, i fratelli Riepenhausen), insieme a Landi, Camuccini, Wicar e Palagi, come uno degli artisti preminenti sulla scena capitolina: «può stare al paro ai quattro sopra citati»¹⁰².

In definitiva, i dipinti di Overbeck si erano già attestati, alla metà della seconda decade, quali precedenti diretti a cui confrontarsi per chiunque si volesse cimentare nella pittura religiosa, o meglio, nella pittura di storia -che è la categoria in cui Tambroni inserisce Overbeck- alla quale bisognerà aggiungere l'appellativo di “sacra” come ha suggerito in una recente occasione di dibattito, con le ragioni del caso, Giovanna Capitelli¹⁰³.

E naturalmente Minardi partecipava di questo clima, frequentò il medesimo ambiente, attinse alle medesime fonti figurative overbeckiane¹⁰⁴: tutto ciò deve aver reso possibile un avvicinamento tra i due, sia perché Minardi aveva dato la precedenza agli artisti nordici quali suoi punti di riferimento stilistici (ben lontane gli sono infatti le opere di Landi, Camuccini, Wicar e Palagi per citare i quattro nomi “forti” scelti da Tambroni), sia, verosimilmente, per affinità elettive dovute a una indubbia vicinanza filosofica, religiosa, umana e perfino politica: ha scritto Susinno che «il sentimento moderno

Minardi e il pittore veneziano di cui è noto perlomeno un dipinto giovanile ispirato da un disegno del faentino (*Ulisse alla corte di Alcino*, 1814-16, Napoli Galleria Nazionale di Capodimonte) si veda l'interessante WATTS SOMMER 2002, dove ad Hayez viene attribuita la paternità di un dipinto rappresentante il *Riposo durante la fuga in Egitto* (Roma, coll. Lancioni) mentre a Minardi è stata assegnata l'invenzione del disegno preparatorio. Secondo Stefano Susinno Hayez e Minardi furono «gli allievi più validi» dell'Accademia di Palazzo Venezia, ove «azzardarono alcune tra le loro prime prove importanti, ora perdute» (SUSINNO 1992, p. 103).

¹⁰² G. Tambroni, *Cenno intorno allo stato attuale delle belle arti in Roma*, ms. (1814), cit. in RUDOLPH 1982, p. 28.

¹⁰³ Mi riferisco all'intervento intitolato *La pittura di storia 'sacra' a Roma in età di Restaurazione*, tenuto nel corso delle Giornate di Studio dedicate a *La pittura di storia negli stati italiani preunitari 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, G. Capitelli (Villa Torlonia, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, 24-26 giugno 2008), ora pubblicato in CAPITELLI, MAZZARELLI 2008. Per un approfondimento si vedano i precedenti contributi dell'autrice, anche se non incentrati in modo specifico su Roma, CAPITELLI 2005, 2006 e 2007.

¹⁰⁴ Molto interessante si rivela il saggio di Henri Zerner, *The Modern Pastoral*, in STUFFMANN, BUSCH 2001, pp. 233-245, dove John Flaxman viene per la prima volta considerato tra i capostipiti di quelle “scene di genere” che godranno larghissima fortuna a Roma nell'Ottocento (nelle illustrazioni di Pinelli, nella pittura di Léopold Robert e Victor Schnetz, ma anche nei numerosi disegni realizzati dagli artisti tedeschi nella campagna romana, in particolare a Olevano Romano), individuando così anche per il circolo dei Nazareni un retaggio con le esperienze maturate nell'ultima parte del Settecento, in quel contesto internazionale in cui si formò Minardi di cui si è dato conto nel paragrafo precedente.

dell'identità nazionale [...] è uno degli aspetti qualificanti della poetica nazarena» così come di quella purista (basti pensare alla *Disfida di Barletta* illustrata da Minardi)¹⁰⁵.

D'altronde tra le due principali “sette” di artisti stranieri presenti a Roma (per usare la stessa parola adoperata da Tambroni), quella francese, con orientamenti politici imperialisti e quella tedesca che si era riunita in un circolo ispirato alle confraternite medievali e fondato sulla morale cattolica, le simpatie di Minardi andavano sicuramente alla seconda, come già hanno dimostrato ampiamente gli studi in materia.

Mettendo per un momento da parte queste considerazioni, che avranno loro evidenti risvolti più in là con gli anni, Stefano Susinno, nell'introdurre il catalogo dei disegni di Minardi esposti alla G.N.A.M. nel 1982, ebbe il merito incontestabile di individuare con esattezza, nel percorso stilistico minardiano, alcune fasi precipue, caratterizzate da delle impronte, generate per via di apporti esterni, particolarmente incisive e prolungate nel tempo: tra queste, poté constatarne una, assai duratura: il «nazarenismo overbeckiano sarà la base stilistica dei disegni minardiani circa dal 1820 al 1840»¹⁰⁶.

È innegabile infatti che nel corpus dei disegni del pittore di Faenza non si possa riscontrare un reiterato confronto con l'arte overbeckiana, non per una mancanza di mezzi espressivi o povertà inventiva da parte di Minardi: la longevità del movimento purista, a mio giudizio, non troverebbe ragion d'essere se si fosse trattato di un mero tentativo d'imitazione.

Certo il mutamento che avviene nei disegni minardiani a partire dalla fine degli anni Dieci è un chiaro esempio del passaggio dall'impiego “citazionista”, di tipo interpretativo, dei modelli rinascimentali, a una modalità trascrittiva più filologica, perché di fatto celebrativa, il che comportò l'adozione di un codice di traduzione grafico finalizzato a un recupero tout-court, quindi a un *revival*, non più a un *survival*.

Ciò è lampante ad esempio nell'impostazione in forma di trittico, con tanto di nicchia cuspidata centrale, di disegni quali il *San Giuseppe col Bambino tra una sibilla e un profeta*¹⁰⁷ [fig. 18], opera del 1822 che è stata interpretata come il frutto dell'impressione destata dagli affreschi di Overbeck per la “neo-gotica” Stanza del Tasso nel Casino Massimo, la cui commissione risale al 1817, mentre l'esecuzione materiale degli

¹⁰⁵ SUSINNO 1981, p. 371.

¹⁰⁶ SUSINNO 1982, p. XIV.

¹⁰⁷ Si legga la scheda di M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 227.

affreschi si protrasse dal 1819 al 1827. Ancora più stringente appare il debito minardiano in un disegno riapparso da poco sul mercato antiquario e sulla cui attribuzione al pittore purista mi dichiaro perplesso ma non totalmente scettico¹⁰⁸: rappresenta l'episodio evangelico de *L'incontro di Cristo con le pie donne*, ed è databile in modo approssimativo al 1820-30 ca. Da un punto di vista sia compositivo che formale risulta vicinissimo a opere antecedenti di qualche anno del pittore tedesco, soprattutto ai cartoni preparatori per il grande dipinto -andato distrutto- dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (1809-1824, Lubecca, Marienkirche), a una *Via Crucis* dipinta da Wilhelm von Schadow nel 1817 (Copenaghen, Museo Thorvaldsen), nonché alle due serie -però assai più tarde- dedicate da Joseph Führich la prima e l'altra dallo stesso Overbeck, alla tematica del Calvario di Cristo.

Ma quel che più merita la pena di essere sottolineato è che questi ed altri fogli minardiani, per le fisionomie e la resa dei panneggi statuaria, denotano un'indubbia conoscenza non tanto delle opere ad affresco del Casino Massimo, quanto più realisticamente dei disegni e delle incisioni overbeckiane.

D'altronde non doveva essere difficile per un artista così ben inserito come Minardi nei circoli culturali capitolini, il cui atelier era abitualmente frequentato da personalità di rango della società italiana e internazionale e anche da collezionisti e mecenati di area germanica, tra cui spicca il cancelliere austriaco Metternich¹⁰⁹, conoscere ed accedere

¹⁰⁸ Catalogo d'asta *Arredi, dipinti antichi e oggetti d'arte* (Finarte, Milano, asta 1380, 5 giugno 2007, lotto n. 473).

¹⁰⁹ Assai significativa è la testimonianza riguardante l'entusiasmo suscitato dai disegni di Minardi in un personaggio pubblico di enorme fama nel primo quarto del XIX secolo, ovvero il principe Klemens von Metternich, il diplomatico che decise le sorti dell'Europa con la restaurazione dei governi prerivoluzionari sancita dal Congresso di Vienna del 1815, che nel 1819 visitò lo studio dell'artista a Perugia richiedendogli di eseguire cinque disegni su soggetti storici e religiosi: l'episodio venne minuziosamente raccontato da Ernesto Ovidi, che non manca nemmeno di sottolineare il successo ottenuto dai disegni inviati dal pittore purista presso "i tedeschi" (OVIDI 1902, pp. 20-21); anche l'epistolario minardiano restituisce traccia del clamore provocato a Roma dalla notizia della visita perugina di tale autorevole personalità: in una lettera spedita da Pietro Tenerani -che per lo stesso committente scolpì una replica della sua celebre *Psiche*- si può leggere infatti: «Mi rallegro di cuore della ordinazione che avete avuto dal Principe di Metternich» (30 luglio 1819, A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 1); mentre Michele Ridolfi descrive l'accaduto in maniera più informale: «Seppi che Metternich sia rimasto di sasso a vedere i tuoi disegni, e che evvi di godersene cinque. Egli non è di cattivo gusto. Io non indovinerò i soggetti per appunto, ma scommetto che son sacri, e anche in ciò dimostrerebbe finezza d'ingegno» (6 agosto 1819, *Ibidem*). Concorda con queste testimonianze anche la nota manoscritta di Pietro Canali, segretario dell'Accademia di Perugia, che rammenta come Metternich «ammirò molto due disegni a macchieta d'acquarello raffiguranti due fatti della passata guerra» (Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, *Memorie storiche dell'Accademia dall'anno 1815 a tutto il 1820*, p. 137). Sulla collezione appartenuta a Metternich è stata effettuata una prima meritoria ricognizione, seppure limitata alla raccolta di sculture, che si deve a SCHEMPER-SPARHOLZ 2005.

alla grafica del collega tedesco, collezionata anch'essa con notevole interesse - esattamente come quella di Minardi -, al pari delle opere in pittura.

Ne sia esempio l'acquerello overbeckiano che ho rintracciato nei depositi della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma con la *Resurrezione della Figlia di Giairo* [fig. 19] seconda versione eseguita dall'autore su questo soggetto (in realtà si tratta di copia, essendo perfettamente identica all'esemplare datato 1815 di proprietà degli Staatliche Museen di Berlino, anche se di differenti misure). Idee e suggestioni, tuttavia, furono anche captate e accolte, in un percorso inverso, da Overbeck: soprattutto in alcune opere degli anni Venti e Trenta è infatti possibile constatare come la rigida e severa grafia che caratterizza grandissima parte della produzione artistica del pittore di Lubecca si fosse nel frattempo stemperata e molto addolcita, verosimilmente a causa dei soggiorni di studio umbri e delle riflessioni indotte dalla conoscenza delle opere di Minardi.

Il faentino, nel 1825, sarebbe salito alla ribalta della scena romana presentando la sua prima importante opera di destinazione pubblica, *l'Apparizione della Vergine a San Stanislao Kotska morente* per Sant'Andrea al Quirinale [fig. 20], che destò molto le attenzioni degli artisti tedeschi, come mise in risalto la stampa specializzata dell'epoca¹¹⁰. Guarda caso, un ascendente minardiano nella pittura di Overbeck è ravvisabile in un'opera proprio del 1825, *Maria ed Elisabetta con Gesù Bambino e San Giovannino* [fig. 21], che per il tema affrontato riecheggia le composizioni di analogo soggetto che da anni il pittore purista -come già avvertito a riguardo dei disegni acquistati da Wagner- ripeteva con numerose varianti¹¹¹: una delle versioni più note è la *Giardiniera* – detta anche *Madonna dell'agnellino* - [fig. 22] datata con non pochi anni d'anticipo (1819) rispetto al dipinto overbeckiano.

¹¹⁰ Cfr. CARDINALI 1827. Secondo la testimonianza di Guglielmo De Sanctis l'opera trovò scontenti classicisti come Camuccini e Silvagni, mentre suscitò il plauso dei Nazareni capeggiati da Cornelius e Overbeck, anche se per certi aspetti «il quadro non andava a versi neppure ai tedeschi, per quanto fosse lavoro di buon stile» poiché «lontano assai dalla maniera arcaica da loro vagheggiata [tuttavia] riconoscevano il Minardi essere l'iniziatore di una riforma consentanea ai loro principi e volentieri si posero a difenderlo» (DE SANCTIS 1900, p. 66). Si legga anche il giudizio di Michael Thimann, secondo cui «Il grande formato scelto per il dipinto, pur essendo un'eredità dell'epoca barocca, è di genuina ispirazione nazarena, mentre i modelli formali e iconografici contengono reminiscenze dei più disparati autori della storia dell'arte italiana» (THIMANN 2005, pp. 261-262, trad. dell'Autore).

¹¹¹ La maggior parte delle *Sacre Famiglie* minardiane attualmente note sono conservate alla G.N.A.M. di Roma, ma esistono esemplari anche alla Biblioteca Vaticana, in varie collezioni private e perfino al Metropolitan Museum di New York: per ulteriori ragguagli si rimanda alla scheda redatta dall'autore in *Arte in Umbria*, cat. 27, pp. 124-125.

L'opera del tedesco, per giunta, dialoga stupendamente anche con la suddetta tela di Sant'Andrea al Quirinale, dove Minardi aveva mescolato insieme in un intento di fusione dei capisaldi della storia della pittura italiana; evidentissime sono le reminiscenze quattrocentesche umbre e toscane nonché i ricordi del classicismo seicentesco di Guido Reni, Domenichino e Ludovico Carracci¹¹².

Ancora nel 1825, o perlomeno intorno a questa data che sembra assumere il valore di punto di convergenza tra i percorsi paralleli dei due artisti, Minardi eseguì anche uno dei suoi rari oli su tela, la *Deposizione dalla croce* (o più correttamente il *Compianto sul Cristo morto*) della Pinacoteca Comunale di Faenza [fig. 23] in cui se le fonti riscontrate sono sì Fra Bartolomeo per la figura della Maddalena (Firenze, Palazzo Pitti) mentre il Cristo disteso è desunto dalla *Deposizione* dell'Ortolano alla Galleria Borghese, il particolare dei capelli e della barba rossi di Gesù sono delle precise citazioni da Overbeck e Cornelius, nelle cui opere il Cristo assume, com'è ricorrente nella tradizione iconografica del Rinascimento tedesco, fattezze nordiche¹¹³.

Si potrebbe trattare, nel complesso, di un tardivo riconoscimento, da parte di entrambi i due capiscuola, del valore artistico delle rispettive opere: tuttavia, è bene ricordare che la prima mostra “ufficiale” degli artisti Nazareni a Roma fu allestita soltanto nel 1819, e che Minardi rientrò in pianta stabile nella capitale pontifica, di ritorno da Perugia dopo un intenso triennio di attività artistica, didattica e conservativa, soltanto nel 1821.

Anteriormente a queste due date, le occasioni di dialogo e di confronto potrebbero essere state limitate, dovute anche alla difficoltà, riscontrabile sul versante tedesco, di instaurare rapporti interpersonali al di fuori della loro comunità nazionale.

Così, se l'epistolario minardiano restituisce la prova inconfutabile di amicizie consolidate prima degli anni Venti con prussiani come Franz Ludwig Catel, Carl Christian Vogel von Vogelstein e Carl Adolf Senff - autore nel di un *Ritratto di Minardi* donato all'Accademia di Perugia¹¹⁴-, e il suo *corpus grafico* con austriaci come

¹¹² Sul dipinto di Overbeck cfr. HOLLEIN, STEINLE 2005, pp. 48 e 263, mentre per le due opere di Minardi poste a confronto con esso si vedano rispettivamente S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 233-237 e C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 182; M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 222-225, e per una disamina dei modelli raffaelleschi, RICCI 2006, p. 90.

¹¹³ Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 15-16. Una prima idea per la *Deposizione* di Faenza, con un maggior numero di figure e di “citazioni”, tra cui i *Profeti* raffaelleschi della chiesa di Sant'Agostino a Roma, nonché la *Deposizione* di Sebastiano del Piombo dell'Ermitage, è datata al 1813 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca). Cfr. A. Scarlini, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 169-170.

¹¹⁴ La conoscenza diretta di questi artisti da parte di Minardi è già stata evidenziata da chi scrive con

Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, a Roma dal 1814 al 1816 e poi di nuovo nel biennio '20-'21, di cui fu invece Minardi a eseguire un ritratto a matita¹¹⁵, non è stato possibile trovare traccia di una corrispondenza fra Minardi e Overbeck in una fase antecedente al rientro a Roma del faentino dal capoluogo umbro.

Rimane quindi l'incognita di una collocazione temporale del primo incontro fra i due (anche se si può stabilire indicativamente intorno al 1811-15); più arduo stabilire con precisione il momento in cui sia sorta una vera amicizia, sicuramente rinsaldata poi in svariate circostanze fino a tramutarsi in esplicito sodalizio dopo il 1825. Nel 1827, poi, fu per merito di Minardi che concesse parere favorevole - scrivendo appositamente al camerlengo Galeffi - alla rimozione del precedente affresco seicentesco, se venne affidata al pittore di Lubeca la realizzazione del *Miracolo delle rose* sulla facciata della cappella della Porziuncola nella basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi¹¹⁶.

È il caso di ricordare invece che altri Nazareni come Peter Cornelius nel 1818 e Julius Schnorr von Carolsfeld nel 1827, fecero presto ritorno in patria, chiamati per importanti committenze decorative affidate loro dal principe ereditario Ludwig di Baviera, nonché per insegnare nell'Accademia di Monaco; Cornelius tuttavia rientrò poi a Roma per vari soggiorni (nel 1830-31, 1833-35, 1843-35 e 1853-61), stringendo stavolta sicuramente contatti con Minardi e altri artisti puristi ad egli vicini, come Giovanni Sanguinetti e il perugino Mariano Guardabassi¹¹⁷.

l'ausilio di documenti inediti che per ragioni di spazio non ripropongo in tale sede: rimando pertanto a RICCI 2006, pp. 88-89. Per l'opera di Senff si veda la scheda di C. Zappia, in ZAPPIA 1995, p. 126.

¹¹⁵ *Disegni di Tommaso Minardi*, II, cat. 370, pp. 40-41.

¹¹⁶ Si legga la supplica scritta da Fra Luigi da Bologna: «A voi em.o appartiene totalmente l'affare, essendo capo dell'Accademia di S. Luca. Voi ben conoscete la brutta e stomachevole pittura che tutt'ora esiste, che l'autore che la fece non si vergognò di porvi il suo nome, che fù un ciavattino di Assisi nominato Francesco Providoni, che questo nome non si è potuto rinvenire nella Classe dei Pittori. Si è fatto ricerca in tutte le Memorie di Assisi, non si rinviene che sia Pittore Classico. Tutti i forastieri, e intendenti restano maravigliati di vedere, e lasciare un mostro che fa vergogna al bel disegno del Vignola [...]. Voi E.mo avete tutto in mano. Procurate che non si perde nel nostro stato di bell'opera che farà veramente cosa insigne» (20 settembre 1827, A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 11). Anche Cesare Guasti testimonia l'appoggio determinante dato da Minardi, «che in mezzo a quegli Accademici romani si era schierato nel campo dell'arte fra' i così detti Puristi» (GUASTI 1882, p. 135). Per il prosieguo della polemica perdurata anche dopo l'ultimazione dell'affresco nel 1829, cfr. G. Capitelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 180.

¹¹⁷ Giovanni Sanguinetti testimonia in una lettera a Minardi che «il sig. de Cornelius, è quel distintissimo che io ho appreso a infinitamente stimare da voi che tante volte me ne avete fatto tanti meritati elogi [...] Egli è una grande anima [...] io desidero che voi lo conosciate» (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 85). In base a questa testimonianza di Sanguinetti ritengo plausibile che il faentino, pur ammirandone come testimonia Sanguinetti, le opere, non abbia conosciuto di persona l'artista di Düsseldorf se non durante il suo secondo soggiorno italiano, a dimostrazione di come nel corso della seconda decade del secolo,

È invece un caso a parte quello rappresentato da Joseph Führich, che giunto a Roma dalla nativa Praga nel 1827, già due anni dopo è testimoniato in corrispondenza con Minardi¹¹⁸, con il quale restò in contatto anche successivamente (dal 1834 si stabilì a Vienna con l'incarico di conservatore della Gemäldegalerie). Un'occasione d'incontro quasi certamente mancata fu quella della mostra degli artisti tedeschi organizzata in Campidoglio a Palazzo Caffarelli - sede dell'Ambasciata Prussiana - nel 1819, in onore della visita dei sovrani d'Austria nella città¹¹⁹: Minardi si era infatti appena trasferito a Perugia, ed ho già evidenziato come la circostanza del viaggio di rappresentanza fornì al cancelliere Metternich, accompagnatore della coppia imperiale e il cui consigliere aulico era Friedrich Schlegel uno dei teorici dei Nazareni, l'occasione di ammirare i disegni del faentino, commissionandogli cinque composizioni originali.

Chi invece, pur essendo anch'egli artista proveniente dal nord Europa come Overbeck, ebbe stretti contatti fin da subito con Minardi, fu lo scultore danese Bertel Thorvaldsen (Copenaghen, 1770-1844)¹²⁰, che tra l'altro fu collezionista sia di opere nazarene che puriste (oltre che di Minardi e di Tenerani, fu acquirente di 2 grandi acquerelli di Giovanni Sanguineti)¹²¹. Il vincolo di intima amicizia tra i due artisti è noto da tempo: nel 1821 lo scultore, che sebbene originario della Danimarca era stato ammesso all'Accademia di San Luca e poi addirittura nominato professore ordinario, fu tra i sostenitori a fianco della maggioranza degli studenti dell'incarico conferito in via straordinaria a Minardi - che non era ancora accademico - di ricoprire la cattedra di disegno; nel 1825, con l'appoggio di Gaspare Landi che insegnava pittura, i due proposero un intero piano di riforma dell'insegnamento della San Luca¹²²; sempre a fianco li ritroviamo nel 1829 per promuovere la costituzione della “Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti”, che fu il primo vero esperimento per dare respiro internazionale alle mostre di arte contemporanea organizzate a Roma¹²³.

¹¹⁸ Lettera del 7 novembre 1829, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 13.

¹¹⁹ Cfr. J. Huber, *Mostre di artisti tedeschi a Roma 1800-1830*, in Piantoni, Susinno 1981, pp. 64-71.

¹²⁰ Risulta praticamente sterminata la bibliografia sull'artista danese: tra le pubblicazioni più interessanti e complete segnalo Di Majo, Joarnes, Susinno 1989; Kragelund, Nykjaer 1991; Bott, Spielmann 1991; Tesan 1998.

¹²¹ Cfr. D. Helsted, *Thorvaldsen collezionista di arte moderna*, in Di Majo, Joarnes, Susinno 1989, pp. 241-243, e schede sgg.; S. Miss, *Das Thorvaldsen Museum*, in Bott, Spielmann 1991, pp. 341-354.

¹²² A. Cipriani, *Thorvaldsen e l'Accademia di San Luca*, Di Majo, Joarnes, Susinno 1989, pp. 110-12; E. Debenedetti, *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*, in Kragelund, Nykjaer 1991, pp. 43-57.

¹²³ A conferma della vocazione cosmopolita di quest'associazione sin dal suo primo costituirsi cfr. la

Quel che invece fino ad ora era rimasto ignoto è la certezza di una conoscenza pregressa: un documento conservato nell'archivio del Museo Thorvaldsen di Copenaghen attesta infatti che già nel 1815 Minardi poteva contare sulla «sua sperimentata bontà» che spingeva il faentino a raccomandare allo scultore danese di “*voler osservare un disegno d'invenzione del giovane, che le presenterà questa mia, Sig. Silvestro Massari alunno della Accademia di Perugia*”¹²⁴.

Questa lettera ha un evidente valore simbolico: prima di tutto mostra come Minardi, a quella data precoce, fosse già in piena confidenza -all'epoca aveva 27 anni- con un artista che godeva di una straordinaria fama nell'intero continente, visto come una sorta di “protettore” degli appartenenti alle comunità di artisti stranieri residenti a Roma provenienti dal nord Europa [fig. 26], amico -anzi di più, corifeo-, degli artisti danesi e scandinavi, e non solo. La sua casa in via Sistina, insieme alla sua cospicua raccolta di libri, antichità e opere d'arte contemporanea, erano frequentatissime; era ritenuto un modello per i giovani artisti e letterati nordici, il “fulcro” intorno a cui ruotava la folta colonia germanica, chiamata così per semplificazione - data la massiccia presenza di gran lunga superiore a qualsiasi altra nazione straniera - dei tedeschi.

Thorvaldsen aveva saputo stringere sodalizi tanto con gli artisti “alemanni” della prima ondata come Carstens e Koch, Reinhart, i fratelli Riepenhausen e Wagner (di nuovo si evidenzia così un tramite per il legame indiscutibile fra rappresentanti delle poetiche proto-romantiche ed esponenti della schiera purista), quanto, e non marginalmente, con le nuove leve di tendenza apertamente nazarena¹²⁵.

Per ritornare al documentato citato, esso attesta oltre che un rapporto privilegiato di Minardi con Thorvaldsen un legame con l'Accademia di Perugia che ebbe origine prima ancora della sua nomina a direttore sul finire del 1818: relazione qui testimoniata

minuta di una lettera di Tommaso Minardi del 17 Ottobre 1829, destinata al Camerlengo, Cardinale Galeffi, nella quale il pittore purista trasmettendo il progetto per lo statuto redatto da egli medesimo, spiega nella lettera di accompagnamento che il numero dei consiglieri era stato aumentato per l'esattezza da quindici a trenta “per essersi conosciuto da tutti i socii [...] che, dovendo il Consiglio per maggiore comune soddisfazione essere formato d'individui di tutte le rispettive nazioni, che la Società compongono, il numero di quindici non era sufficiente a ciò” (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 14). Una copia a stampa dello statuto, edita nel 1830, è in A.S.R., Camerlengato, titolo IV, parte II, b. 283, f. 3166.

¹²⁴ Per il testo integrale della lettera, datata 7 Luglio 1815, si veda *Appendice documentaria*, doc. III.

¹²⁵ Cfr. J. Wittstock, *Thorvaldsen und die Deutschen: ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst*, in BOTT, SPIELMANN 1991, pp. 203-209. Non è un caso a mia opinione che anni dopo Thorvaldsen accoglierà sotto la propria ala protettiva un pittore “militante” sul versante primitivista e spiritualista come Albert Küchler, alias Fra Pietro da Copenaghen, noto per la vicinanza a Overbeck (CRIELES 1999).

attraverso Silvestro Massari (Perugia, 1794 - 1851), suo allievo, quindi collaboratore e continuatore dei piani di riforma accademici del faentino, in veste di professore di scultura e ornato in plastica.¹²⁶ Tutto ciò costituisce la testimonianza di una circolarità di nomi, di fatti, di eventi, che connota l'ambiente romano dei primi due decenni del XIX secolo, quello in cui, per l'appunto, si andavano delineando le coalizioni di Tommaso Minardi con artisti attestati su posizioni simili, e in cui gradualmente si radicava, pur ancora privo di un nome, il movimento da egli guidato.

In definitiva, siamo alle origini del Purismo: anche se il percorso intrapreso dalla corrente non sarà del tutto lineare, si denotano fin da questi tempi iniziali connessioni tra vari luoghi, reali e immaginari -Roma, Perugia, l'Europa- che sono una caratteristica fondamentale delle linee-guida politiche puriste, così come venivano intese nella *leadership* di Minardi, attento a costituire una specie di “consorzio” piuttosto che una “confraternita” di numero limitato, che poi certo con gli anni assumerà sempre di più le sembianze di una famiglia patriarcale.

In ogni caso, mediante testimonianze di questo genere si capisce come anche gli esordi di un artista cresciuto lontano da grandi centri artistici come Silvestro Massari, per via dei contatti che poteva procurargli il suo nume tutelare a Roma, debbano inevitabilmente essere trasposti dalla dimensione locale a cui finora erano confinati in uno scenario internazionale, che è poi uno degli assunti più importanti che emergono dalle ricerche che ho svolto, come tenterò di dimostrare ripetutamente.

Un ambiente pur periferico come Perugia poteva al contrario, con il traino romano costituito da Minardi e dai suoi referenti, mostrarsi all'avanguardia ad esempio nel filone dello studio dai primitivi, a cui invece avrebbe aderito molto più tardi l'Accademia di San Luca, ancora improntata ai metodi neoclassici di stampo davidiano. Chissà infatti che non spetti proprio al Massari, magari proprio negli anni dell'apprendistato presso Minardi tra Roma e Perugia, fra il 1815 e il 1825, una serie di tre copie ad acquerello rappresentanti *Episodi della storia di Giuseppe Ebreo* dalle Logge di Raffaello [figg. 24-25], che fanno parte delle collezioni accademiche di

¹²⁶ Dopo un secondo pensionato a Roma concesso all'artista nel 1821, nel maggio 1825 Massari venne designato all'incarico, che avrebbe ricoperto a partire da questa data fino alla morte avvenuta nel 1851 (Zappia 1995, pp. 38-40); sull'attività di Massari come copista in pittura e di traduttore in incisioni, specialmente da Perugino ma anche da Arnolfo di Cambio, si guardino invece le schede di Fedora Boco in MARABOTTINI, ZAPPIA 2004, pp. 503-504, 510-511.

Perugia con un'ipotesi attributiva - impossibile da verificar e- ma certo non priva di fondamento, al successivo alunno dell'Accademia e pupillo minardiano Nicola Consoni (il che però farebbe slittare la datazione a un periodo posteriore, pressappoco al 1830-1840)¹²⁷; anche se non è da escludere la paternità dello stesso Minardi, per via della presenza di un suo acquerello - ugualmente tratto dalle Logge ma dalle *Storie di Noè* -, presente nella collezione di Carla Milano a San Paolo del Brasile.

Acquerelli che, al di là dell'indubbia qualità esecutiva che denota un assiduo studio condotto sulle opere rinascimentali - che potrebbe far pensare anche al successore di Minardi, Giovanni Sanguinetti. o ai suoi allievi Bartolomeo Bartoccini e Carlo Fantacchiotti -, manifestano lampanti analogie, in special modo nell'esemplare del *Giuseppe venduto dai fratelli*, con l'affresco sullo stesso tema che Overbeck realizzò per il console prussiano Bartholdy nelle sale di Palazzo Zuccari, portato a termine nel 1818. Logicamente, al di là di questo rapido accenno alle esperienze degli studenti dell'istituzione perugina che come si vedrà in seguito saranno cruciali, varrà la pena concentrare ancora per un po' le attenzioni sul capofila purista, il quale, anche ammesso che alle date di cui si discorre non fosse riconosciuto in maniera autorevole alla testa di un movimento, di certo si atteggiava già, a partire perlomeno dalla metà degli anni Dieci, come il leader carismatico di un gruppo di artisti intenzionati a sperimentare nuove formule, per certi versi considerate addirittura anti-accademiche e comunque sia aperte al confronto con le novità provenienti da altri paesi europei.

Basilari, in questo senso, devono essere considerati i contatti precocemente stabiliti da Minardi con alcuni artisti pur sempre tedeschi, ma a differenza dei Nazareni di area precipuamente prussiana, di alcuni dei quali ho già fatto menzione.

Tra questi spicca senz'ombra di dubbio Franz Ludwig Catel (Berlino 1778 – Roma 1856), che fu tra gli estimatori di Minardi della prima ora all'interno della colonia germanica¹²⁸.

¹²⁷ Sono grato alla dott.ssa Fedora Boco dell'Accademia "Pietro Vannucci" di Perugia per la segnalazione di queste opere, sulle quali malgrado le ricerche svolte *in loco* non sono riuscito a pervenire all'identificazione del loro autore. La tradizionale attribuzione a Consoni si basa sulla notizia di un progetto di Pio IX, risalente al 1847, di trarre delle copie integrali delle Logge di Raffaello che furono eseguite da diversi allievi di Minardi, tra cui Consoni. Uno dei vantaggi della realizzazione di queste copie, spiega Minardi in una lettera al pontefice, era che «per questa via l'abilità degli Artisti scelti crescerà infallibilmente di molto, più squisito si farà il loro gusto, ed entreranno in pieno possesso di quell'aureo stile, oggetto della maggiore importanza» (cit. in CONSONI 1997, p. 27)

¹²⁸ RICCI 2006, p. 88 e 98, nota 1. Su Catel cfr. WOLKEN 1984, DI MAJO 1996 e STOLZENBURG 2007.

Stabilitosi a Roma nel 1811, entrò subito in contatto con Koch e i Nazareni con i quali collaborò alle decorazioni di Casa Bartholdy, dipingendo i paesaggi dei sovrapporta - al cui influsso restò però, nel complesso, quasi del tutto insensibile. Non fu tuttavia indifferente, ma anzi partecipò attivamente al moto di esplorazione e di riscoperta delle testimonianze d'arte del Medioevo, soprattutto del centro Italia, come dichiara un *lavis* che raffigura la Basilica di San Francesco ad Assisi, firmato e datato al 1813, appena due anni dopo il suo arrivo nell'Urbe [fig. 27].

Catel non fu certo il primo tra gli artisti e i letterati tedeschi a compiere durante il viaggio in Italia escursioni di studio in Umbria alla scoperta delle bellezze artistiche di questa regione: un diretto precedente si trova nel viaggio intrapreso nel 1805 da Carl Friedrich von Rumohr, allora ventenne, in compagnia di Ludwig Tieck e dei fratelli Riepenhausen, che a sua volta si ispirava all'illustre antesignano costituito, in epoca ancora di *Grand Tour*, dal soggiorno di Goethe. È significativo che sia documentata l'ammirazione espressa da Catel per l'operato minardiano negli anni trascorsi a Perugia e che nel mentre Rumohr ne abbia fatto il suo interlocutore privilegiato per ricerche storiche *in loco*, rompendo con la tradizione delle corrispondenze con eruditi locali e preferendo ad essa il carteggio con un artista dichiaratamente schierato, riconosciuto quale legittimo interlocutore della “nazione” tedesca¹²⁹.

Altri due artisti tedeschi che si devono assolutamente rammentare tra i primissimi a viaggiare in Italia e ad interessarsi alla pittura dei primitivi toscani e umbri furono i più volte nominati fratelli Riepenhausen, Franz (vero nome Friedrich: Göttingen 1786 - Roma 1831) e Johann, pseudonimo di Christian (Göttingen 1789 - Roma 1860)¹³⁰. Nativi della Bassa Sassonia, si stabilirono a Roma già nel 1805, e qui all'inizio del loro soggiorno frequentarono la cerchia di Wilhelm e Caroline von Humboldt e strinsero immediatamente amicizia con Thorvaldsen. I due fratelli, come è noto, lavorarono a stretto contatto e spesso firmarono congiuntamente le loro opere, almeno ovviamente fino alla morte prematura del maggiore dei due, Franz. Del periodo degli esordi romani sono noti alcuni disegni di notevolissimo interesse per il loro precoce sperimentalismo

¹²⁹ Si legga quanto esposto da Enrico Parlato nel saggio significativamente intitolato *Carl Friedrich von Rumohr e Tommaso Minardi in una lettera del 1820: storiografia e vita artistica nell'Umbria di primo Ottocento* (PARLATO 2006).

¹³⁰ Per un approfondimento sulla loro intensa vicenda artistica si rimanda a KUNZE 2001, con bibliografia precedente.

intorno al recupero dell'arte del Rinascimento italiano, in particolare guardando con entusiasmo al primo Raffaello e alle radici della sua pittura nell'arte fiorentina del Quattrocento e in quella umbra della corrente peruginesca: in questo entusiasmo per i primitivi anticiparono di qualche anno i Nazareni¹³¹.

La loro spiccata inclinazione per gli “antichi maestri” si rispecchia inoltre nell'edizione di due fascicoli illustrati con 24 tavole incise da Karl Barth dai loro originali, intitolata *Geschichte der Malerei in Italien* (pubblicata approssimativamente tra il 1817 e il 1821): documentano lo sviluppo dell'arte italiana, partendo da Cimabue e arrivando fino a Perugino, in straordinaria consonanza d'intenti con il percorso evolutivo della pittura italiana che sarà tracciato da Minardi nei suoi scritti teorici e in particolare nel più famoso di essi, *Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione* (1834), in cui il purista utilizzò Giotto e Raffaello quali “principio” e “termine”, alla stessa stregua di quanto avevano fatto, scegliendo Cimabue e Perugino, i fratelli tedeschi.

Non è documentabile una conoscenza personale fra Minardi e i Riepenhausen, però appare facilmente ipotizzabile, considerando il fatto che negli anni Dieci i contatti tra i due fratelli e Thorvaldsen - che come detto fu tra gli interlocutori privilegiati del disegnatore italiano sin dal secondo decennio del secolo - divennero particolarmente stretti, come testimonia il buon numero di disegni e dipinti dei Riepenhausen appartenuti alla collezione privata di Thorvaldsen¹³². I due artisti tedeschi incisero parecchi disegni di mano di Thorvaldsen su soggetti mitologici, letterari e soprattutto sacri, di chiara ispirazione quattrocentesca [fig. 28], e nel periodo seguente lavorarono, accanto a Ferdinando Mori, all'opera illustrata delle sculture dell'artista danese.

È legittimo dunque ricondurre sperimentazioni in chiave primitivista anche in un comune ambito artistico transnazionale che faceva riferimento al grande scultore, visto come una sorta di “ambasciatore” a Roma, che coinvolgeva una serie di artisti di varie

¹³¹ Si veda la scheda del disegno *Maria con Gesù e Giovanni* (1807), in B. Jørnæs, in DI MAJO, JOARNES, SUSINNO 1989, cat. 142, p. 274. Nel 1806, inoltre, dipinsero una perduta pala d'altare rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* per la chiesa della nazione tedesca a Roma, Santa Maria dell'Anima, improntata su modelli rinascimentali appresi attraverso lo studio di Raffaello (CAPITELLI 2005, p. 51). Cfr. anche la preziosa descrizione di alcune opere disperse nella recensione anonima intitolata *Pittura di storia. Ripenhausen (Francesco e Giovanni) di Hannover*, in “Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti”, tomo IV, Roma 1819, pp. 98-101.

¹³²Cfr. MÜLLER 1847-50, II, pp. 118-119 e DI MAJO, JOARNES, SUSINNO 1989, pp. 274-276.

nazionalità e provenienze, accomunati però da un paritetico sentimento, di indubbio tenore romantico, che li condusse spontaneamente a ad attingere a fonti figurative “trascurate”, che rintracciarono nell'alveo dell'arte italiana del XV secolo.

A questo riguardo bisogna sottolineare inoltre come le contaminazioni sul terreno delle riscoperte fossero senz'altro di natura reciproca. A volte avvenivano infatti in maniera occasionale, non programmata. È noto il clamore suscitato nel corso dell'Ottocento dal dibattito inerente l'autografia della *Madonna con il Bambino e il donatore Francisco Cabañas*, opera del 1513 realizzata ad affresco, ma con un fondo dipinto a finto mosaico, inserita in una lunetta nel portico della chiesa di Sant'Onofrio a Roma.

Minardi, che la considerava di paternità di Leonardo da Vinci (oggi viene attribuita a Giovanni Antonio Boltraffio o Cesare da Sesto), le dedicò una splendida copia in disegno [fig. 29] - per giunta piuttosto interpretativa dal momento che ne integrò le lacune già esistenti all'epoca -, tradotta poi in incisione nel 1826 da Giuseppe Marri per conto dello stampatore Giuseppe Longhi, lo stesso che si era servito dell'artista faentino per la riproduzione a stampa del *Giudizio Universale* di Michelangelo, il cui disegno venne commissionato nel 1810 (infatti a una data probabilmente di molto anteriore al 1826 deve risalire anche la committenza per il disegno dalla lunetta di Sant'Onofrio).

La fortuna della copia di traduzione realizzata da Minardi favorì la notorietà di quest'affresco per tutto il corso del secolo, preso a modello da artisti e descritto minuziosamente da autori di testi di odeporica romana come Giuseppe Caterbi, scatenando perfino una polemica sui pregi della scuola leonardesca in cui Minardi venne coinvolto in prima persona da uno scritto del conte Cesare di Castelbarco¹³³.

Scuola leonardesca che comunque, fino ad allora, era rimasta sostanzialmente ignorata, sia sul fronte storiografico che sul versante dei modelli artistici, dalla colonia tedesca in Italia. Da una prospettiva più ampia, in definitiva, è riscontrabile che la riscoperta di taluni fonti figurative che entrarono in seguito a far parte del novero dei modelli prediletti tanto dai Nazareni quanto dai Puristi, è da assegnare o direttamente a Minardi o ad altri esponenti del suo movimento.

Indubbiamente l'eterodossia purista favorì infatti l'accoglimento di modelli non solo ed esclusivamente endogeni -mi riferisco alle fonti figurative di cui gli artisti di

¹³³Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, p. 17, e per un approfondimento sull'interesse di Minardi per Leonardo *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 267, e S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 134-136.

orientamento primitivista disponevano a Roma, sostanzialmente cinquecentesche: Leonardo e Perugino, scarsamente accessibili nella capitale pontificia, sono ad esempio da considerare modelli estrinseci più dei puristi che dei Nazareni (per cui invece sono solo al rango di modelli intrinseci). In ultima analisi lo stesso si può affermare anche a riguardo del “primo” Raffaello, quello delle opere umbre e toscane. Bene ricordare che la celebre monografia raffaellesca di Johann David Passavant (Francoforte, 1787-1861)¹³⁴ -che oltre ad essere storico era pittore quantomeno accostabile al gruppo nazareno, pur essendo stato allievo di David e Gros a Parigi-, opera in cui si intendeva recuperare dall'oblio la formazione artistica “provinciale” dell'urbinate, studiando a fondo le opere degli esordi (quelle del periodo trascorso a Città di Castello) e pure attribuendo molta più importanza di quanta ne ebbe nella realtà all'insegnamento paterno di Giovanni Santi, vide la luce soltanto nel 1839¹³⁵.

Esemplificativo in questo senso il vastissimo *corpus* di copie a matita o acquerellate realizzato nel corso dei suoi viaggi di studio in Italia dal pittore nazareno Johann Anton Ramboux (Trier 1790 - Köln 1866)¹³⁶, che pur nell'eterogeneità degli interessi manifestati (per l'affresco, la pittura su tavola, la miniatura, il mosaico, l'arazzeria), nella straordinaria varietà degli itinerari scelti e sovente anche poco battuti all'epoca dai suoi connazionali (Arezzo, Siena, Venezia, Napoli), degli artisti oggetto delle sue attenzioni (Giotto, Simone Martini, Piero della Francesca, ma anche Pietro da Rimini, Giovanni di

¹³⁴Cfr. PASSAVANT 1839-58. Sull'eco in Italia degli scritti storiografici dell'autore tedesco si vedano G. Piantoni, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in PIANTONI, SUSINNO 1981, pp. 30-38, SCARPATI, TARDITI 1990.

¹³⁵ Anche se, è doveroso puntualizzare, la raccolta del materiale da parte dello studioso tedesco ebbe inizio nel 1819. Il testo di Passavant, per di più, era stato preceduto dalla monografia “apologetica” del Quatremère de Quincy (*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris 1824) e dalla pubblicazione, densa di intuizioni innovative ma anche di dinieghi e osservazioni critiche, del connazionale Rumohr (*Über Rafael von Urbino*, Berlin 1831), che Passavant incontrò nel 1817 a Firenze e che probabilmente gli ispirò la realizzazione dell'opera sul Sanzio. Vale comunque la pena ricordare che un erudito italiano, il marchigiano Luigi Pungileoni, aveva dato alle stampe in anni precedenti al Passavant sia un *Elogio storico di Raffaello d'Urbino* (1829) che perfino un *Elogio storico di Giovanni Santi* (1822) in cui sostanzialmente era già formulata la tesi, ripresa dal Passavant, di un apprendistato di un certo peso sostenuto da Raffaello presso la bottega del padre e di un'influenza esercitata nei suoi anni giovanili da pittori marchigiani come Timoteo Viti (sulla fortuna di Giovanni Santi in ambito purista cfr. JACOBINI 1999). È noto tra l'altro che per le sue ricerche Pungileoni che si avvale in varie circostanze della consulenza di Minardi, importante “termometro” di uno scambio costante del teorico purista con la tradizione erudita locale: per un approfondimento, cfr. RICCI 2002.

¹³⁶ Sull'attività di copista di Ramboux, svolta nel corso dei suoi due soggiorni italiani (il primo svolto tra il 1816 e il 1822, il secondo negli anni dal 1832 al 1844, e di cui la stragrande maggioranza delle testimonianze si conservano attualmente nel Kupferstichkabinett di Düsseldorf e nello Städtisches Kunstinstitut a Francoforte, si vedano i contributi di ZIEMKE 1963, *Johann Anton Ramboux* 1966, HUECK 1980 e 1998 e infine il recentissimo SCHULZE 2008

Paolo, Taddeo di Bartolo, gli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta in Santa Maria della Verità a Viterbo) dimostra una mancanza, che appare macroscopica alla luce della riflessione condotta sinora, cioè la quasi totale assenza di copie da opere dal Perugino - ben poche se si considerano quelle dedicate al contrario alla pittura trecentesca senese - e da opere di Raffaello antecedenti al suo trasferimento a Roma. Difatti questo “vuoto” si nota in maniera lampante nelle sue opere originali, in grafica e in pittura, come nel disegno sul tema del *Noli me tangere* [fig. 30] del 1818 che ricalca fedelmente modelli tratti da *Alter Meister* tedeschi come Martin Schongauer (non di rado accadde anche ad Overbeck nei primi anni del suo soggiorno romano).

Esisteva dunque, nel corso del primo decennio dell'Ottocento, uno scarto, una discrepanza ancora notevoli, tra ciò che si copiava -praticamente tutto quel che era ritenuto venerabile per il fatto di essere stato realizzato in un'epoca di “sentimenti cristiani” - e i modelli a cui effettivamente si attingeva. A mia opinione, infatti, è soltanto negli anni Venti, quando lo scambio tra le due correnti diventa più fitto e capillare, che si registrano delle conseguenze assai più visibili in entrambi gli schieramenti, non solo per quel che concerne l'adesione minardiana a un indirizzo revivalistico più ortodosso; specularmente, ne deriva un allargamento degli interessi degli artisti tedeschi a modelli, offerti dagli “antichi maestri” di cui a Roma si conservavano scarse testimonianze, sino a quel momento decisamente trascurati, e solo successivamente al rientro di Minardi in pianta stabile nella capitale pontificia assimilati anche da alcuni esponenti del movimento tedesco.

Christian Ernst Stölzel (Dresda, 1792-1837) che al ritorno nella città natale divenne insegnante di disegno nella prestigiosa accademia cittadina, fu autore nel 1828 di una importante copia eseguita in parte a matita in parte ad acquarello [fig. 31] - poi tradotta in incisione nel 1832 - della Pala Oddi dipinta da Raffaello a Perugia nel 1502-1503 ca. Naturalmente per tutti gli artisti del primo Ottocento, come ha già osservato Alessandro Marabottini, «non era possibile fare una netta distinzione tra le opere di Perugino e quelle a lui tanto prossime della sua scuola»¹³⁷. Così, questa copia è al tempo stesso un esempio di interesse per il peruginismo, anche se filtrato (il coro d'angeli nel registro superiore infatti è di lampantissima impronta peruginesca) nonché per il “fiorentinismo”

¹³⁷ A. Marabottini, *Aspetti della fortuna e sfortuna di Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento*, in GARIBALDI, MANCINI 2004, pp. 387-401, in part. p. 399.

raffaellesco, dato che si tratta di un'opera indubbiamente influenzata dalla conoscenza di Masaccio, almeno per quanto riguarda la parte inferiore del quadro, realizzata probabilmente in seguito al primo breve viaggio di Raffaello a Firenze.

Si registra infatti, indubbiamente, una crescita di interesse negli anni Venti da parte dei Nazareni per il “primo” Raffaello, quello per l'appunto “umbro”. Ne sia esempio, nel percorso artistico di Overbeck, la comparsa nel 1823 di un disegno copia da Perugino, *La predica di San Giovanni Battista*¹³⁸, ripreso da una delle predelle del *Polittico di Sant'Agostino*, grande pala d'altare dipinta dal Vannucci nella sua città natale [figg. 32a-b]. Ritengo pertanto che non sia un caso che soltanto nel *Manifesto del Purismo* redatto da Antonio Bianchini (1842) si troverà formulata per la prima volta, in una chiarissima accezione anti-cinquentesca e anti-manierista, quella netta distinzione all'interno dell'opera di Raffaello che secondo alcuni traeva origine dalle idee proposte dai Nazareni tedeschi, mentre alla riprova dei fatti credo sia da interpretare come il risultato delle interazioni tra il gruppo degli artisti tedeschi e gli esponenti puristi: «ammiriamo nelle ultime dipinture di Raffaello ciò ch'è difficile, e in questa parte le anteponiamo alle prime; ma più ci tocca la efficace e modesta semplicità della Disputa»¹³⁹.

Il Silvestro Massari citato in precedenza, disegnatore, pittore e scultore perugino che otterrà la cattedra di professore di scultura e ornato all'Accademia di Belle Arti della sua città nel 1825, costituisce un caso emblematico -peraltro non l'unico- di un artista di orientamento purista, diretto allievo di Minardi, che ottenne un notevole successo di mercato realizzando copie ad olio e a tempera e in altre tecniche di opere di scuola umbra del Quattrocento, come in quest'esemplare rimasto invenduto e poi pervenuto nelle collezioni accademiche perugine, copia dallo Spagna [fig. 33], nella quale con ammirevole rispetto filologico sono perfino lasciate in vista le lacune dell'originale. Molti giovani artisti puristi di provenienza umbra si specializzarono infatti, proprio a partire dagli inizi del terzo decennio dell'Ottocento, nel copiare i classici del XV secolo con perizia esecutiva riconosciuta anche al di fuori dei confini italiani (oltre a Massari è ben noto il caso di Eliseo Fattorini¹⁴⁰): le loro opere erano richieste da committenti

¹³⁸ Per Günter Metken «in questo terzo decennio del secolo si andava sempre più accostando dalla pittura tedesca antica all'arte italiana del primo Rinascimento» anche se «a paragone di Perugino è evidente l'irrigidimento in una fredda monumentalità» (G. Metken, in Piantoni, Susinno 1981, p. 198).

¹³⁹ BIANCHINI 1842, p. 7.

¹⁴⁰ Cfr. S. Petrillo, in *Arte in Umbria*, p. 140, A. Migliorati, in BOCO, PONTI 2006, pp. 172-175.

internazionali, ed è evidente che in questo successo si intrecciano non soltanto i risultati della formazione accademica, ma anche gli esiti di un rinnovamento nel “gusto”.

Sebbene sia difficilmente dimostrabile una preminenza purista a livello di speculazione teorica intorno allo specifico aspetto della riscoperta e del recupero del Rinascimento umbro lo è invece di sicuro la primazia minardiana nell'instaurare solidi rapporti con le istituzioni, gli artisti e i committenti della regione favorendo tramite le sue aderenze la successiva penetrazione nazarena nella regione [fig. 34] - fenomeno che ritengo essere stato uno dei nodi della cultura figurativa europea dell'Ottocento -¹⁴¹; è pure impossibile d'altro canto individuare, punto per punto, gli elementi che denuncerebbero una sudditanza ideale e formale degli artisti di nazionalità italiana nei riguardi dei colleghi di lingua germanica. In ogni caso, a qualsiasi della due tesi si voglia credere, è obbligatorio tentare di ragionare in termini meno manichei come quello di “contrapposizione” fra le due correnti, o quello ancora più frequentemente utilizzato di “sovrapposizione”. Esistono piuttosto numerosi punti di tangenza e di vera e propria convergenza, tant'è vero che negli anni Quaranta si concretizza un reale connubio d'intenti (il *Manifesto* co-firmato da Overbeck ne è una prova schiacciante), però, viceversa, esistono anche “false analogie” e “ambigue affinità” che è doveroso riuscire a distinguere, per comprendere la peculiarità dei vari percorsi intrapresi.

Per valicare ulteriormente i ristretti confini della *querelle* Nazareni-Puristi e cercare di capire come Minardi e i suoi seguaci si ponessero inoltre in relazione ad altri fermenti che animavano lo scenario cosmopolita della Roma napoleonica prima e quindi della città negli anni immediatamente a ridosso della restaurata sovranità pontificia - sostanzialmente tra il 1810 e il 1820 - può essere opportuno spostare le attenzioni anche su altre comunità nazionali e gruppi di artisti presenti all'epoca nell'Urbe.

Nei confronti ad esempio della comunità artistica francese, è innegabile che Minardi abbia palesato un atteggiamento, in linea generale, di indifferenza, anche se con delle notevoli eccezioni a riguardo: la prima e più importante fra queste è, senza dubbio, un apprezzamento palesato e mai sconfessato apertamente per l'arte di Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban 1780 - Parigi 1867).

¹⁴¹ Cfr. RICCI 2006, con bibliografia precedente sull'argomento.

Occorre precisare in tal senso che il grande artista francese fu considerato dai contemporanei, nei cenacoli artistici romani e non solo (ad esempio è eclatante nel caso del circolo purista senese capeggiato da Luigi Mussini) come uno degli esponenti principali di quel “purismo internazionale” rappresentato nelle sue varie ramificazioni europee da Ingres, Overbeck e Minardi¹⁴².

L'interesse per l'opera di Ingres da parte di Minardi venne puntualmente esplicitato in alcuni disegni con soggetti desunti dagli allora celeberrimi - ma come noto apocrifi - *Canti di Ossian*, l'Omero “del Nord” secondo la poetica definizione di Madame de Staël: disegni che evidentemente si ricollegavano ai famosi dipinti eseguiti su questo filone da Gérard e Girodet e soprattutto da Ingres (*Il sogno di Ossian*, 1813, opera che faceva parte della decorazione napoleonica del Quirinale), in chiave di esaltazione del passato medievale - quindi in contrasto con la poetica neoclassica celebrativa del mondo greco-romano - e pertanto delle tradizioni “barbariche” e dell'estetica primitiva¹⁴³.

Renato Barilli, ad esempio, ha sapientemente intuito e messo in luce questa connessione tra i percorsi artistici di Ingres e Minardi, perlomeno nell'affrontare entrambi tematiche “oniriche” e “sublimi” -in quanto tali già innervate di sentimento romantico-, nello stesso arco di anni.

Per giunta Barilli ha perfino scritto a proposito: «Ingres non riesce a essere così convincente, nella pratica di questo filone “irrazionale”, quanto lo erano Füssli, Goya, Blake; o quanto saprà esserlo il suo coetaneo Tommaso Minardi, capofila dei nostri Puristi. Ma è anche vero che Minardi seppe tenere le sue scene oniriche su un gusto leggero, aereo, traslucido, per il fatto che le redasse esclusivamente coi mezzi del disegno, tutt'al più acquarellato [...]. Del resto, pure Ingres, quando affrontò lo stesso tema affidandolo al mezzo grafico, si mantenne a un livello di forme schiacciate e stilizzate, senza le inopportune volumetrie imposte dall'esecuzione a olio»¹⁴⁴.

¹⁴² Numerose testimonianze dell'epoca giungono a piena conferma del ruolo riconosciuto al pittore francese come uno dei “padri” della corrente purista, e per di più anche al di fuori delle frontiere italiane: tornerò sull'argomento nel paragrafo III.II) Si vedano comunque per la ricezione della pittura ingresiana in Italia SPINOSA 1993, MANCINI 1998 e i diversi contributi apparsi in SISI, SPALLETTI 2007. Più centrati invece sui rapporti intercorsi tra Ingres e i Nazareni i recenti FRANK 2006 e POMARÈDE 2006, pp. 152-159.

¹⁴³ Cfr. A. Ottani Cavina e M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, cat. 90-91, pp. 214-216. Sull'opera di Ingres cfr. invece Ingres 2006, pp. 170-173.

¹⁴⁴ BARILLI 1996, p. 237. Per la versione ad acquerello del *Sogno di Ossian* cfr. Ingres 2006, p. 118.

Ma i punti di contatto tra i due artisti non si esaurirono in quest'unica direzione: una vicinanza ancor più stretta e più rilevante ai fini di quest'indagine è nello studio che entrambi praticarono dagli “antichi maestri”, e in special modo da Raffaello: interesse coltivato fin dal loro arrivo a Roma (il soggiorno di Ingres inizia nel 1806, quello di Minardi nel 1803) e che si manifesta assiduamente perlomeno dagli anni Dieci, dunque in perfetta corrispondenza.

Nel suo personale viatico attraverso lo sterminato “museo” della pittura rinascimentale italiana, il pittore francese si soffermò ripetutamente nell'esercizio di copia delle Vergini raffaellesche, in seguito usate a modello per sue composizioni come il *Voto di Luigi XIII*, eseguita a Firenze tra il 1821 e il '24 (Montauban, Cattedrale di Notre-Dame), ove si colgono precise reminiscenze dalla *Madonna di Foligno* del Sanzio ammirata dal francese nella Pinacoteca Vaticana.

Altra opera di Raffaello che fu al centro delle attenzioni di ambedue è la cosiddetta *Madonna della torre* o *Mackintosh* (conservata alla National Gallery di Londra), di cui esiste pure una copia alla Galleria Borghese di Roma - che presumo dev'essere ritenuta la vera fonte da cui trasse spunto Minardi per via delle evidenti differenze con l'originale -, ricavandone rispettivamente un *d'après* in pittura e il disegno preparatorio per una stampa di Nicola Guidetti [figg. 35-36]¹⁴⁵.

Diventa difficile alla luce di queste considerazioni, in definitiva, non ritenere determinanti per l'affermazione dell'estetica primitivista anche le esperienze romane di Ingres: quasi certamentne, prima ancora di Overbeck, il pittore francese aveva già potuto incontrare Tommaso Minardi, ad esempio ai ricevimenti organizzati dal generale Miollis – reggente napoleonico a Roma - a Villa Aldobrandini, nel corso dei quali erano stati invitati dal rappresentante dell'amministrazione francese artisti emergenti come Granet, Ingres e lo stesso Minardi¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Ingres per la precisione lavorò al suo dipinto tenendo a mente come modello una copia precedente di Sébastien Bourdon, il che ha spinto gli storici dell'arte francesi a ritenere il dipinto in questione pregresso il trasferimento in Italia dopo aver ottenuto il “Prix de Rome” (Ingres 2006, p. 104, tav. III.75), soggiorno che gli permise poi di proseguire ed intensificare gli studi su Raffaello e su altri “antichi maestri” (cfr. ZERNER 1987, MAZZI 1990, VIGNE 1995, in particolare le sezioni *Copies* e *Voyages*, e infine PRAT 2006). Stimolante anche il contributo di A. Pinelli, *Il purismo di Ingres*, in cui vengono analizzate le influenze della pittura raffaellesca congiuntamente a quelle della grafica di John Flaxman e delle incisioni per l'*Hisotire de l'Art* di Sérour d'Agincourt (PINELLI 2000, pp. 279-284).

¹⁴⁶ Il faentino ricevè ad esempio l'invito a partecipare alla festa del 1° ottobre 1811 che celebrava la data d'incoronazione a imperatore di Napoleone (cfr. SUSINNO 1982, pp. XVIII-XIX).

In ogni caso lo conobbe di sicuro poco dopo, in ragione della comune partecipazione ai lavori decorativi del Palazzo di Montecavallo (Quirinale) -divenuto residenza romana di Napoleone-, intrapresi a partire dal 1811, in cui il faentino ebbe una parte di rilievo -purtroppo perduta e nemmeno documentata- dipingendo in collaborazione con Odoardo Nocchi il *plafond* del Salone dell'Imperatrice, lavorando pertanto in questa sala a fianco di José de Madrazo, Giacomo Conca, Filippo Agricola e proprio dello stesso Ingres¹⁴⁷.

Le relazioni di Minardi con il mondo artistico francese furono certo favorite da questa circostanza, ma non cessarono dopo che fu ristabilita l'autorità pontificia: nei decenni seguenti, anzi, maggiori occasioni sarebbero state fornite dall'acceso dibattito intorno alla preminenza nella storia dell'arte di una pittura di ispirazione cristiana che i “mistici” francesi Chateaubriand, Rio, Montalembert contrapponevano alla moderna pittura francese fondata su effimeri valori “secolari”.

In questo frangente, tra la metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, sarebbe anzi stato il faentino a svolgere il ruolo, con un prestigio ormai definitivamente acquisito a livello internazionale, di punto di riferimento per diversi connazionali di Ingres giunti in Italia sulle tracce del geniale pittore di Montauban, con il chiaro intento di rigenerarsi anch'essi alla fonte inesauribile degli “antichi maestri”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cfr. SUSINNO 1982, p. XVIII, e Ingres 2006, p. 167. Per un approfondimento si vedano NATOLI, SCARPATI 1989 e M. Lafranconi, *Il programma cesareo del Quirinale*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 151-166. È noto che il faentino fu chiamato ripetutamente a contribuire al rinnovamento decorativo dell'edificio, sia quando il palazzo venne arredato ex-novo per essere trasformato in reggia napoleonica, poi quando si celebrò il ritorno a Roma di Pio VII apportando una serie di modifiche nel corso delle quali il pittore dipinse a fresco un *San Filippo* e una *Processione di Profeti* monocrome (LAUREATI, TREZZANI 1993, p. 75), sia, infine, quando tornò ad essere stabilmente dimora pontificia durante il regno di Pio IX, che vi soggiornò a partire dal 1847 promuovendo ampi lavori di restauro e decorazione. In quest'intervallo, tra il 1848 e il 1864, la partecipazione di Minardi si fece ancora più intensa, realizzando nella Sala degli Ambasciatori le tempere su muro delle *Virtù Cardinali* e della celebre *Missione degli Apostoli* (LAUREATI, TREZZANI 1993, pp. 278-280).

¹⁴⁸ Si veda più avanti, nel paragrafo III.II, la parte dedicata ai rapporti tra Minardi e i teorici e gli francesi di orientamento purista.

CAPITOLO II

*L'insegnamento artistico
di Tommaso Minardi
1815-1835*

II.I. Fra Roma, Umbria e Toscana, alla ricerca delle radici dell'arte nazionale. L'eterogenea formazione di Minardi e la genesi della sua "scuola"

Della formazione artistica e culturale del giovane Tommaso Minardi, nei primi anni trascorsi nella capitale pontificia, non si possiedono molte notizie documentate. Fra le poche certamente note, una delle più significative è che nel 1803, appena giunto a Roma dalla natia Faenza, venne accolto con benevolenza dal suo illustre concittadino Felice Giani (in realtà si è detto nato in provincia di Alessandria, ma faentino d'adozione). Giani, come accennato in precedenza, gli cedette provvisoriamente l'uso della stanza, degli attrezzi e dei libri, che avrebbe condiviso con il coinquilino di Giani, il tirolese Michael Köck (Innsbruck 1760 - Roma 1825), nel Palazzo Corea in via dei Pontefici, vicino al Mausoleo di Augusto¹⁴⁹. Inoltre, è attestato che per un tempo frequentò lo studio di Vincenzo Camuccini (Roma, 1771 - 1844) a cui Giani lo aveva presentato, ma ben presto, insofferente dei metodi propostogli dal pittore romano, proseguì la sua formazione da autodidatta, in maniera eterogenea, a tal punto che le sue prime opere, come è stato più volte sostenuto, mostrano spiccati caratteri neo-caravaggeschi, nonché appaiono influenzate da modelli fiamminghi (filtrati al principio dalle stampe rembrandtiane conosciute nella bottega del faentino Giuseppe Zauli), come si osserva nell'*Omero e Glauco* della G.N.A.M. del 1810 e allo stesso modo nella *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Faenza¹⁵⁰, datata al 1807 [fig. 37].

Nel 1808 l'artista romagnolo, allora ventunenne, partecipò a un concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti di Bologna ottenendo in premio una pensione che doveva essere di durata triennale -ma che non gli venne mai erogata dato che il bando fu in seguito invalidato- che gli avrebbe dunque permesso di proseguire il proprio soggiorno romano che, pur inframezzato da periodici ritorni nella natia Faenza aveva potuto prorogare per un lustro intero (dal 1803 al 1808), grazie ai sussidi di una congregazione di carità faentina la quale, per fortuna del pittore, gli avrebbe concesso due distinte proroghe anche per il 1809 e il 1810¹⁵¹.

¹⁴⁹ Cfr. A. Ottani Cavina, in *Età neoclassica a Faenza* 1979, p. 93.

¹⁵⁰ Si veda sull'opera la scheda di C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 176 (con bib. precedente).

¹⁵¹ La produzione giovanile minardiana, in particolar modo quella relativa ai saggi di pensionato di questi anni, in gran parte confluita alla Pinacoteca di Faenza per via delle acquisizioni dei patrimoni delle

Nel frattempo, nel 1806, rimise proprio al Comitato della Compagnia di San Gregorio a Faenza un certificato del premio ricevuto nella prima classe di pittura all'Accademia di San Luca: a mia opinione il dipinto insignito del titolo dev'essere identificato in un'opera conservata proprio nei depositi dell'istituto accademico romano -putroppo assai deteriorata-, giunta a noi priva di indicazioni sul soggetto (per Stefano Susinno si tratta di una rappresentazione de *La cattività degli Ebrei*), che invece può essere correttamente riferita a un dipinto segnalato da Ovidi raffigurante *Iride consola Priamo per la morte di Ettore* [fig. 38], scena drammatica di ambientazione notturna e dalle quinte architettoniche di gusto piranesiano, accostabile a opere degli artisti nordici della corrente proto-romantica, ma non priva di una sua originalità.

Nel 1810, il concorso dell'Accademia felsinea del 1808 da cui era risultato vincitore venne riformulato, così che nell'estate di quell'anno l'artista venne convocato a Bologna per partecipare e vincere una seconda volta la pensione per l'alunnato romano, che gli permise stavolta di poter restare nell'Urbe per tre anni consecutivi, seppure con molti disagi dovuti agli eccessivi ritardi nei pagamenti¹⁵².

Nel frattempo, la sua crescita culturale si alimentava visitando ateliers di altri artisti (a Milano ad esempio ebbe occasione di conoscere Andrea Appiani, Giuseppe Bossi, Vincenzo Monti e Pietro Giordani), intraprendendo viaggi di studio a Venezia e Firenze, dividendo a Roma le sue esperienze con coetanei talentuosi come Michele Sangiorgi, Fortunato Duranti, Pelagio Palagi e altri, e tessendo contatti proficui -anzi determinanti per i futuri sviluppi della sua arte- fra gli stranieri stabilitisi nella capitale: con Thorvaldsen col quale come dimostrato strinse ben presto amicizia, con alcuni dei Nazareni e con parte della nutrita comunità francese in cui s'erano distinti tra gli altri Granet e Ingres, verso le cui opere mi è già stato possibile osservare come il faentino abbia prestato fin da subito le dovute attenzioni.

Opere Pie, trasferite in Pinacoteca a più riprese fra il 1878 e il 1902 è stata ripetutamente dissodata da meritori studi di ambito locale, che sono stati utilissimi alle mie ricerche: tra questi segnalo GOLFIERI 1977; A. Ottani Cavina, *Tommaso Minardi*, in *Età neoclassica a Faenza* 1979, pp. 93-124; *Disegni, taccuini e lettere*; COLOMBI FERRETTI 1983; CASADEI 1993, 1994 e 2007.

¹⁵² Conferma in pieno questo giovanile orientamento fiammingo-caravaggista il saggio inviato a Bologna nel 1813, un olio su tela rappresentante *Diogene filosofo*, assai criticato dagli accademici bolognesi che vi ravvisarono “difetti” imputabili proprio alle scelte luministiche e cromatiche. Fra questi giudizi negativi emerge quello di Giovan Battista Frulli: «serrando molto il lume molte parti restano necessariamente basse e sagrafigate [...] ricercando questo, ordinariamente viene perdendo quel facile e quel spontaneo che è gran condimento nell'arte» (FARIOLI, POPPI 1987, p. 58). Sul dipinto, di proprietà della Pinacoteca Nazionale di Bologna, cfr. A. Ottani Cavina, in *Età Neoclassica a Faenza* 1979, p. 109.

Tuttavia, malgrado il valore circostanziale delle notizie pervenuteci, un quesito di primaria importanza rimane aperto: riguarda il quando e il come ebbe inizio, con precisione, l'attività teorica e didattica del faentino, quando cioè inaugurò una scuola, nel duplice significato di "spazio" dove impartire lezioni pratiche e "ambiente" in cui esporre le sue idee estetiche ed artistiche. Un quesito che è indissolubilmente connesso, anzi per molti versi subordinato, alla questione già in parte dissodata del contributo che si può riconoscere a Minardi nella riscoperta degli "antichi maestri". I biografi del faentino -Ovidi, De Sanctis, Rossi Scotti- seppure bene informati e molto riverenti nei confronti del venerato maestro, non erano a conoscenza del periodo esatto in cui Minardi si fece affiancare da altri artisti coetanei o più giovani per condividere e discutere con essi le idee maturate autonomamente; non è possibile stabilire di quanto "credito" disponesse all'età di circa venticinque anni, verso il 1812, anche se ritengo di poter affermare che la sua formazione fosse da considerarsi, in buona sostanza, conclusa¹⁵³. Tutte le biografie antiche si limitano infatti a rammentare che «la sua stessa rinomanza aveagli man mano creato d'intorno, e quasi senz'avvedersene, tale un cumulo d'incarichi, di uffici e di affari diversi [...] fin dall'epoca perugina»¹⁵⁴.

In ogni caso, è certo che in quanto pensionato dell'Accademia d'Italia, fondata nel 1809 ma stabilita ufficialmente a Palazzo Venezia soltanto nel 1812, egli godé il privilegio di incontrare personalità di notevole caratura come quelle di Giuseppe Tambroni (Bologna 1773 - Roma 1824), console del Regno d'Italia, Antonio Canova, Melchiorre Missirini, Antonio D'Este, e inoltre poté scrutare da vicino l'operato degli artisti più rispettati e "quotati" sulla scena romana, ossia Camuccini, Gaspare Landi (Piacenza, 1756-1830) e Jean-Baptiste Wicar (Lille 1762 - Roma 1834), la cui lezione comunque Minardi non rinnegò "in toto": di certo ammirò della pittura di Landi, che del faentino ne fece uno

¹⁵³ Francesco Hayez, giunto a Roma sul finire del 1809, nelle sue *Memorie* ricorda che proprio attorno al 1812, quando venne finalmente inaugurata l'Accademia d'Italia che aprì i battenti a Palazzo Venezia, Minardi era già «tra i più rinomati artisti di quell'epoca» (HAYEZ 1890, pp. 23-24).

¹⁵⁴ OVIDI 1902, p. 51, dove l'autore tra l'altro si duole del fatto che a Minardi sin da giovane spettarono incarichi di responsabilità poiché lo distolsero dall'«opera di artista [che] non poté suo malgrado più svolgersi liberamente, come sarebbe stato desiderabile». Considerazioni analoghe degli altri biografi attribuiscono la responsabilità dell'incompiutezza "pittorica" minardiana alla sua dedizione per l'insegnamento e la tutela. Purtroppo queste testimonianze hanno inevitabilmente sminuito l'interesse per i compiti istituzionali assegnati al faentino, generando confusione negli studiosi moderni alcuni dei quali, tra cui Italo Faldì, erano convinti che Minardi fosse stato in prima persona un esperto restauratore, mentre suoi interventi diretti, allo stato attuale degli studi, non sono affatto documentabili. Sulle sue attività extra-artistiche di Minardi cfr. SCARPATI 1982, CIALONI 1991, PARLATO 2000, RICCI 2002, RICCI 2007(a).

splendido *Ritratto* conservato all'Accademia di San Luca, la sua vena “arcaizzante” esplicitata nella pittura di soggetto sacro¹⁵⁵, mentre dagli altri due maestri il faentino ne assorbì sicuramente l'esaltazione della pratica del disegno - intesa però da Camuccini e dagli epigoni davidiani quali Wicar come attività propedeutica alla pittura -; la concezione, questa sì conquista propriamente neoclassica, del valore di opera d'arte della copia d'autore e, almeno in parte, il mito del Raffaello “umbro” e di Perugino, alimentati prevalentemente dalle requisizioni napoleoniche ordinate da Vivant-Denon¹⁵⁶. Non è un caso che siano pervenute copie minardiane -per di più in disegno- da *L'ingresso di Malatesta Baglioni a Perugia* di Camuccini (Francia, collezione privata), del *Cristo che resuscita il figlio della vedova di Naïm* di Wicar (Perugia, Accademia)¹⁵⁷, e perfino del *Ritratto di Madame Récamier* di François Gerard (Lyon, Musée Historique), disegno peraltro di eccezionale qualità esecutiva [fig. 39]¹⁵⁸.

Oltre a tutto ciò, c'è da considerare inoltre la vasta serie di riforme, non soltanto dell'istruzione artistica, introdotte in quegli anni dal governo napoleonico: anche se nel prosieguo della sua vita dichiarò apertamente di detestare le novità importate dalla Francia -fossero stilistiche o politiche- l'artista purista non poté tuttavia non risentire del mutato clima che si respirò a Roma nel quinquennio di governo laico (1809-14); soprattutto non poté negare che la promozione delle Belle Arti intrapresa durante gli anni dell'Impero ebbe risvolti positivi: la maggiore fruibilità dell'arte contemporanea, le iniziative a favore dei giovani promettenti residenti lontano da Roma, i musei e le collezioni private rese più accessibili, l'instaurazione di contatti e collaborazioni fra istituti accademici erano miglierie a cui ormai era impossibile rinunciare¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Si vedano gli studi pionieristici di Nicoletta Agostini (AGOSTINI 1984 e 1985), da integrare per un più corretto quadro di riferimento con i recenti studi di SGARBI 2004 e GRANDESSO 2005.

¹⁵⁶ Su tale tematica si rimanda agli eccellenti studi di Cristina Galassi (GALASSI 2004 e 2006).

¹⁵⁷ Per la segnalazione della copia dall'originale camucciniano ringrazio Christian Omodeo dell'I.N.H.A. (Institut National d'Histoire de l'Art), che ha in corso d'opera un *Catalogo ragionato* dei dipinti del pittore romano, finora colpevolmente assente dal panorama degli studi sull'artista (l'unico studio precedente di rilievo che merita di essere segnalato è quello di PIAONTI 1978). Sul tema della pratica del disegno e dell'esercizio della copia considerati approcci fondamentali alla pittura e alla scultura nell'ambito degli atelier neoclassici francesi, si vedano gli studi di François Fossier, *La pratiques du dessin, condition nécessaire de l'artiste au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*, e di Christophe Henry, *La copie comme chef-d'oeuvre: le 'Jugement de Salomon' de Jean-Baptiste Wicar et déontologie de l'emprunt néo-classique*, ambedue in CARACCILO - TOSCANO 2007, pp. 111-121 e 383-408.

¹⁵⁸ Si veda per quest'opera CARACCILO 1999.

¹⁵⁹ Si legga quanto scrisse con intelligenza Carlo Pietrangeli: «All'improvviso i rapporti tra Francia e Stato Pontificio, nonostante l'abile politica del Card. Consalvi segretario di Stato, giunsero alla rottura probabilmente per un pretesto, quello che Pio VII non applicava nei porti del suo Stato il blocco contro le

Da questa serie di riforme, infatti, gli artisti uscivano più consapevoli delle proprie opportunità, più partecipi della vita culturale, e assumevano finalmente ruoli prima loro preclusi¹⁶⁰. Senz'ombra di dubbio un notevole afflato di cambiamento si registrò a Roma con l'istituzione nel 1811 dell'Accademia d'Italia, più nota con il nome di Accademia di Palazzo Venezia¹⁶¹, il cui successo si deve alle premure del suo attivo segretario Tambroni e al sodalizio di questi con Canova e Cicognara, nonché alle idee innovative trasmesse dagli insegnanti che vi svolsero il loro magistero e alla felice intuizione del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais, colui che aveva voluto la nascita di un istituto in grado di offrire ai "forestieri" una sistemazione adeguata nella città, sul modello dell'Accademia di Francia, per poter continuare gli studi¹⁶²; nume tutelare della neonata istituzione fu eletto il Canova, tra gli alunni alloggiati a spese del Regno figuravano il veneziano Hayez, il bolognese Pelagio Palagi che dopo i primi incoraggianti saggi realizzati era stato addirittura eletto ispettore addetto alla guida e al controllo degli studenti, il bellunese Giovanni De Min, Luigi Rossini e Giambattista Bassi da Ravenna, ancora da Bologna Adamo Tadolini e Giuseppe Guizzardi, -che tra l'altro sarebbe

navi inglesi; le truppe francesi valicarono i confini, Roma venne occupata e il pontefice deportato. S'instaurò allora un'amministrazione francese, durata dal 1809 al 1814, affidata, occorre riconoscerlo, a funzionari assai validi come il conte Camillo de Tournon o il barone Martial Daru, cugino di Stendhal» (PIETRANGELI 1985, p. 125). Sui piani di riqualificazione di Roma del governo prefettizio francese si vedano i saggi di Francesca Sofia e Maria Iolanda Palazzolo in BOUTRY, TRAVAGLINI 1994, e il più specifico NORCI CAGLIANO DE AZEVEDO 1997; ancora validi dal punto di vista storico-artistico gli studi di F. Borsi, *Dalla Roma giacobina alla Roma del sillabo* e S. Bordini, *Roma napoleonica*, in BORSI 1979.

¹⁶⁰ Secondo Stefano Susinno «in questo periodo, in una città di circa centoquarantamila abitanti, si contano in media dai cinquanta ai sessanta studi di pittura attivi in rapporto a un complesso sistema istituzionale caratterizzato da accademie pubbliche e private», per cui affermò che Roma svolgesse ancora «le funzioni di maggiore "università" europea per l'apprendimento qualificato della professione artistica» (SUSINNO 1991, p. 399).

¹⁶¹ L'Accademia del Regno Italico -questa la sua corretta denominazione- riuniva i giovani pensionati delle tre Accademie di Belle Arti di Milano, Venezia e Bologna. Purtroppo, causa il vuoto documentario che contraddistingue la vita di quest'istituzione, cessata nel 1818 ma che in realtà dopo il 1814 perse d'importanza per ospitare da quel momento in poi solo pensionati delle province dell'Impero Austriaco (Veneto e Lombardia), non esistono esaustivi riferimenti bibliografici: Stella Rudolph ha ricostruito con la maggior precisione possibile le vicende iniziali (RUDOLPH 1982, pp. 14-22). Cfr. inoltre GRANDI 1974, pp. 79-85; FARIOLI, POPPI 1987, pp. 57-70; STEINDL 1993, pp. 48-50, PICARDI, RACIOPPI 2002, pp. 335-339.

¹⁶² Le iniziative di Eugenio di Beauharnais meriterebbero un posto di rilievo nella storia del mecenatismo, ma si stenta ancora a riconoscerlo: egli stabilì a partire dal 1804 l'istituto dell'alunnato a Roma per gli allievi più meritevoli, emanò nel 1807 un decreto che pareggiava gli statuti delle accademie bolognese, veneziana e milanese, e nel 1808 varò la formula del concorso con cui si accedeva a Palazzo Venezia: in cambio del soggiorno, mantenuto con delle borse di studio, i beneficiari avevano l'obbligo di mandare periodicamente dei saggi del proprio lavoro all'istituto che erogava la pensione. Nel 1810, inoltre, fu fondata l'Accademia di Archeologia (che poi, con Pio VIII, assunse il titolo di Pontificia), dietro l'iniziativa del barone Joseph-Marie de Gérando: anche in questo caso l'amministrazione francese intendeva dotare la capitale di una moderna istituzione che favorisse gli studi di antiquaria, e pubblicasse periodicamente i risultati delle indagini e delle campagne di scavi intraprese a Roma e nel resto d'Italia.

divenuto più avanti, forse proprio in virtù degli studi compiuti in gioventù sugli “antichi maestri”, esperto restauratore di primitivi-, il comasco Agostino Comerio e il bergamasco Giuseppe Diotti, il friulano Giuseppe Tominz - protetto dalla nobiltà austriaca, vi frequentò per diversi anni la scuola del nudo ottenendo grandi consensi che ne indirizzarono la pittura verso il filone ritrattistico, in cui dimostrò non a caso di possedere un talento fuori dal comune - e infine una compagine di comprimari oggi meno noti ma all'epoca ritenuti giovani assai promettenti. Minardi fece sicuramente parte del primo gruppo dei pensionati: le sue carte e la testimonianza documentata di Ovidi, anzi, sembrano addirittura legittimare l'ipotesi che prima ancora di trovare la sua sede a Palazzo Venezia, l'Accademia, di fatto, già esistesse¹⁶³.

Vi si svolgevano studi in un clima di scambio e comunione, secondo lo spirito che già aveva animato l'Accademia dei Pensieri (detta anche “Libera Accademia dell'Emulazione”) fondata nel 1790 da Giani e Michael Köck, ma questa volta con il rigore di un metodo esatto, pur senza sacrificare la sperimentazione e la ricerca di nuove formule stilistiche, talvolta perfino eccentriche. Inoltre, mentre nelle altre accademie italiane si tendeva a ridurre l'insegnamento alla ripetizione di esercizi e schemi che presto ne avrebbero isterilito la spinta vitale, le aule di Palazzo Venezia divennero una sorta di laboratorio creativo d'avanguardia, nel quale si gettavano le basi per gli sviluppi di alcune delle tendenze più significative dei decenni seguenti.

Malgrado di questa breve e intensa stagione sia sopravvissuto fino ai giorni nostri un ricordo vivido, grazie alle testimonianze di Francesco Hayez, Adamo Tadolini e del suo stesso mentore Tambroni, tali resoconti biografici non forniscono ragguagli sufficienti per spiegare un precoce coinvolgimento di Minardi nel dibattito sulla riforma accademica, perché pur non tacendo su questa attività del faentino tuttavia eludono di dilungarsi sugli specifici aspetti didattici¹⁶⁴.

¹⁶³ *Appendice*, doc. V, in cui Minardi dichiara che «in conferma di ciò acquistai in pubblico Concorso la pensione del Regno d'Italia nel 1808»; anche un'altra lettera che ho rinvenuto sembra avallare tale ipotesi: «Mio caro Minardi trionfante. Ti perdono sempre ogni colpa, veniale, o mortale che sia, qualora le tue lettere mi siano recate dalla gloria, siccome in questa volta è successo. Bravo diecimila volte il mio Minardi, e ti posso dire, che la massa degli amici ha festeggiato il tuo trionfo, e quando verrai al Campidoglio fin le sacre Oche ti verranno incontro, e potrai fare per lo meno tre giri per il Circo massimo. Salutami intanto il n.ro valente Zauli» (Giuseppe Nadi a Tommaso Minardi, Roma 10 maggio 1808, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1., f. 1). Infine anche Ovidi conferma la datazione pregressa quando segnala la «Pensione romana decretata dal Governo italico, conferita al Minardi nel 1809» (OVIDI 1902, p. 291).

¹⁶⁴ Cfr. HAYEZ 1890, p. 25, dove il pittore ricorda delle abitudini, come quella di far giudicare i bozzetti di composizioni dal soggetto prestabilito agli stessi studenti, usanza derivata dall'Accademia dei Pensieri.

In effetti, non è dato sapere ad esempio quali discipline prevedessero le disposizioni accademiche, e quindi se gli artisti, oltre a copiare dall'antico e ritrarre dal vero dovessero studiare storia, letteratura, estetica ed altre materie complementari alla pratica artistica, come avveniva d'altronde - almeno parzialmente - all'Accademia di San Luca, dove la cattedra di mitologia, ad esempio, fu ricoperta a lungo dall'abate Giuseppe Antonio Guattani; l'argomento però è stato eluso dai biografi di Minardi sebbene, perlomeno a livello di supposizione, è da ritenere che il tirocinio dei giovani pensionati comprendesse oltre alle esercitazioni anche delle letture e dei dibattiti su argomenti letterari e filosofici. Sarebbe utile in questo senso scoprire quali siano stati gli autori preferiti dal faentino, al di là di quelli solitamente menzionati -la *Bibbia*, Virgilio, Sant'Agostino, Dante, Tasso- che restituiscono l'immagine di una persona colta ma retriva, che presumo non sia da ritenere autentica ma edulcorata per i posteri¹⁶⁵.

Non c'è dubbio comunque che l'idea del pensionato, nascendo dall'esigenza di offrire assistenza e vantaggi di cui potevano usufruire ben pochi giovani accuratamente selezionati, mostrava insita in sé la volontà di formare anche intellettualmente gli artisti: tale sostegno si concretizzava attraverso una serie di facilitazioni comprensive dell'accesso nelle gallerie private più prestigiose e nelle biblioteche, nonché della disponibilità di un vasto materiale di genere divulgativo (volumi illustrati, raccolte di stampe, periodici) e della possibilità di frequentare circoli culturali aggiornati.

Lo stesso Minardi, in una minuta di lettera di contenuto memorialistico destinata a Luigi Bernetti di Fermo, descrisse l'ambiente "familiare" creato da Tambroni -che ritenne utile ricavare degli alloggi direttamente a Palazzo Venezia- rievocando in particolare le lezioni serali di nudo negli stessi locali usati in orario diurno, e testimoniando che "*di quando in quando*" anche Canova "*ci favoriva di sua presenza*"¹⁶⁶.

Dello stesso tenore la testimonianza di Adamo Tadolini (TADOLINI 1900, p. 27). È noto pure che Tambroni si preoccupò di fornire ai suoi studenti tutti gli strumenti didattici ritenuti necessari allo studio, dotando l'Accademia anche di una gipsoteca, anche se mancano notizie dettagliate sui gessi (RUDOLPH 1982, p. 16).

¹⁶⁵ Anna Ottani Cavina, ad esempio, ritiene che si tratti di un cliché «che tiene ancor oggi [...] per inerzia» (*Età neoclassica a Faenza* 1979, p. 95), il che smentisce in un certo senso quanto scritto da Italo Faldi per cui la predilezione minardiana per i testi tradizionali cattolici dimostrava «da quali fonti di cultura filosofica e letteraria si alimentasse la sua spiritualità» (FALDI 1950, p. 240). Da diverse testimonianze emerge invece che Minardi fu un lettore di più larghi orizzonti: oltre alla passione per Vincenzo Gioberti (e per altri scrittori dell'ala cattolico-liberale, compreso Alessandro Manzoni), è ben nota quella per *La disfida di Barletta* di Massimo d'Azeglio, mentre nel Fondo Ovidi dell'A.S.R. vi sono appunti presi di suo pugno da opere di Platone, Vico, Muratori, Alfieri, Giordani, Leopardi e molti altri.

¹⁶⁶ *Appendice*, doc. IV.

Sicuramente questa pratica di vita comunitaria offrì ai giovani compagni anche il pretesto per dibattere su questioni tecniche e formali, come la ripresa d'interesse per l'affresco, allora quasi dimenticato: è da collocare in questo scenario la lettera in cui il vecchio maestro Zauli incita Minardi ad apprendere il metodo utilizzato dagli “antichi maestri”, accuratamente descritto dall'incisore faentino, sulla base delle indicazioni del Vasari e dell'Armenini, in una lunga missiva spedita al pupillo nel dicembre del 1810¹⁶⁷. Gli spazi ben attrezzati di Palazzo Venezia, inoltre, erano sfruttati dagli studenti per organizzare autonomamente iniziative da essi stessi gestite, ad esempio allestendo esposizioni che permettevano agli allievi di farsi notare e porsi alla ricerca di protettori che gli accordassero committenze e incarichi. Scrisse a riguardo Hayez: «L'Accademia italiana, per le vicende politiche, aveva cessato di esistere, dacché il Console Tambroni era stato rimpiazzato dal conte di Lepszeltern. Ma prima che l'Accademia si chiudesse, quasi per amor proprio nazionale, aveva fatto l'ultima delle nostre esposizioni, più numerose e meglio riescita del solito, essendo noi venuti a sapere che l'Ambasciatore austriaco contava visitarla in compagnia del Conte Schauran, persona assai potente»¹⁶⁸. In definitiva, l'esperienza pur breve ma intensa di questa prima accademia “nazionale” - parafrasando Hayez - era stata occasione irripetibile per agevolare scambi e favorire la nascita di proposte nuove ed originali, di qualsiasi tipologia si trattasse, fosse di natura didattica o, in prospettiva futura, di incentivo commerciale al circuito artistico; quel che più conta è che queste idee e tentativi nascevano dal confronto tra giovani promesse dell'arte nazionale che, in mancanza di un comune luogo di pratica e di riflessione come quello che gli era stato messo a disposizione dal console napoleonico, non avrebbero mai potuto avere la possibilità di conoscersi e dialogare, costretti a ripiegare nella dimensione più precipuamente campanilistica delle singole accademie di provenienza. Affrontando, con il pretesto offerto da queste considerazioni sull'Accademia d'Italia, una breve digressione anche sull'Accademia dei Pensieri che ne costituisce di sicuro un

¹⁶⁷ *Appendice*, doc. VIII. Cfr. inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 75, e STEINDL 1993, p. 49. Successivamente prese corpo una diatriba fra Camuccini e Minardi proprio in relazione all'insegnamento accademico della tecnica ad affresco, perché Minardi era convinto che le occasioni per i giovani di cimentarsi in grandi lavori di decorazione sarebbero state scarse, e dunque era a favore di un più cauto approccio, in ogni caso subordinato alla pratica assidua del disegno (cfr. JERVIS 1997). Sono note poi altre polemiche che infiammarono il rapporto tra il pittore neoclassico e il leader purista, specie a riguardo dei metodi di restauro adottati nei cantieri diretti da Camuccini, ritenuti da Minardi spregiudicati: si vedano per un approfondimento CIALONI 1991, GIACOMINI 2003 e 2007.

¹⁶⁸ HAYEZ 1890, p. 38. Cfr. anche STEINDL 1993, p. 49.

precedente, ritengo a tal proposito che seppure finora non sia emerso compiutamente dalle ricerche, questo troppo spesso sottovalutato tentativo di riforma dell'insegnamento artistico avvenuto al di fuori dei canali istituzionali debba aver segnato i primi anni di studio trascorsi da Minardi a Roma, considerando la sua estrema vicinanza, anche in senso materiale, a Felice Giani e Michael Köck: non è un caso infatti che uno dei biografi di Giani, l'altrimenti sconosciuto canonico Tassinari, abbia sentito l'urgenza di ricordare, a fianco del capostipite della scuola faentina, i suoi "continuatori" Minardi, Sangiorgi e Gaspare Mattioli, cresciuti ammirando le opere di Giani¹⁶⁹.

È inoltre noto agli studi in materia -menzionato per primo da Giuliano Briganti e ripreso da Anna Ottani Cavina- un ricordo personale (una "memoria" secondo la terminologia dell'epoca) di Giani, tramandato da Minardi: *"Quanto al Gianni, romagnolo, il mio maestro [Zauli] mi aveva ammonito di non guardare, e tano meno imitare il suo fare. Era egli, come dire, un sorprendente poeta improvvisatore, pieno di fantasia, studioso e ricco di idee classiche, ma confuse di modi caracceschi, quali tutti riduceva a una sua forma o cifra convenzionale manierata e negletta [...] Conosceva in questo suo modo l'arte in tutte le sue parti, principalmente l'effetto totale; onde riusciva geniale anche negli spropositi Era insomma uno schizzatore di pittura che a detta del pittore Andrea Appiani, milanese, veduto a cavallo lasciava di sé una bella impressione"*¹⁷⁰.

Tale giudizio è stato ritenuto da Anna Ottani Cavina fortemente polemico, rivelatore dell'intento di Minardi di cancellare -invano- l'eco della fama avuta in vita da Giani: «Tommaso Minardi [...] dalla sua postazione purista, risulta prevedibilmente il più caustico e addirittura settario [...]. Minardi testimonia involontariamente la felicità creativa di Giani, il ritmo incalzante della sua pittura, la sua vocazione di "soprendente poeta improvvisatore, geniale anche negli spropositi". E ci restituisce, in negativo, un ritratto indimenticabile del talento estemporaneo di Giani»¹⁷¹.

¹⁶⁹ Di Minardi l'autore di questa biografia (un manoscritto rintracciato di recente da Marcella Vitali tra le carte del Museo delle Ceramiche di Faenza), scrisse considerevoli elogi che costituiscono tra l'altro una delle prove della notorietà internazionale raggiunta dal faentino nelle vesti di insegnante, nel corso: «è il Principe di tutti i Disegnatori di oggi, è pur grande nell'Incisione, e rispettabile nella Pittura. Roma lo accolse giovinetto come studente, e poscia gli affidò la pubblica istruzione di Disegno, Incisione e Pittura, che egli sostiene con Fama Europea» (cit. in VITALI 2003, p. 21). Credo di poter riconoscere in uno dei corrispondenti del faentino, Giovanni Tassinari, il medesimo erudito da parte del quale Minardi ricevette ad esempio una lettera da Faenza in data 6 Febbraio 1827 (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 11).

¹⁷⁰ Cit. in OTTANI CAVINA 1999, p. 224.

¹⁷¹ OTTANI CAVINA 1999, p. 217.

A un livello più interpretativo, la studiosa si sofferma sugli obiettivi del pittore purista, che «attaccava per difendere le scelte antitetiche della moderna generazione purista, cui la foga torrenziale di Giani appariva patologica e inaccettabile, “non abbastanza castigata, circa la purità del disegno”»¹⁷².

Al contrario di quanto ipotizza Ottani Cavina, sono propenso nel considerare questa testimonianza come il segno tangibile di una presa di distanza di Minardi dal Giani decoratore, ma nient'affatto dal Giani disegnatore. D'altronde la presunta “condanna” nei confronti del pittore neoclassico è smentita dai fatti, ossia dalle opere che testimoniano, da parte del purista, l'apprezzamento dello sterminato corpus grafico dell'artista più anziano¹⁷³. Sono anzi, in virtù della conoscenza della grafica minardiana maturata attraverso lo studio ravvicinato di un nucleo di disegni in collezione privata [fig. 40] parzialmente esposto in occasione della mostra *Puristi, Nazareni e Romanticisti*¹⁷⁴, quindi tramite la catalogazione dei cospicui *Studi di figure* di Aberystwyth, decisamente convinto nel ritenere che Minardi fosse un estimatore dei disegni di Giani, al pari del quale è innegabile che detenne una spiccata facilità nel mezzo grafico, estrinsecata mediante un segno rapido, sciolto, reso ancor più fluido dalla predilezione per *medium* come l'inchiostro acquerellato, mai così frequente in disegnatori altrettanto prolifici a cui Minardi guardò con estremo interesse, come Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781 - 1835), anch'egli affascinato dai modi di Giani.

¹⁷² *Ibidem*. Il giudizio riportato tra virgolette risale ad Arcangiolo Migliarini (RUDOLPH 1977, p. 182).

¹⁷³ I primissimi taccuini di studio di Minardi contengono infatti numerosi studi derivati delle decorazioni di Felice Giani nei palazzi faentini Milzetti, Naldi e Conti Sinibaldi: è probabile tuttavia che il giovane pittore purista non eseguì tali studi partendo dall'osservazione diretta degli originali dipinti, ma piuttosto che abbia lavorato sui moltissimi disegni preparatori lasciati da Giani a Roma (cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 41-42). Esiste inoltre un album depositato presso la G.N.A.M. che in passato si era riferito alla giovinezza di Giani, e che invece secondo Anna Ottani Cavina è da considerare proprio un centone di studi appartenuti a Minardi, anche se non tutti autografi. Infine, si consideri la presenza di alcune tematiche di *exempla virtutis* affrontate da Minardi negli anni giovanili (*Socrate sorprende Alcibiade nel lupanare*, *Curio Dentato rifiuta i doni dei Sanniti*, *Ettore rimprovera Paride di viltà*) che sono da considerare a mio avviso il riflesso del successo riscosso, ancora nei primi anni del XIX secolo, da un genere molto in voga sullo scorcio del Settecento, alla cui diffusione contribuirono non poco l'esperienza dell'Accademia dei Pensieri e il magistero di Domenico Corvi (cfr. BARROERO 2005a). Di più, la ricezione minardiana della grafica non solo di Giani ma anche di artisti della sua cerchia è felicemente documentata da un disegno pubblicato proprio da Ottani Cavina, rappresentante l'*Accademia filosofica nel parco di villa Colonna a Marino* (collezione privata) che riprende in maniera evidente due fogli precedenti, il primo di Franz Caucig e l'altro attribuito Joseph Bergler, ai quali si rifà nell'inquadratura e nella resa corsiva del fogliame degli alberi e del paesaggio sullo sfondo (OTTANI CAVINA 1999, pp. 32-33).

¹⁷⁴ Si vedano le schede relative da me redatte in *Arte in Umbria*, da integrare con RICCI 2007(b).

Si può immaginare, anzi si riesce a rintracciare prove documentarie, circa il fatto che il faentino sia stato invece favorevolmente colpito, all'arrivo a Roma, dalla mole di disegni del Giani a cui per di più aveva facile e immediato accesso per aver occupato lo studio lasciato libero dall'artista neoclassico. Oltre a tutto ciò, in quell'appartamento in Via dei Pontefici occupato dal faentino doveva essere ancora assai viva l'eco dell'esperienza dell'Accademia dei Pensieri, tra i cui frequentatori, oltre ad alcuni stranieri residenti a Roma, avevano figurato artisti italiani con il “culto” del disegno, tra cui i futuri insegnanti dell'Accademia di Firenze Pietro Benvenuti e Luigi Sabatelli, Bartolomeo Pinelli e il lombardo Giuseppe Bossi¹⁷⁵, tutti disegnatori famosi.

Hayez nelle sue *Memorie* dimostra di essere consapevole che il metodo invalso a Palazzo Venezia era il medesimo messo a punto da Giani e Köck¹⁷⁶: a maggior ragione doveva esserne a conoscenza Minardi che occupava proprio le stanze attigue a quelle dove gli accademici “de' Pensieri” erano stati soliti riunirsi. Questa sorta di scuola privata, fondata intorno al 1790, in cui i giovani artisti si esercitavano insieme nella composizione di un tema stabilito, poi discusso tra tutti i partecipanti, era dunque un antecedente ineludibile.

Il clima che egli dovette respirare nella sua abitazione -che poi era quella di Giani- durante il primo quindicennio trascorso a Roma (dal 1803 al 1818) non fu certo dissimile dal clima di convivialità che traspare in un foglio raffigurante una delle “cene artistiche” promosse da Giani [fig. 41], disegno che trasmette la vivida impressione della genesi di un circolo giustamente ritenuto fucina di nuove tendenze, i cui esperimenti furono imitati e ripresi nei due decenni a venire.

¹⁷⁵ Quest'ultimo si può considerare sul versante dell'attività come disegnatore, ma anche su quello dell'impegno profuso per la didattica, il corrispettivo milanese di Minardi. Ha osservato Maria Vittoria Marini Clarelli come per entrambi gli artisti, pur già affermati nonché direttori di Accademia, valse loro la massima notorietà in vita l'aver copiato in disegno, rispettivamente: Bossi, l'*Ultima cena* di Leonardo, e Minardi, il *Giudizio Universale* di Michelangelo (M.V. Marini Clarelli, in MARINI CLARELLI, MAZZOCCA, SISI 2008, p. 79).

¹⁷⁶ In una celebre pagina Hayez conferma che lo «studio della composizione veramente vantaggioso e dilettevole» era condotto dai pensionati sull'esempio dell'Accademia dei Pensieri: «Ci veniva dato un soggetto, e ognuno dei giovani doveva entro otto giorni portare lo schizzo disegnato o dipinto; gli schizzi venivano esposti in una sala attigua a quella del nudo: quasi nessuno dei giovani mancava a quest'esposizione. I lavori venivano giudicati dagli studenti stessi, i quali pronunciavano ad alta voce la loro ragionata opinione, e da ciò ne veniva un utile grandissimo, dovendo noi necessariamente dar conto del concetto che ci aveva guidati [...]. Spesse volte a queste nostre adunanze intervenivano il Canova e il Console Tambroni, pure amatissimo dell'arte, e la presenza di questi uomini insigni infondeva maggior coraggio ai nostri cuori» (HAYEZ 1890, p. 25).

Esperimenti che la generazione di Minardi non soltanto non poteva ignorare, ma di cui al contrario fece certamente tesoro: così come nell'ambito del disegno è evidente che il giovane talento purista si sia esercitato, perlomeno nei primi anni romani, sugli originali di Giani -pur con variazioni e riprese-, allo stesso modo quando mise insieme una propria “scuola” ecco che il modello imprescindibile da assumere era l'esempio delle accademie private di fine Settecento, «presenze reali ma nebule, difficili da interpretare»¹⁷⁷ e fra queste quella che Minardi conosceva meglio non poteva essere che l'Accademia dei Pensieri.

Ma ancora di più, a mio giudizio, è riscontrabile un costante riferimento dell'esperienza dell'Accademia dei Pensieri nel percorso di Minardi e della sua “accademia” se si riflette sul fatto che è altamente probabile che un tale contesto sfaccettato ed eclettico, pronto ad accogliere una pluralità di indirizzi -come è noto dalle fonti-, diede linfa vitale anche alla corrente d'ispirazione primitivista di cui Minardi nel prosieguo degli anni diventerà a Roma uno dei principali rappresentanti e poi il leader incostrastato di un movimento. Non può essere interpretata diversamente la presenza tra gli accademici “de' Pensieri” di Humbert de Superville, soprannominato con il celebre appellativo di Giotto proprio in virtù della sua predilezione per i primitivi, pittore olandese allora di notevole successo e al giorno d'oggi ricordato sostanzialmente per essere stato il più prolifico copista attivo per conto di Séroux d'Agincourt¹⁷⁸.

¹⁷⁷ OTTANI CAVINA 1999, p. 35. Anna Ottani Cavina cita tra l'altro in questa sede una lettera di Francesco Rosaspina -il cui legame di amicizia con Minardi è ampiamente documentato (cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, ad indicem)- che fornisce indicazioni sulle modalità di incontro adottate da Giani per la sua “scuola” privata: «la sera facciamo in casa mia una specie di accademia pittorica e così passiamo le sere benissimo senza teatro e senza giuoco» (1801) a dimostrazione del fatto che Giani amava riunire i propri amici per disegnare con essi e improvvisare dibattiti e soprattutto che tale “metodo” invalse non soltanto a Roma, ma pure a Bologna e quasi certamente anche a Faenza, considerata la lunghezza dei suoi soggiorni nella città romagnola. A riguardo invece di Francesco Rosaspina, doveva essere ben noto a Minardi anche l'impegno profuso da quest'ultimo nell'Accademia della Pace a Bologna, di sicuro ancora attiva nel 1811. Un'eco di quelle riunioni si ritrova nell'acquaforte che Giulio Tomba, non a caso intimo amico di Minardi, trasse da un disegno di Giani, intitolata *Scuola di disegno di Francesco Rosaspina a Bologna*: «Rimarranno a lungo ricordate, come prova di sua generosità e ospitalità [si legge nell'elogio funebre di Rosaspina scritto dal conte Alessandro Cippi, n.d.A.] - le conversazioni invernali della sera nel suo studio. Il trattenimento era disegnare e il leggere. Disegnava egli, disegnavano i giovani e le letture erano per bocca di chiari uomini: vi lessero Pietro Giordani e Paolo Costa. Il Giani pittore che, trovandosi a Bologna quella conversazione non la trasandò mai, la disegnò dal vero e l'abbiamo incisa dal bravo Giulio Tomba». (A. Cippi, *Elogio di Francesco Rosaspina*, Ravenna 1843, p. 12, in OTTANI CAVINA 1999, p. 41). Sul ravennate Alessandro Cippi, corrispondente ed estimatore di Minardi, cfr. CIPPI 1829. Altre accademie private che erano state celebri nel tardo Settecento a Roma e di cui si doveva ancora avvertire l'eco in ambiente romano sono quelle di Anton Raphael Mengs e Pompeo Batoni, in cui è noto che i giovani erano incoraggiati ad esercitarsi sul disegno da statue e dipinti antichi (cfr. BOWRON 1993).

¹⁷⁸ Per la presenza dell'artista olandese nell'Accademia di Giani cfr. OTTANI CAVINA, pp. 35 e 41, 79-80.

Fu lo stesso Giani, d'altronde, che potrebbe aver alimentato in prima persona la pratica di studio dai maestri rinascimentali (d'altronde testimoniata anche in artisti a egli vicini come Michael Köck, Franz Caucig, Maler Müller) considerando la presenza -non così sporadica nel suo catalogo di disegni- di schizzi o disegni preparatori per incisioni che sono espliciti *d'après* o riproducono liberamente opere giovanili di Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Correggio e perfino da un “mito” purista come Fra Bartolomeo¹⁷⁹, nonché un intero album di copie da “antichi maestri” [fig. 43], pervenuto nelle collezioni dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte¹⁸⁰.

In tal senso, concordo invece con Anna Ottani Cavina quando afferma che la pur evidente difficoltà di Giani nella *connoisseurship* dell'arte medievale e rinascimentale «nulla toglie all'eccezionalità del recupero [dei primitivi romagnoli, n.d.A.] che viene a collocarsi lungo percorsi eterodossi e autonomi rispetto all'asse dominante delle esplorazioni allora avviate in Umbria, Toscana, Roma»¹⁸¹.

L'Accademia dei Pensieri, pertanto, era stato il “non-luogo” in cui erano emerse le prime estrose idee di superamento dei canoni classicisti, i primi fremiti anti-accademici e le prime avvisaglie di un'avanguardia romantica e primitivista: non è mai stato rimarcato prima d'ora che la precoce frequentazione minardiana di tematiche letterarie e storiche di sapore neogotico, soggetti “trobadorigi” come quelli di *Paolo e Francesca* e del *Conte Ugolino*, è da considerare un naturale travaso nella sua sfera d'interessi dal terreno di ricerca di Giani: non è un caso che questi temi affrontati dal pittore di origini

¹⁷⁹ Si veda l'acquaforte tratta dal *Salvator Mundi* di Fra Bartolomeo (disegno di F. Giani, incisione di F. Calendi), in VITAI 2003, p. 127. Köck risulta aver eseguito copie perfino in pittura da “antichi maestri”: segnalo una riproduzione ad olio su tela del *Cenacolo* di Leonardo, firmata e datata 1803, battuta all'asta a Monaco di Baviera da Sotheby's il 22 giugno 1991, lotto 336.

¹⁸⁰ L'album fa parte del fondo Lanciani, entrato nelle raccolte della B.I.A.S.A. nel 1929. Rilegato in, p. tela e pergamena, è composto di ottantasei pagine di cui 33 bianche, mentre nelle altre 53 sono incollati altrettanti disegni di misure diverse, alcuni dei quali risultano ritagliati, eseguiti a penna e inchiostro bruno acquarellato su carta bianca o grigia (uno solo è a matita). La scansione cronologica dei disegni si colloca tra il 1814 e il 1820: quasi tutti i fogli contengono studi da dipinti, sculture e incisioni. I modelli copiati confermano la predilezione di Giani per il primo Cinquecento manierista (Giulio Romano, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Daniele da Volterra) e il Seicento classicista (i Carracci, Guido Reni, Francesco Albani, Mastelletta) ma vi compaiono anche e soprattutto una serie notevolissima di studi da primitivi, spesso sotto le errate indicazioni di Cimabue e Giotto, ma anche da affreschi bolognesi del XV secolo, da bassorilievi di Luca della Robbia e da dipinti di Giovanni Santi e Francesco Francia (OTTANI CAVINA 1999, pp. 913-922). A questa importante testimonianza si aggiungano inoltre alcuni fogli di studio da Raffaello, Lorenzo Costa, Jacopo della Quercia nel fondo di disegni appartenente al Cooper-Hewitt Museum di New York e ancora da Pietro da Rimini, Melozzo da Forlì, Marco Palmezzano, Niccolò Rondinelli, Pietro Lombardo, Innocenzo da Imola ed altri nel cosiddetto album della “Galleria Romagnola” di proprietà della Biblioteca Civica di Forlì, fondo Piancastelli.

piemontesi (e anche da Cades e Pinelli) erano poi stati ripresi da artisti faentini a lui strettamente legati come Sangiorgi, Gallamini, Tomba e proprio Minardi. Per di più, è stato più volte rimarcato il debito fuseliano in un acquerello minardiano (datato entro il 1820 in base alla traduzione incisoria, ma forse da anticipare di un decennio circa), la *Visione di Enrico il Navigatore* [fig. 42], tra le opere giustamente più ammirate del pittore purista, ma non si può certo negare che la conoscenza delle opere dell'artista svizzero possa essere stata “mediata” dalla frequentazione di Giani.

In definitiva, nel percorso artistico di Giani si possono ritrovare tutte le componenti fondamentali dell'educazione estetica di cui si nutrì Minardi, e almeno *in nuce* i sintomi di un rifiuto della lezione dell'antichità classica in favore di un recupero della tradizione pittorica italiana, nonché - aspetto di grande rilevanza - i prodromi del suo successivo esperimento educativo: l'Accademia dei Pensieri gettò un seme, nell'ambiente di comune frequentazione per Giani e Minardi, destinato a germogliare in età di Restaurazione sotto la guida del più giovane dei due¹⁸².

La successiva Accademia d'Italia costituì una rinnovata occasione di fermento artistico e intellettuale: due modelli a cui Minardi guardò con estrema curiosità giovanile e a cui si riferì più avanti nel tempo. La pratica dello studio in comune sperimentata da Minardi con suoi coetanei tra cui Susinno individuò il lombardo Agostino Comerio e i conterranei Michele Sangiorgi e Domenico Gallamini¹⁸³ (a cui bisogna aggiungere, notizia inedita, il piemontese Antonio Raffaele Calliano, artista che dopo il 1809 abbandonò Roma per lavorare a Napoli e in seguito si trasferì a Madrid¹⁸⁴), era ad esempio un'usanza indubbiamente presa in prestito dall'Accademia dei Pensieri.

¹⁸²Dev'essere ricordata anche l'istituzione di una scuola pubblica di disegno a Faenza, nel 1797, sollecitata da Giani, molto probabilmente sul modello delle accademie dei Pensieri e della Pace, per la quale l'artista aveva suggerito al governo cisalpino di acquistare come repertorio per le esercitazioni degli scolari la raccolta dell'incisore Giuseppe Zauli, maestro di Minardi (cfr. OTTANI CAVINA 1999, p. 41).

¹⁸³È noto che i quattro giovani artisti condividevano pratiche di esercitazione, ma anche momenti di confronto successive a competizioni su temi prestabiliti: una volta terminate le elaborazioni grafiche delle composizioni prescelte, prevalentemente scene di soggetto storico, ne discutevano collegialmente gli esiti. (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 72). Tale abitudine ricorda molto da vicino quella delle “gare” fra artisti che si svolgevano nell'Accademia dei Pensieri: «Al solo Gianni resterà sempre la gloria d'essere stato il primo a promuovere una gara istruttiva fra gli artisti, verso l'arte di ben comporre. Questa era detta “Accademia de' Pensieri”, perché pensieri si chiamano le prime idee gettate in carta dai pittori [...] Le adunanze si tenevano nella sua casa [...]. Il tema si dava alla fine di ogni seduta, per quella prossima, a quindici giorni ovvero un mese di distanza» (ms. di Arcangiolo Migliarini, cit. in RUDOLPH 1977, p. 181).

¹⁸⁴*Appendice*, doc. IV. Per un profilo biografico cfr. L. Soravia, in CASTELNUOVO 1991, II, p. 726.

Più in là nel tempo il faentino ne deriverà anche l'istituzione a Perugia -o meglio, la reintroduzione-, degli incontri serali “a tema” con gli allievi più meritevoli¹⁸⁵.

Fu dunque in tale clima fortemente sperimentale di cui Minardi fu pienamente partecipe, da questo fertile terreno di esperienze condivise e di stimoli culturali apportati da un coro di voci anche contrastanti fra di loro ma tutte degne di essere ascoltate, che maturarono tanto il gusto minardiano per gli “antichi maestri”, che come messo in evidenza è il prodotto di una congiunta influenza degli eruditi illuministi (Sérour d'Agincourt, Cicognara) e di artisti pre-romantici (Füssli, Flaxman, Carstens ma pure Giani e Cades), quanto l'inclinazione per l'insegnamento.

A entrambi gli orientamenti - quello per il recupero della purezza primitivista e quello per l'esercizio di un ruolo maieutico -, Minardi era con molta probabilità naturalmente predisposto, ma di certo non vanno sottovalutate le opportunità di dialogo e di scambio che gli vennero offerte dalle frequentazioni più volte sottolineate, che tuttavia non devono essere considerate come degli ascendenti “totalizzatori”.

Ci si trova di fronte, in definitiva, a un artista e intellettuale sicuramente non monocorde ma eterodosso, capace di assimilare e cogliere gli aspetti positivi e innovativi originati in vari ambienti anche distanti e apparentemente inconciliabili tra di loro: si pensi alla stima goduta da Minardi, perfettamente in parallelo, dai più grandi scultori dell'epoca, Canova e Thorvaldsen¹⁸⁶, che nello svolgimento delle loro carriere più d'una volta si erano ritrovati su posizioni contrapposte, ma non nel riconoscere nelle istanze di rinnovamento espresse dal faentino legittime motivazioni e apporti estetici stimolanti.

Così, le schematizzazioni in cui è stato collocato in passato il percorso artistico di Minardi decadono completamente alla luce di un'analisi più estesa e approfondita: secondo le interpretazioni più diffuse, infatti, fu solo terminata la parentesi neo-seicentesca, contraddistinta da una forte accentuazione verista, che Minardi si sarebbe dedicato allo studio degli artisti rinascimentali¹⁸⁷; ma la più antica attestazione di un

¹⁸⁵ Si legga su questo argomento la parte ad esso relativa nel paragrafo III.I.

¹⁸⁶ Ha rimarcato giustamente Antonio Pinelli questa posizione di privilegio goduta dal pittore faentino: «Minardi era stato fra i primi ad aderire a quella ventata di purismo arcaistico venato di nostalgie medievali, che aveva trovato fin dagli anni '10 gli alfieri più radicali nel cenacolo dei Nazareni, ma da cui non erano stati immuni né l'opera tarda di Canova né quella di Thorvaldsen» (PINELLI 1999, p. 34).

¹⁸⁷ Anche Stefano Susinno, che pur vi intravede per primo la sintomaticità di una personalità sfaccettata e complessa, non esitava ad affermare: «La vera e propria adesione del Minardi alla poetica purista si deve allora situare nel momento della sua vita quando l'esperienza perugina porta a maturazione un tipo di purismo dovuto più a motivazioni culturali e storicistiche che non a passate sperimentazioni nel

esplicito *d'après* minardiano da modelli pittorici quattrocenteschi è il foglio intitolato *Vergine Auxilium Cristianorum* siglato e datato 1811 [fig. 44]¹⁸⁸, precedente ad esempio al “caravaggesco” *Diogene* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, databile a non prima del 1812¹⁸⁹.

Questo disegno, dove sono riproposti modelli veneti (Mantegna e Giovanni Bellini) ma anche romagnoli (Melozzo da Forlì) e umbro-laziali (Antoniazio Romano) ha fatto ritenere d'altro canto che si trattasse del segno tangibile della vasta eco propagatasi a Roma per l'arrivo e l'eclatante ingresso nella società romana degli artisti Nazareni; in realtà, è vero altresì che alla G.N.A.M. sono conservati altri fogli analoghi, molti dei quali privi di datazione, ma che non devono necessariamente essere considerati posteriori al 1810¹⁹⁰.

Analoghe argomentazioni possono ritenersi valide per alcune opere apparse sul mercato antiquario, come una *Madonna del giglio* riapparsa qualche anno fa a Londra da Christie's e documentata in Inghilterra sin dal 1860, oppure lo schizzo -con suggestioni legate alla grafica di Giani ma che richiamano pure quella di Fortunato Duranti- per una *Madonna col Bambino e San Giovannino in una nicchia* [fig. 45], non devono essere necessariamente considerate successive a questa data. Per ulteriori confronti vale la pena inoltre di consultare la raccolta di riproduzioni fotografiche da disegni di Minardi, realizzata quando l'artista era ancora vivente, dal suo allievo tiferate Giovan Battista Polenzani¹⁹¹: all'epoca in cui vennero realizzati questi scatti, nel 1865, la dispersione del suo corpus grafico non era talmente ramificata da rendere complicato questo tipo di analisi, e quindi la ricostruzione dei suoi esordi “primitivisti”.

campo formale» (SUSINNO 1982, p. XXVI) assumendo come primi esempi di stile purista la cosiddetta *Giardiniera* del 1819 [fig. 22], che risulta tuttavia anticipata, come ho potuto dimostrare nel paragrafo I.I, da un disegno del 1808 ca., conservato a Wurzburg [fig. 9].

¹⁸⁸ M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 158.

¹⁸⁹ A questo proposito bisogna considerare che il *Diogene* è la sola testimonianza a tutt'oggi conosciuta dei saggi spediti dal pittore a Bologna. Tra i dipinti inviati fra il 1811 e il 1813, e non reperiti, risulta inoltre un *Ovale con la Madonna a mezza figura* che per la scelta del soggetto sacro e del formato fa pensare a una possibile prova di tenore neo-rinascimentale (*Età neoclassica a Faenza* 1979, p. 109).

¹⁹⁰ Si veda ad esempio la *Sacra Famiglia* datata 1809, conservata per l'appunto alla G.N.A.M. (*Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 38, cat. 345, fig. 41). La scheda la ricollega all'entusiasmo suscitato sul pittore dalla volta della Cappella Sistina, ma se nella disposizione delle figure si può forse ritrovare un riferimento michelangiolesco, nelle fisionomie, nelle tipologie dell'agnello e dei dettagli come la patera e la brocca è evidente un richiamo a Raffaello, a Leonardo, a Andrea del Sarto. Per altri studi da “antichi maestri” cfr. sempre *Disegni di Tommaso Minardi*, II, ad indicem (consultare pp. 228-229).

¹⁹¹ Cfr. POLENZANI 1865-66.

Sono andate perdute quelle che sarebbero risultate con ogni probabilità le più efficaci testimonianze di tale orientamento stilistico ai suoi primordi: si ignora l'ubicazione della tela dedicata all'*Assunta* a cui il pittore lavorava tra il 1808 e il 1809 -per Susinno mai portata a termine-, durante la cui esecuzione si portò appositamente a Firenze; stessa sorte purtroppo è toccata anche al suo pur documentato bozzetto preparatorio¹⁹².

Risultano disperse inoltre altre opere ricordate dalle fonti: una *Madonna in trono* «sullo stile del secolo XV» datata al 1817, una *Sacra Famiglia* con l'*Annunciazione* nella predella per il conte Pasolini di Faenza (1829), e diverse altre di incerta cronologia che i temi affrontati inducono a credere “revivalistiche” (l'*Ecce Magister bonus* ricordato da Rossi Scotti o l'*Ave Maris Stella* segnalata da Ovidi)¹⁹³, mentre non esiste un repertorio dei *d'après* realizzati in disegno, per motivi di studio o preparatori per stampe¹⁹⁴.

Fortunatamente, però, in tempi recenti è stata riscoperta un'ulteriore inequivocabile testimonianza dei prematuri interessi del pittore romagnolo per i primitivi (in questo caso specifico né umbri né toscani ma della scuola bolognese e ferrarese, Francesco Francia, Lorenzo Costa, Ortolano e Garofalo). Si tratta di un dipinto rappresentante la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* [fig. 46], che analagamente a un'*Ultima cena* di evidente gusto poussiniano già nota da decenni è uno dei saggi inviati dal Minardi a a Faenza negli anni che vanno dal 1803 al 1810: non può essere altrimenti per la comune provenienza dall'Orfanotrofio degli Esposti di Faenza, la cui Congregazione smise di finanziare il soggiorno del faentino proprio nel 1810.¹⁹⁵

¹⁹² Il dipinto è da ritenere quello commissionatogli dal duca di Sermoneta Francesco Caetani, su raccomandazione di Giovanni Gherardo De Rossi (celebre erudito, non a caso estimatore di Canova e Lnadi ed intenditore anche di pittura dei primitivi, su cui cfr. CONTI 2005, BARROERO 2005b), destinato a pala d'altare della chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo a Cisterna di Latina, quasi completamente rasa al suolo durante la seconda guerra mondiale (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 75). A quest'opera fa riferimento in una lettera già menzionata il compagno giovanile di studi di Minardi, Giulio Tomba, scrivendo all'amico: «Sento dai Bolognesi ritornati da Roma che ti sei messo dietro il quadro dell'Assunta, sento pure che hai fatto un bel bozzetto» (si veda il paragrafo I.I., nota 32).

¹⁹³ Si veda gli elenchi compilati da ROSSI SCOTTI 1871, pp. 47-73 e soprattutto OVIDI 1902, pp. 279-290. Ernesto Ovidi, nella fattispecie, ammonisce i lettori della sua biografia affermando che «altre opere in pittura furono eseguite dal Minardi [...] più di quanto generalmente si crede» (OVIDI 1902, p. 42).

¹⁹⁴ Al momento sono note poche copie da “antichi maestri” commissionategli per servire da modello a incisioni. Durante il soggiorno perugino, tuttavia, è documentata una richiesta di Pietro Tenerani di eseguire disegni dalle *Sibille* di Perugino nel Collegio del Cambio, anche queste non rintracciate: «Se poteste intraprendere il disegno delle Sibille senza distogliervi dai v.ri lavori mi sarebbe di troppa soddisfazione, ma non vorrei mai che tralasciate dei lavori di vostro» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 1, *Pietro Tenerani a Tommaso Minardi*, 30 Luglio 1819). Sono pervenuti invece due splendidi fogli, con copie da affreschi di Raffaello nelle Stanze Vaticane (*La giustificazione di Leone III* e *La battaglia di Ostia*), nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Cfr. MIRAGLIA 1995, vol. 2, pp. 97-100.

¹⁹⁵ Il dipinto è stato reso noto soltanto nel 1994 per merito di Sauro Casadei, allora direttore della

Questo dipinto, in cui si respira già pienamente un'atmosfera che è al tempo stesso di primitivismo devoto e di rivendicazione di uno spirito se non proprio municipale quanto meno regionalista, costituisce forse la migliore prova in assoluto del precoce interesse minardiano per la pittura “antica”, soprattutto in ragione del fatto che ci si trova di fronte a un dipinto finito, per di più inviato come saggio dei progressi compiuti durante l'alunnato romano.

Ma non terminano qua le attestazioni di questo tenore: una fonte primaria può essere allora individuata nei suoi taccuini giovanili, almeno quelli databili entro il 1820 ma spesso di molto anteriori questa data, taccuini in cui l'artista lasciò traccia, attraverso numerose copie di figure e dettagli, per la maggior parte schizzi realizzati dal vero - che precorrono quelli ben più noti di Cavalcaselle e di Ruskin -, della sua spontanea e naturale propensione che lo spingeva a voler imitare il “*giusto retto e semplice e di appropriata espressione [...] stile dei tre e quattrocentisti già da me ammirato nella pittura di Giotto* [Pietro Cavallini, n.d.A.] *a Ravenna nel 1808*”¹⁹⁶.

Vi si trovano così numerose vedute di architetture romaniche e gotiche, studi tratti da sculture rinascimentali (alcuni di sicuro preparatori per i disegni eseguiti su richiesta di Cicognara per la sua *Storia della scultura*), abbozzi per composizioni di soggetto religiosi, appunti su artisti come Beato Angelico, copie da affreschi, pale d'altare, incisioni e perfino -come già Peter Paul Rubens prima di lui-, *d'après* di opere perdute quali la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo [fig. 47].

Infine, vengono in ultimo ma non secondario soccorso, a questo ragionamento, alcuni degli splendidi *Studi di figure* approdati nelle raccolte della School of Art di Aberystwyth (University of Wales), da considerare sicuramente rielaborazioni da

Pinacoteca Comunale di Faenza. La scritta sul retro della cornice consente di attribuirne la provenienza dai depositi di opere d'arte della Congregazione di Carità. L'opera è collocabile secondo Casadei al 1805, data decisamente precoce, per la compresenza di alcuni brani di delicatissima stesura pittorica -il gruppo delle donne sulla sinistra- con altri meno convincenti, tra cui l'anatomia (CASADEI 1994, pp. 20-21). A mia opinione, tuttavia, dev'essere forse posticipata al 1808-10 circa: studi preparatori su opere di scuola emiliana e ferrarese potrebbero essere stati agevolati effettivamente da ritorni nella regione natia, ad esempio quello sicuramente documentato che avvenne in concomitanza al concorso bandito dall'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1808. Con l'occasione rivolgo un sentito ringraziamento all'attuale direttore della Pinacoteca Comunale di Faenza, il dott. Claudio Casadio, interlocutore attento, preparato e sempre bendisposto nei miei confronti.

¹⁹⁶ *Disegni, taccuini, lettere*, p. 43. Accolgo in questa sede il suggerimento espressomi dal prof. Bruno Toscano di potermi occupare in modo sistematico di questi taccuini, pubblicati parzialmente (altri furono scoperti in seguito all'esposizione forlivese del 1981) e in maniera frammentaria. È auspicabile invece offrirne un'edizione ragionata, che si giovi soprattutto di un apparato illustrativo completo.

prototipi quattrocenteschi: alcuni fogli richiamano alla memoria opere umbre di Perugino e Luca Signorelli, altri sono evidentemente desunti da brani raffaelleschi (*La scuola di Atene*, le *Storie di Amore e Psiche* alla Farnesina), in altri ancora si avverte distintamente l'eco di opere del Rinascimento fiorentino (Filippo Lippi, Botticelli, Leonardo), il che mi induce a ritenere che Minardi possa aver compiuto ulteriori viaggi - oltre a quello già reso noto del 1808 -, a Firenze, nel corso degli anni Dieci¹⁹⁷, come potrebbe testimoniare un raffinato *Studio di giovane donna in costume* [fig. 48], datato al 1817, la cui veste e la cui acconciatura risultano ispirate a quelle con cui abitualmente sono ritratte le gentildonne dell'epoca in importanti cicli di affreschi rinascimentali quali il *Ciclo dei mesi* nel Palazzo Schifanoia di Ferrara e ancor di più le *Storie di Maria* di Domenico Ghirlandaio e bottega nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella a Firenze (in particolare al brano con *Giovanna degli Albizzi e il suo seguito*).

In definitiva, dalla disamina dei taccuini e dell'album degli *Studi di figure* siamo di fronte alla prova schiacciante dell'esistenza di un repertorio specificamente purista, tangente ma distante da quello nazareno, “acquisito” da Minardi nei primi due decenni del XIX secolo. Credo pertanto che si possa ribadire in modo perentorio che l'interesse dell'artista per gli “antichi maestri” sia emerso e maturato in un periodo precedente al soggiorno perugino: è dimostrato inequivocabilmente dai documenti citati nel primo capitolo e dalla sequenza di opere esposte finora.

A questa considerazione, aggiungo adesso inoltre che lo è -anteriore al 1819- pure l'affiliazione a Minardi di altri artisti, ergo la creazione di una “scuola” che va considerata già formata attorno alla metà della seconda decade dell'Ottocento¹⁹⁸.

Si può intuire infatti che Minardi attuasse la propria primordiale attività didattica, in anni compresi tra il 1814 e il 1818, sebbene in maniera informale: gli incontri con altri artisti avvenivano presso l'appartamento con studio posto nel Palazzo Corea, ossia la

¹⁹⁷ Frequenti spostamenti di Minardi -il più delle volte compiuti per motivi di studio-, in Toscana e in Umbria (ma anche nel viterbese, a Napoli, nelle Marche) sono d'altronde largamente ipotizzabili sulla base dei riscontri forniti dai taccuini. Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, in particolare per i taccuini databili entro il terzo decennio del secolo, cat. 88-104, pp. 41-62.

¹⁹⁸ Al 1816 risale la prima attestazione che ho potuto rinvenire della “scuola” di Minardi. Si tratta di una testimonianza del Canova, che indirettamente attesta della pratica di insegnante del faentino quando riferisce di aver mandato in dono a Juliette Récamier, nel 1816, un quadro di «G.B. Bassi imolese, amico suo e alunno del Minardi» (FRANCIA 1972, p. 128). Su Giambattista Bassi (Massalombarda/Ravenna 1784 – Roma 1852), paesaggista molto apprezzato all'epoca, cui opere sono esposte alla G.N.A.M., Museo di Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, Pinacoteca Comunale di Ravenna, Thorvaldsens Museum di Copenaghen, si veda NICOSIA 1985, e P. Rosazza in DI MAJO, LAFRANCONI 2006, pp. 95-96.

casa concessagli in subaffitto da Giani nel 1803, più volte visitata da Canova e immortalata nel celeberrimo *Autoritratto nella soffita* degli Uffizi [fig. 49] ove se ne coglie l'atmosfera *bohémienne*; quin dovettero assistere alle lezioni del faentino i suoi primissimi interlocutori - e soprattutto però è bene sottolinearlo, ammiratori incondizionati dei suoi disegni - che si posero sotto la sua ala protettrice, tra cui il lucchese Michele Ridolfi, che alcuni anni dopo ne rievocò in evidenti toni nostalgici l'intenso clima di scambio e creatività che vi si respirava¹⁹⁹.

Una “scuola” che, per i metodi in seguito adottati da Minardi all'Accademia di Perugia e successivamente alla San luca, è in definitiva lecito ipotizzare il faentino abbia volutamente inserito in una ideale direttrice di continuità con i precedenti, irrinunciabili, dell'Accademia dei Pensieri e dell'Accademia d'Italia a Palazzo Venezia.

D'altronde, disegni minardiani come lo *Studio per un autoritratto con Luigi Cochetti* (1822)²⁰⁰, anteporta dell'album pervenuto ad Aberystwyth [fig. 50], mette in risalto, mediante il simbolico gesto minardiano di “presentazione” del proprio pupillo, tutto l'impegno e l'entusiasmo profusi da Minardi in quegli anni, a cavallo tra metà della prima e metà della seconda decade, per stringere attorno a sé un drappello di giovani artisti accomunati da identiche esigenze di rinnovamento e velleità di sperimentazione.

Il circolo artistico che si andava formando intorno alla sua carismatica figura sarebbe apparso agli osservatori successivi come una scuola organizzata secondo criteri di tipo “familiare”; in effetti, per l'assidua frequentazione da parte dei giovani della casa privata del maestro - non mancano testimonianze postume di suoi studenti come Guglielmo De Sanctis e Giovanni Duprè - si può affermare che molti degli esponenti puristi vedessero nell'artista di Faenza un padre putativo, disposto a consigliarli e indirizzarli, nonché una sorta di rappresentante di categoria che ne difendeva strenuamente gli interessi, inserendo quanto più gli era possibile i suoi pupilli all'interno di istituzioni pubbliche.

Caso emblematico è quello della Calcografia Camerale, dove a partire dal 1821 si denotano - per la sua inevitabile influenza esercitata in qualità di professore di disegno della San Luca, interpellato per la scelta dei disegnatori cui commissionare i disegni

¹⁹⁹ «Quante volte sono entrato in quella camera ! E come non ricordarsene se tu ci stavi, e vi avevi da una parte il bel Filottete e dall'altra la bellissima Cornelia madre dei Gracchi? E in quella stanza contigua non disegnasti tu altra volta l'inarrivabile pensiero del S. Paolo che spedisce l'epistola ?» (Michele Ridolfi a Tommaso Minardi, 19 maggio 1823, A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 7).

²⁰⁰ Si veda la scheda di catalogo che ne ho redatto nel cap. IV, paragrafo II, cat. 199.

preparatori - interessi puristi piuttosto forti, denunciati ad esempio da un incremento esponenziale delle incisioni in corso d'esecuzione tratte da pittura umbra²⁰¹.

Con il tempo questo gruppo di artisti riunito da Minardi, all'inizio da egli stesso immaginato e rappresentato come una piccola *Accademia privata* [fig. 51] assunse sempre di più i connotati di un vero e proprio movimento, con una sua forte impostazione teorica, ramificato, organizzato, in una sola parola, egemone, almeno nel panorama romano, a discapito del neo-cinquecentismo di eredità camucciniana che pure ebbe validi proseguitori come Giovanni Silvagni, Luigi Fioroni, Natale Carta e Francesco Podesti, e in misura minore, perché a tratti mostrarono inclinazioni puriste, Filippo Agricola, Luigi Durantini, Francesco Coggetti, Pietro Paoletti, Filippo Bigioli, Costantino Brumidi. Artisti molto apprezzati nella sfera del mecenatismo privato, soprattutto della famiglia Torlonia, che commissionò le maggiori imprese decorative dell'epoca nel Palazzo di piazza Venezia e nella celebre Villa sulla via Nomentana²⁰².

Ma il trionfo del Purismo, com'è emerso dalle ricerche di Caterina Bon Valsassina e di Giovanna Capitelli²⁰³, venne decretato dal riconoscimento "ufficiale" della scuola di Minardi in seno alle istituzioni pontificie, prima entrando quasi timidamente nell'alveo

²⁰¹ Minardi ricoprì infatti per un lunghissimo arco di anni il ruolo di supervisore dei lavori della Calcografia, ruolo formalizzato soltanto nel 1834 ma che in realtà svolgeva già perlomeno dagli inizi del decennio precedente: cfr. SUSINNO 1995. Si veda anche per alcune opere realizzate in quegli anni su impulso del faentino M. Miraglia, *Il disegno di traduzione*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 556-564.

²⁰² Abbastanza nutrita risulta la bibliografia sulle imprese decorative commissionate dai Torlonia: cfr. STEINDL 199 e 1993, CAMPITELLI 1997, POLVERARI 1997, pp. 55-66, PANTONI 1998, pp. 37-57, *Museo di Roma* 2002, pp. 312-345, TITTONI 2003. Non è mai stato chiarito il legame di Minardi con la ricca famiglia di banchieri, anche se vale la pena ricordare l'opera prestata dal pittore come consulente per i restauri e gli acquisti della loro collezione d'arte antica (RICCI 2002, pp. 255-262). Una notizia, inoltre, riportata dal ben informato Oliviero Jozzi, autore di *Il Palazzo Torlonia ora demolito*, riferisce che «quantunque il Minardi non abbia dipinto nel Palazzo Torlonia, tuttavia, avendo egli presa viva parte nel dettare, insieme coll'architetto Caretti, i principali soggetti mitologici da rappresentarsi nelle diverse stanze e gallerie del Palazzo, per questa ragione ho creduto bene di non escluderlo, tanto più ch'egli fu il maestro quasi di tutti i pittori in quest'opera ricordati» (JOZZI 1902, p. 52, cit. in STEINDL 1993, p. 40). Avvalora questo scenario il fatto che i Torlonia, almeno per quanto riguarda le prime decorazioni del Palazzo di famiglia che sorgeva a Piazza Venezia, richiesero l'impegno dei migliori allievi dell'Accademia d'Italia, raccomandati da Tambroni e dal Canova, a cui era stata affidata la realizzazione del monumentale *Ercole e Lica* posto nella Galleria centrale dell'edificio (cfr. E. Di Majo, in DI MAJO, LAFRANCONI 2006, pp. 76-77). Nel 1816, ad esempio, venne richiesto a Pelagio Palagi di affrescare le *Storie di Teseo* in un'altra galleria del palazzo (VANNUGLI 1992). Nel bacino degli artisti che ricevettero importanti incarichi dai membri della famiglia sono comunque compresi alcuni epigoni minardiani come Luigi Cochetti, Pietro Gagliardi, Alessandro Capalti, Vincenzo Morani, Domenico Tojetti e gli scultori puristi Pietro Tenerani, Giuseppe Chialli e Pietro Galli.

²⁰³ Cfr. BON VALSASSINA 1991, 2000 e Id., *La restaurazione cattolica e il rinnovamento sentimento religioso*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 169-172; CAPITELLI 2000 e Id., *Icone del culto in difesa dell'identità anti-moderna*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 249-253.

di sedi magistrali come la San Luca e la Calcografia Camerale (a cui erano annesse, nel grande complesso di San Michele a Ripa, le cosiddette “Scuole d'arti e mestieri”), e in seguito, con un lenta e graduale marcia di avvicinamento nelle simpatie della committenza pubblica, arrivando a impadronirsene completamente durante il papato di Pio IX, eletto al soglio nel 1846. Negli anni a ridosso di questa data cruciale la scuola del faentino era diventata nel frattempo incredibilmente numerosa: centinaia di giovani, come testimoniano Ovidi, De Sanctis e foto dell'epoca [fig. 52], ne frequentarono lo studio, in cui Minardi riceveva spesso «visitatori di riguardo» tra cui «l'Overbeck, il Severn, il Benry [*Penry Williams*, sic], il Gibson, il Bruni, il Sarti, Luigi Poletti, il Canina, il Valadier, Giovanni Azzurri, G.B. De Rossi, l'abate Luigi Maria Rezzi, il Bartolini di Firenze e il Duprè scultori»²⁰⁴.

Prima di arrivare a questi importanti traguardi, tuttavia, erano trascorsi tre decenni decisivi per l'affermazione a Roma degli orientamenti puristi: ed è bene ribadire il fondamentale allaccio che si era verificato per la nascita della scuola di Minardi con il precedente di rilievo -di cui si perse memoria nel tempo- delle accademie private, installate negli *ateliers* di alcuni celebri artisti neoclassici tra l'ultimo quarto del Sette e la prima decade dell'Ottocento²⁰⁵, e quindi dell'Accademia d'Italia tra il 1811 e il 1814.

Data ques'ultima in cui, non a caso, sono fermamente convinto che occorra far risalire la costituzione della prima accademia privata aperta a Roma dal faentino²⁰⁶ - allora appena ventisettenne - nella città tornata ad essere, con il ritorno di Pio VII dalla prigionia nel castello francese di Fontainebleau, capitale dello Stato Pontificio.

Minardi stesso avrebbe celebrato l'avvenimento con uno dei primi disegni-reportage della storia dell'arte contemporanea (*L'Ingresso trionfale di Pio VII in Roma il 24 maggio 1814*, Forlì, Biblioteca Comunale), presagendo il destino futuro della sua scuola, strettamente legata, nella buona e nella cattiva sorte, alle vicende politiche consumate nell'ultima epoca di vita della monarchia papale.

²⁰⁴ DE SANCTIS 1900, p. 138.

²⁰⁵ Si veda per una più generale disamina del sistema dell'insegnamento privato a Roma SUSINNO 2004.

²⁰⁶ Cfr. *Appendice*, doc. IV, in special modo il seguente brano, che dimostra come nel 1818, prima della nomina a direttore dell'Accademia di Perugia ed il trasferimento in Umbria, Minardi già avesse riunito intorno a sé alcuni artisti che non esitava a chiamare suoi “scolari”: «In questo frattempo io veniva pensando all'incarico da sostenersi [*la direzione dell'Accademia di Perugia*, n.d.A.], e tra le altre cose alle proporzioni del corpo umano [...] Sapendo io esservi nella Romana Accademia di S. Luca un esemplare di proporzioni grande al vero misurante sull'Idolo egizio del Campidoglio, ossia l'Antinoo, vi mandai un mio scolaro a farne copia».

II.II. 1821: l'ingresso del Purismo all'Accademia di San Luca con Minardi professore. L'affermazione del primato del disegno

Il 27 gennaio 1821 moriva Luigi Agricola, che sino ad allora aveva detenuto la cattedra di disegno all'Accademia di San Luca in Roma: questa data sancì un momento fondamentale nelle vicende di quest'antica e illustre istituzione, se non altro per i futuri quattro decenni. Il posto di Agricola venne infatti temporaneamente occupato da Andrea Pozzi e quindi da Domenico Del Frate che morì poco dopo. In assenza di altre candidature forti, venne pertanto avanzato, da parte di un folto gruppo di studenti che scrisse una supplica al papa dichiarandosi seguace dell'artista - tra cui è facile immaginare la presenza di Luigi Cochetti e Giovanni Sanguinetti – il nome di Tommaso Minardi, che non avrebbe potuto svolgere tale incarico non avendo ancora ricevuto il titolo onorifico di “accademico”, indispensabile per accedere ai ruoli di insegnamento. Il faentino dovette ricorrere di conseguenza a uno speciale permesso concessogli dal papa Pio VII col quale fu ammesso a partecipare al concorso.

Così, l'artista allora giunto ai 33 anni di età, finiva suo malgrado -o in piena coscienza- al centro di un'aspra contesa, una delle più sensazionali in tutta la storia della prestigiosa accademia romana: il contrasto intercorse fra due opposti schieramenti, interni al corpo accademico e alle istituzioni, che simboleggiavano l'uno la vocazione riformista e l'altro la tendenza conservatrice: «La petizione degli studenti delle belle arti a Pio VII, nel 1821, perché venisse concessa la cattedra di disegno al Minardi, è la dichiarazione di guerra della gioventù studiosa contro sistemi e insegnanti ormai invecchiati e restii ad innovazioni didattiche di cui il cosmopolita ambiente romano sentiva l'urgenza» scrisse a tal proposito Anna Maria Corbo, la quale ritenne inoltre che «la forza convincente della petizione, favorevolmente accolta dal pontefice, dal segretario di stato e dal camerlengo, risiedeva nella indiscutibile validità della scelta che ricadeva sul migliore disegnatore del tempo, la cui preparazione e abilità erano state esplicitamente riconosciute dallo stesso Canova», che così si impose nuovamente, dopo averne già caldeggiato la nomina a direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia sul finire del 1818, come il più influente protettore ed estimatore dell'artista faentino²⁰⁷.

²⁰⁷ CORBO 1969, p. 131. Ad appoggiare la candidatura di Minardi, oltre alla maggioranza degli studenti e ad alcuni accademici (Landi, Missirini, Thorvaldsen), si aggiunsero le principali autorità dell'entourage

La nomina a professore di disegno di Minardi, ufficializzata il 9 dicembre 1821 dopo una votazione in cui il faentino era risultato in maniera schiacciante vincitore²⁰⁸ - anche se poté cominciare le lezioni solo il 5 marzo 1822 -, rappresentò il riconoscimento definitivo della statura artistica ed intellettuale dell'artista, un traguardo - e non un punto di partenza come spesso è stato interpretato - per la scuola purista formatasi al suo intorno, in definitiva il suggello col quale poteva ben dirsi compiuta la sua precoce consacrazione pubblica e accettata implicitamente l'affermazione del Purismo a Roma. Nel volgere di pochi anni Minardi era dunque riuscito ad imporsi nel panorama artistico romano - nonostante l'assenza dalla capitale per via della parentesi umbra - con il ruolo di guida culturale, “faro” delle nuove generazioni ansiose di apprendere le moderne teorie estetiche, ormai definitivamente orientate verso il primitivismo romantico dopo che i suoi sostenitori si erano timidamente affacciati nel panorama romano nel corso dei due decenni precedenti (si pensi ad esempio alla difesa dei Nazareni dalle critiche del loro connazionale Goethe a cui fu costretto Friedrich Schlegel nel 1819, in occasione della mostra di pittura tedesca in Campidoglio), teorie nelle quali Minardi riconosceva la retta strada per risollevare le sorti della pittura italiana invasa dalla moda “francese” -ossia il neoclassicismo di stampo davidiano- e un ulteriore pungolo per giungere al rinnovamento delle discipline accademiche: le sue idee di riforma degli studi artistici anelavano infatti a trasformare il normale corso di studi, ritenuto meccanico e asettico, in una graduale marcia di avvicinamento degli scolari all'apprendimento non solo delle tecniche artistiche, ma dei testi di critica, dei trattati di estetica, insomma di tutta la letteratura d'interesse artistico. Buona parte dei teorici ottocenteschi, e la stragrande maggioranza dei sostenitori del purismo, avvertirono infatti l'urgenza di riscattare la

di papa Chiaramonti, cioè i cardinali Consalvi, Pacca e Albani: questo non vuol dire come si è sospettato che il faentino fosse a quella data completamente allineato alle direttive della Curia, che comunque in quegli anni, soprattutto grazie all'intraprendenza di Consalvi, si segnalava sulla scena politica per l'opera di modernizzazione amministrativa, economica e giudiziaria, poi interrotta bruscamente durante il papato di Leone XII, quando prese il sopravvento il partito dei “zelanti”, ossia la fazione dei conservatori (cfr. G.M.Croce, *Da Pio VII a Leone XIII*, in *La storia dei Giubilei* 2001, pp. 11-13).

²⁰⁸L'esito fu di 15 voti favorevoli e 4 contrari per Minardi, e di sole 7 preferenze per il suo ex-coinquilino, e nella circostanza concorrente, Michael Köch (PICARDI, RACIOPPI 2002, p. 360). In realtà dalla lettura del carteggio minardiano emerge che la nomina fu invisata soprattutto a Wicar: Cochetti fornisce anche la notizia di una “nascosta” candidatura del francese per la successione di Minardi a Perugia: «Giovanni [Sanguinetti, n.d.A.] ricevè puntuale la lettera, mi dispiace che non si sappia ancora nulla di positivo, ma vorrei sapere ancora se in qual maniera Wicar aspirava a tal carica, ed i passi in dettaglio ha per ciò fatti; giacché in Roma se non ero io a spargere tal notizia non si sarebbe saputo niente» (Luigi Cochetti a Tommaso Minardi, 24 dicembre 1821, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 5).

professione dell'artista dalla mera dimensione tecnica: affinché si verificasse un tale mutamento di orizzonti era d'obbligo che gli studenti fossero spinti fin da giovani non solo a produrre, ma anche a conoscere e preservare l'arte e le altre opere dell'intelletto umano, contribuendo così al miglioramento delle conoscenze storiche²⁰⁹

Così, non appena rientrato nella capitale pontificia con alle spalle la fruttuosa esperienza perugina²¹⁰, il pittore purista ripropose anche a Roma una lezione che era essenzialmente basata sullo studio degli "antichi maestri" e sull'intensa pratica del disegno. Seppure oggi sia impossibile ricostruirne dettagliatamente l'esatta fisionomia, la prassi adottata da Minardi produsse gli effetti desiderati: molti degli scolari della San Luca che ne seguirono i corsi, o per necessità (data la carenza di commissioni spesso si ripiegava su lavori di copia e di restauro), o per spontanea inclinazione, si dedicarono in prevalenza al disegno, all'acquerello e a discipline ad esse connesse, ad esempio tutte quelle legate alla traduzione e alla documentazione figurativa basata su tecniche incisive, - ma anche per mezzo dei primordiali processi fotografici -, ossia rinunciarono alla pittura, specialmente quella ad affresco, preferendo concentrare le loro attenzioni sulla materia insegnata dal faentino: tra l'altro riuscendo molto bene in questo campo, a dimostrazione che i concettualismi puristi riuscivano a conciliarsi anche con il pragmatismo che inevitabilmente doveva essere inculcato ai giovani da Minardi, perlomeno in ambito strettamente accademico, vale a dire nelle aule della San Luca²¹¹.

²⁰⁹ Problema sentito anche da Luigi Mussini, Pietro Selvatico, Camillo Pucci, Lorenzo Bartolini e in genere da tutti gli esponenti delle varie correnti puriste diffuse in Italia (una buona selezione di fonti sull'argomento è costituita dall'antologia di scritti pubblicata in DEL BRAVO 1978). Perfino alcune figure di primo piano della letteratura dell'epoca, come Pietro Giordani e Giovan Battista Niccolini, affrontarono tale questione, auspicando che si potesse imprimere una svolta radicale alle scuole artistiche, mentre Gino Capponi indicava addirittura come fine precipuo delle scuole d'arte la capacità «d'innalzar le menti, di consacrar sentimenti di patria, e non di lusingare il fasto privato coll'apparenza dello splendore e consacrar l'ozio e la servitù» (S. Renzoni, *Arti e accademie*, in CIARDI 1998, p. 66). Fernando Mazzocca ha messo in risalto che il dibattito sulla didattica artistica fu uno dei motivi di maggiore attrito fra gli schieramenti neoclassico e romantico: nelle accademie neoclassiche era invalso infatti il «persistente mito della perfezione tecnica» che si credeva trasmissibile perché immutabile ed efficacemente codificata dai "classici"; di lì a poco, all'inverso, si sarebbe diffuso un sentimento di «riscatto professionale ed etico dai condizionamenti del mestiere» sfociato nei vari tentativi di riqualificazione intellettuale dell'artista operati da Giuseppe Bossi all'Accademia di Brera, da Francesco Alberi a Bologna, da Antonio Diedo a Venezia e così via; lo stesso obiettivo perseguito da Minardi, anche se Mazzocca evidenzia la preoccupazione di Jean-Baptiste Wicar che il metodo d'insegnamento del faentino portasse a un moderno "manierismo" (MAZZOCCA 1998, pp. 269-273).

²¹⁰ Non mi è parso utile tornare a scrivere in maniera estesa su un argomento già affrontato sistematicamente da me e da altri studiosi negli ultimi anni: rimando pertanto agli studi fondamentali di ZAPPALÀ 1995, pp. 30-36, BOCO 2006 e RICCI 2006, tutti con ulteriori riferimenti bibliografici.

²¹¹ Risulta assai carente la bibliografia relativa all'insegnamento svolto da Minardi presso il principale istituto d'istruzione artistica romano: rammento le imprescindibili ricerche, seppur datate, di Anna Maria

Negli anni immediatamente successivi alla sua nomina a professore di disegno il faentino si accingeva inoltre, non ancora soddisfatto dei successi riportati fino ad allora, a pianificare e sollecitare una riforma in senso “purista” dello statuto accademico e dei regolamenti scolastici, in cui naturalmente esprimeva le sue idee polemiche sui metodi didattici invalsi in epoca neoclassica²¹²: la prima proposta giunse appena due anni dopo aver ottenuto la cattedra - risale dunque al 1823 -²¹³, e vide immediatamente l'esplicito interessamento di Thorvaldsen, che lo trovava congeniale alle sue inclinazioni didattiche (d'altronde più di una volta si verificarono felici consonanze d'intenti tra i due artisti, così com'era già successo per la creazione della Gipsoteca accademica di Perugia e accadde in seguito per la fondazione della Società Amatori e Cultori); nel 1825, il documento steso da Minardi venne sottoscritto oltre che da Thorvaldsen da Gaspare Landi, e fu finalmente accolto, ma attivato con difficoltà e lentezze, e non volutamente recepito dai docenti più anziani contrari al riesame dei corsi dai loro tenuti²¹⁴.

Negli anni successivi e fino al 1858, data in cui abbandonò la cattedra di disegno, il pittore faentino avrebbe tra l'altro sostenuto da solo molte altre attività all'interno dell'accademia: dal 1827 al 1832 fu più volte segretario del Consiglio Accademico; al 1829 risale l'affidamento, benché provvisorio, delle altre due cattedre di pittura, in

Corbo (CORBO 1969 e 1970), la raccolta di saggi comparsi in PICARDI, RACIOPPI 2002 (consultare *ad indicem*) fra i quali tuttavia segnalo l'assenza di uno studio ragionato sul magistero minardiano: si vedano invece, per la presenza di alcune opere assai significative dei seguaci del faentino, i saggi di E. Caniglia, E. Lupinacci, S. Barone, *idem*, nonché il contributo di Angela Cipriani, *La scuola e lo studio* (e schede seguenti) in *Maestà di Roma*, I, pp. 439-449.

²¹²Su cui si veda per una sintesi C. Sisi, *L'educazione accademica*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 279-281.

²¹³ La riforma, ha scritto Elisa Debenedetti «richiesta dagli studenti stessi in opposizione ai professori “réfardataires”, è volta a istituire un curriculum di studi più moderno: essa tiene conto sia della riflessione teorica di matrice neoplatonica del vero e del bello ideale (essenza del vero, in quanto il bello è lo splendore del vero), sia della scoperta di Flaxman del valore pregnante della linea di contorno, che in sé riassume tutte le possibilità espressive dell'immagine, suggerendo anche il tono e il chiaroscuro, articolandosi fino a sintetizzare il movimento e lo scorcio. Per Minardi [...] il problema del vero e del bello ideale si interseca con quello del purismo» (E. Debenedetti, *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*, in KRAGELUND, NYKJAER 1991, pp. 43-57, part. p. 47). D'accordo anche Susinno nel ritenere che si trattasse di «un progetto che, per quanto presentato unitamente a Landi e Thorvaldsen, possiamo ritenere frutto della sua personale elaborazione teorica» (SUSINNO 1995, p. 6). Testimoniano l'autografia minardiana di tale progetto alcuni fascicoli in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 14, ff. 208-210, siglati con il titolo “Accademia di San Luca: ordine e disciplina degli studi”: gli incartamenti, datati al 1823, contengono essenzialmente gli appunti e le minute autografe inerenti le critiche alla prassi allora corrente della formazione dei giovani e le modifiche che il faentino avrebbe voluto apportare tanto allo statuto accademico quanto ai singoli corsi, poi rielaborate e trascritte in “bella copia”.

²¹⁴ «Con Landi e Thorvaldsen, propone un intero piano di riforma dell'insegnamento dell'Accademia di San Luca che, presentato al presidente Scaccia, viene sottoposto ai cattedratici e ai censori [...]. Ancora nel 1829, vista la scarsa attuazione del piano e il perdurare delle vecchie abitudini di insegnamento, dovrà redigere una motivata protesta indirizzandola al Consiglio» (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 81-83).

sostituzione del defunto Andrea Pozzi, e di composizione e teoria dell'arte; nel 1830 venne scelto quale curatore della Galleria dei dipinti dopo aver già ricevuto il compito di ordinare e stimare stampe e disegni del gabinetto accademico e perfino di compilare un inventario dei fondi archivistici e librari; nel 1837 venne infine eletto Presidente (la carica era di durata annuale) e nel 1845 lo si ritrova di nuovo alla cattedra di pittura²¹⁵.

Ma ritornando per un attimo indietro nel tempo e riprendendo le fila del discorso dal momento in cui, nel marzo 1822, prese formalmente possesso della cattedra di disegno, è dimostrabile che in questa veste l'artista faentino incentivò molto lo studio dell'anatomia del corpo umano, a cui anch'egli si era dedicato assiduamente [figg. 53-54], tanto per via della giovanile frequentazione delle lezioni serali annesse ai corsi dell'Accademia d'Italia a Palazzo Venezia che per aver iniziato a scrivere, mentre era a Perugia, un trattato sull'argomento²¹⁶, nonché in ragione del fatto che come cattedratico di disegno assunse la direzione della prestigiosa Scuola del Nudo in Campidoglio²¹⁷.

A questa tematica di rilevante interesse didattico dedicò infine, come accennato, un relativo scritto teorico intitolato *Studio del disegno dal vero del corpo umano vivente*, di cui diede lettura nel 1845 di fronte agli studenti dell'Accademia Britannica di Roma²¹⁸.

Sempre in qualità di professore di disegno, è innegabile che Minardi alimentò in maniera eccezionale la pratica della copia dai capisaldi della pittura italiana, come manifestano meglio di ogni altra cosa i *corpus* grafici dei suoi allievi quali Luigi Cochetti, molti dei cui studi giovanili risultano *d'après* in qualche caso perfino dagli stessi modelli giù studiati dal maestro, come le lunette affrescate da Andrea del Sarto nel chiostro dell'Annunziata a Firenze e svariate *Madonne* di ambito umbro-toscano di fine Quattrocento, soprattutto raffaellesche: in questa categoria trovano spazio però

²¹⁵ Alcuni degli incarichi sono attestati da documenti contenuti in A.S.R., Fondo Ovidi., b. 13, pacco 2 "Accademia di S. Luca. Nomine, incarichi e onorificenze", in cui ho rispettivamente rinvenuto notizia dell'incarico di coadiuvare l'architetto Clemente Folchi nell'ordinamento e la valutazione delle stampe e dei disegni di proprietà dell'Accademia (19 gennaio 1824, f. 113); l'elezione a Sovrintendente delle Gallerie Accademiche per il triennio 1830-32 (f. 118); la richiesta di inventariare la collezione di manoscritti e i testi a stampa posseduti dall'Archivio e dalla Biblioteca (29 giugno 1830, f. 122). Inedita è pure la notizia della sua docenza della classe di pittura negli anni Quaranta (cfr. *Appendice*, doc. VII).

²¹⁶ Un approfondimento è nel paragrafo III.1. Cfr. anche *Schede comparative*, tavole A.1 e A.2.

²¹⁷ Sull'Accademia capitolina cfr. PIETRANGELI 1959 e PIROTTA 1969. È stato messo in luce come l'introduzione di tematiche, alla Scuola del Nudo, che traessero ispirazione da una religiosità "paleocristiana" fossero «l'indice di come, con la Restaurazione, l'Accademia di San Luca, e quindi la scuola del Nudo, a quest'ultima affidata, fosse la massima espressione della politica artistica del papato. In tal senso può essere ricordato che, in quegli anni, gli studenti erano tenuti a frequentare la congregazione spirituale per poter continuare gli studi» (P. Picardi, in *Maestà di Roma*, I, pp. 442-443).

²¹⁸ Sull'esperienza di Minardi come direttore dell'Accademia Britannica rimando al paragrafo III.II.

anche riproduzioni da Caravaggio, come a sottolineare un filo conduttore con le opere degli esordi di Minardi, quasi a voler rinverdire i fasti giovanili del maestro.

Tuttavia, come dimostrano in maniera perfino sovrabbondante gli *Studi di figure* di Aberystwyth, e anche l'importantissimo fondo dei disegni già di proprietà di Enrico Milano ad Ancona²¹⁹, Minardi non trascurò nessun tipo di studio dal vero, né da modelli in posa né quelli condotti *en plein air*, recandosi nelle strade del centro di Roma e spostandosi di frequente nei dintorni della capitale e nella campagna laziale [fig. 55]: pratica che si può addurre incompatibile con lo studio dei primitivi, ma che anzi è consunstanziale e rappresenta un'autentica rivelazione negli studi²²⁰.

Di sicuro, fra gli altri cambiamenti che apportò alle lezioni di disegno ebbe il merito della ripresa della tradizione, d'evidentissima eco rinascimentale, dell'accurato studio del panneggi²²¹, che si registra anche in alcuni suoi disegni molto rifiniti [fig. 56].

²¹⁹ Questa importante raccolta, colpita negli anni da molte vicissitudini, fu acquisita direttamente dalla famiglia Ovidi, erede testamentaria del Minardi, da Enrico Milano, collezionista e perito d'arte di origine ebraica, nel 1920. Il capostipite morì nel 1944, lasciando ai suoi sette figli e nipoti una collezione comprensiva di circa 1400 pezzi tra disegni, acquerelli e pitture di Minardi nonché stampe e fotografie ad egli appartenute, suddivisi in lotti di circa 70-80 opere spettanti a ciascuno degli Eredi Milano, come documenta un inventario risalente al dicembre 1950. Per ovvie ragioni la separazione dei beni -peraltro parzialmente decurtati da confische e furti agevolati durante gli anni del secondo conflitto mondiale- fu realizzata soltanto nel dopoguerra, ma poiché alcuni dei membri della famiglia avevano nel frattempo abbandonato il paese per sfuggire alle persecuzioni delle leggi razziali del 1939 una parte consistente della collezione di famiglia, composta da 575 disegni, spettante ai figli di Enrico emigrati a New York, fu presentata molti anni dopo all'Ufficio Esportazioni e lì venne notata da Dario Durbè, allora soprintendente della G.N.A.M., che convinse lo Stato a farne acquisto esercitando il diritto di prelazione, nel 1967. Tuttavia le divisioni tra i fratelli, trascinate a lungo a causa della difficoltà di valutazione e di attribuzione di altre opere non pertinenti il nucleo minardiano, hanno permesso che questa raccolta si smembrasse e disperdesse in maniera ancora più caotica: una parte è comunque sicuramente approdata negli Stati Uniti dove venne immessa nel mercato antiquario, altri pezzi sono stati venduti in Italia dai figli di Enrico che non si erano trasferiti, mentre un lotto ancora del tutto integro di 80 disegni è giunto in Brasile dal momento che uno dei figli di Enrico, Claudio, vi si era stabilito sin dal 1940: lì è rimasto, presso la figlia di quest'ultimo, la sig.ra Carla Milano, che risiede a São Paulo. Alcuni dei disegni a lei appartenenti sono stati esposti nella mostra *O Mestre e seu Discípulo* 2007.

²²⁰ Tali soggetti "di genere", già parzialmente emersi in *Disegni, taccuini e lettere*, sono stati al centro delle mie attenzioni in una relazione intitolata *La ricerca del confronto. Il ricorso al metodo comparativo per lo studio di un album di disegni di età romantica*, presentata a Viterbo il 9 Maggio 2008. Cfr. RICCI 2009b, in corso di pubblicazione. Si guardi anche più avanti nelle *Schede comparative*, tav. A.4.

²²¹ Si legga in tal senso la proposta inoltrata di conseguenza da Minardi al "Consiglio Accademico di San Luca radunato il 24 del 1835": «Stimando io necessario alla istruzione degli alunni del disegno figurativo il farli esercitare a copiare il panneggiamento sul vero vivo; al quale studio l'ottimo esempio è senza dubbio quello dei grandi Maestri dell'aurea Epoca di Leonardo da Vinci, fuori dei quali gli esempi di altri valenti, sebbene degnissimi di lode, possono esser cagione di manierismo agl'inesperti giovani, anzi che di alimento al vero stile classico; ed essendo mancante la nostra Accademia di questi Esempi, faccio istanza, che si provenga al bisogno, o con qualche antico disegno originale analogo (che è l'ottimo dei provvedimenti) o, essendo ciò difficile, con copie esatte di tali disegni, o finalmente con qualche scelta incisione di Marcantonio, e di altri Classici di quell'epoca» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 14, f. 211).

Grande importanza diede poi allo studio della composizione: egli stesso era solito eseguire sullo stesso soggetto più di un disegno allo scopo di sperimentare variazioni compositive. A volte si spingeva così tanto in là in questa foga di perfezionismo da ricopiare più di una volta -per salvaguardarne il ricordo in caso di perdita dell'originale-, alcune delle sue scene di soggetto storico, letterario o sacro, probabilmente quelle che riteneva più riuscite e considerava redazioni definitive: in numerose occasioni si affidava per la riproduzione di questi disegni di particolare interesse alla tecnica del ricalco (o lucido) su carta trasparente, velina od oleosa²²², come testimonia un buon numero di esemplari eseguiti su tali supporti [fig. 57], spesso in duplice copia, che rimasero conservati nel suo atelier fino al momento della morte e che ora risultano suddivisi tra i depositi della G.N.A.M. e i nuclei ripartiti tra gli Eredi Milano²²³.

Le pratiche adottate da Minardi sia nelle accademie pubbliche in cui svolse la sua attività di insegnante, ovvero quella di Perugia e la San Luca a Roma, sia nella sua accademia privata (ospitata a partire dal 1830 a Palazzo Colonna ai Santi Apostoli, e poi per un più breve periodo, dopo il 1854, a Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, entrambi in posizione centralissima e dove l'artista disponeva di ampi spazi e strumenti), sono testimoniate non solo dalle fonti documentarie, come le lettere del suo epistolario o gli incartamenti dell'archivio della San Luca, ma anche e soprattutto da fonti figurative. Esiste un interessante disegno inedito -peraltro sicuramente autografo perché fa parte dell'album di Aberystwyth- siglato "Perugia 1820" [fig. 22], che ci dà atto ad esempio delle affollate sessioni di disegno dirette dal faentino²²⁴.

Un disegno realizzato invece da Luigi Cochetti pressappoco attorno alla stessa data, rappresentante *Un artista che ritrae un modello* [fig. 59], deve essere considerato come una sorta di "tributo" alle lezioni a cui egli stesso assisteva in quegli anni²²⁵ (tanto che

²²² Nella preferenza accordata a questi supporti allora di assoluta novità emerge un netto divario con il prediletto "cartone" assai più diffuso invece negli ambienti neoclassici, specie nella bottega di Camuccini, ma anche in ambito nazareno, su cui cfr. SUSINNO 1991, p. 100, e G. Capitelli, *Disegni, bozzetti, modelli e cartoni: l'atelier dell'artista*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 450-452, e schede sgg., pp. 453-464.

²²³ I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla signora Carla Milano, che mi ha fatto pervenire alcune foto dei disegni di sua proprietà, qui utilizzati come illustrazioni, attualmente conservati a São Paulo.

²²⁴ Si veda la scheda redatta nel paragrafo IV.II, cat. 194.

²²⁵ Un'impressione vivida dell'entusiasmo con cui alcuni giovani artisti avevano riposto la loro fiducia negli insegnamenti del faentino è fornita da una lettera spedita da Cochetti al maestro: «principio dal descrivervi tutti i compagni dell'anatomia; e sono Caruana, Dorelli, Fabio, Baruffaldi, Rinaldi, il Maltese Busuttilef [Busuttilef], doveva esserci Durantini, ma non potendo in sua vece ci venne Podesti, ed infine Tognoli [...]. Tutti questi sine fine dicendomi che vi salutano e tra questi, lascio a voi pensare chi più di tutti» (Luigi Cochetti a Tommaso Minardi, 15 gennaio 1820, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 3).

sono propenso a ritenere che Cochetti si possa identificare in uno dei tre giovinetti raffigurati da Minardi nel foglio di Aberystwyth). Tra l'altro, in entrambi questi disegni si può cogliere un preciso e riconoscibile riferimento iconografico: una colta citazione che, a onor del vero, risulta più lampante per il disegno di stampo celebrativo di Cochetti, che eseguì alcuni studi da tale illustre modello [figg. 60a-b]; almeno il foglio dell'allievo - perché quello di Minardi può essere interpretato come un'istantanea che fotografa un momento di vita accademica - si può associare senza dubbio alla famosa scena che rappresenta una lezione impartita da Euclide, a sua volta raffigurato con le fattezze di Bramante in segno di omaggio alla sua opera d'architetto: celeberrimo cameo che compare a destra nella parete affrescata da Raffaello nelle Stanze Vaticane con la *Scuola di Atene* [fig. 61].

Il paragone sottinteso da Cochetti, in realtà, è dunque tra la lezione di geometria²²⁶ dell'artista rinascimentale e una classe di disegno tenuta da Minardi, nume tutelare per i giovani che come lui che si affacciavano al mondo dell'arte passando per il percorso obbligato dei corsi accademici. La ristretta scuola privata che si riuniva inizialmente in casa del faentino, per sopperire a carenze didattiche che furono colmate più avanti negli anni solo grazie alle sostanziali riforme introdotte alla San Luca proprio per incoraggiamento del capofila purista, era diventata nel volgere di pochi anni punto di riferimento per tutti quegli artisti che rifiutavano i metodi di apprendimento ed esercitazione considerati ormai antiquati e che avevano smania di imparare a disegnare non soltanto dai gessi ma prendendo a modello anche il paesaggio e i tipi comuni del “popolo” (dimostrando al contempo la volontà di assimilare e fare proprie le nuove teorie minardiane sulle “qualità essenziali della pittura italiana”). In altri termini, si andava costituendo sotto l'egida del faentino una scuola che si può definire “del disegno” - ma non più inteso come rudimento tecnico bensì mezzo espressivo *tout-court* e pertanto posto sullo stesso piano della pittura e della scultura -, dentro l'Accademia stessa, spezzando così il predominio della scuola “dell'antico” - si pensi alla pratica d'invenzione neoclassica dei “calchi” - intesi come perfette copie in disegno - da esemplari della statuaria classica, che durava ininterrottamente da decenni²²⁷.

²²⁶ Si consideri che come insegnante di disegno Minardi lesse ai suoi allievi anche la dissertazione intitolata *Sull'importanza nelle arti rappresentative dello studio della geometria* (cfr. COLI 1994).

²²⁷ Anche Italo Faldi motivò il «rapido abbandono di Minardi dello studio del Camuccini la cui didattica si fondava sulla copia di celebri statue (da calchi) e di dipinti (da stampe), attento soprattutto al

I fermenti artistici avvertiti dai giovani studenti romani che avevano sostenuto l'elezione di Minardi sono stati a volte considerati tipici di una fase di transizione, quindi critici coi metodi neoclassici, ma al tempo stesso non del tutto capaci di approdare a un'autonoma elaborazione di criteri didattici: a mia opinione furono invece di spiccato e consapevole tenore fortemente anti-neoclassico, e per vedere in che maniera furono convogliati nella direzione indicata da Minardi, si può assumere come pietra di paragone la vita e l'opera del suo pupillo Luigi Cochetti (Roma, 1802-1884)²²⁸, in cui sono perfettamente incarnati i precetti del maestro.

Cochetti seguì le lezioni di Minardi, a cui fu presentato da Canova, prima nel suo studio privato tra il 1816 circa e il 1818, quindi lo seguì Perugia - secondo Ovidi fu il faentino che volle condurlo con sé, insieme a Giuseppe Chialli e Carlo D'Arco - dove rimase tra il 1819 e il 1820; al rientro di Minardi a Roma nel 1821 ecco che i due si ritrovano di nuovo uno accanto all'altro alla San Luca. Risale a quest'intervallo l'interessante *Doppio ritratto di Minardi* [fig. 62] opera realmente innovativa tanto per l'accentuata introspezione psicologica quanto per la scelta anticonvenzionale del non-finito (anche se questa può essere dovuta, come ho già ipotizzato, al fatto che si trattasse di un bozzetto per un'opera di maggiori dimensioni eseguita per il conte Sommariva di Milano²²⁹).

D'altronde è risaputo che Cochetti fu talmente prossimo negli anni della sua giovinezza al maestro che già i coevi sospettarono che alcuni dipinti di Minardi, in particolare l'*Apparizione della Vergine* di Sant'Andrea al Quirinale, fossero stati in parte eseguiti dall'allievo favorito, che aveva manifestato innati doti di rapidità nelle tecniche

“far grande” e alla “resa statuaria”» (FALDI 1950, p. 239). È interessante notare come Minardi avesse di fatto interrotto il monopolio delle cosiddette “prove estemporanee” condotte su sculture. Quando la reintrodusse nel 1832, ricevette il plauso degli accademici più anziani: «I Sigrori Professori hanno poi manifestato con voto unanime al Sig. Professore Minardi, Cattedratico di Disegno, le più sincere congratulazioni pel nuovo lavoro così utile imposto da lui a suoi giovani alunni, commettendo ad essi di descrivere estemporaneamente le proporzioni di una statua estratta a sorte, e di fare la traduzione anatomica dell'opera del rispetto concorso: cosa che l'Accademia ha veduto con viva soddisfazione» (cit. in PICARDI, RACIOPPI 2002, p. 53). Anche Cochetti informa del clima di ostilità avvertito nei suoi confronti «Fu di più [...] fatta una lagnanza sull'avanzamento dei giovani studenti nel nudo, e ciò forse perché in tal classe doveva a mè per il primo annunziare premiato. Che dispetti! Si lamentò ancora sulla maniera di dipingere dei giovani stessi, che di lor capriccio vogliono uscire dalla maniera italiana (e qui la bestia confuse la maniera italiana con lo stile di Landi) giacché su tal proposito accenno Landi medesimo disse che il sostegno di tal scuola era esso ed in certo modo non da tutti si imita etc. Basta, come si voglia ho avuto la medaglia, ed è molto Barocca, e questo pure stà in carattere» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f.5).

²²⁸ Non esiste in pratica bibliografia moderna specifica sull'artista: si rimanda pertanto alle voci biografiche redatte da P. Spadini, in D.B.I., 16, 1982, pp. 551-553 e da S. Gnisci, in CASTELNUOVO 1991, II, p. 765, ambedue con riferimenti a fonti coeve all'artista.

²²⁹Cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 109-110.

pittoriche, mentre Minardi che già deteneva la fama di disegnatore di raffinata erudizione era altrettanto noto per la riluttanza a toccare i pennelli - quanto per l'abitudine a guidare e instradare quelli dei suoi allievi - bloccato da un'esecuzione lenta e meticolosa che gli era causata da una sorta di nevrosi perfezionistica (si pensi anche al clamoroso rifiuto nel 1816 di decorare il Casino Massimo, poi affidato ai Nazareni²³⁰). Tuttavia non vi sono indizi decisivi per suffragare quest'ipotesi, che De Sanctis ancora a distanza di 75 anni dal *vernissage* della tela volle smentire pubblicamente scrivendo che il faentino non si era «giovato in altro di questo suo valoroso allievo, che nel farsi preparare la tavolozza e nel tenerlo a modello per le mani»²³¹.

Viceversa è lecito supporre, anzi da una più attenta disamina appare a ragion veduta inopinabile, che alcune tele di Cochetti possano essere state la trasposizione in pittura di “idee”, schemi e prototipi attinti dal repertorio del maestro: di certo l'epigono si avvale in continuazione dei consigli, delle indicazioni e anche dei modelli minardiani, come palesa inequivocabilmente *La continenza di Scipione* (1821, Accademia di San Luca), la cui distribuzione delle figure richiama esempi già all'epoca notissimi della grafica minardiana, come il *Curio Dentato rifiuta i doni dei sanniti* (1808, G.N.A.M.)²³².

“Aiuti” di questo genere traspaiono anche da alcuni disegni giovanili di Cochetti che ho rintracciato nei depositi del Museo di Roma²³³: sappiamo ad esempio che Minardi aveva esortato ripetutamente Cochetti allo studio dei maestri rinascimentali ed effettivamente molti di questi disegni sono copie²³⁴, alcune tra l'altro realizzate a puro contorno,

²³⁰«Il Primogenito di Casa Massimi celibe e di molta istruzione m'incombenzava di dipingergli nella sua villa a S. Giovanni in Laterano una Sala coi fatti o di Dante, o di Ariosto, o del Tasso a mio arbitrio. Io accettai ben volentieri. Ma il disegno del Giudizio m'impediva di por mano all'opera; e in quel tempo crebbero le istanze del Longhi sì, che mi fa forza rifiutare l'ordinazione; che poi il Massimi diede ad altri valenti Tedeschi» (*Cenni autografi della vita di Tommaso Minardi*, in *Disegni, taccuini, lettere*, p. 151).

²³¹ DE SANCTIS 1900, p. 92. Cfr. C. Mazzrelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 182, secondo cui «è probabile invece che Cochetti il quale nel 1825 esegue tra l'altro per la Compagnia di Gesù il dipinto con la *Vergine che appare al Beato Rodriguez*, poi donato al pontefice, abbia avuto un ruolo di maggiore importanza rispetto a quanto riferito dal De Sanctis».

²³²Cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, p. 102.

²³³ Circa 150 pezzi, tra cui un album di studi, lucidi, fogli sciolti, alcuni dipinti (tele incollate su carta e una piccola tavola) sono confluiti nelle collezioni del Museo di Roma in data imprecisata, ma sicuramente prima del 1965, per acquisto da Ines Modesti, la quale dichiarò che erano provenienti dallo studio del pittore. Ringrazio Rossella Leone e Angela D'Amelio per la disponibilità nel consentirmi l'accesso a questo fondo. Per altre opere di identica provenienza si veda *Schede comparative*, tavv. A.4, B.2, C.1.

²³⁴ Si legga il brano di una missiva spedita da Minardi a Luigi Cochetti: «Senti Gigi: tu che senti tanto squisitamente le qualità degli stili dei nostri grandi maestri vorrei che facessi una cosa ed è che, siccome viaggiando come fai, non potrai certo presso gli originali fare studi, facessi almeno qualche segnaccio di ricordo di ciò che in parte ti colpisce [...] poscia tentassi in ore di riposo di rifarli a memoria con più cura. Questo che ti dico ti sarà d'inestimabile frutto» (in *Disegni, taccuini, lettere*, p. 142).

espressione di un gusto per il linea che si travasa dai preromantici ai puristi per mezzo di Minardi ma anche della diffusione e del successo di celebri riviste divulgative dell'epoca che ne fecero un utilizzo massiccio, come *L'Ape delle Belle Arti*.

Oltre alle copie, vi sono anche degli accurati disegni e bozzetti d'invenzione attraverso cui è possibile focalizzare più correttamente il linguaggio appreso da Cochetti e dai suoi colleghi in ambiente accademico: Minardi, infatti, aveva messo in discussione un metodo incentrato sullo studio della scultura antica e dei pittori definiti "Classici" (il Raffaello romano, Michelangelo, i Carracci, Domenichino, Reni, Poussin, Sacchi, Maratta, Mengs, David ed altri) sostituendo, in sintesi: alla statuaria i modelli in carne ed ossa, che produssero il proliferare di studi di espressione e posture di timbro realistico, come quello abbozzato da Cochetti in preparazione di un quadro religioso, raffigurante *I Santi Francesco e Chiara* [fig. 63], secondo una tipologia che trova corrispondenze pure lontano da Roma, negli studi di Ingres e seguaci e nell'ambiente purista madrilenio (ad esempio uno studio di Federico de Madrazo per un'*Immacolata* nei depositi del Prado); per il secondo punto, alle predilette fonti neoclassiche concentrate come detto nel solco della pittura classicista del Cinque e Seicento, Minardi propose in alternativa il tardo Quattrocento umbro e il primo manierismo toscano, dando luogo a un proliferare di studi dai tratti emulativi, o volendo adottare il lessico dell'epoca "in stile", che a volte è perfino difficile distinguere dalle copie vere e proprie [fig. 64]. Anche Silvestro Valeri (Roma, 1814-1902), certamente da annoverare al pari di Cochetti tra i più stretti interlocutori di Minardi, rivela nei suoi disegni tuttora conservati nell'archivio dell'Accademia di San Luca la sua rigorosa aderenza ai canoni estetici minardiani e la disciplinata applicazione dei precetti del maestro. Esattamente come suggerito dal proprio insegnante, non trascurò mai di studiare minuziosamente né l'anatomia umana né i panneggi [fig. 65]; tanto meno omise mai di ricopiare gli "antichi maestri" e di ricavare spunti dai soggetti offerti dalla gente comune²³⁵, disegnando contadini e popolane indaffarati nelle loro faccende quotidiane da cui traeva poi ispirazione anche per opere di tema sacro [fig. 68].

²³⁵Un cospicuo fondo di disegni, acquerelli e bozzetti del pittore appartiene a una collezione privata di Terranova Bracciolini (Arezzo): una parte pur minima, composta prevalentemente di studi di figure per cui il pittore prese a modello persone della campagna romana ed umbra, è stata offerta in vendita dai proprietari e battuta dalla casa d'aste Pandolfini di Firenze (asta del 14-15 giugno 2005, lotti 23-34). Cfr inoltre A. Marabottini, in MARABOTTINI, ZAPPÀ 2004, pp. 471-472, dove sono stati pubblicati anche due studi di Valeri da opere del Perugino.

Il medesimo Valeri, impartirà poi gli insegnamenti derivati dal maestro ai suoi scolari quando venne scelto, nel 1845, come il nuovo direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia (lo fu fino al 1873)²³⁶, andando a sostituire il non apprezzato pittore neoclassico Cesare Masini, dal 1840 successore designato di Giovanni Sanguinetti (a sua volta subentrato a Minardi), assumendo così come terzo esponente della scuola purista il medesimo incarico, a dimostrazione delle risorse di cui disponeva il seguito minardiano e dello specifico interesse nutrito dai suoi epigoni -mutuato dal maestro- per i problemi dell'istruzione artistica. Non sarà un caso allora che pure Valeri, come Cochetti ed altri loro compagni di studi (Alessandro Capalti, Guglielmo De Sanctis), abbia sentito l'esigenza di trasmettere un ricordo fisico del suo adorato maestro **[fig. 67]**: ritratto speculare a quello di Cochetti, essendo stato eseguito quando il maestro era in età avanzata: la fisionomia del faentino risulta profondamente cambiata, ma non ne appare modificato il carattere forte e altero²³⁷.

Anche Valeri, inoltre, fondò una propria accademia privata durante la lunga permanenza a Todi, dove passò l'ultima parte della sua vita: questa scelta non può non essere imputabile all'esempio pregresso di Minardi, anche se tale modello trasposto a livello locale non ebbe i numeri per assumere la struttura “patriarcale” che si prefiggeva.

Stessa sorte di Minardi, tuttavia, gli toccò da un punto di vista del ruolo di guida premurosa e mentore indulgente verso gli allievi riconosciutogli in entrambi i centri umbri che frequentò, Perugia e Todi, dove peraltro realizzò alcune apprezzabili pale d'altare e decorazioni ad affresco scarsamente conosciute²³⁸ ed ebbe come allievi artisti quali Domenico Bruschi, Annibale Brugnoli e Lemmo Rossi Scotti, largamente apprezzati e impiegati nei maggiori cantieri decorativi di Roma capitale.

L'artista romano, in sostanza, è colui che meglio rappresenta la continuità con la lezione minardiana, che ne raccolse il testimone rimanendo nell'eletta Umbria sino alla fine della sua vita, dedicandosi assiduamente all'insegnamento sia pubblico che privato ed elaborando una versione aggiornata delle teorie del maestro, sintetizzata nel motto “rinnovar serbando”²³⁹, -memore della rinomata formula della “regolata mescolanza” coniata dal Gilio in epoca di Controriforma-, che preannuncia l'affermarsi della corrente

²³⁶Cfr. ZAPPÀ 1995, pp. 42-43.

²³⁷Cfr. G. Capitelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 317.

²³⁸Si vedano RICCI 2006, pp. 96-98, e F. Gargamelli, in *Arte in Umbria*, pp. 130, 141-142.

²³⁹Cit. in CECCHINI 1954, p. 86.

dell'eclettismo purista che caratterizzò gli ultimi importanti esponenti della scuola minardiana (Cesare Mariani, Luigi Fontana, Pietro Gagliardi, Francesco Grandi, Cesare Fracassini, Roberto Bompiani, Guido Guidi, ecc.).

Così facendo, Valeri riaffermò perentoriamente una precisa identità purista in un periodo, nel corso degli anni Quaranta, che vide letteralmente esplodere, sulla scena europea, la deflagrante novità costituite dalle poetiche ed estetiche del Realismo.

Una testimonianza straordinaria dell'intento del pittore di sublimare la lezione ineludibile del maestro è costituita da un notevole dipinto riemerso dall'oblio nel 2006²⁴⁰, il *Ritratto della famiglia Rossi Scotti* [fig. 66] ove come in una sorta di manifesto programmatico “visivo”, Valeri volle fornire agli spettatori le coordinate della sua cultura figurativa introducendo un busto ritraente Minardi, un quadro che riproduce l'*Autoritratto* del Perugino al Collegio del Cambio e un album di disegni stretto tra le mani del personaggio femminile centrale, nel quale peraltro è tratteggiata una *Sacra Famiglia* di chiara eco minardiana. Si tratta di tre elementi che simboleggiano, rispettivamente: il ritratto idealizzato del faentino [fig. 66, part. a] l'appartenenza dichiarata alla scuola di Minardi; l'immagine del pittore quattrocentesco umbro l'affiliazione riconosciuta del movimento capeggiato dal faentino, sin dagli albori, alla corrente del primitivismo romantico; il foglio per disegnare [fig. 66, part. b], in virtù della posizione centrale nella tela, il primato del disegno in ambito purista.

A distanza di molti anni, Valeri non faceva altro che rendere una celebrazione in pittura, pur tardiva (l'opera è del 1850), dell'ingresso trionfale di Minardi alla San Luca. Per di più, prendeva le distanze, simultaneamente e definitivamente, da neoclassici e Nazareni²⁴¹ (nei confronti dei quali, nella ritrattistica, i puristi si distanziano

²⁴⁰ Cfr. F. Boco, in *Arte in Umbria*, pp. 112-114.

²⁴¹ Ancora nel 1858, Cesare Marianecci, intervenendo con un lungo articolo comparso sull'*Album* per lodare l'antico compagno di studi, autore della rinnovata decorazione ad affresco del Duomo di Todi (perduta a causa di un successivo ripristino “in stile”), sottolineava per l'ennesima volta le differenze tra i minardiani e i “Camuccineschi”: «Il Valeri uscì dalla buona scuola del celebre prof. Tommaso Minardi; ed i principii di essa scuola, e il suo buon gusto nell'arte seppero trasfondere insegnando nell'Accademia di Perugia: di modo che la gioventù, traviata alquanto dalle teorie e dal gusto dei Camuccineschi, fu per esso ritratta a quel puro stile degli antichi maestri italiani, e condotta ricalcare le orme segnate dal genio immortale di Raffaello» (C. Marianecci, *Pitture a fresco del Prof. Silvestro Valeri nella Cattedrale di Todi*, in *L'Album*, n. 25, Roma 1858, pp. 368-371). Inoltre, nell'accento posto sul «suo stile [che] appartiene a quello dell'epoca di un'arte castigata e severa, ma le sue figure sono anche dignitose per carattere, e leggiadre per eleganza di contorni; oltre di che la semplicità delle linee, degli ornati e la grazia delle forme trovate in essi, sono quali le esige il tipo della decorazione, per la quale nulla v'ha di più illogico quante le idee grottesche e barocche che alcuni pittori ardirono talvolta portarvi», mi pare potersi cogliere un sottile, ma pur sempre evidente, distinguo dall'arte nazarena (C. Marianecci, *Ibidem*).

notevolmente, rifuggendo dalla tipologia del ritratto irrealistico e misticheggiante, non di rado in costume alto-tedesco: si pensi agli *Autoritratti* di Pforr oppure alla *Vittoria Caldoni* di Overbeck, così differente nella rappresentazione dal “vero” di Franz Catel). Dissentendo anche sugli esiti odierni della pittura realista - verso cui denotò comunque un atteggiamento di aperto confronto, specie nei riguardi della “riforma morelliana” - Valeri si poneva quale erede ideale di Minardi, intenzionato a perpetuarne il magistero. Tuttavia, la folta schiera degli allievi dei corsi di disegno di Minardi che aveva costituito per un lungo tempo (mi riferisco agli anni Venti e Trenta), la parte maggioritaria e preponderante degli studenti, di svariata provenienza, che ebbero accesso alle aule della massima istituzione pubblica italiana in materia di educazione artistica: Cochetti e Valeri, ambedue romani, benché vadano considerati i più rappresentativi seguaci di Minardi, non erano di certo stati gli unici a seguirne con passione le lezioni di disegno. L'influsso decisivo di Minardi è pienamente testimoniato in effetti dai disegni presentati e decretati vincitori ai concorsi indetti all'Accademia di San Luca in un periodo che va dai primi anni Venti fino al 1850 e oltre: per più di un quarto di secolo i giovani che vi parteciparono (Giovanni Catena, Nicola Consoni, Cesare Dies, Cesare Marianecchi [fig. 69], Casimiro De Rossi, Roberto Bompiani, Filippo Prosperi, Cesare Fracassini [fig. 70] e molti altri ancora) si garantirono l'assegnazione dei premi imitando fedelmente i modi del loro insegnante²⁴².

Anche se in seguito le potenzialità di ciascuno ne svilupparono e differenziarono i percorsi e gli esiti - a volte con evidente divario - è però possibile affermare che gli studenti dei corsi di disegno della San Luca furono per tutto l'intervallo preso in considerazione accomunati da un'identica e sincera fascinazione per i modelli offerti loro dai numerosi disegni, abbozzi, studi e composizioni eseguiti da Minardi, a cui sovente veniva richiesto dagli studenti il permesso di poterli copiare.

A tal proposito, non è mai stato adeguatamente sottolineato fino ad ora come molti emuli minardiani, anche dopo aver portato a termine gli studi accademici, ricorsero per opere di loro invenzione ai disegni del maestro. Quest'usanza è documentabile non solo tra i suoi più fedeli ammiratori, anche molto avanti negli anni come dimostrano disegni

²⁴² Si veda sul tema dei concorsi alla San Luca nell'epoca del magistero minardiano i saggi di E. Caniglia, *Il Concorso Clementino del 1824. Storia e cronaca di una celebrazione accademica*, di S. Lupinacci, *I concorsi dell'Accademia di San Luca negli anni 1835-51*, e di S. Barone, *1853-1869: i concorsi dell'Accademia Romana di San Luca*, apparsi in PICARDI, RACIOPPI 2002, pp. 357-446.

di studio pervenuti in alcuni fondi grafici di grande utilità per documentare la continuità ininterrotta del magistero minardiano²⁴³.

Di estremo interesse si è rivelata una pur embrionale esplorazione attraverso cui ho tentato di individuare, per altri artisti coevi ma di indirizzi differenti, ad esempio Bernardo Celentano (Napoli 1835 - Roma 1863), la conoscenza e l'utilizzo di fonti prese in prestito da colleghi puristi con cui entrarono sicuramente in contatto durante gli anni di studio romani. Nel percorso formativo di Celentano, che si stabilì presto a Roma, vi è infatti l'accertata pratica di studio in comune con Guglielmo De Sanctis²⁴⁴ (Roma, 1829-1911) e Cesare Fracassini (Roma, 1838-1868), i quali non di rado si esercitavano "lucidando" i disegni di Minardi [fig. 71], con carattere assoluto di copia, dato che facilmente potevano procurarsi gli originali del maestro frequentandone assiduamente l'atelier privato. Il cartone di Celentano per un dipinto disperso, *l'Ultima comunione di San Stanislao Kotska morente* [fig. 72] realizzato nell'Urbe nel 1854, si inserisce perfettamente nel clima del purismo romano, contenendo un riferimento alla redazione minardiana di tema affine di Sant'Andrea al Quirinale, con cui si può istituire un raffronto calzante se si notano le posture e i profili taglienti d'impronta peruginesca degli angeli (più evidenti sono tali somiglianze se il paragone si estende ai disegni preparatori di Minardi per i volti delle tre sante martiri che figurano nella tela)²⁴⁵.

Ritengo di poter identificare un simile atteggiamento di curiosità per i disegni minardiani anche in alcune opere giovanili di Domenico Morelli (Napoli, 1823-1901), in particolare il dipinto *Un neofita* del 1850 [fig. 73], memore, per l'atmosfera di misticismo religioso di cui è pervaso, l'ambientazione ipogea e l'impostazione scenica (a sua volta rievocazione flaxmaniana), dei fogli del purista sul soggetto dei *Martiri Cristiani* ispiratogli dalla lettura delle opere di Chateaubriand²⁴⁶.

D'altronde non si può trascurare di sottolineare, a tal riguardo, che numerosi artisti

²⁴³Mi riferisco ad esempio ai fondi di Cesare Mariani e Guglielmo De Sanctis al Museo di Roma, o a quello di Cesare Fracassini presso l'Archivio di Stato di Terni. Cfr. *Schede comparative*, tav. C.4 e C.5.

²⁴⁴Cfr. A. D'Amelio, in *Museo di Roma* 2002, p. 184.

²⁴⁵Nei depositi della G.N.A.M. vi è un cospicuo fondo di studi e bozzetti risalenti agli anni romani di apprendistato di Celentano, tra cui varie copie da "antichi maestri" (Masaccio, Cima da Conegliano, Botticelli, Pinturicchio, Giulio Romano, Perin del Vaga, Bernardino Luini, Bronzino). Cfr. MONTANI 2002.

²⁴⁶Si vedano le schede corrispondenti nel paragrafo IV.II, cat. 154, 155 e 156. Sull'opera di Morelli si veda invece L. Martorelli, in MARTORELLI 2005, p. 42. D'accordo con la mia analisi è il parere di Caroline Juler, nel quale viene sottolineato come al suo arrivo a Roma l'artista napoletano fosse rimasto «Impressionné par leurs réalisations [dei Nazareni, n.d.A.] et par les efforts similaires des Puristes italiens avec Tommaso Minardi à leur tête» (JULER 1994, p. 108).

ebbero la possibilità di beneficiare della conoscenza e dei suggerimenti del faentino pur al di fuori del canone istituzionale rappresentato dall'Accademia di San Luca.

Tale campo non si restringe esclusivamente alle occasioni fornite dalle lezioni che pur dovettero seguire i numerosi giovani ammessi agli studi nell'istituto pubblico pontificio; sono note agli studi e vanno debitamente considerate anche la mansione di insegnante svolta nella Scuola del Nudo in Campidoglio, quella di addetto alla sorveglianza sull'esecuzione di un vastissimo numero di disegni commissionati dalla Calcografia Camerale per essere tradotti in incisione (imponendo poi che la direzione dello stabilimento fosse affidata all'eccellente incisore suo ex-allievo Paolo Mercuri, richiamato appositamente da Parigi nel 1847²⁴⁷), e naturalmente non si può tacere in relazione alla fondamentale partecipazione minardiana come fondatore e consigliere della Società Amatori e Cultori; infine, come omettere la sua presenza, praticamente costante per un cinquantennio, nelle commissioni di Belle Arti: questa lunga sequenza di incarichi pubblici svolti in maniera permanente, giustifica anche la conoscenza e la frequentazione – attraverso altri canali – di un numero elevatissimo di artisti che pure non figurano tra i suoi allievi. Soprattutto è il caso di ribadire l'importanza del suo insegnamento privato, argomento che ha comportato un'indagine di portata internazionale, vista la frequentazione del suo studio da parte di parecchie decine di artisti stranieri presenti a Roma tra il 1820 e il 1850²⁴⁸. Infine, bisogna rammentare che il pittore purista si dedicò anche al ruolo di istitutore privato²⁴⁹: ne è valido esempio la grafica di Chiara Colonna, nobildonna e artista dilettante, legata a Minardi da amicizia (lo accompagnò di frequente nei suoi viaggi in Umbria e in Toscana), le cui opere ci restituiscono in alcuni casi il ricordo di originali del maestro andati perduti [fig. 74].

²⁴⁷ Sull'artista e il suo stretto rapporto con Minardi cfr. CIAMPI 1879, in particolare per le numerose lettere di Minardi ricevute da Mercuri pubblicate dall'autore, nonché OVIDI 1902, pp. 62-65.

²⁴⁸ Si veda in tal senso il paragrafo III.II. È comunque auspicabile la realizzazione di uno studio più avanzato sull'Accademia privata di Minardi: Ovidi ripartì i suoi allievi in quattro “schiere”, individuate in base a criteri cronologici che rispecchiano i periodi di frequentazione dello studio di Palazzo Colonna: la ricerca si potrebbe giovare di una nutrita documentazione inedita, a partire dalle preziose “lettere di presentazione”, dalle ricevute dei pagamenti versati dagli studenti all'artista faentino, o dei certificati rilasciati per giustificare le spese che i pensionati presentavano poi all'ente che gli erogava la borsa di studio, documenti conservati in buon numero nell'archivio privato di Minardi, come già detto giunto confluito sostanzialmente integro nel Fondo Ovidi presso l'Archivio di Stato di Roma.

²⁴⁹ Scrisse Stefano Susinno che «accennare all'attività di Minardi come precettore e guida nel disegno per tanti giovani, dame e gentiluomini, ci introduce ad un aspetto, tra i molti non ancora compiutamente indagati del panorama artistico a lui contemporaneo, che può sembrare marginale -e certo in parte lo è- ma che pure si presenta significativamente integrato con quel versante “puristico” [...] di cui egli fu il massimo esponente» (SUSINNO 1999, p. 29). Cfr. anche S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 124-125.

A) Lo studio dal vero*

Lo studio dal vero costituiva, nell'educazione artistica impartita nell'Accademia purista di Minardi, la *conditio sine qua non* per avvicinarsi alla rappresentazione del “bello naturale” e apprestarsi a riprodurlo in pittura o in scultura.

Era il primo rudimento che gli studenti dovevano assimilare prima di potersi impadronire di ogni altro strumento tecnico: in questo senso si pone quale elemento di rottura con la tradizione neoclassica, andando a sostituire lo studio dall'antico predominante fino al principio dell'Ottocento.

È interessante inoltre che con l'ingresso di Minardi alla San Luca i concorsi della Scuola del Nudo istituissero la pratica del disegno da modelli in costume, con tipologie di figure plasmate sulla scorta degli esempi rinascimentali.

Assai poco nota, infine, risulta essere l'abitudine delle esercitazioni *en plein air*, condotte specialmente nella campagna romana e umbra, che rientrano nel novero di quel filone cosiddetto “di genere”ⁱ⁾ inaugurato dalle incisioni di Bartolomeo Pinelli sul folklore e le tradizioni popolari romane, coltivato parallelamente in pittura dai Nazareni -scegliendo Olevano Romano quale luogo prediletto d'ispirazioneⁱⁱ⁾- e da loro connazionali come Franz Catel, Carl Blechen, Oskar Begas e Rudolf Lehmann, nonché da pittori di lingua francese tra cui spiccano Léopold Robertⁱⁱⁱ⁾, Jean-Victor Schnetz, François-Joseph Navez ed inglesi come Charles Eastlake e Penry Williams. Con diversi di questi artisti, non casualmente, Minardi intrattenne rapporti d'amicizia, di dialogo e di interso scambio culturale e artistico, testimonianza della circolazione di idee che avveniva a Roma nella prima metà del XIX secolo.

Ho ritenuto utile poter osservare in maniera diretta come venissero tradotti in pratica i precetti minardiani. Queste schede sono quindi da considerare strumentali a un ragionamento di impianto critico e a volte pertanto potranno dare l'impressione di essere il frutto di un pensiero interpretativo. I legami tra le opere -molte delle quali inedite-, e gli artisti considerati sono sottintesi o motivati nel breve testo che introduce i tre gruppi di schede; altre volte ho individuato delle possibili conoscenze e contaminazioni, non dimostrabili però in altro modo, al momento, che attraverso il confronto visivo. Si precisa che queste schede hanno valore di corredo illustrativo, e che non sono affatto considerate da loro autore redatte in base a criteri scientifici. L'ordine delle didascalie corrisponde a quello delle immagini, con andamento da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso.

i) Per un'introduzione all'argomento si rimanda al saggio di Liliana Barroero, *La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 207-221.

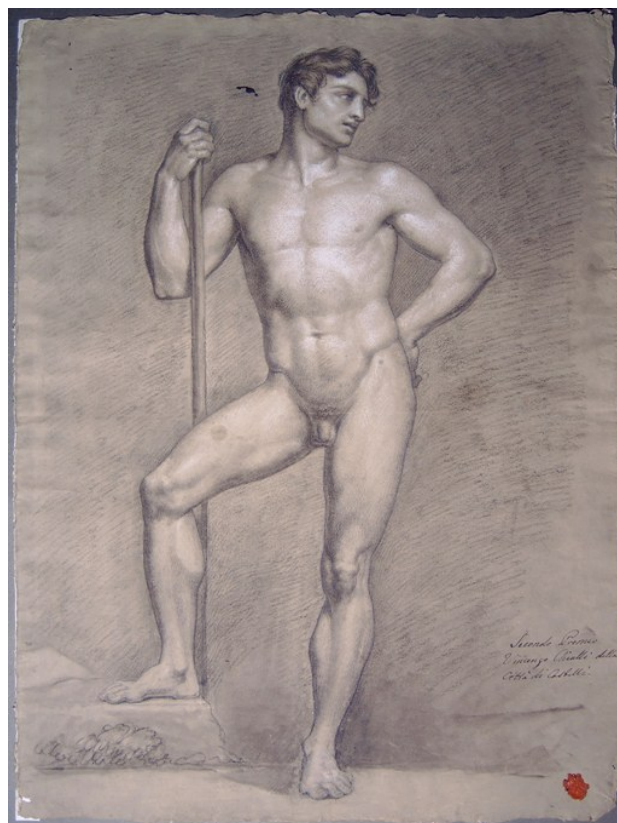
ii) Si vedano su questa produzione gli esaustivi studi di Domenico Riccardi (RICCARDI 1997 e 2004).

iii) Sull'artista, in realtà di origine svizzera, considerato l'iniziatore nel 1818 del filone avente per protagonisti i briganti della campagna romana, si veda GARMS 1992. Cfr. inoltre per opere di altri artisti francesi S. Bann, *Il popolo romano*, in *Maestà di Roma*, II, pp. 245-277.

[A.1] "Accademie": studi anatomici e da modelli in costume



Tommaso Minardi, *Studio per figura di Cristo deposto dalla croce*, 1821 (collezione privata)



Vincenzo Chialli, *Nudo virile*, 1816
(Roma, Accademia Nazionale di San Luca)



Silvestro Valeri, *Studio per Cristo benedicente*,
1829 (Roma, Acc. Naz. S.Luca)

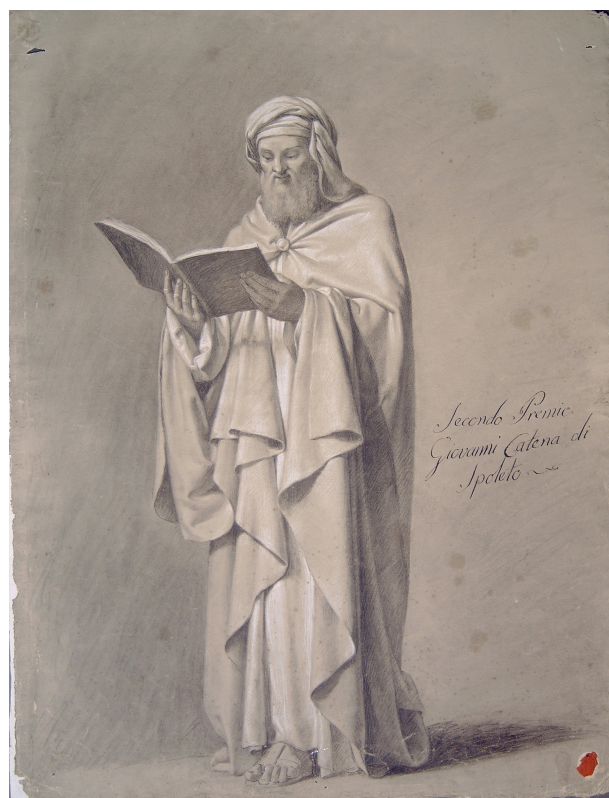


Ulisse Forni, *Studio per figura di Cristo crocifisso*, 1838 (Roma, Acc. Naz. S.Luca)

[A.2] "Accademie": studi anatomici e da modelli in costume



Tommaso Minardi, *Doppio studio per un nudo femminile*, s.d.
(già Roma, Galleria Carlo Virgilio)



Giovanni Catena, *Personaggio biblico*, 1823
(Roma, Accademia Nazionale di San Luca)



Nicola Consoni, *Nudo virile*, 1832
(Roma, Acc. Naz. S.Luca)



Ercole Ruspi, *Nudo virile*, 1841
(Roma, Acc. Naz. S.Luca)

[A.3] “Studi di figure”: studi di espressione, postura, varianti compositive



Tommaso Minardi, *Gruppo di teste*, 1810-20 ca
(Madrid, Museo Nacional del Prado)



Luigi Cochetti, *Studio per una figura di
San Giuseppe morente*, 1830-40 ca
(Roma, Museo di Roma)



Cesare Mariani, *Studio di figura femminile
per Le Vergini savie e le Vergini stolte*, s.d.
(già Roma, Galleria Russo)



Nicola Consoni, *Scena di storia romana*, 1834
(Roma, Accademia Nazionale di San Luca)

[A.4] Studi su soggetti “di genere”



Tommaso Minardi, *Donna romana con i figli*, 1819
(Aberystwyth, School of Art Museum)



Silvestro Valeri, *Ritratto di paesano con berretto rosso*, 1844
(già Firenze, Pandolfini Casa d'aste)



Alfonso Chierici, *Ragazza in abito tradizionale con una rosa in mano*, s.d.
(già Detroit, Du Mouchelles Auction)



Scipione Vannutelli, *Giovane ciociara*, s.d.
(già Roma, Babuino Casa d'aste)

B) L'emulazione e la copia dei primitivi

La più consistente novità introdotta da Minardi in ambito accademico dev'essere considerata la pratica di studio dagli "antichi maestri", testimoniata perlomeno fin dai tempi della direzione dell'Accademia di Perugia quando promosse la realizzazione di calchi in gesso dei rilievi della Fontana Maggiore, affidandola ai suoi allievi più promettentiⁱ. Il *d'après*, spesso eseguito con varianti, o la riproduzione fedele dell'originale, dovevano costituire momenti di verifica delle nozioni tecniche acquisite dagli allievi, periodicamente ripetuti in aula e in ogni caso fomentati costantemente da Minardi in forma privata. Anche se ogni giovane sviluppava poi autonomamente il suo percorso, assecondando la propria indole e specializzandosi in un genere piuttosto che in un altro, nella pressoché totalità degli alunni minardiani risalta una forte propensione alla produzione di copie, non di rado realizzate nel prosieguo delle carriere non più per motivi di studio, ma destinate a luoghi pubblici o al mercato, sovente esposte alle mostre della Società Amatori e Cultoriⁱⁱ: a partire dalla metà degli anni Trenta, alcuni allievi umbri e romani del faentino detennero di fatto il monopolio di questo settoreⁱⁱⁱ.

Tra gli artisti maggiormente vicini a Minardi si riscontra un vasto impiego di prototipi raffaelleschi, ma si registrano pure assidue esercitazioni compiute su testi pittorici più arcaici come i cicli ad affresco di Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Mantegna, Pinturicchio, Luca Signorelli. L'esercizio della copia a scopo propedeutico è denunciato da alcuni fondi grafici rimasti sostanzialmente intatti: ad esempio i disegni di studio di Luigi Cochetti pervenuti al Museo di Roma, ove emerge un rilevante numero di copie tratte da opere tre e quattrocentesche -perfino da sculture-, oppure la cartella che documenta il soggiorno in Italia dello spagnolo Joaquín Espalter^{iv}, attualmente presso il Museo del Prado, composta prevalentemente da acquerelli di straordinaria finitezza: l'artista rimase a Roma dal 1834 al 1842, seguendo le lezioni di disegno nell'atelier privato del faentino e difatti le sue scelte dei modelli da studiare e ricopiare risultano sensibilmente orientate dai gusti del principale esponente purista.

i) Cfr. ZAPPÀ 1995, pp. 34 e 40. Già Susinno aveva notato "l'intima connessione" insita nel purismo minardiano tra esigenze di documentazione figurativa e insegnamento artistico (SUSINNO 1982, p. XXVI).

ii) Cfr. A. Migliorati, S. Petrillo, S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 137-141, e MONTANI 2007, pp. 76-77.

iii) Per documentare questa prolifica attività ho deciso di inserire opere realizzate a scopo documentario o divulgativo, in ogni caso indissolubilmente connesse al magistero minardiano: si pensi ad esempio alle cromolitografie pubblicate dall'Arundel Society di Londra, per cui la ditta inglese si affidò quasi esclusivamente ad allievi del faentino, riconoscendone implicitamente la perizia acquisita in questo campo (cfr. COOPER 1978 e RANKINE 1996). Di eccezionale entità è pure il nucleo di copie eseguite da allievi di Minardi per conto della Calcografia Camerale, specie sotto la direzione del fidato Paolo Mercuri, confluite nel patrimonio dell'Istituto Nazionale per la Grafica (MIRAGLIA 1995, *ad indicem*).

iv) Cfr. GONZÁLEZ NAVARRO 2007a. Ringrazio calorosamente Carlos González Navarro per avermi mostrato questa serie, davvero di notevolissima qualità esecutiva e di estremo interesse storico-critico.

[B.1] Disegni di studio: schizzi, lucidi, copie a mano libera



Tommaso Minardi, *Testa di Sant'Ercolano*,
dalla *Pala dei Decemviri* di Perugino,
1815 ca (collezione privata)



Luigi Cochetti, *Madonna, Gesù Bambino
e studi vari*, dalla *Sacra famiglia con
l'agnello* di Raffaello del Museo del Prado,
1820-30 ca (Roma, Museo di Roma)



Luigi Cochetti, lucido dalla *Madonna della seggiola*
di Raffaello, 1820-30 ca
(Roma, Museo di Roma)

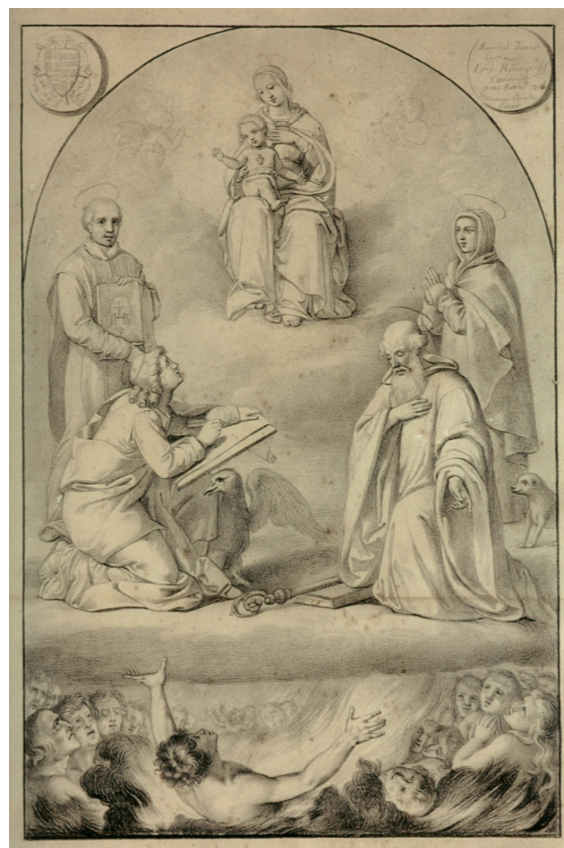


Luigi Cochetti, *Ritratto di dama* da dipinto
rinascimentale non identificato; 1820-30 ca
(Roma, Museo di Roma)

[B.2] Composizioni alla maniera degli “antichi maestri”



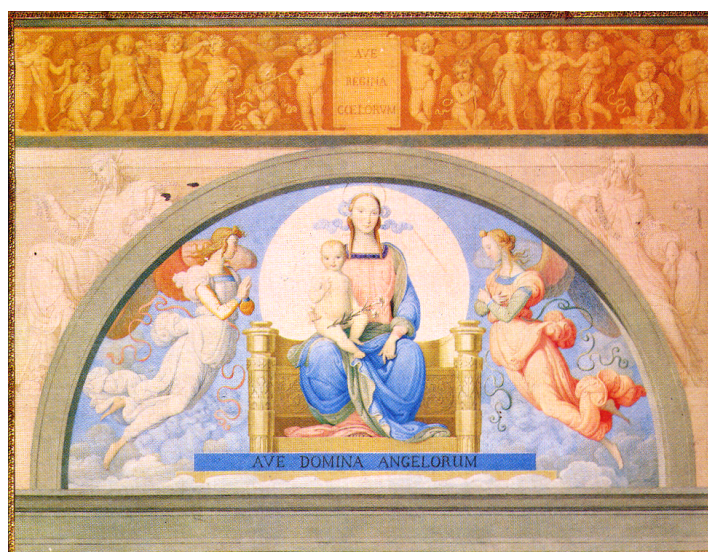
Tommaso Minardi, *Presepe*, 1836
(Roma, Accademia Nazionale di San Luca)



Vincenzo Chialli, cartone per una pala con
*Madonna e il Bambino, Santi e anime del
Purgatorio*, 1830-40 ca
(Arezzo, collezione privata)



Carlo Fantacchiotti, *Apparizione di Cristo a
San Benedettino*, 1836 (Perugia, Accademia di
Belle Arti "Pietro Vannucci")



Giovanni Sanguinetti, *Ave Regina Caelorum*, 1831
(Copenaghen, Thorvaldsens Museum)

[B.3] Riproduzioni in pittura



Tommaso Minardi [att.], copia della *Madonna Colonna* di Raffaello, 1841 (già Monaco di Baviera, Neumeister Auktionshaus)



Antonio Bianchini [att.], copia parziale della *Pala Ansdei* di Raffaello, s.d. (Roma, Acc. Naz. S.Luca)



Mariano Guardabassi e Giovanni Sanguinetti, copia dell'*Angelo annunziante* e *Vergine Annunziata* dal *Polittico di Sant'Agostino* di Perugino, s.d. (Perugia, chiesa di Sant'Agostino)



Roberto Bompiani, copia della *Madonna di Foligno* di Raffaello, 1841 (Perugia, coll. Eleonora Mancini)

LE PRATICHE DELL'APPRENDISTATO: LO STUDIO DAL VERO,
L'EMULAZIONE E LA COPIA DEI PRIMITIVI, IL RICORSO A FONTI CONOSCIUTE

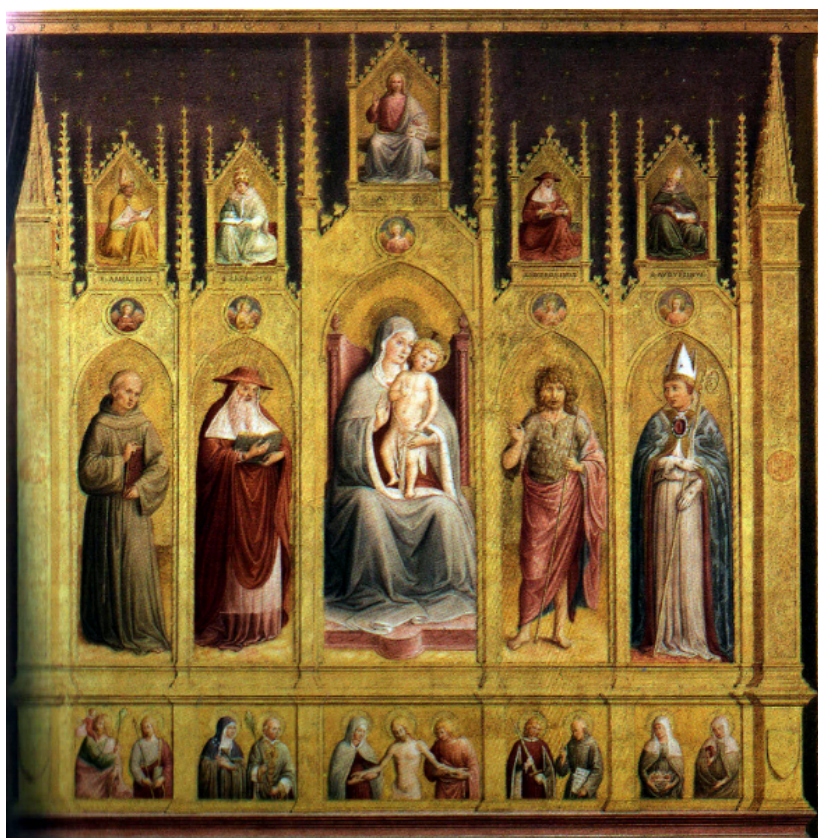
[B.4] Copie chiaroscurate, al tratto e acquerello per traduzioni incisorie



Casimiro De Rossi, *La Giustizia, la Clemenza e sei personaggi dell'antichità*, da affresco di Perugino nel Collegio del Cambio, ante 1834
(Roma, Istituto Nazionale per la Grafica)



Luigi Fontana, *San Benedetto allontana il demonio da un monaco*, da affresco della scuola di Pietro Cavallini proveniente da Sant'Agnese fuori le mura a Roma, 1857
(Roma, I.N.G.)



Eliseo Fattorini, *Madonna con il Bambino in trono e Santi*, dal *Polittico di San Girolamo* di Benozzo Gozzoli nella chiesa di San Francesco a Montefalco, 1872
(Londra, Victoria&Albert Museum)



Achille Ansighoni, *Madonna col Bambino e due angeli*, dal dipinto di Filippo Lippi agli Uffizi, ante 1877
(Londra, Victoria&Albert Museum)

**[B.5] Stampe da primitivi:
incisioni al contorno, acqueforti, cromolitografie**



Bartolomeo Bartoccini [dis.], *Sisto IV consegna le chiavi della Biblioteca Vaticana al Platina* di Melozzo da Forlì (Pinacoteca Vaticana), in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1836



Cesare Marianecchi [dis.], *Cristo fra i dottori* di Pinturicchio (Spello, Collegiata di Santa Maria Maggiore), ed. Londra, Arundel Society, 1858



Cesare Marianecchi [dis.], *Il tributo della moneta* di Masaccio (Firenze, Chiesa del Carmine) ed. Londra, Arundel Society, 1860



Luigi Garelli [dis.], *La Giustizia* di Raffaello (Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura) ed. Roma, Calcografia Camerale, s.d.

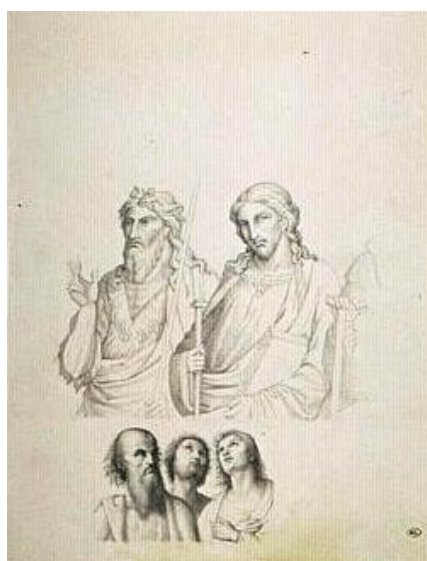
[B.6] L'eco del metodo di studio purista tra gli artisti stranieri



Joaquín Espalter, copia da *San Francesco d'Assisi rinuncia ai suoi beni* di Giotto, 1834-42 ca
(Madrid, Museo del Prado)



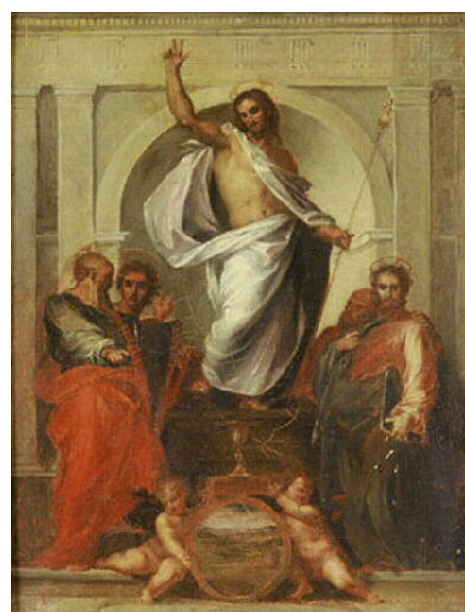
Joaquín Espalter, *Santi Domenico e Ambrogio*, copia dalla *Crocifissione* di Beato Angelico, 1834-42 ca
(Madrid, Museo del Prado)



Henri-Alphonse Périn,
Studi di figure da Spinello Aretino e Perugino, 1828
(Parigi, Musée du Louvre)



Paul Delaroche, *Il bacio di Giuda*,
copia da Agnolo Gaddi, 1835
(Parigi, Musée du Louvre)



Cerchia di Ingres, copia dal
Salvator Mundi e i Quattro Evangelisti di Fra Bartolomeo, s.d.
(Montauban, Musée Ingres)

C) Il ricorso a fonti conosciute

Oltre alla ripresa dal vero su modelli in posa o in atteggiamenti spontanei, e allo studio intenso -ma eterodosso- sugli “antichi maestri”, nelle Accademie puriste esisteva un'altra pratica assai diffusa, di cui non si è tenuto granché in conto ma i cui riflessi di portata internazionale non sfuggono alla disamina attenta delle esperienze accademiche di stampo purista. Una lettura marcatamente formale di molte opere, consente infatti un tipo di lettura più complessa e articolata: numerosi disegni preparatori, ma anche dipinti compiuti, sebbene non riconducibili totalmente a un precedente pittorico dichiarato accolgono spesso citazioni, rievocazioni, riverberi, non sempre facili da cogliere, ma anche espliciti omaggi: Hayez, polemico contro quest'usanza, li definiva “plagi”ⁱ.

Tale continuo e costante ricorso a prototipi che in ambito purista godevano di grande notorietà denunciano la cultura figurativa dei loro artefici, ossia le fonti a cui amavano attingere e, a un livello più alto, rivelano l'ampia estensione di modelli comuni tanto alla cerchia di Minardi quanto a gruppi di artisti stranieri che risultano palesemente influenzati dai precedenti “italiani”, intendendo in larga accezione le sperimentazioni in chiave primitivista dei Nazareni, di Ingres durante la sua permanenza in Italia e dei puristi guidati dal faentino. Diversi disegni e alcune pitture dello scozzese William Dyce, a Roma alla fine degli anni Venti, sono ad esempio chiaramente ispirate da schemi compositivi raffaelleschi, ormai entrati a far parte della memoria collettiva.

Un altro caso esemplare è costituito dalle frequenti citazioni della *Santa Cecilia* di Stefano Maderno, opera ammirata sia dai Nazareni (Scheffer Von Leonhardshoff, Philipp Veit) che dai puristi: un'eco della sua fama propagatasi in Spagna si apprezza in un dipinto di Luis de Madrazo del 1852 e in uno schizzo di Eduardo Rosalesⁱⁱ.

Notevole fu poi l'influsso dei disegni di Minardi nelle fila dei suoi allievi, a cominciare da quelli della prima ora come Cochetti sino agli appartenenti alla “quarta generazione” della sua scuola -secondo i raggruppamenti ideati da Ovidi-, tra cui Cesare Fracassiniⁱⁱⁱ: quest'ascendente era già noto in parte, ma tracce della conoscenza di modelli minardiani si avvertono anche al di fuori dei confini nazionali, specie in opere di soggetto religioso.

i) HAUEZ 1890, p. 25.

ii) Studi affini di Rosales da “antichi maestri” sono pubblicati da Díez 2007, *Copias de repertorio*, pp. 497-506. È noto inoltre che una delle opere più celebri del pittore iberico, il dipinto dedicato a *Tobia e l'angelo* del Prado (J.L. Díez, in Díez, BARÓN 2007, pp. 198-202) gli fu ispirato dalla visione della scultura d'identico soggetto di Stefano Galletti, scultore purista allievo di Pietro Tenerani (su cui cfr. PINELLI 1999).

iii) Ringrazio Michele Benucci per avermi reso partecipe della sua scoperta di un nucleo di disegni, in corso di studio, provenienti dall'atelier di Fracassini e conservati ora nel fondo Cesare Bazzani all'Archivio di Stato di Terni, dove abbiamo osservato insieme che numerosi fogli recano testimonianze di esercitazioni dell'allievo, talvolta perfino ricalchi, su originali del maestro, e da “antichi maestri”.

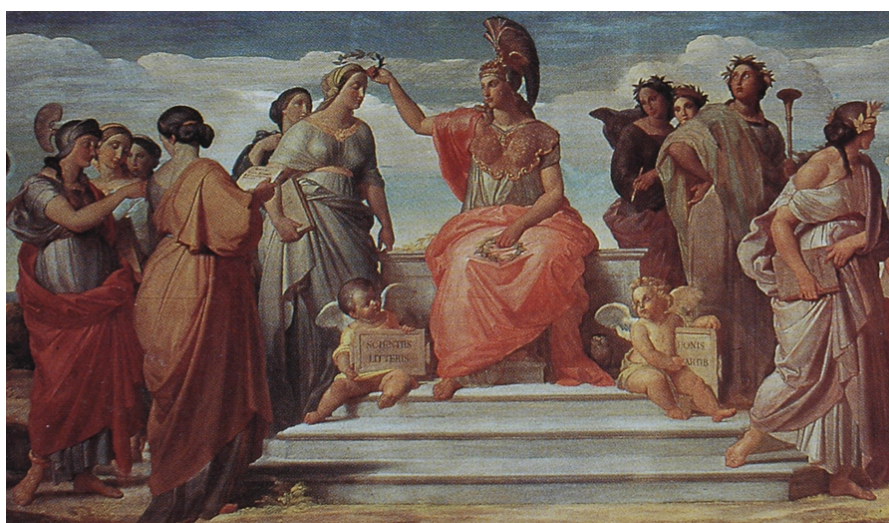
[C.1] "Citazioni" da Raffaello



Tommaso Minardi, *L'Angelo dell'Apocalisse appare a San Giovanni Evangelista*, 1824 (Roma, G.N.A.M.)



William Dyce, *Sacra Famiglia*, 1840 ca (Edinburgh, National Gallery of Scotland)



Nicola Consoni, *Minerva che incorona le Arti e le Scienze*, 1846-53 (Roma, Palazzo Corsini, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei)

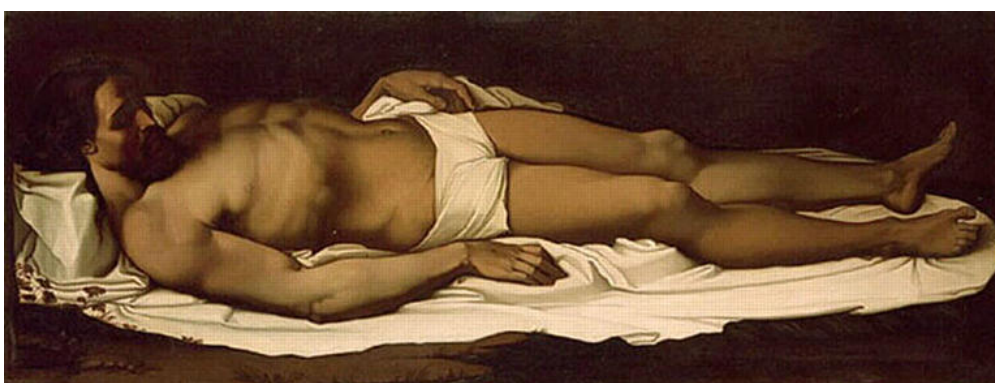


Pelegrin Clavé, *studio preparatorio per la decorazione della cupola del Templo de la Merced in Barcellona*, 1870 ca (già New York, Sotheby's)

[C.2] Reminiscenze della *Pietà* di Sebastiano del Piombo



Tommaso Minardi, *Cristo deposto*, particolare, 1813
(Roma, Accademia Nazionale di San Luca)



Jean-François Montessuy, *Cristo morto*, copia parziale della *Pietà*
del Museo Civico di Viterbo, 1850 ca. (Montauban, Musée Ingres)



Domingo Valdivieso, *Deposizione*, 1864
(Museo Provincial de Jaén)

[C.3] Fortuna della *Santa Cecilia* di Stefano Maderno



Tommaso Minardi, *Morte e gloria di Santa Cecilia*, 1819 ca (Roma, G.N.A.M.)



Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, *Santa Cecilia morente*, 1820-21 (Vienna, Österreichische Galerie)



Luigi Cochetti, *Santa Cecilia*, copia della scultura nella chiesa di S. Cecilia in Trastevere a Roma, s.d. (Roma, Museo di Roma)



Eduardo Rosales, *Santa Cecilia assistita da un angelo e studi per figura femminile*, 1859 (Spagna, collezione privata)

[C.4] Circolazione dei modelli neo-quattrocenteschi



Tommaso Minardi, *Madonna del rosario*, 1840
(Roma, G.N.A.M)



Luigi Cochetti, *Madonna del latte*, 1848 ca
(Ischia di Castro/VT, chiesa di Sant'Ermite)



Cesare Fracassini, *Sacra Famiglia*, da Tommaso Minardi, 1850-60 ca (Terni, Archivio di Stato)



Silvestro Valeri, *Madonna del cardellino*, 1871
(Todi/PG, collezione Carlo Pensi)

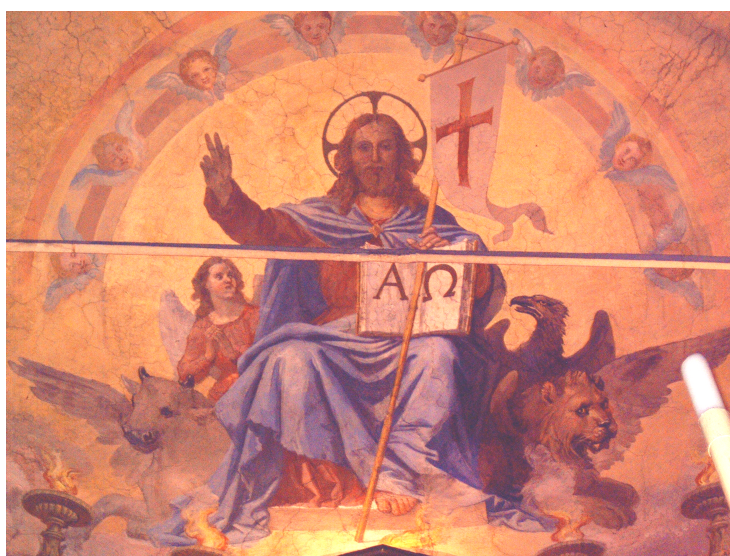
[C.5] Utilizzo di disegni e prototipi minardiani



Tommaso Minardi, *Redentore in gloria benedicente*, 1830
(San Paolo del Brasile, collezione Carla Milano)



Cesare Mariani, *Ecclesia Dei Vivi Columna et Firmamentum Veritatis*, da Tommaso Minardi, 1855 (Roma, I.N.G.)



Luigi Fontana, *Cristo Pantocratore*, particolare, 1880 ca
(Montefiascone/VT, Cattedrale di Santa Margherita)

CAPITOLO III

*I riflessi locali e internazionali
della stagione purista
1835-1850*

III.I. 1834: la lettura del discorso Delle qualità essenziali della pittura italiana e l'apice del successo del Purismo. L'eco degli scritti teorici minardiani e l'irradiazione del movimento in contesti periferici e negli Stati italiani preunitari

Nella precoce affermazione del Purismo minardiano incisero essenzialmente alcune novità che si rivelarono particolarmente attraenti nel mutato clima politico dell'età della Restaurazione, facendo subito presa sui giovani studenti: le innovazioni furono introdotte da Minardi tanto negli aspetti didattici (ne ho già evidenziato i punti salienti) quanto nei fondamenti filosofici, estetici e morali, dell'arte. Parallelamente alle lezioni in aula, è noto che Minardi avesse anche l'abitudine di favorire riunioni e incontri fuori dai consueti orari, in cui focalizzava i presupposti teorici delle pratiche che adottava in classe: questa tendenza speculativa - ma anche pedagogica - dell'artista, è d'altronde ampiamente testimoniata dal buon numero di dissertazioni lette dall'artista, a partire dagli anni Trenta, in occasioni di importanti adunanze accademiche, la cui fruizione era considerata in chiave didattica utile - se non proprio necessaria -, parte integrante nel percorso formativo degli studenti.

Purtroppo è impossibile allo stato attuale poter ricostruire un itinerario cronologico preciso e ragguagliato dell'attività di scrittore e teorico dell'artista¹, anche se è documentato che già a Perugia lesse alcune orazioni scritte di suo pugno agli allievi².

¹ Il Fondo Ovidi conserva ad esempio, nella busta 12, una cospicua serie di incartamenti relativi proprio ai manoscritti di Minardi di storia, critica e teoria dell'arte: fra quelli più noti vi sono la *Lezione sulle qualità delle pitture di Michelangelo Buonarroti* (pubblicata in OVIDI 1864, pp. 101-157), la *Lettera in risposta al conte di Castelbarco sulla scuola lombarda* (OVIDI 1864, pp. 61-97), ma vi ho rinvenuto anche l'inedita *Lezione agli scolari sullo studio del colorito con note storiche* (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 87), i *Pareri sull'insegnamento* (idem, f. 83), i *Cenni di un regolamento per le pensioni di studenti delle Belle Arti in Roma* (f. 81), le *Carte relative ad un progetto di società di belle arti per l'esposizione* (f. 90), un discorso dedicato *Ai giovani dati alla pittura* (f. 91) alcuni "pareri d'arte" particolarmente significativi (su Leonardo, Correggio, Annibale Carracci), e ancora appunti, versioni preliminari e in qualche caso stesure definitive di trattati di cui si aveva notizia ma che non sono mai stati stampati, nonché altri scritti di vario genere, perfino di argomento letterario e poetico e anche di taglio narrativo.

² Ha scritto Caterina Zappia: «è in base a questi principi e alla convinzione dell'importanza dello studio teorico e della conoscenza dei fatti storico-artistici, che Minardi ben presto istituirà, ripristinando l'antica tradizione, gli incontri serali con gli accademici e gli allievi più meritevoli [...]. Precise norme regolavano tali incontri che prevedevano due adunanze mensili dedicate una alla pittura, l'altra all'architettura; nel corso di queste serate gli accademici a turno svolgevano una lezione a tema a cui seguiva un dibattito». Il 25 febbraio 1820 Minardi leggeva così la sua prima dissertazione che ci è nota, intitolata *Dell'invenzione nelle opere di Pussino e di Raffaello*, in cui l'arte di Poussin, «fonte dei suoi paesaggi giovanili» a distanza di anni veniva «riletta con critica severità» (ZAPPIA 1995, p. 33).

L'ambiente perugino, che già verso la fine del Settecento e agli albori del nuovo secolo aveva conosciuto con eruditi locali come Baldassarre Orsini e Annibale Mariotti (ma anche diversi altri) una stagione di intensi studi sulle “glorie patrie”³, si sposava alla perfezione con le esigenze minardiane di stabilire sin da subito delle premesse teoriche al movimento che man mano si stava creando intorno a lui.

Gli anni del soggiorno minardiano nel capoluogo umbro furono non a caso quelli che sancirono il trionfo di Perugino, già innalzato da Lanzi sul piedistallo di fondatore, al pari di Masaccio a Firenze, del Rinascimento nazionale, e che venne riconosciuto proprio da Minardi tra i primi come valido modello anche per l'arte contemporanea (specie dal 1819 in avanti), capostipite di una scuola i cui esponenti anche minori - Benedetto Bonfigli, Eusebio da San Giorgio, Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, Piermatteo d'Amelia, Fiorenzo di Lorenzo, Giovanni di Pietro detto lo Spagna - conquistarono per indotto la ribalta internazionale: d'altronde, per le convenzioni storiografiche, la scuola umbra aveva oltrepassato la dimensione regionale quando si era congiunta col filone toscano attraverso il suo più illustre rappresentante, cioè Raffaello, grazie alla cui fama la lente degli storici focalizzò anche la cerchia peruginesca⁴.

D'altronde, come si è detto in precedenza, Minardi fin da giovanissimo aveva avuto il merito di individuare i sentori di primitivismo che erano emersi nel panorama romano

³Maria Antonietta Scarpati scrisse che «sul territorio umbro avevano operato approfonditamente Annibale Mariotti e Baldassarre Orsini: quest'ultimo aveva intuito la formazione pierfrancescana del Vannucci mentre il Mariotti, nelle sue instancabili ricerche d'archivio, aveva lavorato alle memorie dei pittori perugini del Duecento e Trecento. Entrambi avevano individuato, con anticipo, una scuola umbra pre-cimabuesca e l'Orsini, in una polemica antibarocca, era arrivato non solo alla rivalutazione dei primitivi, ma anche alla ripresa manierista con un dibattito consentito da una tradizione di studi già affermata» (SCARPATI 1982, p. 5). Sui due studiosi perugini si vedano PREVITALI 1964, pp. 122-128, SCIOLLA 1984, pp. 213-219 e 275-85 e più di recente GALASSI 2007. Sempre Scarpati ricorda un altro erudito del luogo, Serafino Siepi, col quale Minardi entrò sicuramente in contatto tra il 1819 e il 1821: Siepi fu autore di una preziosa guida, la *Descrizione topologica-istorica della città di Perugia*, 1822, testo che si rivela ancora di grande utilità per le informazioni storico-artistiche che contiene. Ernesto Ovidi rammentò invece che alle riunioni accademiche sopra descritte intervenivano gli intellettuali più in vista della città, come Pietro Canali, Giovan Battista Vermiglioli, Filippo Cecchini ed altri, tutti divenuti in seguito al ritorno di Minardi a Roma suoi corrispondenti abituali (OVIDI 1902, pp. 19-21).

⁴Gli studi sulla scuola umbra, in effetti, si intensificarono durante il XIX secolo dando luogo a un'eccezionale fioritura di testi biografici, opuscoli, ecc.: le prime monografie sul Vannucci risalgono alla prima metà del secolo (ORSINI 1804, MEZZANOTTE 1836), ma bisogna considerare anche le attenzioni che gli rivolsero nelle loro imprese storiografiche Rumohr, Cavalcaselle e Crowe e per ultimo sul finire del secolo Berenson. L'ammirazione si estese ben presto al Pinturicchio (cfr. VERMIGLIOLI 1837, che si avvale dell'ausilio di Minardi per alcune attribuzioni) ma anche a pittori di secondo piano come Timoteo Viti (la cui esagerata considerazione fu motivata dalla persuasione che fosse stato primo maestro di Raffaello, come spiega HASKELL 1987, pp. 231-232), e Domenico Alfani, artista di fama locale che però ebbe la fortuna di essere in intimità con il Sanzio (MANCINI 1987, pp. 47-48).

nell'ultima parte del Settecento, soprattutto in alcuni ristretti gruppi di pittori stranieri stabilitisi in Italia - ma non solo, visto che analoghe esigenze erano state avvertite anche in centri come Bologna e Faenza -, ed è pertanto lecito supporre che abbia avuto fin dagli esordi della sua attività di insegnamento una precisa volontà di teorizzare quanto andava sperimentando individualmente nella pratica artistica.

Sono le stesse dissertazioni autografe di Minardi che fanno trasparire questa volontà: seppure esse erano intese complessivamente come trattati di manualistica, pertanto densi di nozioni tecniche, in realtà tali scritti accolgono anche lunghe digressioni storico-critiche, assumendo quindi la valenza di tanti “manifesti”.

Si pensi in questo senso agli scritti intitolati *Studio del disegno dal vero del corpo umano vivente* (letto all'Accademia Britannica nel 1845) e *Sulla pittura del Presepio* (pronunciato all'Accademia d'Arcadia nel 1836), in cui il tema del disegno dal vero e della pittura di soggetto religioso, divennero un pretesto per Minardi per spiegare la diffidenza purista nei confronti del neoclassicismo, il quale sebbene, in linea di principio, avesse «sentito il bisogno di ricorrere e di ricrearsi di nuovo alla prima fonte greca» in realtà non aveva fatto altro che proporre «una stolidità contaminazione, proclamata quale restaurazione gloriosa di stupendo progresso, di civiltà e di filosofia»⁵, contestandone dunque non solo il metodo, ma anche e soprattutto gli obiettivi.

I suoi trattati, in definitiva, non scaturiscono fortuitamente, ma sono il frutto di una riflessione critica e di una speculazione teoretica: d'altronde gli stessi scrupolosi biografi Ovidi e De Sanctis, come ne sottolinearono l'avversità al dipingere così ne enfatizzarono l'abitudine di leggere discorsi teorici scritti di suo pugno agli allievi. Non è pertanto una coincidenza che il primo di questi scritti, più precisamente la sua bozza originale, risalga proprio agli anni del fondamentale soggiorno perugino.

Si tratta della dissertazione intitolata *Sulle proporzioni del corpo umano*, di cui ho rintracciato numerosi appunti e la primitiva versione redatta a Perugia (rielaborata successivamente al ritorno a Roma), nonché la lunghissima dedica allegata a una minuta di lettera scritta intorno alla metà degli anni Venti e destinata al conte Luigi Bernetti di Fermo⁶ -fratello del card. Tommaso Segretario di Stato di Leone XII e Gregorio XVI- in

⁵OVIDI 1902, pp. 173-175.

⁶*Appendice documentaria*, doc. IV. Sul rapporto di profonda amicizia, di carattere intimo e familiare, intercorsa tra Minardi ed il patrizio marchigiano, che durò fino alla scomparsa di questi nel 1862, cfr. la scheda di Stefano Susinno del *Ritratto di Luigi Bernetti*, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 177-178.

cui il faentino ripercorre le vicende del proprio personale cammino d'interessamento allo studio delle teorie artistiche - trasmessogli da Zauli - e al contempo fornisce informazioni molto interessanti sui suoi anni giovanili trascorsi nell'Urbe fino all'inaspettata nomina alla direzione dell'Accademia di Perugia.

Di più, in un'altra minuta di lettera il faentino ripercorre ulteriori tappe dell'origine dello scritto, precisando come avendo voluto confrontarsi, per le sue ricerche preliminari, con il trattato *Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria de' corpi umani* pubblicato nel 1811 da Giuseppe Bossi (Busto Arsizio 1777 - Milano 1815)⁷, ne era rimasto deluso, e per questo polemizzava con l'artista neoclassico dichiarando apertamente una presa di distanza per non aver il milanese fatto riferimento nella sua opera ai precedenti ineludibili dei maestri rinascimentali: *“Io aveva, già molti anni fa, divisato e in parte scritto il presente trattato delle proporzioni umane, che sembravami semplice, chiaro, ed analogo al multiforme procedere della natura, ed uniforme a tutti i svariati andamenti della natura; e l’averlo desunto dalle più belle statue greche, e l’esperienza fattane sul vero vivo, e sulle opere di ogni maniera di classici Artefici mi vi confermava, e confortava a portarlo a fine, e già tutto erasi ordinato. E mi era pure prefisso di non leggere cosa alcuna di tal fatta di altri scrittori prima di aver compito il mio lavoro: e ciò primieramente per maggior soddisfazione del mio amor proprio, ossia, a parlar più schietto, per certa vanagloria; poi per quel godimento che l’animo sente al certo maggiore nello scuoprire da se stesso le ragioni delle cose [...] ma, come ho detto, avendo già tutto ordinato, e stabilito il mio lavoro, e sol mancandomi di cominciarne l’estensione, sembrommi non fuori di proposito l’osservare un poco i pensamenti altrui: e mi rivenne alla mente che l’illustre Bossi nella sua opera del Cenacolo del Vinci aveva trattato di questa materia secondo la dottrina del Vinci stesso, e compendiato e disaminato anche il meglio fin qui detto da altri. Io teneva per certo di ricavarne lume conoscendo il sommo valore del Bossi nel disegno, e quanto colta avesse la mente di varia letteratura. Ma quale fosse la mia sorpresa nell’incontrare invece l’opposito non so esprimere: rimasi confuso, sbalordito, e da luce chiara mi parve di essere cacciato in luogo veramente d’ongi luce muto; e tali*

⁷In realtà è altrettanto probabile che Minardi alluda alla lettura del più celebre *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, in 4 volumi (Milano, Stamperia Reale, 1810). Per un approfondimento cfr. ANTONELLI 1999 e Id. 2007

*furono le tenebre che m'investirono la mente, che neanche ardiva tentare di rimuoverele col ragionamento. Pur diceva tra me: possibile, che tanta chiarezza, con cui sembravami vedere le ragioni della simetria, del corpo umano fosse tutta illusione! E pur gli Artefici di tanti secoli ad onta di tanta oscurità e incertezza che il Bossi scorge in questa scienza, hanno sempre operate, e condotte a fine innumerabili figure umane, che essi non solo trovarono conformi alla natura, ma per consentimento di tutte le generazioni di migliaja d'uomini diversi d'indole e di abitudini furono giudicate vere e belle anzi stupende. Questo non può esser nato da illusione. Un effetto costante, ed universale non può derivare che da una causa reale certa ed esistente. Dunque non alla cieca, o a caso, devono aver colpito nel segno.*⁸

In un altro scritto già reso noto e pubblicato integralmente, *Sull'importanza nelle arti rappresentative dello studio della geometria*⁹, Minardi ribadisce in sostanza la sua ostinata volontà di ricollegare i suoi contributi come scrittore d'arte direttamente alla trattatistica rinascimentale, eludendo i precedenti neoclassici ritenuti fuorvianti: ne nacque in questo caso una disamina dell'arte "antica", a partire dagli incunaboli di età classica giungendo fino alla grande pittura rinascimentale - passando per la tappa decisiva di epoca medievale costituita da Giotto -, *excursus* nel quale Minardi ripercorre le vicende che portarono gli artisti fiorentini del Quattrocento - individuando correttamente gli antesignani Brunelleschi, Masaccio e Piero della Francesca -, a voler porre un fondamento scientifico alla rappresentazione prospettica in pittura e in scultura. Se ne evince che questi scritti mantengono un fondamento storiografico, eppure al tempo stesso si prefigurano fin dall'inizio quali testi polemici e apertamente schierati: l'idea che si ricava è che nella sua opera di scrittore il faentino non operi volontariamente distinzioni tra necessità dell'insegnamento artistico e fondamenti dell'istruzione storica, vale a dire tra sapere tecnico e cultura figurativa, non concepisce una netta separazione delle due sfere: bisogna immaginare che mentre impartiva lezioni

⁸ Minuta s.d., destinatario n.n., in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 91. Anche Ernesto Ovidi diede risalto alla stesura travagliata di questa dissertazione: «uno speciale scritto d'arte di singolare importanza è un breve trattato dal titolo: *Cenni della vera e buona proporzione del corpo umano*, ch'era mente del Minardi di pubblicare con figure dimostrative. Egli compiaceva parlar talora coi suoi scolari di questo scritto, come di cosa utile, in quanto che si era proposto di presentare in esso lo studio delle proporzioni del corpo umano sotto un aspetto nuovo, diverso da quello indicato da Leonardo e da altri. Malauguratamente questo scritto, che trovavasi presso il De Sanctis non è stato da esso rinvenuto» (OVIDI 1902, pp. 176).

⁹Cfr. COLI 1994.

pratiche, in definitiva, Minardi cercasse e trovasse sempre il pretesto e il modo per condurre parallele riflessioni storico-critiche¹⁰. I suoi metodi “moderni” trovano giustificazione in quelli “antichi”: «Il Giovine prima di tutto deve imparare prospettiva, poi le misure di ogni cosa. Precetto fondamentale di Leonardo da Vinci»¹¹.

Come noto nel manifesto del movimento, *Del purismo nelle arti* redatto da Antonio Bianchini verosimilmente sul finire degli anni Trenta ma pubblicato in forma definitiva solo nel 1842, prevalse un intento polemico, essendo nato come rivendicazione a scopo difensivo dei “meriti” degli artisti che si riconoscevano sotto questa comune etichetta (ma di certo non si trattò di un programma, e pertanto gli antepongo per importanza i trattati di Minardi, più incisivi nella genesi e negli sviluppi del movimento);

Negli scritti di Minardi, al contrario, la vena contestatrice è intrinseca, ma mai apertamente esplicitata. Il loro carattere didattico ne accentua, anzi, l'aspetto di discorsi programmatici, in cui invece di polemizzare contro altre “scuole” l'artista si propone piuttosto di superarle fornendo le coordinate estetiche di un nuovo modello di riferimento: quello che tentò per l'appunto fin dai tempi di Perugia individuando nello studio dell'anatomia, delle espressioni, della prospettiva rinascimentale, le radici di un'arte nazionale a cui era fondamentale risalire per rigenerare quella contemporanea. L'artista auspicava dunque un autentico e profondo rinnovamento - o meglio “risorgimento” - a partire dalle basi della disciplina; solo in seguito traspose in larga scala, e in doppia accezione politica e storico-artistica, queste sue convinzioni.

Il più influente discorso pronunciato da Minardi è infatti ritenuto, a ragion veduta, quello intitolato *Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo Rinascimento fino all'epoca della perfezione*¹², di cui diede lettura davanti agli accademici e gli studenti della San Luca nel 1834. A chiarire i labili contorni della centralità e l'eccezionale successo di quest'orazione è stato per primo Corrado Maltese, poi Paola Barocchi e

¹⁰ In una minuta di lettera, anche questa purtroppo priva di estremi cronologici e senza l'indicazione del destinatario, Minardi lamenta che in alcune scuole d'arte ai pittori non fosse più impartito l'insegnamento del disegno geometrico «Fa la più grande meraviglia, che nell'Ospizio di S.Michele dove molti giovani si danno allo studio del disegno, il Professore di Architettura non abbia allievi e tanto più avendo esso Professore l'obbligo di ammaestrare nella geometria pratica» cosa che «produce effetti i più funesti» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 61 “Miscellanea: appunti, minute, articoli vari”).

¹¹ Minuta s.d., in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 61 “Miscellanea: appunti, minute, articoli vari”.

¹² Cfr. MINARDI 1834. Si vedano anche BAROCCHI 1972, pp. 175-178 e Id. 1998, pp. 455-458; *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 49-59; CARDELLI 2005, pp. 115-125. Si veda anche, negli Apparati del presente lavoro, *La fortuna critica di Tommaso Minardi*.

Joshua C. Taylor ne hanno messo in risalto la duratura influenza in Italia e al di fuori dei confini nazionali: tuttavia ritengo che occorre ancora tentare di recuperare sistematicamente, attraverso un'esplorazione delle fonti dell'epoca, le testimonianze della larga condivisione delle idee minardiane.

Non è stato mai rilevato fino in fondo, ad esempio, il debito di diversi scrittori d'arte dell'epoca che sulla scia della lezione romana - uno su tutti, Pietro Selvatico¹³ - affiancarono a una riflessione sull'arte religiosa che fu assai in voga tra la metà degli anni Trenta e il decennio successivo¹⁴, un'assai più attuale meditazione sui caratteri specifici dell'arte "nazionale", concetto che traspare a primo acchito fin dal titolo prescelto da Minardi, in cui l'aggettivo adoperato per qualificare la pittura di cui discorre è, per l'appunto, "italiana".

Si è ritenuto a lungo che le teorie puriste affiorate attraverso il *Manifesto* del 1842 rendessero il dovuto omaggio al misticismo francese di Rio, Montalembert e Beaufort: dissento tuttavia da quest'interpretazione perché tanto gli scritti di Minardi quanto quelli di suoi emuli - tra cui l'allievo mantovano Carlo D'Arco, autore della prima monografia su Giulio Romano e «allievo fin dall'epoca di Perugia»¹⁵ - mostrano, a ben guardare, di non approvarne affatto la preclusione verso gli artisti del Cinquecento paganeggiante (e nemmeno per quelli del Seicento classicista), come d'altronde testimoniano con inconfutabile evidenza i criteri di selezione delle "opere classiche" da restaurare adottati dal faentino nella veste di Ispettore delle Pitture Pubbliche di Roma¹⁶.

È probabile che per via degli insegnamenti ricevuti da Zauli e delle giovanili esperienze nell'ambiente di riferimento faentino-bolognese - nonché per un'indubitabile influenza del pensiero di Pietro Giordani, di cui è nota la pur misurata apertura al Purismo

¹³Sull'influenza di Minardi nel pensiero di Selvatico cfr. AUF DER HEYDE 2007, pp. 563, 567-568.

¹⁴ Di estrema importanza si rivelano in tal senso gli studi sistematici sulla letteratura artistica dell'epoca intrapresi negli ultimi anni da Mascia Cardelli, tra cui segnalo in particolare su questo specifico argomento CARDELLI 2005 (si veda pure CAPITELLI 2006, pp. 42-46) ma di notevole interesse si rivelano pure gli studi su Carlo D'Arco (CARDELLI 2006) e su Pietro Giordani (CARDELLI 2008).

¹⁵ OVIDI 1902, p. 163. Risultava ad esempio al D'Arco -esattamente come a Minardi- «inaccettabile l'intransigenza con cui i mistici d'oltralpe si erano sbarazzati dei monumenti che avevano innalzato "lungamente la nostra gloria Italiana", né il rispetto per il carattere nazionale delle produzioni artistiche si conformava soltanto a un indefinito "amore di patria". Era una idea di arte nazionale, quella di D'Arco, raccordata solo in parte al credo mistico della poesia cristiana: era piuttosto "l'idea che gli artisti rivelassero nelle loro opere la nobiltà della nazione e la dignità degli individui in nome di un sentimento sia religioso che morale"» (C. D'Arco, *Intorno al carattere nazionale che aver debbono le arti italiane*, 1843, cit. in CARDELLI 2006).

¹⁶ Cfr. RICCI 2002, pp. 155-265, nonché RICCI 2007a.

figurativo - Minardi avesse immediatamente maturato la convinzione che agli artisti fosse consentito di scrivere sulle “qualità essenziali” di un’opera d’arte - o per l'appunto di una scuola -, ma che spettasse invece ai letterati esprimersi in merito agli aspetti concettuali e alle caratteristiche eminentemente filosofiche dell'arte.

Tuttavia, proprio la manifesta volontà di autori come Selvatico di investire l'artista del ruolo di “sacerdote laico”, dimostrano come i sostenitori del Purismo riponessero grande fiducia nel capostipite del movimento, e di come volessero affidargli anche il timone di referente teorico, da cui Minardi però evidentemente rifuggì al punto di delegare ad Antonio Bianchini la responsabilità della redazione del *Manifesto*. Al di là, comunque, dell'accettazione intrinseca delle dottrine minardiane da parte di critici e teorici della sua cerchia e ambienti limitrofi in contatto con il suo, è opportuno sottolineare anche l'effetto che il discorso del '34 produsse da un punto di vista degli orientamenti strettamente artistici: Stefano Susinno e Gianna Piantoni presero coscienza per primi della vasta diffusione delle teorie minardiane nel panorama romano; la compianta studiosa intravide in particolare un sensibile cambiamento da parte di alcuni artisti gravitanti nell'ambiente accademico verificatosi, non casualmente, proprio dopo questa data, ben rappresentato nel caso specifico dalle scelte operate dal marchigiano Filippo Bigioli (San Severino/MC 1798 – Roma 1878), autore di numerose *Sacre Famiglie* ad imitazione di quelle minardiane **[fig. 75]**: «*Delle qualità essenziali* [...] è per Bigioli incitamento a elaborare un linguaggio decorativo facilmente comunicabile, popolare, impegnandosi in quegli anni nelle tecniche più rispondenti a tal fine divulgativo: l'illustrazione e la decorazione ad affresco. Fondamentali per l'arte bigioliana saranno i principi minardiani: “espressione” sempre unita a massima “semplicità” e “convenienza”, e soprattutto l'aver da esempio l'arte del primo Raffaello, poiché nelle sue opere, “in mezzo alla grande arte, l'arte non apparisce mai, anzi sembra tutto avvenire spontaneo”»¹⁷.

A ben guardare, se è indubitabile che il discorso del 1834 provocò un'ondata di nuove adesioni al Purismo nella capitale pontificia, esso nell'ottica di Minardi rappresentava simultaneamente il segno tangibile di una definitiva consacrazione i cui traguardi precedenti erano state la sua nomina a professore di disegno nel 1821 presso

¹⁷ Piantoni 1998, p. 30.

l'Accademia di San Luca, la prima importante commissione pubblica ricevuta per Sant'Andrea al Quirinale nel 1825, l'apertura di una nuova sede del suo studio privato a Palazzo Colonna, dotato di locali di misure ragguardevoli - causa l'incremento esponenziale degli iscritti - nel 1830. Quindi, ciò che succedeva nel '34 era il riconoscimento implicito della crescita del movimento, che si era andata sviluppando e sedimentando nel tempo da almeno un quindicennio circa: si può affermare anzi che la situazione romana a quella data costituisca il riflesso del successo già stabilmente affermato del linguaggio purista non solo nel contesto capitolino ma anche e soprattutto in realtà locali importanti; e che Minardi, forte dei segnali di apprezzamento riscossi dallo stile da lui imposto in zone periferiche dello Stato Pontificio -e del dilagare di fenomeni d'imitazione in ambiti anche più distanti geograficamente-, abbia visto le condizioni per ribadire con fermezza il primato della propria scuola anche nella capitale artistica d'Italia e, a quella data, ancora d'Europa.

In questo senso *Delle qualità essenziali* acquista un duplice valore simbolico, in quanto testimone di un'irradiazione del movimento già avvenuta, e al contempo molla per una più estesa propagazione dello stesso: ho già dato conto ad esempio della precoce infiltrazione e del successivo dominio purista nell'Accademia di Perugia e nei maggiori centri dell'Umbria (Spoleto, Foligno, Todi, Orvieto ma anche nei più ristretti gruppi artistici di Gubbio, Terni, Città di Castello)¹⁸; sento tuttavia l'esigenza di porre in rassegna in questa sede le esperienze di altri circoli artistici e scuole di indirizzo purista di cui finora gli studiosi si sono raramente occupati. Anche Susinno, essendo consapevole in fondo delle lacune della sua ricerca pionieristica, auspicava infatti fin dal saggio di apertura del catalogo del 1982 una ricerca su artisti e ambiti artistici prossimi a quello romano: «non possiamo che rimandare ad una successiva occasione le indagini, ad esempio, sull'opera e la figura di Michele Ridolfi, che da Lucca diffondeva in Toscana i precetti del purismo minardiano che andavano a confluire in quella più vasta corrente di gusto sgorgata dal soggiorno fiorentino di Ingres; o di Giovanni Sanguinetti e di tutta la scuola accademica perugina, con la quale Minardi mantenne contatti strettissimi e spesso rinnovati fino ai tardi anni della sua vita»¹⁹.

¹⁸Cfr. RICCI 2006 (con bibliografia precedente) da integrare con MIGLIORATI 2006 e PETRILLO 2006 per le ricognizioni compiute in vari ambiti territoriali anche di dimensioni assai contenute e poco noti.

¹⁹ SUSINNO 1982, p. XXX.

Partendo proprio dalle considerazioni di Susinno, ormai datate a più di venticinque anni fa ma comunque attuali, e volendo puntare le attenzioni *in primis* su Michele Ridolfi (Gragnano/LU 1793 - Lucca 1854), l'artista è legittimamente da annoverare tra i primissimi - se non il primo in assoluto - esponente della scuola minardiana²⁰. Giunto a Roma nel 1813, entrò presto nelle simpatie di Canova - alla stregua del suo pigmalione - il quale nel 1818 gli commissionò la realizzazione di una delle lunette dipinte ad affresco nella Galleria Chiaramonti in Vaticano, in cui il giovane Ridolfi lavorò a fianco di artisti italiani come Francesco Hayez, Luigi Durantini, Filippo Agricola, Giacomo Conca ma anche di due pittori nazareni, Phillipp Veit e Carl Eggers²¹.

Ridolfi, comunque, era destinato a stringere un rapporto di particolare intensità e longevità esclusivamente con Minardi. Da parte sua, anzi, si può definire quasi di sudditanza psicologica, o comunque di forte dipendenza, dall'amico-maestro; il tenore di questo legame è documentato attraverso un fittissimo scambio epistolare intercorso fra i due, corrispondenza che sostanzialmente non si interruppe mai fino alla morte del pittore toscano. Al rientro a Lucca al termine del proprio pensionato Ridolfi aveva già pienamente sposato la causa minardiana e aderito alla sua riforma indirizzata allo studio dei capisaldi della pittura rinascimentale, come testimonia concretamente un bozzetto per una pala d'altare inviata nel 1817 a Macerata, rappresentante come recita l'iscrizione "Gesù Cristo in atto di dare il suo Evangelio ai vari Santi", firmato e datato al 1816, nei depositi del Museo di Roma [fig. 76]. Una volta fatto ritorno in patria, nel 1819, l'artista che pure si era formato alla scuola "eclettica" dei Tofanelli²², e a Roma aveva preso lezioni da Camuccini, avrebbe avuto in un ambiente vivace e culturalmente aggiornato come quello lucchese mano libera nell'estrinsecare in pittura i suoi fremiti primitivisti. Da quel momento in poi, infatti - in questo senso si rivela tutta l'importanza dell'incontro con Minardi - il suo operato fu interamente rivolto allo studio appassionato dell'opera di Raffaello e del Quattrocento toscano, non soltanto nei suoi peraltro peraltro raramente noti dipinti, ancora in gran parte da individuare [fig. 77] oppure nei suoi

²⁰ Molto scarna risulta la bibliografia moderna sull'artista, di cui varrà la pena ricordare innanzitutto la pubblicazione curata dal figlio Enrico che raccoglieva un'antologia dei suoi scritti storici, estetici e conservativi (RIDOLFI 1879), citati anche in MAZZOCCA 1998, pp. 288-301 e 971-974, mentre due inediti stono stati pubblicati da NICASTRO 2005. In tempi recenti sono apparsi invece studi precipui su alcune sue opere pittoriche: mi riferisco a NICASTRO 2004 e 2007.

²¹ Per il suo rapporto privilegiato con Canova cfr. HIESINGER 1978, pp. 660-662 e NICASTRO 2004.

²² Si veda sull'argomento l'interessante studio di MAZZOCCA 2003.

raffinati disegni, ma anche nell'alacre attività svolta nel campo della tutela nel territorio del Ducato, e nell'istruzione quale direttore della locale Accademia, ove professò un insegnamento saldamente ancorato ai principi minardiani formando almeno due generazioni di artisti locali.

Proprio a Minardi dedicò un testo di didattica artistica, *Sull'insegnamento della pittura*, edito nel 1837: in sintesi, si è di fronte a un artista che costituisce l'alter ego di Minardi in ambito lucchese, che ne coltivò in ugual misura gli interessi per gli “antichi maestri”, il disegno, l'insegnamento artistico e la conservazione delle opere d'arte. Immediatamente raccolti i favori della duchessa Maria Luisa di Borbone, che lo nominò membro della *Commissione di Incoraggiamento di Belle Arti* (dal 1830 ne sarebbe poi diventato segretario), compilò in questa veste un “Inventario esatto dei Monumenti più rimarchevoli di Pittura, Scultura e Medaglie esistenti nel ducato lucchese”²³. Tra le carte dell'epistolario minardiano ho rintracciato una lettera in cui è lo stesso Ridolfi a raccontare a Minardi le vicende che lo portarono, appena fatto ritorno a Lucca, ad occuparsi dei problemi di tutela: *“Sia dunque ringraziato Iddio che ora sò finalmente dove stai, e sò che stai bene, io pure sto bene e come vedi sono ancora in Lucca, e Dio sa per quanto. Al ritorno della mia gita sperava di venire a vederti ma la mia speranza fù vana. Presentai il mio quadro, incontrò, e si mormorò a voce bassa che io non avevo più bisogno di Roma. Ti sovverrai di un rapporto che feci a S.M. per i monumenti di Belle Arti, appena tornato mi mostrò di aver gradito tale rapporto, mettendo il mio progetto ad esecuzione. Mi ordinò dunque un inventario esatto di tutti i monumenti di belle arti esistenti nel Ducato. Avea appena finito quello della Città, che mi invitò a farle un rapporto sopra un antico e bello anfiteatro che abbiamo ma ricoperto per metà dalla terra e dalle case. Lo feci, piacque, fui nominato direttore degli scavi da farsi all'intorno di esso, e circa a un mese e mezzo che siamo dietro a tutto ciò; questo finito, riprenderemo il nostro inventario della Campagna. L'esportazione dei quadri all'estero è proibita senza un permesso, e son io che devo farlo, ora vedi che impiccio ! Son più di quattro mesi da che non faccio il pittore, e Dio sà quando potrò tornare a farlo. Dio sà ancora se Roma potrò vederla ancora, se non forza per pochi giorni. Tre volte ho chiesto di ritornarvi e finora non mi si risponde nulla”*²⁴.

²³ Sull'attività di conservatore di Ridolfi cfr. FERRETTI 1979, CONTI 1988, *ad indicem*, FILIERI 2000.

²⁴ Michele Ridolfi a Tommaso Minardi, 6 agosto 1819, A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 2.

La sua riconoscenza verso i governanti borbonici venne molto probabilmente dichiarata attraverso un dipinto da poco riemerso dall'anonimato (in precedenza era stata assegnata a Ferdinand Olivier, o ad uno dei suoi fratelli Friedrich e Heinrich²⁵) che da un'attenta lettura iconografica risulta essere un complesso *Ritratto allegorico del Duca di Lucca Carlo Ludovico di Borbone* [fig. 78]; opera che, dopo attente considerazioni, sono convinto di poter attribuire proprio a Ridolfi, dato che da un punto di vista formale e stilistico è accostabile alla lunetta affrescata nella Galleria Chiaramonti con *Il restauro e l'esposizione degli arazzi raffaelleschi* (o *Giovani che disegnano dagli arazzi di Raffaello*, 1818), e alla *Resurrezione di Cristo* dipinta per il Duomo di Lucca (1824), denunciando tanto la conoscenza dell'arte di Overbeck e Cornelius per le cromie calde (colori accesi come il giallo e il rosso) e la levigatezza della superficie pittorica, quanto l'influenza minardiana negli aspetti compositivi.

Un altro dipinto inedito [fig. 79], palesemente ispirato da un quadro di Fra Bartolomeo [fig. 80] attualmente conservato a Grenoble (rispetto al prototipo rinascimentale, in sostanza, è stato aggiunto il paesaggio sullo sfondo, in sostituzione del tendaggio), dipinto che ho avuto la fortuna di poter osservare varie volte, verificandone le condizioni anteriori e posteriori a un intervento di restauro, mi sembra recare segni manifesti della stretta aderenza dei pittori lucchesi (non sono potuto pervenire a un'attribuzione certa) ai precetti di Ridolfi e quindi, a ritroso, a quelli di Minardi²⁶.

Altri due nomi di punta della pittura lucchese della prima metà del XIX secolo come Pietro Nocchi (Lucca, 1783-1854)²⁷ e Raffaele Giovannetti (notizie dal 1811 al 1855)²⁸,

²⁵ Ringrazio la Galleria *Boris Wilnitsky Fine Arts* di Vienna per la gentile collaborazione prestatami e per le informazioni rese sui dati tecnici e la provenienza dell'opera.

²⁶ Ringrazio il dott. Leonardo Gattai per avermi mostrato questo dipinto, che egli riteneva opera di Silvestro Valeri, ma che io ho invece riferito alla cerchia di Ridolfi in base alle notizie a disposizione sulla provenienza; le osservazioni stilistiche dimostravano al contrario come alcune testimonianze del Purismo toscano possano essere realisticamente confuse con opere di esponenti romani della corrente.

²⁷ Sull'artista si vedano M. Trenta, *Della vita e delle opere del pittore Pietro Nocchi di Lucca discorso letto all'I..e.R. Accademia Lucchese*, Lucca 1855, e in epoca moderna CIARDI 1989.

²⁸ Stando alla letteratura artistica locale, Giovannetti iniziò i suoi studi artistici in patria sotto Stefano Tofanelli: nel 1811 tuttavia insegnava già disegno presso l'Istituto Elisa e il Collegio Felice e l'anno successivo sostituì nell'incarico il maestro che era venuto a mancare. In considerazione dei suoi meriti Elisa Baciocchi decise di mandarlo a perfezionarsi a Roma, così nel 1813 lo ritroviamo nell'Urbe a fianco di Michele Ridolfi. Entrambi vennero accolti da Pietro Nocchi, che si era trasferito a Roma per completare dei lavori lasciati in sospeso dal padre Bernardino, morto l'anno precedente. In una lettera inviata a Lucca, è il Nocchi stesso a riferire di come abbia presentato i due concittadini ai maggiori artisti presenti in città, fra cui Antonio Canova, affidandoli in particolare alle cure di Vincenzo Camuccini "primo pittore di Roma". Tuttavia anche Giovannetti, che si tratteneva complessivamente dodici anni nella capitale pontificia, abbandonò presto lo studio di Camuccini, in perfetta consonanza con Ridolfi: oltre ad

sebbene non abbiano stretto un rapporto privilegiato con il caposcuola purista così come il loro concittadino Ridolfi, risultano di certo averne conosciuto a fondo l'opera e il pensiero teorico, partecipando anch'essi al clima di rinnovamento della pittura sacra e di storia in senso primitivista e cristiano promosso a Lucca da Ridolfi. Lo attestano in pieno le opere che risalgono all'attività lucchese di entrambi gli artisti, posteriore ai loro lunghi soggiorni romani: Nocchi ad esempio eseguì alcuni opere come i due quadri di storia longobarda commissionatigli negli anni Quaranta, *Agilulfo elegge a suo collega nel regno il figlio Adaloaldo* (Lucca, Palazzo Mansi) e *Il battesimo di Adaloaldo* (Pinacoteca Vaticana), contraddistinti da uno stile neoprimitivo, che non nasconde tuttavia attardati accenti troubadour e non si piega completamente alle esigenze dell'astrazione purista, come si può constatare anche nella tela, datata 1832, raffigurante *La visione di Ugo Capeto* [fig. 81].

Residui troubadour, derivatigli soprattutto dalla conoscenza e dall'imitazione dichiarata della pittura di Granet, si scorgono anche nell'opera di uno degli artisti che fu tra i primissimi ad associarsi a Minardi e a frequentarne lo studio romano, ossia l'umbro Vincenzo Chialli (Città di Castello 1787 - Cortona 1840)²⁹. Pittore poliedrico e decisamente prolifico, con un percorso artistico eterogeneo che lambisce vari terreni distanti fra di loro, si colloca in una posizione intermedia tra neoclassicismo camucciniano, romanticismo granettiano e quattrocentismo di stampo minardiano, riuscendo comunque a sviluppare un linguaggio autonomo perfettamente riconoscibile, e che pertanto va annoverato tra i più rappresentativi esponenti del movimento purista³⁰. D'altronde si è già visto come anche nelle opere del caposcuola affiorino non di rado venature di gusto troubadour anche se in declinazione più “eroica”, che si richiamano consapevolmente ad Ingres, piuttosto che di genere aneddotico: sono interessanti anche

isciversi ai corsi dell'Accademia di San Luca, frequentò non a caso lo studio di Minardi (cfr. *Necrologia di Raffaello Giovannetti*, Lucca 1855; TORRESI 1996, *ad vocem*).

²⁹ Anche su Chialli, come già denunciato per Ridolfi, non esiste uno studio d'insieme che si possa ritenere completo o perlomeno di sintesi: segnalo i contributi di SENSI 1998, FORNASARI, GIANNOTTI 2006, *ad indicem*, L. D'Avenia e S. Riccardini, in *Arte in Umbria*, pp. 105-106, 118-120, CAMAITI 2007.

³⁰ Nel 1815 Vincenzo Chialli fece ritorno a Roma dove aveva già soggiornato fra il 1804 e il 1809 per studiare presso l'atelier di Camuccini. In quell'anno strinse amicizia con Minardi, iniziando a frequentarne lo studio (OVIDI 1902, p. 97, C. Pallone, in BOCO, PONTI 2006, pp. 127-131). Alla scuola del faentino si formarono anche i fratelli Giuseppe, scultore che giunse a Roma grazie ai sussidi concessi dalla sua città natale nel 1818, e che l'anno seguente avrebbe accompagnato Minardi a Perugia, e Fortunato, pittore e scrittore d'arte, che studiò nell'accademia perugina negli anni di direzione del faentino prima dell'insorgere di una malattia che gli fece perdere la vista (C. Zappia, in MANCINI 1987, p. 271).

le copie realizzate dal faentino Luigi Impaccianti [fig. 82] durante il proprio apprendistato a Roma, da originali di Minardi, di Sanguinetti e forse anche da Chialli. Ma per tornare al pittore tifernate, è in particolare nelle opere di destinazione chiesastica, quasi nella totalità inedite, realizzate in buon numero per centri minori dell'alto Lazio, dell'Umbria e della Valtiberina toscana, che si denota in maniera incipiente l'attecchimento, nella pittura di Chialli, delle istanze di recupero della purezza espressiva rinascimentale sollevate da Minardi, come nella pala d'altare conservata a Montone rappresentante la *Vergine e il Bambino con il rosario in trono fra i Santi Domenico e Francesco* [fig. 84], in cui l'impostazione scenica è sicuramente desunta da precedenti quattrocenteschi, mentre i caratteri fisionomici di angeli, santi e Vergine si rifanno in parte alla pittura peruginesca ma pure -forse in parte maggioritaria- a quella di un artista che rappresentò un altro “mito” in ambito purista, Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato³¹. Citazioni da Beato Angelico, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Raffaello ed altri si possono osservare anche nei dipinti di più esteriore impronta granettiana, come nel delizioso quadro raffigurante *L'Ultima Comunione di Santa Margherita da Cortona* [fig. 83], dove il corteo dei devoti che accorrono e gli astanti è un'autentico “centone” di citazioni, il che permette pure di suffragare la fondatezza delle biografie antiche sul pittore che rammentano sue copie da Masaccio, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Michelangelo³². Chialli fu un artista che ebbe molto successo in vita ed un discreto seguito di discepoli -tra cui Angelo Tricca-: la sua presenza in alcuni centri della Toscana meridionale (Cortona, Arezzo) ebbe un'incidenza sugli sviluppi locali in senso purista ben poco nota.

Al contrario l'ambiente artistico fiorentino restò estraneo al Purismo d'ispirazione minardiana, benchè punti di contatto tra il faentino e Giuseppe Bezzuoli, illustre rappresentante del Romanticismo storico, siano ipotizzabili³³. Nel complesso tuttavia si preferì recepire la lezione di Ingres, il cui soggiorno nella città dal 1820 al '24 incise profondamente nei decenni a venire: uno dei più fedeli interpreti dell'*ingrisme* fu Luigi Mussini (Berlino 1813 - Firenze 1888), direttore dal 1850 dell'Accademia di Siena³⁴.

³¹ Si veda sull'argomento CUPPINI 1990.

³² S. Ricci, V. Rotili, in *Arte in Umbria*, pp. 136-137. Meritoria, anche se scarsamente nota, fu poi l'opera svolta da Chialli come insegnante in varie scuole d'arte, ad esempio all'Accademia del Disegno di Cortona. Ne volle perfino istituire una propria, fondata a San Sepolcro nel 1837 (cfr. GIOVANNELLI 2006).

³³ Cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 120-121.

³⁴ Si veda sull'artista l'esautivo SISI, SPALLETTI 2007. Altri studi sulle vicende artistiche di ambito

Tuttavia, “interferenze” romane si notano nelle opere di artisti come Francesco Nenci e Giovanni Bruni attivi in ambito senese, Gasparo Martellini e Andrea Pierini a Firenze, Antonio Marini a Prato, Annibale Marianini a Pisa, negli scultori Lorenzo Bartolini e Giovanni Duprè e nei futuri macchiaioli Cristiano Banti e Antonio Puccinelli.

Al contrario di questi, del nucleo originario del “circolo” purista riunitosi per la prima volta in casa di Minardi a Roma fece sicuramente parte, insieme al lucchese Ridolfi e al tifernate Chialli, il mantovano Giovanni Sanguinetti (Mantova 1789 - Roma 1867), documentato a Roma almeno dal 1818, ma forse approdato nell'Urbe anteriormente³⁵.

Malgrado quest'ultimo sia stato considerato negli anni passati come un più convinto imitatore dei Nazareni, è documentabile dall'epistolario minardiano che la sua conoscenza degli artisti tedeschi avvenne solo successivamente alla nomina a direttore dell'Accademia di Perugia -dove rimase dal 1822 al 1840, studiando le opere *in loco* di Perugino e Raffaello [fig. 85]-; conoscenza che fu in larghissima parte favorita da Minardi, com'è testimoniato dalle lettere, sempre di tono encomiastico, spedite da Perugia all'amico e mentore faentino (sebbene i due fossero praticamente coetanei).

Si tratta di uno dei carteggi più cospicui e densi di informazioni inedite del fondo Ovidi, dalla lettura del quale si deduce che Sanguinetti teneva informato Minardi su tutto quel che gli accadeva in Umbria e durante i suoi viaggi nel resto d'Italia; richiedeva costantemente all'ex-maestro pareri e suggerimenti³⁶; se ne ricava la netta sensazione di trovarsi di fronte a un esecutore materiale delle istruzioni, o perlomeno delle linee-guida, espresse dal leader purista, verso cui il mantovano non cessa mai nel corso degli anni di esprimere la propria ammirazione “*Conobbi in quell'accademia [l'Accademia di Belle Arti di Bologna, n.d.A.] il Sig.r Giulio Tomba che mi salutò per nome, e non so perché esso mi usò molte gentilezze, ma quella da me più gradita fù quella d'incendere a parlare di te in modo da far contenta l'anima mia, il mio continuo desiderio, la somma delle mie soddisfazioni: sì mio caro Minardi, la mia vera amicizia, la mia stima, la mia gratitudine sono sempre teco*”³⁷.

In ragione di questo rapporto continuamente rinnovato nel tempo, l'attività accademica

locale che sono da considerare di riferimento, pur non trattandosi di studi specifici sul purismo toscano, sono PINTO 1972, DEL BRAVO 1978, SISI, SPALLETTI 1994, CIARDI 1998, SISI 1999, FORNASARI, GIANNOTTI 2006.

³⁵ Sull'artista cfr. F. Boco, in CASTELNUOVO 1991, II, pp. 1007-1008; E. Parlato, in MIRAGLIA 1995, II, pp. 299-325, 328-470, E. Parlato e S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 103-104 (con bibl. precedente).

³⁶Cfr. RICCI 2006, pp. 88-89.

³⁷Giovanni Sanguinetti a Tommaso Minardi, 14 gennaio 1827, in *Appendice documentaria*, doc. V.

svolta in Umbria da Sanguinetti fu assai significativa e piena di ripercussioni: l'impegno profuso dal mantovano -che per i corsi di disegno anatomico richiese la collaborazione del nazareno Theodor Rehbenitz (Borstel 1791 - Kiel 1861), in pianta stabile a Perugia come maestro di tedesco di Marianna Florenzi³⁸ - valse ad instaurare in molti degli alunni che ne frequentarono le lezioni un'autentica e smisurata passione per i primitivi, sfociata in una vastissima produzione di copie (genere in cui eccelsero Bartolomeo Bartoccini, Eliseo Fattorini, Carlo Fantacchiotti, Tito Moretti, Pasquale Frenguelli e diversi altri, acquistando notorietà anche all'estero), nella ripresa della vetrata di tradizione gotica -esemplare il caso dello *Studio-laboratorio Moretti-Caselli* di Perugia fondato dagli ex-studenti Francesco Moretti e Ludovico Caselli³⁹-, nonché nel filone delle arti applicate come il mosaico, la ceramica a lustro, l'intarsio ligneo in cui si rivitalizzarono tecniche e motivi decorativi d'epoca medievale e rinascimentale⁴⁰. Uno dei principali allievi di Sanguinetti fu il pittore di famiglia reatina Nicola Consoni (Ceprano/FR 1814 – Roma 1884), alcune delle cui opere giovanili, come ho scoperto rinvenendo una *Madonna col Bambino* inedita [fig. 86], sono totalmente aderenti, fin quasi sovrapponibili, ai modelli stilistici offerti dal mantovano, già noto agli studi per l'innata predilezione verso la pittura ad acquerello in cui fu maestro riconosciuto a livello internazionale [fig. 87]. Chi meriterebbe un più esteso e capillare studio, per di più a largo raggio dal momento che non poche opere sono conservate all'estero, è proprio Consoni, la cui vasta opera di disegnatore e incisore, acquarellista, decoratore e autore di quadri di cavalletto non è mai stata realmente indagata finora⁴¹. Ne sia attestato eloquente il successo riscosso dall'artista in Gran Bretagna, dove su incarico della regina Vittoria eseguì alcune decorazioni in edifici di pertinenza della Casa Reale,

³⁸ Si legga la menzione dell'artista tedesco in *Appendice documentaria*, doc. V.

³⁹ Cfr. GIUBBINI, SANTOLAMAZZA 2001 e SILVESTRI 2006, pp. 233-261.

⁴⁰ La tematica del recupero delle tecniche artistiche nell'ambito del primitivismo romantico è stata finora soltanto sondata da studi di carattere generale (cfr. F. Crivello, *Il "revival" delle tecniche*, in CASTELNUOVO, SERGI 2004 pp. 606-611), oppure affrontata in maniera sistematica riguardo ad alcuni aspetti specifici, come quello della vetrata (cfr. SILVESTRI 2006), ma altri terreni d'indagine sono rimasti inesplorati: lampante è il caso del *revival* delle decorazioni musive incentivato da Minardi, che fu pure direttore dello Studio del Mosaico in Vaticano (l'equivalente dell'antico "Laboratorio dei Mosaici della Reverenda Fabbrica di S. Pietro"), dirigendo in questa veste importanti cantieri di restauro e decorativi come quelli di San Paolo fuori le Mura, Santa Maria in Trastevere, Sant'Agnese sulla via Nomentana. Alcuni dei numerosi lavori condotti dai mosaicisti coordinati dal faentino sono ricordati da OVIDI 1902, pp. 65-67, CESCHI 1963, p. 91 e M. Gani, *Lo Studio Vaticano del mosaico*, in PINELLI 2000, I, pp. 409-414.

⁴¹ Risulta ancora embrionale lo stato degli studi sull'artista: cfr. L. Barroero, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, 1983, pp. 57-59; S. Gnisci, in CASTELNUOVO 1991, II, pp. 771-772; CONSONI 1997.

tra cui godè di notevole fama il ciclo delle *Ore danzanti*, realizzato in collaborazione con Roberto Bompiani nella sala da ballo di Buckingham Palace⁴².

Anche gli acquerelli di Consoni, come già quelli di Sanguinetti, furono poi richiesti dal collezionismo privato: l'inedito *Minerva che ritorna dalla guerra* [fig. 88] ne è un esemplare, ma non certo l'unico, e dev'essere anzi posto in relazione ad altre due opere condotte con la medesima tecnica e stile -celebrate nelle recensioni dell'epoca-, *l'Esopo che legge le sue favole ai pastori* (Roma, G.N.A.M.) e *Le Pieridi*⁴³ [fig. 123].

Tornerò tuttavia sull'argomento nel seguente paragrafo, prendendo in analisi il successo -non occasionale- riscosso fuori dai confini italiani da artisti che come Consoni per lunghissimo tempo la critica italiana ha insistito nel voler circoscrivere a un ambito assai ristretto, geograficamente e culturalmente, dimenticando invece che la circolarità delle idee e delle pratiche degli istituti accademici garantirono loro scambi artistici di portata internazionale, persino per chi gravitava in centri periferici come Perugia⁴⁴.

Adesioni importanti adesioni agli orientamenti puristi, oltre che in Toscana e in Umbria, si registrano inoltre nella regione natia di Minardi, dove si ritrova una schiera di suoi "satelliti" romagnoli come Pasquale Saviotti (Faenza, 1791-1855), artista in contatto epistolare con Minardi fin dagli inizi degli anni Venti ed attivo pure a Ravenna e Forlì; poi i cesenati Enea Peroni e Antonio Pio, i ferraresi Giuseppe Pagliarini, Antonio Boldini - padre di Giuseppe - e Alessandro Mantovani, i faentini Michele Chiarini, Luigi Impaccianti - più importante come collezionista di disegni puristi e nazareni⁴⁵- e soprattutto Gaspere Mattioli (Faenza, 1806-1843), che si distinse in tenera età per il precoce talento pittorico [fig. 89] e dopo essersi perfezionato a Roma al ritorno in patria ricevette difatti numerose commissioni d'una certa importanza⁴⁶.

Anche in Emilia, una diretta influenza minardiana dimostrano disegni e dipinti dei parmensi Francesco Scaramuzza, Emilio Bandini e Michele Plancher, ma il personaggio

⁴² Cfr. WILLSDON 2000, p. 304.

⁴³ Cfr. S. Ricci, S. Grandesso, in *Arte in Umbria*, pp. 106-108.

⁴⁴ In tal senso basti pensare al richiamo che l'Umbria esercitò sui Nazareni per tutto il corso degli anni Venti e Trenta, che si consolidò anche per il tramite di Sanguinetti che come direttore dell'Accademia di Perugia invitò diversi artisti nel capoluogo umbro favorendo una prassi brillantemente definita da Enrico Parlato come una «peregrinazione che in seguito, soprattutto grazie a Overbeck, avrà in Umbria un suo punto di riferimento esplicitamente religioso, se non proprio mistico» (PARLATO 2006, p. 83; cfr. inoltre PICKERT 1957 e RICCI 2006).

⁴⁵ Cfr. CASARIN 2003

⁴⁶ Sulla produzione dell'artista si veda BENTINI 1993.

centrale del Purismo emiliano è piuttosto da identificare in Adeodato Malatesta (Modena, 1806-1891), la cui opera appare fortemente influenzata dall'insegnamento di Giuseppe Bezzuoli - presso il quale studiò a Firenze - e poi dalla conoscenza della pittura francese di Ary Scheffer e Paul Delaroche, oltre che dai disegni del faentino, che mantenevano intatto il loro fascino evocativo fra gli studenti dell'Accademia di Bologna: non pochi dei saggi, per l'appunto di Mattioli e Malatesta, ma anche del futuro professore di pittura Clemente Alberi, e degli allievi Luigi Masetti, Gaetano Serra Zanetti, Luigi Gregori, Luigi Bazzani ed altri ancora ne danno piena testimonianza⁴⁷.

L'artista modenese, in particolare, sviluppò uno stile in cui si fondevano sincera adesione al naturale e stilizzazione formale, come risulta evidente da una delle sue opere più dichiaratamente purista, lo *Sposalizio della Vergine* [fig. 90] per la chiesa bolognese di San Giuseppe (1844), di tono fondamentalmente raffaellesco, sebbene l'episodio sia inserito in una composizione dilatata, di matrice neocarraccesca. L'eco della grafica minardiana, pur non del tutto assente, è forse più nascosto nell'opera di Malatesta che in quella dei suoi compagni di studio, ma di certo è ravvisabile nel confronto tra il suo bozzetto preparatorio per *La disfatta di Ezzelino da Romano* [fig. 91] e la rinomata serie di quindici disegni realizzati da Minardi sul tema della *Disfida di Barletta* [fig. 92], il primo dei quali risale al 1831, che preludevano ad altrettanti dipinti ad olio che non furono mai realizzati ma la cui vasta fortuna iconografica contemporanea è documentata dalle riproduzioni fotografiche di Polenzani e da un lungo articolo -poi diffuso in forma di estratto monografico- di Luigi Ovidi che consentono di ritenere legittima l'ipotesi della conoscenza e l'utilizzo da parte di Malatesta dei modelli minardiani⁴⁸.

Malatesta, inoltre, diede avvio a un'esperienza riconosciuta come assai proficua di didattica artistica presso l'Accademia Atestina di Modena, con un vasto seguito di adepti (Alessandro Guardassoni, Luigi Asioli, Giulio Cesare Ferrari)⁴⁹ che lo seguirono in quanto insoddisfatti dei metodi di insegnamento antiquati in uso a Bologna: il suo operato, pur se non si richiamava apertamente ai primigeni tentativi messi in atto a Perugia, Roma, Lucca, certo si inseriva consapevolmente nel solco delle operazioni di

⁴⁷ Si veda GRANDI 1983. L'ammirazione per i disegni di Minardi si perpetuerà nell'ambiente bolognese fino agli anni di formazione del simbolista Luigi Serra (cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 209-210).

⁴⁸ Cfr. POLENZANI 1865-66 e OVIDI 1868; si veda inoltre sulla serie, conservata integralmente alla Pinacoteca Comunale di Faenza, *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 34-37; *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 250-252; ANGIULI 2003, pp. 72-89, 130-131.

⁴⁹ Si vedano sull'argomento ADEODATO MALATESTA 1998, FERRIANI 1998, RIVI 1998 e SILVESTRO 2007.

rinnovamento scolastico, in ottica purista con moderata adesione alle poetiche del “vero”, di paternità -o meglio primazia - minardiana.

Alfonso Chierici (Reggio Emilia 1816 - Roma 1873), per via della prolungata permanenza a Roma protratta sino al termine della sua vita, si distacca invece tra i pittori di provenienza emiliana come il più stretto proseguitore del verbo minardiano: lo attesta un dipinto celebre del Chierici, la grande pala d'altare del Santuario della Ghiara (1854), la cui fonte essenziale si può rintracciare nella *Madonna di Foligno* di Raffaello, ma ancor di più il debito verso il faentino è visibile nelle opere giovanili, come la splendida *Annunciazione* del 1839 [fig. 93] per la chiesa di Santa Teresa a Reggio, dalle tonalità cromatiche sfumate e traslucide esattamente come nelle tele del faentino.

Malatesta e Chierici furono i due esponenti principali della pittura emiliana purista, ma di certo un'indagine più approfondita sugli influssi minardiani andrebbe estesa anche ad altri artisti come il reggiano Prospero Minghetti, il guastallese Antonio Gualdi e Carlo Zatti da Brescello, tutti documentati di passaggio a Roma e frequentatori dello studio del faentino; nonché andrebbe compiuta un'esplorazione nel microcosmo dei pittori del ducato estense gravitanti nell'Urbe proprio attorno ad Alfonso Chierici, il quale vi restò per tutta la vita, ottenendo numerosi consensi nella sfera del collezionismo privato nonché esaudendo richieste di opere per luoghi pubblici -non poche delle quali inviate all'estero-; infine dando a sua volta lezioni, privatamente, di disegno e pittura⁵⁰.

Sarebbe poi opportuno cercare di individuare l'ascendente minardiano anche in altri ambiti regionali dove peraltro sono già attestate alcune influenze puriste: nel Veneto è largamente verificabile nelle opere di artisti attivi prevalentemente in area provinciale, come Giovanni De Min (Belluno 1786 - Tarzo/TV 1859), che dopo un primo periodo in cui apparve legato ad Hayez -con il quale aveva soggiornato a Roma come pensionato dell'Accademia di Venezia, e in cui dunque maturò pure la conoscenza di Minardi-, pervenne in seguito a uno stile in cui l'iniziale modalità “grandiosa” di impronta neoclassica inclinò verso forme e colori di deciso sapore neo-primitivo, anche in virtù di composizioni con una distribuzione delle figure articolata e complessa che ricordano quelle del Casino Massimo, in una vasta attività di esecutore ad affresco di scene storiche, letterarie e religiose, nella quale spesso venne affiancato dall'altro

⁵⁰ Su Chierici tornerò a trattare nel prossimo paragrafo III.II.

bellunese Pietro Paoletti, molto attivo pure a Roma nei cantieri Torlonia e a Rieti. Romana fu anche la formazione del friulano Odorico Politi -non a caso legato all'ambiente di Leopoldo Cicognara che era rimasto in contatto con Minardi-, il quale al suo rientro in patria eseguì numerose opere caratterizzate da forme addolcite venate di neoraffaellismo, mentre una vicinanza con Minardi si riscontra poi in maniera indubitabile nell'opera e nel pensiero teorico del vicentino Pietro Roi (Sandrigo/VI, 1819-1896), che simboleggia la penetrazione del purismo minardiano in seno all'Accademia di Belle Arti di Venezia, in un ambiente in cui ricevè tra l'altro la sua prima fondamentale educazione Giovan Battista Cavalcaselle, compagno di studi del Roi e come lui, com'è stato ipotizzato, studente di Minardi durante la propria permanenza a Roma per perfezionarsi nell'arte del disegno⁵¹.

In Liguria si rintracciano echi puristi nelle opere del principale pittore romantico genovese, Giuseppe Frascheri, che era stato allievo di Giuseppe Bezzuoli a Firenze, e in quelle di Giacinto Massola e di Giuseppe Isola, che si perfeziò a Roma studiando gli “antichi maestri” e fu poi insegnante dell'Accademia Ligustica di Genova. Da un Purismo di matrice più devozionale furono segnati invece i dipinti di Maurizio Dufour, fortemente influenzato dal cristianesimo “neoangelichiano” del teologo e storico padre Vincenzo Marchese, a sua volta molto vicino alle posizioni teoriche pronunciate Minardi in *Delle qualità* essenziali⁵²; ma la presenza purista che appare più significativa in territorio ligure è quella di Leonardo Massabò (Porto Maurizio/IM, 1812-1886) il quale si trasferì a Roma nel 1828 dove si iscrisse all'Accademia di San Luca, in cui dovette ricevere gli insegnamenti di Minardi, nominato nel 1829 anche insegnante di pittura oltre che di disegno (alla San Luca tra l'altro si distinse Giambattista Pianello originario di Chiavari come fedele imitatore del faentino). Massabò decorò diverse chiese fra Imperia e Savona con dipinti murali di evidente impronta nazareno-purista, dipendente in parte anche dalla sua formazione romana alla scuola privata del bergamasco Francesco Coghetti (Bergamo 1801 - Roma 1875): lo stesso Coghetti, del resto, che pure era stato accanto ai camucciniani per un lungo periodo attestandosi in una posizione scettica se non apertamente ostile allo schieramento purista, dopo il favore arriso alla scuola minardiana durante il pontificato di Pio IX si sarebbe adattato

⁵¹ Cfr. A.C. Tommasi, *La formazione di Cavalcaselle*, in TOMMASI 1998, pp. 23-33.

⁵² Cfr. MARCHESE 1846. Si veda sull'autore CARDELLI 2005, pp. 142-145, con bibliografia precedente.

ai canoni imposti da Minardi, come si osserva nella *Assunzione della Vergine* dipinta nel 1858 per la Basilica dei Santi Apostoli a Roma.

Lombardia e Piemonte, benché apparentemente impermeabili agli influssi della situazione artistica romana coeva, pure accolsero suggestioni puriste scarsamente considerate dalle ricerche in materia: significativo è il caso della decorazione della basilica di San Babila a Milano, intrapresa da Giuseppe Bertini (Milano, 1825-1898), che non a caso si era perfezionato a Roma tra il '45 e il '48⁵³ - proseguita dai suoi allievi con esiti in perfetta consonanza con la cifra stilistica dell'eclettismo purista romano dei “pittori di Pio IX”. Indissolubilmente connessa alla stagione purista romana, inoltre, appare anche la pittura promossa negli anni Trenti-Quaranta da Carlo Alberto di Savoia a Torino⁵⁴: non a caso come pittore di corte il monarca piemontese scelse il più volte menzionato Pelagio Palagi, interprete di un purismo meno idealizzante di quello propugnato da Minardi ma in cui comunque è evidente l'ascendenza formale della pittura nazarena e il retaggio delle esperienze proto-romantiche: nelle opere sue, e in quelle di Carlo Bellosio e Pietro Ayres, si direbbe che i modelli di riferimento non siano i pittori umbri e toscani, ma che fossero rimasti inalterati Flaxman, Cades, i fratelli Riepenhausen, come all'inizio del suo percorso artistico e anche di quello minardiano.

Più noto agli studi è il vasto seguito riscosso dalla corrente minardiana nelle Marche, ben rappresentata dalle opere di Francesco Saverio Moretti, Giuseppe Castellani, i fratelli Emidio e Giorgio Paci, Fernando Cicconi, Domenico Ventura, Alessandro Nardoni e molti altri ancora, tra cui segnalo per le sue opere di grande impegno Carlo Gavardini di Pesaro che, in collaborazione con Filippo Prosperi nativo di Artena nei Castelli romani - dal 1873 direttore per circa trent'anni del celebre Istituto d'arte di Roma in via Ripetta - fu autore della decorazione della maestosa cupola e del presbiterio del venerabile Santuario di Santa Maria della Quercia nei pressi di Viterbo, nonché della navata centrale di Santa Maria sopra Minerva a Roma, sottoposta a una clamorosa ristrutturazione “in stile” con cui si tentò di ripristinarne la mai avuta *facies* gotica⁵⁵.

⁵³A fianco del padre Giovan Battista Giuseppe collaborò al restauro e parziale rifacimento delle vetrate gotiche di San Francesco ad Assisi, nel cantiere di cui fu supervisore Minardi (cfr. RICCI 2002, pp. 63-64). Con il fratello minore Pompeo, Bertini ebbe poi una ditta per la produzione di vetrate artistiche che negli anni Cinquanta si occupò della fornitura di vetrate dipinte ex-novo per il Duomo di Milano, la Cattedrale di Como e la chiesa di San Martino a Lucca. Cfr sull'artista SILVESTRI 2006, pp. 81-101.

⁵⁴Cfr. DALMASSA 1991, pp. 58-63.

⁵⁵ Per Gavardini si veda OVIDI 1902, pp. 115-116. Sui restauri integrativi e i rifacimenti “neo-gotici” di

Fu soprattutto nella seconda metà del secolo comunque che alcuni artisti marchigiani di orientamento purista raggiunsero esiti ragguardevoli: Giulio Cantalamessa e Giulio Gabrielli, pur non avendo seguito direttamente le lezioni di Minardi, ne risultano aver assorbito l'influsso nei loro quadri di storia e di paesaggio, mentre chi garantì una continuità di tenore filiale con il faentino fu il veterano Luigi Fontana (Monte San Pietrangeli/AP 1827 - Roma 1908), allievo prediletto di Minardi negli anni Cinquanta, che difatti è documentato a fianco del maestro nell'esecuzione della grande tempera su muro della *Missione degli Apostoli* al Quirinale (1858-64), e che si scoprì dopo quest'esperienza un instancabile decoratore murale - nonché scultore, suo è il notevole *Monumento funebre di Minardi* al Cimitero del Verano (1876) - attivo non solo nella sua regione natia ma pure nella Tuscia - Montefiascone, Sutri, Bassano in Teverina, Capranica - e zone limitrofe alla capitale (Amelia, Tivoli, Ostia): anche su questo versante già battuto, tuttavia, sono auspicabili ulteriori e più approfondite indagini⁵⁶.

Ma assai più utile ai fini di questo lavoro incentrato sulla genesi e la precoce diffusione dei precetti minardiani nella prima metà del secolo, è porre l'accento su colui che è a ragion veduta il capostipite dei puristi marchigiani, la cui prematura amicizia con Minardi risale certamente alla metà del secondo decennio del secolo - ma forse anche in anni precedenti -, cioè Fortunato Duranti (Montefortino/AP, 1787-1863)⁵⁷.

Giunto a Roma in data imprecisata ma prima del 1806, Duranti dimostrò subito una spiccata predilezione per il disegno e una fascinazione per la pittura di Raffaello e dei primi manieristi toscani, entrando in contatto -in ragione dei suoi interessi specifici- con Felice Giani, Pelagio Palagi, Bartolomeo Pinelli e per l'appunto Minardi⁵⁸.

In difficoltà dopo la morte del suo protettore, il cardinal Bernardino Honorati, e non riuscendo ad ottenere commesse di prestigio, indirizzò la sua attività verso l'antiquariato, raccogliendo marmi antichi, dipinti, disegni e incisioni del Quattro e primo Cinquecento, a dimostrazione del suo precoce interesse per gli "antichi maestri" e

Santa Maria sopra Minerva, condotti tra il 1848 e il 1855, cfr. BOSSAGLIA, TERRAROLI 1989, pp. 367-370.

⁵⁶Si vedano sull'argomento in generale CUPPINI 1991 e PAPETTI 1998, e più specificatamente sull'opera di Luigi Fontana, OVIDI 1902, pp. 139-145 e CALISTI - PAPETTI 2004.

⁵⁷Cfr. DANIA - GREGORI 1984, EUSEBI - ZERI 1988, ZAMPETTI 1992, pp. 347-357, PAPETTI 1995.

⁵⁸Intorno al 1814 il faentino realizzava un disegno particolarmente accurato in cui ritrasse sé stesso e Duranti nello studio del marchigiano, che lascia presagire -lo rivelano la quadrettura e le annotazioni vergate sul foglio- ad una replica ad olio non reperita. Dopo il viaggio sfortunato del 1815, invece, sempre Minardi eseguì un ritratto a matita dell'amico: entrambe le opere sono conservate nella Biblioteca Comunale di Fermo (cfr. F. Tuena, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 179-181, 184).

degli incontri con Minardi “*con cui soleva parlare di arte amando far chiare le molte cognizioni sue intorno la storia della pittura*”⁵⁹.

Nel 1815, accumulato un consistente quantitativo di opere d'arte, si mise in partenza per l'Austria e la Germania, in prospettiva di remunerative vendite, ma durante il viaggio venne arrestato e incarcerato con l'accusa di spionaggio, e nonostante i sospetti infondati gli furono sequestrate tutte le opere della sua raccolta; turbato profondamente da questa vicenda e a seguito di squilibri mentali abbandonò la pittura dedicandosi esclusivamente al disegno e nel 1840 si ritirò definitivamente nella città natale. La passione per il disegno e per i primitivi, unite a una sensibilità visionaria di estrazione preromantica che lo portò ad interpretare in chiave eclettica i motivi rinascimentali, ne spinsero la semplificazione formale fino a raggiungere esiti di sintesi astrattista (per Federico Zeri sintomatici di un cubismo *ante-litteram*⁶⁰), sebbene le sue opere conservino sempre l'eco della lezione di Raffaello, evidentissima nei numerosi fogli dedicati, in stretta analogia con Minardi, al tema della *Madonna col Bambino* [fig. 94]; ma Raffaello, non a caso, era considerato dai puristi confessi il culmine dell'arte primitiva, e se delle sue opere tarde si erano stigmatizzati i germi della “decadenza” - cioè del manierismo - all'inverso quelle giovanili erano viste all'epoca come l'apice della grande tradizione della pittura medievale italiana.

Per concludere questa rassegna, infine, segnalo alcuni allievi di Minardi di provenienza meridionale, sebbene nel complesso il Purismo non conobbe reale diffusione nel sud d'Italia: tuttavia meritano una menzione il calabrese Vincenzo Morani (Polistena/RC 1809 - Roma 1870), il siciliano Tommaso Aloysio Juvarra (Messina 1809 - Roma 1875) e soprattutto il pugliese Francesco Netti (Santeramo in Colle/BA, 1832-1894), che soggiornò a Roma dal 1856 al 1859 frequentando anche il napoletano Domenico Morelli, e che in seguito svolse un'intensa attività di critico d'arte: fu tra i primi in Italia ad interessarsi alla pittura di Courbet e poi a quella degli Impressionisti⁶¹.

Più approfondite osservazioni vanno svolte invece in merito all'irradiazione della pittura purista in centri limitrofi a Roma, ovvero nell'attuale territorio laziale: com'è stato notato da Giovanna Capitelli, riguardo a questa tematica si registra un autentico vuoto

⁵⁹*Memoria biografica di Fortunato Duranti*, Archivio Comunale di Montefortino, ms., 1883 (cit. in EUSEBI, ZERI 1988, p. 66).

⁶⁰ Cfr. F. Zeri, *Introduzione*, in EUSEBI, ZERI 1988, pp. 1-4.

⁶¹Cfr. OVIDI 1902, p. 165, e FARESE SPERKEN 1980, p. 172.

degli studi, pur se molte opere siano da considerare in diretta relazione con gli svolgimenti artistici nella capitale pontificia assai prossima ad essi geograficamente⁶².

Non si tratta un'osservazione scontata, anche perché quest'aspetto è prima di tutto da ricollegare a un fenomeno non secondario nello svolgimento delle vicende artistiche puriste, ossia la carenza di commissioni che per lungo tempo, almeno fino al pontificato di Pio IX, pittori e scultori vicini al corifeo del Purismo dovettero fronteggiare⁶³.

Solo in una fase successiva, dopo il 1848, prevarranno i grandi cantieri ecclesiastici per la spinta propulsiva che gli diede papa Mastai, ma nel frattempo pittori vicini a Minardi, specialisti in opere di soggetto sacro, erano rimasti a lungo privi di commissioni.

La sfortuna dei pittori accademici puristi si tradusse comunque, fino alla metà del secolo, in numerose occasioni di lavoro lontano da Roma: Luigi Cochetti ad esempio ebbe importanti *chances* agli esordi di eseguire lavori di un certo rilievo come la volta e il sipario del Teatro Comunale di Fermo; ma oltre a ciò, realizzò una serie di tele ed affreschi citati da fonti antiche e oggi perlopiù dispersi, tra cui la grande pala d'altare che ho rintracciato [fig. 96] nella chiesa di San Rocco a Capodimonte⁶⁴.

Opera che testimonia un'attività condotta in provincia a cui non fu estraneo neanche Minardi, autore di un *San Francesco morente* - anche questo inedito - conservato nel Museo del Santuario del Buon Consiglio a Genazzano, dipinto da considerare non posteriore al 1830 dal momento che reitera riferimenti stilistici, tipici della sua produzione giovanile, alla pittura caravaggesca e olandese del Seicento, sebbene possa far pensare perfino alle figure di Santi colti in estasi rappresentati in scultura da Gian Lorenzo Bernini; mentre del 1833 è un'altra misconosciuta opera minardiana conservata

⁶² Mi riferisco a una comunicazione orale della studiosa, insieme alla quale ho in corso di preparazione due studi intitolati rispettivamente *Tommaso Minardi e la pittura purista a Roma e nel Lazio* e *Gli artisti tedeschi a Roma dai Nazareni ai Deutsche Römer*, numeri monografici della rivista "Latium. Arte e artisti a Roma e nel Lazio", previsti in stampa per il 2009.

⁶³ Ha notato a questo proposito Fernando Mazzocca: «L'attività degli studi di scultura e di pittura, pur aperta alle varieghe richieste di una sofisticata clientela internazionale, rimaneva saldamente ancorata ai grandi cantieri decorativi, di cui i principali furono per quasi tutta la prima metà del secolo, con un'egemonia che ha scarsi riscontri per un coinvolgimento così esteso, quelli finanziati dalla famiglia Torlonia» (F. Mazzocca, *Il sistema delle arti*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 22-31, part. p. 27). Si veda sull'argomento anche l'imprescindibile PINTO 1981, in part. pp. 957-975.

⁶⁴ Ho identificato con certezza il dipinto in base alla testimonianza di G. Gozzoli, che riferisce di alcune opere dipinte da Cochetti tra cui una "Vergine in Gloria" commissionatagli da Pio IX per la chiesa parrocchiale di Senigallia e di un "S. Rocco" per la chiesa di Montefiascone (in realtà Capodimonte, a pochi chilometri di distanza, sempre in provincia di Viterbo): cfr. GOZZOLI 1882, p. 95.

lontano da Roma, il *Sacro Cuore* del Duomo di Spoleto [fig. 97], in cui la fisionomia del Cristo e la stesura pittorica a velature sono invece d'impronta quattrocentesca⁶⁵.

Minardi dipinse anche una perduta tela raffigurante l'*Immacolata Concezione e angeli* per la chiesa di San Pio V ad Anzio⁶⁶, edificata tra il 1846 e il 1855, dove al contrario sono tuttora visibili due olii degli allievi Casimiro de Rossi e Marcello Sozzi, nonché fornì il cartone (o un bozzetto) a Cesare Dies per un affresco eseguito in una chiesa di Tivoli con il *Martirio di Santa Sinfarosa*⁶⁷. Ma numerose altre opere note dalle fonti sono riferite all'ambito della scuola minardiana, anche in date più avanzate, almeno fino al 1870⁶⁸, anno in cui, con l'annessione di Roma al Regno unito, questo fenomeno ancora in gran parte da sondare del “provincialismo” purista scomparve inevitabilmente, così come si dileguava e insteriliva quella dialettica centro-periferia tipica dell'Italia preunitaria, così ben rilevata ad esempio dagli studi di Bruno Toscano in relazione all'Umbria d'età moderna. Dialettica che aveva reso possibile, nei secoli precedenti, una ramificata diffusione sul territorio nazionale di un patrimonio artistico connotato da straordinaria densità di testimonianze, sul quale non a caso Minardi e i puristi si misuravano e di cui volevano ripeterne gli splendori nell'età loro contemporanea⁶⁹.

⁶⁵ Tra le numerose carte minardiane contenenti appunti presi per i suoi scritti teorici da opere altrui ne trascrivo particolarmente interessante e rilevatore circa i suoi gusti eclettici: «Pascoli nella vita di Ercole Ferrari bolognese, scultore fine, scrive: chi dicesse che la natura non sia maestra dell'arte direbbe sproposito, e sarebbe ridicolo il sostenere che non si debba imitare nelle sue più belle parti e perciocché le opere che meno si discostano da tali parti sono le più belle. Ce ne danno esempio il Laocoonte, l'Apollo [del Belvedere], La Venere de' Medici e la Santa Teresa del Bernini. Ove non è una subita evidenza ivi non è bellezza» (carte sciolte, s.d., in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 90, doc. IX).

⁶⁶ OVIDI 1902, p. 281.

⁶⁷ *Ibidem*. Ovidi non è chiaro al riguardo: «S. Sinfarosa rifiutasi di sacrificare all'idolo alla presenza dell'imperatore Adriano. Riprodotto in grande da Cesare Dies nella chiesa di S. Vincenzo in Tivoli».

⁶⁸ A testimonianza della mobilità non ancora compiutamente emersa, perché scarsamente indagata, di questi artisti, segnalo i casi emblematici dei romani Cesare Mariani (Roma, 1826-1901), che dalla capitale si spostò in Umbria per decorare il catino absidale della Chiesa della Madonna della Stella a Montefalco, la tribuna di Santa Maria delle Grazie a Teramo in Abruzzo e la cupola e le volte delle navate laterali della Cattedrale di Sant'Emidio ad Ascoli, mentre Pietro Gagliardi (Roma, 1809 - Frascati, 1890), ha lasciato numerose opere nelle chiese e in alcuni palazzi in vari centri minori dei Castelli romani (Albano, Frascati, Castelgandolfo, Rocca di Papa), realizzò il sipario del Teatro Unione di Viterbo rappresentante *La Fama incorona il Genio del Teatro* (perduto), e fu attivo anche a Tarquinia, Rieti, Spoleto, Arpino.

⁶⁹ Per Andrea Emiliani il governo sabauda spinse ad accentuare «l'inurbamento, l'accentramento, l'emarginazione delle campagne e dei centri minori» cioè nel complesso ad avviare un processo di lento abbandono della cosiddetta “provincia” la quale fu ad esempio seriamente colpita dalla soppressione degli ordini religiosi (che una tradizione secolare vedeva insediati in modo capillare nelle aree extra-urbane) fino a divenire «inaccessibile, irraggiungibile, in una parola, isolata» (EMILIANI 1973, p. 1617).

III.II. La “Fama Europea” dei puristi. I legami di Minardi con le nazioni straniere a Roma: i pensionati di Spagna studenti nel suo atelier; il caso dell’Accademia Britannica; il rapporto con la comunità francese ed altre frequentazioni estere

La precoce adesione di Minardi a quel vasto movimento di respiro europeo che più volte è stato tentato di raggruppare sotto la terminologia di “nazarenismo”, ma che a mia opinione va più correttamente definito di “purismo internazionale”, ne garantì la diffusione a Roma e in altri centri d'Italia attraverso l'insegnamento all'Accademia di San Luca e nella sua scuola privata, nonché mediante l'operato degli allievi più stretti, come si è illustrato fin qui.

Ma Roma, nell'epoca in cui visse Minardi, deteneva ancora un ruolo centrale di capitale artistica cosmopolita, luogo di incontro e di confronto per gli artisti di tutto il continente e non solo, com'è stato messo in luce da quella che si può considerare la “summa” sull'argomento, ovvero il catalogo della mostra *Maestà di Roma*. La lacuna, a mia opinione, più rilevante ed ampia, che si registra negli studi sinora pubblicati su Minardi e il purismo romano, riguarda proprio la tematica, sostanzialmente mai affrontata, dell'eco internazionale del successo della corrente purista minardiana.

Eppure è noto che Minardi ebbe svariate occasioni di conoscere artisti stranieri, anche e soprattutto per via degli incarichi istituzionali che ricoprì: basti ricordare la nomina, nel 1829, a segretario della “Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti”⁷⁰, della quale aveva compilato lo statuto e sollecitato il riconoscimento da parte dell'amministrazione pontificia, e di cui seguì a lungo le iniziative lasciando poi l'incarico nel 1833 al fidato

⁷⁰ Già dal 1822 circa, in seguito al rientro a Roma da Perugia, Minardi progettava l'apertura di una sede espositiva gestita dagli stessi artisti espositori, verosimilmente basata sul precedente delle mostre organizzate dall'Accademia d'Italia nei locali di Palazzo Venezia (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 90, s.d. *Prospetto della società artistica di esposizione ed acquisto di oggetti d'arte redatto da Tommaso Minardi*). Dal 1824 si richiesero per la prima volta in concessione alcune sale ubicate a piazza del Popolo, e dopo una serie di tentativi falliti si approdò alla stesura del regolamento della Società Amatori e Cultori, costituita ufficialmente nel 1829, e inaugurata l'anno successivo. Tra i 58 artisti associati ne facevano parte, al momento della fondazione, i francesi Horace Vernet e Léopold Robert, i tedeschi Catel, Rittig, Wolff e Senff, gli inglesi Gibson e Severn, il danese Thorvaldsen, l'olandese Terlinck, il russo Fedor Bruni, a dimostrazione del carattere internazionale che i suoi promotori vollero darle, nonché, implicitamente, delle pregresse frequentazioni minardiane, che non a caso avevano privilegiato tra gli artisti di lingua germanica, come già spiegato nel paragrafo I.II, prussiani come Catel e Senff anziché i Nazareni, provenienti da altre regioni della Germania. Su Minardi come redattore dello statuto e segretario nei primi anni di attività dell'associazione si veda MONTANI 2007, pp. 31-36, 40-42.

Antonio Bianchini (suo prosecutore all'interno di questo spazio fino al 1853, da un punto di vista non solo organizzativo ma anche eminentemente teorico).

Da una mia pur sommaria inventariazione, limitata alle prime due voluminose buste del Fondo Ovidi, contenenti i fascicoli dall'1 al 13 e dal 14 al 24, a cui Ernesto Ovidi diede la segnatura *Lettere di diversi a Tommaso Minardi 1808-1829, e 1830-39*, se ne deduce che fra gli intestatari delle missive ricevute dal faentino, circa trenta-quaranta diversi per ogni fascicolo, compaiono, soltanto in quest'intervallo di anni, non poche tra le personalità più rilevanti del mondo artistico italiano ed europeo: Canova, Cicognara, Landi, Tenerani, Rumohr, Thorvaldsen, Overbeck, Führich, Wicar, Granet, Montalembert e altri ancora, a cui bisognerebbe poter aggiungere in futuro le carte spedite dal faentino, che sommate a quelle conservate all'Archivio di Stato di Roma potrebbero restituire un quadro più completo e puntuale delle frequentazioni del faentino, ancora in gran parte da scoprire: l'importanza d'altronde delle “corrispondenze accademiche”, che presuppone una fitta rete di conoscenze e la circolarità di idee comuni, negli ambienti artistici delle principali capitali europee soprattutto nella parte centrale del XIX secolo, è già stata messa in luce di recente da un contributo illuminante firmato da Carlo Sisi⁷¹.

Uno degli epistolari più nutriti e interessanti di questo periodo è giustamente considerato quello di Federico de Madrazo y Küntz (Roma 1815 - Madrid 1894), una delle più autorevoli figure di artista nella Spagna dell'Ottocento, i cui carteggi costituiscono una preziosa fonte storica⁷² che ne documenta non soltanto la vasta attività nello scenario internazionale dell'epoca (oltre che a Madrid ebbe infatti un proprio atelier anche a Roma e a Parigi), ma che pure offre, nel complesso, tutta una serie di splendide e circostanziate testimonianze relative agli ambienti romano, parigino e madrileni, dando la dimensione reale di quello che si può considerare come uno dei nodi della cultura artistica europea del secolo XIX, ovvero l'enorme polemica suscitata dall'affermazione dei movimenti genericamente definiti primitivisti e invece chiamati “puristi” nell'uso corrente, dunque in quest'accezione riconosciuti dai coevi ben prima della pubblicazione del *Manifesto del Purismo*.

⁷¹ Mi riferisco al saggio intitolato *Da Roma all'Europa. Le corrispondenze accademiche*, in SISI, SPALLETTI 2007, pp. 15-25.

⁷² Cfr. *Federico de Madrazo* 1994.

Questo dibattito, già acceso da tempo in Italia, in particolare nel contesto romano dove aveva conosciuto un'anticipazione con le opere del gruppo dei Nazareni che avevano destato grande scalpore ma anche attirato numerose critiche - ad esempio alla mostra della pittura tedesca contemporanea in Campidoglio, nel 1819 -, si infiammò a livello internazionale alla metà degli anni Trenta: sarebbe stato destinato a perdurare a lungo, segnando per tutto il decennio seguente gli sviluppi teorici e gli esiti stilistici in alcuni dei più importanti centri artistici europei.

Madrazo scrisse infatti in una missiva indirizzata al padre, il famoso pittore neoclassico José de Madrazo (Santander 1781 - Madrid 1859)⁷³, che a Roma i “puristi” e i “classici” erano ormai, tra di loro, in “aperta competizione”⁷⁴.

Un'eco di questa forte rivalità si avvertì infatti anche in Spagna, e per la prima volta in maniera molto sentita ed esplicita in Andalusia, quando il principale rappresentante della scuola romantica di Siviglia, Antonio María Esquivel (Sevilla 1806 - Madrid 1857), in occasione dell'annuale esposizione organizzata dalla Real Academia de San Fernando di Madrid nel 1842, si scagliò implicitamente contro Federico de Madrazo, che aveva da poco portato a termine il suo quadro più purista (*Le tre Marie al sepolcro*, Sevilla, Reales Alcazáres), additato da Esquivel come «el sacerdote inspirado de una nueva secta» ovvero «la escuela llamada *espiritualista o purista*»⁷⁵. Critiche a cui è lecito immaginare che Madrazo abbia replicato privatamente denunciando a sua volta il ritardo culturale dell'ambiente artistico andaluso, come d'altronde allude nel 1838 in una lettera in cui, riferendosi a una raccolta di stampe tratte da opere di Overbeck, affermò: “*No sé si a esos pintorzucos andaluces etc. les gustarian, pues tienen el defecto de estar bien dibujadas, bien compuestas y de ser excelentes*”⁷⁶.

⁷³ L'artista soggiornò nell'Urbe tra il 1803 e il 1819 conoscendo anche Minardi e stimandone in particolar modo le *Sacre Famiglie*. Si legga a proposito: «Darás al sr. Minardi mis atentas expresiones diciéndole además que le soy muy apasionado tanto por sus talentos artísticos como sus excelentes prendas» (*José de Madrazo* 1998, lettera n. 145, José a Federico de Madrazo, 10 aprile 1840, p. 408); «No dejes de traer cuando vuelvas toda la colección de las Sacras Familias compuestas por el Sr. Minardi, si es que se hallan grabadas, y le darás expresiones de mi parte» (lettera n. 159, José a Federico de Madrazo, 8 aprile 1841, p. 456:). Cfr. sul soggiorno romano dell'artista JORDÁN DE URRÍES 1992 e 1994.

⁷⁴ Lettera n. 110, 16 dicembre 1839 (trad. dell'Autore). Si legga pure: «Así como en Francia ha habido románticos y clásicos, aquí hay puristas y clásicos. Los puristas son Overbeck, Ingres, Minardi, el escultor Tenerani, etc, etc, y a los que se llaman clásicos pertenecen Camuccini, Agrícola, Solá, Lemoyne etc etc.» (in *Federico de Madrazo* 1994, vol. I, p. 287).

⁷⁵ Cit. in ÁLVAREZ LOPERA 1996, pp. 285 e 312.

⁷⁶ *Federico de Madrazo* 1994, vol. II, p. 1004; l'ammirazione di Madrazo per la pittura nazarena è stata oggetto di analisi e approfondimento da parte di Carlos Reyero, a cui rimando anche per un quadro bibliografico sull'argomento (REYERO 2007). Dello stesso autore segnalo anche gli interessanti studi sulle

Ma quel che interessa maggiormente è che nella lettera inviata al padre José nel 1839, oltre al tedesco Friedrich Overbeck ritenuto già in vita il più illustre esponente dei Nazareni, e ad Ingres artista allora di grandissima fama, Madrazo nomina, come terzo nume tutelare degli artisti di tendenza purista, un altro protagonista indiscusso del “purismo internazionale”, ovvero Tommaso Minardi.

L'influenza esercitata dai primi due maestri di questa formidabile triade internazionale, e in particolare facendo riferimento alle esperienze pittoriche di Federico de Madrazo e degli artisti ad egli più prossimi, suoi solidali o suoi studenti all'Accademia di San Fernando, ammiratori in prevalenza della pittura francese coeva (il fratello minore Luis de Madrazo, Carlos Luis Ribera, Joaquín Espalter, Germán Hernández Amores, Domingo Valdivieso, Eduardo Rosales) e relativamente alle vicende dell'ambiente catalano (rappresentate nei suoi esiti puristi dalle opere di Claudio Lorenzale, Pelegrín Clavé, Francesc Cerdá, José Galofre y Coma, Benito Mercadé e altri), maggiormente influenzati dall'arte nazarena, è già stata messa in luce da studi in lingua spagnola⁷⁷.

Quel che rimaneva invece da indagare quasi del tutto, necessitando pertanto di stabilirne in ultimo l'entità e la portata, era proprio l'apporto di Tommaso Minardi per la formazione di queste due distinte correnti di orientamento purista in Spagna. Ciò che è emerso dalla ricerca - pur condotta quasi esclusivamente sulle fonti - è già di per sé molto eloquente: si può provare ad esempio la conoscenza diretta da parte di Minardi di Antonio Solá (Barcellona 1787 - Roma 1861)⁷⁸, scultore che era stato molto vicino a Canova e che fu pure direttore della “Asociación de Artistas Españoles”, stabilita in Roma per accogliere i connazionali che giungevano nell'Urbe per motivi di studio.

I due artisti, come consiglieri dell'Accademia di San Luca rispettivamente per le classi di pittura l'uno e di scultura l'altro, ebbero numerose occasioni di incontro, a partire perlomeno dal 1838, anno in cui lo scultore spagnolo, succedendo a Minardi, assunse la presidenza dell'istituzione accademica per il triennio successivo, fino al 1840⁷⁹.

perdurate influenze francesi e italiane nella pittura spagnola dell'epoca, dovute alle permanenze, spesso prolungate per anni, degli artisti iberici tanto a Roma come a Parigi: cfr. REYERO 1990 e 1991.

⁷⁷ Numerose ricerche si distinguono nel panorama degli studi sull'Ottocento spagnolo nel corso degli ultimi vent'anni, a partire da quelle di e; per l'ambiente madrilenò segnalò, senza pretesa di esaustività, ÁLVAREZ LOPERA 1988, CASADO ALCALDE 1991, DíEZ 1994, C. GONZÁLEZ LÓPEZ 1994, MULLER 1999, REYERO 2007, GONZÁLEZ NAVARRO 2007(a) e (b). Sul purismo catalano si vedano invece FONTBONA 1990, la tesi dottorale di M. GONZÁLEZ LÓPEZ 1992 e FONTBONA - JORBA 1999.

⁷⁸ Si veda sull'artista RIERA I MORA 2004 e BROOK 2004, entrambi con bibliografia precedente.

⁷⁹ Cfr. *Annuario Pontificio*, Roma 1838, p. 370. Si veda inoltre OVIDI 1902, p. 53.

Per di più, essendo incaricato di ricevere gli spagnoli che venivano a frequentare i corsi della San Luca è lecito ritenere che abbia avuto un legame pregresso con il faentino, docente di disegno dal 1822 al 1858, e dunque ineludibilmente in contatto, per ovvie ragioni, con pressoché tutti i pensionati della prima metà del secolo⁸⁰.

Fortunatamente chi si dilunga ancora di più sull'argomento è Ernesto Ovidi, che non si limita a menzionare esclusivamente Solà. Ovidi, che prima di dare alle stampe la preziosa biografia *Tommaso Minardi e la sua scuola* ordinò le carte private del faentino, avendo dunque l'opportunità di esaminare tutti i certificati e le ricevute di pagamento collegati alla sua attività di insegnante nello studio privato, affermò infatti che nell'atelier di Palazzo Colonna furono allievi di Minardi i seguenti artisti spagnoli: i pittori Pablo Milá (Vilafranca del Penedès 1810 - Barcellona 1883), Pelegrín Clavé (Barcellona, 1811-1880), Claudio Lorenzale (Barcellona, 1814/16-1889) e Joaquín Espalter (Sitges 1809 - Madrid 1880), gli scultori Manuel Vilar (Barcellona 1812 - Città del Messico, 1860) e Ponciano Ponzano (Saragozza 1813 - Madrid 1877), nonché diversi artisti di fama minore (alcuni provenienti pure dal Portogallo e da paesi dell'America latina come i messicani Primitivo Miranda, Santiago Rebull e Juan Cordero, gli argentini Martín León Boneo e Luis Monticelli). Dopo aver steso quest'elenco, ne risulta un'osservazione lapalissiana: nella rinomata scuola di disegno del caposcuola purista passarono alcuni dei maggiori rappresentanti del Purismo spagnolo, osservazione per di più confermata dai documenti dell'archivio di Minardi⁸¹.

⁸⁰Sulle origini del pensionato romano nella prima metà del secolo cfr. REYERO 1993, pp. 107-110, e, limitatamente alle presenze degli scultori, BROOK 1999.

⁸¹ Mi riferisco a una serie di attestati, in generale aventi per soggetto i progressi compiuti dai suoi allievi che probabilmente venivano richiesti al maestro dagli stessi giovani per essere poi presentati agli istituti che gli avevano concesso la borsa: tra questa voluminosa documentazione ho rintracciato perlomeno quelli relativi a Pablo Milá, Pelegrín Clavé e “Gioacchino Spalter” (Joaquín Espalter), che comprovano dunque la loro frequenza dello studio privato del pittore purista (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 8, f. 57, “Commendatizie e certificati originali). Un indizio, in aggiunta, di un viaggio compiuto in Spagna da parte di Minardi nel 1841 si ricava dalla lettura di due missive che risultano spedite da Madrid: «Informata la Società dell'amore che nutre V.S. per le antichità, del di Lei affetto e predilezione verso la Nazione Spagnola ed altresì delle cognizioni artistiche che l'adornano, ha ammesso V.S., a proposta del suo fondatore e Presidente Sig.re D.Basilio Sebastiano Castellanos, Antiquario della Biblioteca Nazionale di Madrid, socio corrispondente di numero nella Città di Roma» (14 maggio 1841); «Avendo avuto notizia la Giunta direttiva dell'Istituto Spagnolo della partenza di V.S. per l'Italia, a proposta di D. Basilio Sebastiano Castellanos, Bibliotecario della stessa Società, si è compiaciuta nominare Lei in qualità di Socio corrispondente della medesima, sperando dal suo zelo e filantropia, faccia conoscere questo stabilimento in codesti paesi, lo ponga in relazione con le principali corporazioni di essi, facendo in ossequio del medesimo quanto da Lei dipenda per il suo maggior lustro, prosperità, buon nome» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 13, “Titoli accademici ed ordini equestri, f. 92, “Nomina a corrispondente della Società Numismatica di Madrid”).

Una volta appurato ciò, si è rilevata di ancor più straordinario interesse una ricognizione condotta sulle opere di questi artisti realizzate durante i loro soggiorni italiani, perché direttamente riconducibili per molti aspetti all'apprendistato minardiano. Si prenda avvio dal caso, pur se in apparenza non del tutto consono alla ricerca svolta in cui volontariamente non si è dato spazio alla scultura, rappresentato da Manuel Vilar: discepolo, prima dell'arrivo a Roma nel '33, dello scultore neoclassico Damià Campeny, ebbe presto occasione di lavorare a fianco di Thorvaldsen con il quale strinse amicizia, e con Pietro Tenerani⁸²: da Roma inviò, a dimostrazione dei suoi progressi, la stautà di *Giasone che ruba il vello d'oro* (1836) e il fregio con *Latona e i contadini* [fig. 97].

Se la prima scultura è palesemente il frutto delle meditazioni del giovane catalano sull'opera di identico soggetto del celebre artista danese, il bassorilievo che inviò come saggio di fine pensionato nel 1838 svela invece la conoscenza dei disegni di Minardi, come appare evidente dalla presenza all'estrema sinistra di una figura di anziano, con un berretto frigio che si sostiene a un bastone, che presuppone la conoscenza di opere del faentino, *in primis* le varie raffigurazioni dedicate al personaggio di Omero realizzate dal faentino in disegno ma replicate diverse volte anche in pittura⁸³.

Anche in una grande tela dipinta da Pelegrín Clavé nel 1843, al termine della propria "stanza" romana prolungatasi per ben 10 anni - era giunto infatti nel '34 poco dopo Vilar, entrambi sovvenzionati dalla Junta de Comercio di Barcellona⁸⁴, *I fratelli di Giuseppe mostrano la tunica insanguinata a Giacobbe e Rachele* [fig. 99], uno dei due figli di Giacobbe rappresentati dal pittore spagnolo, quello più giovane contraddistinto da alcuni dettagli (il cappello, la verga che stringe in mano e la borraccia che porta stretta attorno alla vita), è da ritenere una citazione letterale dal prototipo minardiano del pastore Glauco, che per la prima volta compare nel celebre dipinto oggi conservato alla G.N.A.M., ma che fa la sua apparizione in varie opere successive - anche in alcuni degli *Studi di figure* di Aberystwyth - ed è ripreso pure da Nicola Consoni appena prima di Clavé nell'*Esopo che racconta le favole ai pastori* (1840-42). La presenza di determinati elementi, ossia la verga e il cappello a larghe falde che a volte nelle opere di Minardi

⁸²«El pintor Tommaso Minardi y el escultor Pietro Tenerani, gozaban de gran prestigio en esta modalidad, y fue con ellos con quienes trabajaron, durante años, Clavé y Vilar» (MORENO 1966, p. 22).

⁸³Cfr. PASINI 2005 e S. Ricci, in *Arte in Umbria* 2006, pp. 100-101.

⁸⁴L'opera è siglata e datata in basso a sinistra: l'iscrizione reca "P. CLAVÉ F. ROMA / 1843". È stata offerta in vendita dalla casa d'aste Nagel Auktionen di Stoccarda il 17 settembre 2008, lotto 895.

sono disposti quasi a comporre una natura morta [fig. 100 a-b], è considerabile a mio giudizio una sorta di “monogramma” purista, riconducibile non solo a livello autoriale al suo creatore, ma da estendere a tutti i suoi seguaci, compreso in questo caso Clavé. Ne sono persuaso anche in ragione delle evidenti somiglianze fra l'opera di Clavé e il disegno minardiano di analogo soggetto e simile schema compositivo, *Giacobbe riconosce la veste di Giuseppe*, in cui a terra compaiono un copricapo e un bastone con il manico ricurvo identici a quelli dipinti da Clavé⁸⁵.

L'artista fu tra i catalani quello che guardò indubbiamente con maggiore curiosità a Minardi, come dimostrano anche altre sue opere quali *Il sogno del profeta Elia* [fig. 98] palesemente ispirata a *L'Angelo dell'Apocalisse appare a San Giovanni Evangelista* realizzato dal faentino nel '24⁸⁶, e *Il Buon Samaritano*, del 1838, opera che ricevè alla una recensione editoriale lusinghiera con tanto di riproduzione litografica del dipinto⁸⁷.

Nel corso della sua carriera, non casualmente, Clavé cercò con costanza la protezione dell'antico maestro, spercie quando si candidò alla cattedra di pittura dell'Accademia di San Carlos a Città del Messico, carica che ottenne nel 1845⁸⁸ vincendo la temibile concorrenza di Eugenio Agneni, appoggiato dai camucciniani Silvagni, Podesti e Coggetti, proprio grazie al parere favorevole espresso dal faentino (nonché dal direttore dell'Accademia di Francia Jean-Victor Schnetz e dal tedesco Peter Cornelius)⁸⁹: è assai interessante a margine della vicende che per l'ennesima volta, nella lettera inviata per sostenere la candidatura di Clavé, Minardi abbia fatto uso del termine “antichi maestri” allo scopo di far leva sulle autorità messicane e promuovere, così, il proprio pupillo⁹⁰.

La nomina di Clavé permise dunque la propagazione dell'insegnamento minardiano anche in territorio messicano; l'artista fece ritorno a Barcellona soltanto nel 1868 e

⁸⁵ L'opera è nota attraverso una copia del pittore urbinato Giovanni Nini, datata 1851. Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, cat. 60, p. 30.

⁸⁶ Il disegno è riprodotto in *Schede comparative*, tavola C.1. Cfr. inoltre M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 231-232. Si legga inoltre MORENO 1966, p. 11: «Clavé estudió en Roma con el italiano Tommaso Minardi, y trató al propio Overbeck de quien, incluso, recibió consejos. El ideal de los nazarenos o puristas lo compartían en Roma numerosos artistas, discutiendo constantemente con quienes sólo veían la frialdad de la escuela y la excelencia de su disciplina escolar».

⁸⁷ In *L'Album*, a. VI, 7 settembre 1839. Entrambe le opere di Clavé menzionate, in quanto saggi di pensionato, sono confluite nel patrimonio dell'Accademia di Sant Jordi a Barcellona.

⁸⁸ In contemporanea l'amico Manuel Vilar assunse il ruolo di professore di scultura, anche se i due raggiunsero in compagnia il paese centro-americano soltanto nel 1846, dati i lunghi preparativi del viaggio transcontinentale, e non poterono iniziare le lezioni che nel 1847 (cfr. REVILLA 2006, pp. 233-34).

⁸⁹ Si vedano sull'argomento i contributi di SARTOR 1997, pp. 10-11, e REVILLA 2006, pp. 228-283 (con particolare riferimento alle classi di pittura tenute da Clavé).

⁹⁰ *Appendice documentaria*, doc. VII.

rimase sempre in contatto con il circolo purista romano, come testimoniano gli inviti estesi dal pittore catalano ad Alfonso Chierici, che inviò opere sue e dei suoi allievi messicani pensionati a Roma, esposte alle annuali mostre accademiche: non è poi da considerare una mera coincidenza che il successore di Clavé fu un altro allievo di Minardi, Domenico Tojetti, partito da Roma alla volta del Guatemala nel 1867, e che l'anno seguente raggiungeva Città del Messico, assumendo la carica di direttore dell'istituto proprio in sostituzione di Clavé, a garanzia di una continuità nei criteri didattici di stampo purista che erano stati imposti alla San Carlos⁹¹.

Oltre che nella pittura di Clavé, altrettanto evidente è l'impronta purista nel percorso di un altro pittore di formazione catalana, che tuttavia dopo il rientro in patria condusse il resto della carriera a Madrid: si tratta di Joaquín Espalter, del quale Ovidi ricorda che si era distinto per essere «pieno di attitudine e di entusiasmo per l'arte» e di cui il biografo del faentino non ignorava nemmeno le «belle opere eseguite nel suo paese a Madrid»⁹².

In effetti, in un'opera inedita del pittore spagnolo, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino in un paesaggio* [fig. 101], quasi certamente realizzata prima del suo definitivo trasferimento a Madrid nel 1842, ma da ritenere anche di poco posteriore al 1840, anno in cui Minardi condusse a termine la lunga ed estenuante esecuzione della *Madonna del rosario*, Espalter dimostra di conoscere appunto tale precedente minardiano (anche mediante ulteriori dipinti realizzati al ritorno in Spagna: *Sant'Anna che insegna a leggere alla Vergine*, *Riposo durante la fuga in Egitto*). Ancora più stringente appare il confronto se lo si estende ai numerosi disegni dedicati da Minardi allo stesso soggetto, o perlomeno in cui figurano i medesimi personaggi [fig. 102], per cui la considerazione finale che se ne ricava è che per le sue opere di soggetto religioso Espalter si sia giovato non poco delle esercitazioni condotte nello studio privato di Minardi, avendolo egli frequentato, come d'altronde i suoi connazionali, per seguirne

⁹¹Si legga la testimonianza di notevole interesse di Ernesto Ovidi, che cita opere disperse del pittore spagnolo e ne documenta la notevole fama mantenuta in Italia nonostante la lunga permanenza in Messico: «Pellegrino Clavée [sic] spagnolo, distintosi con pregiate opere in pittura. Un grande suo quadro ad olio per l'Accademia di S. Luca ha per soggetto *Pilato che presenta G.C. al popolo*. Altro bel dipinto di mezzana grandezza, commendevole anche per il carattere della composizione, è la *Cena degli Indi*. Molti e molti ritratti contansi poi di lui, tutti condotti con nobiltà e somiglianza mirabili. Resosi sempre più noto nel Messico, divenne colà direttore dell'Accademia di belle arti e professore di pittura. Ebbe campo così di fare anche distinti allievi» (OVIDI 1902, p. 112). Non sono riuscito purtroppo a rintracciare il dipinto segnalato da Ovidi nelle collezioni dell'Accademia di San Luca.

⁹²OVIDI 1902, p. 147.

appositamente le lezioni di disegno; le consonanze stilistiche sono tanto più evidenti se si prendono in considerazione le numerose copie ad acquerello eseguite dall'artista iberico durante i suoi spostamenti compiuti in Italia⁹³.

I modelli selezionati e accuratamente riprodotti da Espalter vanno infatti dai mosaici bizantini di Ravenna, passando per il Veneto dove ammira Altichiero a Padova e spigolando tra i capolavori del Tre e Quattrocento in Toscana (Buffalmacco al Camposanto di Pisa, Andrea Orcagna, Lorenzo Monaco, Masaccio, Beato Angelico, Andrea del Sarto e Ridolfo del Ghirlandaio a Firenze), in perfetta corrispondenza con le scelte pronunciate da Minardi nelle *Qualità essenziali della pittura italiana* del 1834. L'identità di vedute si spinge fino ad approdare alla pittura umbra, a cui sono dedicati molti degli acquerelli: la preferenza viene accordata agli affreschi di Giotto ad Assisi, che insieme agli studi sulle pitture di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto [fig. 103], e sulla *Pala di San Francesco al Monte* di Perugino (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) sono tra i più belli di tutta la serie; inoltre, copiando perfino l'*Annunziata* di Francesco Francia a Bologna, Espalter manifesta una conoscenza intima e ramificata del “repertorio” purista. Simile ragionamento può essere applicato a una copia della *Deposizione Borghese* [fig. 104], eseguita da un altro artista attestato a Roma negli stessi anni di Vilar, Clavé ed Espalter, Francesc Cerdà (Barcelona 1814 - Madrid 1881), di cui pur non avendo notizia di una partecipazione alle lezioni private di Minardi, si può tuttavia ipotizzare la frequenza, perlomeno sporadica, delle classi di disegno del faentino. D'altronde è già stato messo in risalto il forte debito che emerge, nella formazione accademica dei pittori spagnoli nella seconda parte del secolo, dalla tipologia degli studi artistici compiuti in Italia sui maestri rinascimentali; anche se questa prassi, adottata come visto fin dal decennio 1830-40, si tradusse con molto ritardo in un programma ufficiale di studi, cioè soltanto con l'istituzione della Real Academia Española de Roma, a San Pietro in Montorio, nel 1873⁹⁴.

Meno appariscente, al contrario, è l'influsso minardiano sui due principali “nazarenos catalanes”, Pablo Milá e Claudio Lorenzale, benché ambedue frequentarono

⁹³La serie, composta da 50 acquerelli conservati integralmente al Museo del Prado, è stata resa nota dal meritorio studio di GONZÁLEZ NAVARRO 2007(a), in part. pp. 163-173. Si veda anche *Schede comparative*, tav. B.6. Sulla pratica della copia da “antichi maestri” tra i pensionati spagnoli a Roma nella seconda metà del secolo si veda invece CASADO ALCALDE 1982.

⁹⁴ Più vasta risulta la bibliografia sulle relazioni accademiche tra Italia e Spagna nell'ultimo quarto del secolo, specie da parte di Esteban Casado Alcalde: cfr. CASADO ALCALDE 1986, 1990 e 1992.

sicuramente lo studio dal faentino (ma anche per l'appunto il circolo romano dei Nazareni) tra il 1837 e il 1843: il testo di Ovidi è comunque una delle rare fonti antiche che rammentino dipinti condotti a termine di Milá⁹⁵, che ebbe l'identica scarsa propensione di Minardi per la realizzazione di opere in pittura, ma che tuttavia condivise con il caposcuola purista un piano di rinnovamento degli studi accademici che poté attuare al ritorno in patria nella Escuela de la Llotja (o Lonja), ossia la scuola di arti e mestieri di Barcellona - ove al suo fianco si posero il fratello Manuel⁹⁶, erudito e critico letterario, e Lorenzale, che vi insegnò pittura -; piano che in buona misura produsse gli effetti desiderati, consentendo una duratura esperienza di didattica accademica incentrata sullo studio degli "antichi maestri" italiani, di cui si fece portavoce alla metà del secolo un altro catalano di cui si può ipotizzare la discendenza purista delle sue idee, José Galofre y Coma, assai conosciuto per aver suscitato con i suoi scritti un'animata polemica fra le autorità artistiche spagnole sull'esigenza di riforma delle Accademie d'arte contro cui si scagliò con veemenza: il suo intento - che però ebbe scarse ripercussioni pratiche - era quello di sdoganare la pittura spagnola contemporanea dai modelli inflazionati del *Siglo de oro*, in particolare dal murillismo stancamente perpetuato in ambiti accademici conservatori come quello sivigliano⁹⁷. Galofre inoltre, che senza esitazioni si definiva un "purista", ammetteva, in consonanza con Minardi e in disaccordo invece con i Nazareni (fautori di un'arte più arcaizzante e severa), l'inclusione nei modelli di riferimento del pittore religioso moderno «de las cualidades buenas del cuadro barroco»⁹⁸.

⁹⁵ Ovidi lo rammenta infatti, curiosamente, come «pittore buon colorista. Tra i vari suoi quadri ad olio, va lodato quello rappresentante la *Regina Violante d'Aragona e le sue dame che compiono il voto di salire a piedi il monte Sennato* » (OVIDI 1902, p. 118). Di Lorenzale invece Ovidi scrive soltanto che «salito in rinomanza nella sua patria, fu designato al Minardi da [Angelo] Valeriani, suo condiscipolo, come il primo pittore di quella città [Barcellona]» (Id., p. 117). Su Milá si veda BENACH TORRENTS 1958 e SABATÉ 1984, mentre su Lorenzale rimando alla bibliografia generale già indicata e RIBERA GASSOL 2002.

⁹⁶ Chiare adesioni ai postulati puristi si incontrano in scritti teorici sia di Pablo che di Manuel Milá. Per quest'ultimo, in perfetta sintonia con Minardi, «los principios fundamentales de expresión, propiedad y simplicidad que distinguen a Rafael» si potevano registrare già nelle opere di «Giotto, Fra Angelico, Masaccio, Perugino y Leonardo» modelli della «moderna escuela pictórico católica cimentada sobre un profundo sentimiento religioso [...que] la impulsa, la anima y trasciende en sus formas y hasta en sus más mínimas partes» (M. Milá y Fontanals, *Bellas Artes*, in *La Civilización*, 1, 1842, pp. 471-474).

⁹⁷ Ha scritto Carlos Reyero su Galofre che fu «autore di dipinti storiografici e di ritratti di modesto valore» ma che tuttavia ebbe un notevole peso il suo libro *El artista en Itali* in cui il pittore «manifesta ammirazione per la pittura italiana dal Trecento al Cinquecento e segnala le direttrici consigliate per gli artisti che soggiornavano a Roma» (REYERO 1993, p. 110)

⁹⁸ GALOFRE 1851, p. 53.

Volendo poi concludere questa rassegna sui legami di Minardi con il gruppo degli artisti spagnoli residenti a Roma prima del 1850, non si può prescindere dalla presenza emblematica nella capitale pontificia di Federico de Madrazo, che vi visse e installò un atelier tra il '39 e il '42: come già accennato si tratta del più importante pittore iberico di ambito purista e di uno dei più rinomati artisti europei di tradizione accademica

Pur non avendo rinvenuto lettere direttamente inviate dallo spagnolo al faentino, il carteggio di Federico con il padre José restituisce un numero abbondante di menzioni degli incontri fra i due nel corso del biennio 1840-41. Se ne evince il dato di una frequentazione assidua, per di più subordinata al fatto che il giovane pittore visitava lo studio di Minardi allo scopo di osservare i suoi disegni, che testimonia di ammirare fin dalla prima occasione: *“He estado días pasados en los estudios de Tenerani y de Minardi. Las muchas estatuas y bajorrelieves del estilo religioso, que he visto en el primero, me han gustado mucho, tanto por el sentimiento como por su gran sencillez y bello estilo. Minardi tiene mucho mérito, no he visto nada pintado por el, pero sus muchísimas composiciones y dibujos que me han enseñado son bellísimos y hechos con mucha gracia [...]. Es además sumamente instruido y tiene una excelente biblioteca”*⁹⁹.

È interessante sottolineare pure che Madrazo continuò a recarsi da Minardi per mostrargli le sue opere e riceverne giudizi: *“Ya dije a V. también que a Minardi, a Tenerani, a Solá etc etc, les había gustado mucho mi cuadro [...]. Volviendo a la carta de Solá, me parece que si V. quiere hacer uso de ella debe ser limitándose solamente a la opinión que se ha formado de mi cuadro, pues no quisiera yo que llegase a oídos de Overbeck, Tenerani, Minardi etc, esas cosas que dice tan poco exactas y sobre todo tratándose de mi cuadro que tantos elogios ha merecido de ellos”*¹⁰⁰.

È lecito supporre, inoltre, che la propensione di Federico per la ritrattistica, genere in cui è considerato giustamente uno dei più significativi rappresentanti della sua epoca, fosse già pienamente emersa negli anni del soggiorno romano, e che questo suo talento sia stato notato e divenuto oggetto di discussioni a cui partecipò anche Minardi: *“Este mes de mayo he hecho para los amigos una porción de retratitos al óleo, algunos de ellos han gustado extraordinariamente a las personas que los han visto. Los mejores que creo he hecho son los de Solá, Clavé (pintor), Cerdá (pintor), los hermanos Balze,*

⁹⁹Federico de Madrazo 1994, Federico a José de Madrazo, 13 febbraio 1840 (lettera n. 114, I, p. 296)

¹⁰⁰Id., Federico a José de Madrazo, 17 giugno 1841 (lettera n. 132, I, p. 348).

Vilar (escultor), Ponzano y su señora. De esta última me dijo Minardi que le recordaba las pinturas de Leonardo de Vinci"¹⁰¹.

Il termine di paragone - "*le pitture di Leonardo da Vinci*" - adoperato da Minardi consente in definitiva di inquadrare in un'ottica di sperimentazioni di timbro purista gli esordi nella ritrattistica dell'artista spagnolo. A livello teorico, in effetti, alcuni anni più tardi Madrazo dimostrerà di aver assorbito in pieno il pensiero minardiano¹⁰². Inoltre, alcuni suoi dipinti di questo genere, pur se già associati legittimamente dagli studiosi spagnoli alla produzione matura - e di sentore realistico - di Ingres e a quella di Paul Delaroche, devono forse essere reconsiderati almeno parzialmente alla luce degli studi compiuti a Roma da Madrazo, in un ambiente in cui si poneva eccezionale attenzione ai risvolti formativi dello studio degli "antichi maestri": non aveva dunque torto Minardi a ravvisare l'eco di esercitazioni condotte sulla pittura di Leonardo, come d'altronde è ravvisabile in un'opera meno nota di altre del pittore spagnolo [fig. 105] che richiama, da un punto di vista iconografico e stilistico, esempi della ritrattistica rinascimentale (Raffaello, Sebastiano del Piombo, Lorenzo Lotto).

È in questo filone, più che in quello religioso, in cui Madrazo guardò con maggiore ammirazione a Overbeck ma in cui di fatto si cimentò raramente¹⁰³, dove sono più evidenti i punti di contatto tra il purismo di stampo minardiano e quello elaborato in ambiente madrilen: largo e quasi incolmabile appare il divario con la ritrattistica nazarena, mentre mi sembra più utile e calzante proporre un parallelo mai istituito prima d'ora - anche per le scarsissime indagini condotte sulla sua opera - con uno degli allievi minardiani più versati nel genere, Alessandro Capalti (Roma, 1807-1868).

¹⁰¹ *Federico de Madrazo* 1994, Federico a José de Madrazo, 7 luglio 1841 (lettera n. 145, I, p. 387).

¹⁰² Ho individuato una derivazione diretta dalle *Qualità essenziali della pittura italiana* di Minardi (1834) nel discorso letto all'Accademia di San Fernando di Madrid da Madrazo nel 1846, quando affermò che «Desde la mitad del XVI siglo acá no se han representado tan bien, tan convenientemente, los asuntos religiosos como se representaban antes» (*Discurso leído por D. Federico de Madrazo en la Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846*, cit. in ÁLVAREZ LOPERA 1988, p. 103).

¹⁰³ Ha osservato José Alvarez Lopera che dopo aver terminato nel 1841 il dipinto *Le tre Marie davanti al sepolcro vuoto di Cristo*, opera di marcata influenza overbeckiana, Madrazo avrebbe abbandonato quasi del tutto questo tipo di pittura di ascendenza strettamente nazarena: «Las creaciones religiosas típicamente nazarenas de nuestros pintores casi podrían contarse con los dedos de las manos. Son además en su mayor parte obras de juventud, realizadas mientras completaban su formación en Roma o a poco de regresar a España y ello proporciona una primera pista sobre las dificultades de aclimatación de la escuela a nuestro medio ambiente. El único cuadro religioso de Federico de Madrazo inserto en la órbita del nazarenismo, *Las Marías en el sepulcro*, fue pintado en Roma en 1842; los de Ribera, *La Virgen adorando al Niño* y el *Apocalipsis de San Juan*, en 1839, en Paris» (ÁLVAREZ LOPERA 1988, p. 121).

Autore di numerosi e apprezzati ritratti¹⁰⁴ - in diversi dei quali si coglie un palese riferimento a Anton Van Dyck, altro segnale delle deroghe eclettiche concesse in ambito purista – destinati prevalentemente alla committenza privata, meriterebbero di essere riscoperti, studiati sistematicamente ed esposti al pubblico [fig. 106].

Un altro terreno d'indagine che necessitava di essere affrontato e dissodato, in quanto in completamente vergine, era quello delle relazioni tra gli esponenti della cerchia minadiana e la comunità degli artisti inglesi operanti a Roma, non pochi dei quali avevano stabilito fissa dimora nell'Urbe ben prima dei colleghi spagnoli. D'altronde già alla fine del Settecento si era formata una nutrita colonia di cui avevano fatto parte John Flaxman, George Romney, James Barry, John e Alexander Runciman, William Young Ottley, ecc. -; la presenza inglese si fece sempre più massiccia a partire dal terzo decennio del secolo, tanto da far sorgere l'esigenza di uno spazio comune che i residenti potessero eleggere a luogo d'incontro e che al tempo stesso svolgesse la funzione, sulla falsariga dell'Accademia di Francia a Villa Medici, di accoglienza per i nuovi arrivati.

L'Accademia Britannica di Roma fu in effetti fondata nel 1822¹⁰⁵, col sostegno di mecenati inglesi e con il patrocinio della Royal Academy di Londra: la sua sede era ubicata in via Margutta, posta al pianterreno di uno stabile di proprietà dei marchesi Patrizi. Primo direttore venne eletto fu lo scultore gallese John Gibson (Conwy [Galles] 1791 – Roma 1866) e tra i membri del comitato direttivo figuravano invece i pittori Charles Lock Eastlake (Plymouth 1793 – Pisa 1865), Joseph Severn (Londra 1793 – Roma 1879) e Penry Williams (Merthyr Tydfil [Galles] 1802 – Roma 1885).

Anche in questo frangente, si rivela di nuovo di straordinaria utilità la pubblicazione di Ernesto Ovidi: l'avvocato romano diede infatti menzione dei tre pittori inglesi come allievi dello studio del pittore purista¹⁰⁶, che fu insegnante prima in forma privata e poi

¹⁰⁴ Si veda ad esempio il *Ritratto di Giuseppe Chialli* (1830, Città di Castello, Pinacoteca Comunale); cfr. C. Zappia, in MANCINI 1987, p. 260, e S. Riccardini, in *Arte in Umbria* 2006, p. 111.

¹⁰⁵ Altre fonti indicano come data di nascita il 1824, dopo una serie di tentativi falliti a opera di Eastlake, Gibson, Westmacott e Severn con l'appoggio di lord Hamiltoni (POPPI 1991, p. 545). Tuttavia uno “studio degli inglesi” esisteva in realtà sin dal 1797 in via Alibert; in seguito Sir Thomas Lawrence promosse una sottoscrizione per creare una vera e propria succursale della Royal Academy senza riuscire nell'intento. Si dovette così attendere l'intraprendenza della nutrita colonia di artisti che si stabilirono in numero sempre maggiore nell'Urbe dopo la restaurazione del potere pontificio. Purtroppo, l'assenza della documentazione ufficiale appartenuta all'istituto (andata perduta in seguito al trasferimento nell'attuale sede della British School at Rome a Valle Giulia) non consente di stabilire il ruolo effettivo che l'accademia ebbe nei suoi primi anni (cfr. MAMMUCARI 1997, pp. 102-103).

¹⁰⁶Cfr. OVIDI 1902: Severn e Williams sono citati a p. 137, Eastlake a p. 167.

pubblica dei principali animatori dell'Accademia Britannica di Roma: difatti fu anche uno dei protagonisti che determinarono maggiormente le vicende di questa istituzione, anche se su di essa si possiedono scarse notizie documentarie. In ogni caso, l'8 gennaio 1845, dopo che già da un certo numero di anni¹⁰⁷ - purtroppo imprecisabile - teneva lezioni di disegno anche in questa sede l'artista faentino fu infatti scelto come nuovo direttore dell'istituto in successione a John Gibson. In questa veste, Minardi inaugurò l'anno scolastico scegliendo per argomento della sua prolusione di apertura dei corsi lo *Studio dal vero del corpo umano vivente*, in cui Minardi tornava a discorre a distanza di anni della Cappella Sistina affermando che la rappresentazione anatomica “*riappare splendente per virtù di Michelangelo*”¹⁰⁸.

Oltre a ciò, nel corso delle indagini che ho svolto in Inghilterra è emerso fortunatamente un documento che avvalora ancora di più l'ipotesi di una forte ingerenza esercitata da Minardi nelle vicende dell'istituto, e più in generale del ruolo di guida che gli era riconosciuto anche all'interno della comunità anglosassone. Si tratta di una lettera che Minardi scrisse da Roma il 5 maggio 1845¹⁰⁹ al suo ex-studente e amico - come si evince dai toni informali e affettuosi - Charles Eastlake, a quella data già rientrato in pianta stabile nel Regno Unito dopo il lungo alunnato in Italia durato ben quattordici anni, dal 1820 al '34. Il pittore purista gliela scrisse, è lecita una interpretazione, sapendo che dietro alla sua candidatura c'era stato il sostegno di uno schieramento di artisti di cui Eastlake, uno di coloro che aveva voluto e promosso la fondazione dell'Accademia nel 1821, aveva fatto parte, malgrado la lontananza da Roma.

Le parole di Minardi sono molto eloquenti: il suo è un appello al futuro Presidente della Royal Academy of Arts (nel 1850) e di lì a poco direttore della National Gallery (nel 1855) affinché prevalga tra gli studenti dell'istituto romano, la pratica di “*esercitarsi sugli antichi maestri del Risorgimento*”; quella di Minardi, più si procede nella lettura

¹⁰⁷ Perlomeno a partire dal 1841, ma forse già in precedenza, Minardi teneva lezioni all'Accademia Britannica. A questa data risale la testimonianza di un suo studente, il famoso *peintre-photograph* scozzese Robert McPherson (RECINE 2006, p. 46). A questa notizia bisogna aggiungere inoltre la frequenza da parte di altri artisti di nazionalità britannica dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, in cui è documentata l'attività di insegnamento del faentino: si veda sull'argomento MACDONALD 1987.

¹⁰⁸ Lo scritto, inedito, è parzialmente pubblicato da OVIDI 1902, pp. 172-174.

¹⁰⁹ La lettera, che ho rinvenuto al Victoria & Albert Museum di Londra, è inserita in *Appendice documentaria*, doc. VI. Era già stata resa nota agli studi una missiva di Giovan Battista Cavalcaselle a Eastlake del 13 agosto 1859 da cui emerge la notizia che tra i consiglieri per gli acquisti della National Gallery figurò, almeno in una circostanza, proprio Minardi, pronto ad autenticare un quadro di Piero della Francesca e due Masaccio, attribuzioni convalidate a Eastlake dal Cavalcaselle (LEVI 1988, p. 146).

più ne risulta chiaro il messaggio, è un'aperta richiesta a un suo solidale che ne aveva condiviso e appoggiato “*le mie massime e i miei principi artistici*”¹¹⁰. Parole dense di significato, perché sono la manifestazione della notorietà del metodo d'insegnamento di Minardi tra la generazione di artisti inglesi di stanza a Roma a cui era appartenuto Eastlake, e al contempo della volontà di diffondere e perpetuare il magistero purista ¹¹¹. Sono poi anche le opere realizzate da parte di alcuni degli esponenti della comunità britannica di Roma, che suggeriscono una conoscenza diretta tanto delle teorie revivalistiche quanto dei disegni minardiani. Certamente, l'ingente corpus grafico minardiano non fu estraneo a John Gibson, di cui fino ad ora si sono studiate esclusivamente le relazioni con artisti neoclassici¹¹²: ma il gallese fu anche autore di centinaia di disegni preparatori per le sue opere in scultura -non poche delle quali policrome in rispetto alla scultura greca arcaica-, disegni a volte anche solo di carattere propedeutico, molti dei quali di evidente ispirazione primitivista in cui è sottinteso il retaggio proto-romantico per via della predilezione per la linea di contorno e le atmosfere “sepolcrali” [fig. 108]; all'interno di questi -un consistente nucleo fu donato come lascito testamentario dello scultore alla Royal Academy londinese- diversi sono confrontabili con gli *Studi di figure* di Aberystwyth, ad esempio gli studi dedicati a figure di angeli [fig. 107]; le tangenze non si riscontrano solo nei soggetti e a livello stilistico, ma non di rado perfino nelle tecniche esecutive utilizzate, con una preferenza accordata da entrambi gli artisti all'inchiostro bruno acquerellato.

¹¹⁰ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. VI.

¹¹¹ Già nel 1837 Minardi ricevette un invito da parte di Severn, allora console d'Inghilterra a Roma, ad assistere alla rappresentazione di *tableaux-vivants* all'Accademia Britannica (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 89). Ernesto Ovidi pubblicò invece la risposta inviata da Minardi al segretario dell'Accademia, Tobin, dopo aver ricevuto la notizia della nomina: «mi dà adito a ringraziare per mezzo suo i membri dell'Accademia Britannica i quali mi riguardarono tanto benignamente da volermi direttore de' loro studi. Come non meritava, così io né aspettava, né avrei ardito desiderarlo; ma in quanto possono le mie forze userò tanta diligenza nel compiere i loro desideri, che la cortese elezione non debba esser cagione di pentimento» (OVIDI 1902, p. 242). Sempre Ovidi sottolinea la fruttuosa ricezione da parte degli studenti inglesi delle lezioni del faentino: «Più agevole campo gli si offerse invece nel 1844 nell'Accademia Britannica di belle arti in Roma, che avealo nominato direttore e professore di disegno e di pittura, incarico che f dal Minardi accettato di buon grado [...]. Quivi poté egli solo, senza ostacoli, seminare i suoi utili artistici insegnamenti in mezzo a quei bravi stranieri che rimanevano sempre più ammirati del suo ingegno, delle sue opere, e della sua chiara comunicativa. Si distinsero fra questi, e furono a lui più particolarmente affezionati, il Macpherson, il Walmisley, il Cromeck, il Furse, il Tobin ed il console Sewern» (OVIDI 1902, pp. 54-55).

¹¹² Gibson era giunto a Roma nel 1817 ed aveva frequentato sia lo studio di Canova che quello di Thorvaldsen (cfr. E. Karčeva, S. Maninchedda, in *Maestà di Roma*, I, p. 229, con bib. precedente). Per i suoi rapporti con Camuccini si rimanda invece allo studio di CECCOPIERI MARUFFI 1993.

Non priva di fondamento, inoltre, è l'ipotesi di un'influenza esercitata da Minardi su Joseph Severn: celebre ritrattista (suo è il famoso *Shelley alle Terme di Caracalla* del 1845, nel Keats-Shelley Memorial House di Roma), nelle opere di soggetto storico e letterario (*Abelardo ed Eloisa*, *Ofelia*) rielaborò il quadro di tradizione *trobadour* con una sensibilità che precorre le sperimentazioni dei suoi connazionali Preraffaelliti; si dedicò anche a soggetti sacri [fig. 109], in cui le fonti d'ispirazione sono rintracciabili nella pittura raffaellesca e più prettamente in quella veneta del Cinquecento¹¹³.

Chi però si dedicò in maggior misura a una pittura religiosa di schietta ispirazione quattro-cinquentesca, in cui sembra propendere decisamente verso soluzioni puriste - oltre che indirizzarsi alla pittura overbeckiana - piuttosto che indirizzarsi a quella ingresiana -di cui comunque denota la conoscenza-, è proprio il destinatario della lettera di Minardi che ho rintracciato al Victoria & Albert Museum, Sir Charles Eastlake. Lo testimoniano almeno due dipinti di tema cristologico (il *Lamento di Cristo su Gerusalemme* e *Gesù e i fanciulli*), anche se tale impronta nazareno-purista doveva risultare di gran lunga ancora più evidente nei perduti affreschi per il *Garden Pavilion* di Buckingham Palace¹¹⁴, realizzati nel 1843-46 da Eastlake e da altri artisti coinvolti nell'impresa che furono fortemente influenzati dal repertorio quattro e cinquecentesco: William Dyce (Aberdeen 1806 - Londra 1864), Edwin Landseer (Londra, 1802-1873), Daniel Maclise (Cork City [Irlanda] 1806 - Londra 1870) ed altri, autori di una sfarzosa decorazione demolita senza alcuna ragione ma fortunatamente documentata da incisioni che ne rivelano lo spiccato carattere di *revival* [fig. 110 a-b], in una ricetta eclettica che comprende esempi che Eastlake e i suoi colleghi avevano potuto ammirare direttamente a Roma o che gli erano noti tramite stampe e copie (gli Appartamenti Borgia affrescati dal Pinturicchio, le Stanze di Raffaello, la Farnesina, ecc).

Al contrario di quanto esposto sin qui in relazione alle comunità spagnola e inglese, più difficile da comprovare è il contatto tra Minardi e il suo seguito con la nutrita colonia di artisti francesi residenti a Roma. Anche se le frequentazioni e i passaggi di artisti

¹¹³Ovidi lo rammenta come «uno dei migliori allievi del Minardi all'Accademia inglese. Pittore valoroso, di buon colorito, dipinse colle stile proprio de' suoi connazionali un bel quadro nella chiesa di S. Paolo rappresentante *S. Giovanni Evangelista all'isola di Patmos*. Tra i suoi dipinti ad olio va ricordato il gran quadro: *la Maddalena penitente*» (OVIDI 1902, p. 137). Cfr. pure DE SANCTIS 1900, p. 200.

¹¹⁴Su Eastlake si veda ROBERTSON 1978, mentre sulla decorazione del *Garden Pavilion* cfr. WILSDON 2000, pp. 303-310. Più in generale sull'influenza dei nazareni nella ripresa dell'affresco in Inghilterra si rimanda a VAUGHAN 1979 e WINTER 2004.

transalpini nello studio di Palazzo Colonna risultano pressoché inesistenti (d'altronde l'Accademia di Francia, assai meglio organizzata rispetto agli altri istituti stranieri, garantiva tutto il supporto didattico ai propri pensionati), i suoi rapporti con quella parte del mondo culturale francese di orientamento primitivista non erano cessati dopo la partenza di Ingres - che a Roma tornò come direttore dell'Accademia di Villa Medici dal '35 al '40¹¹⁵ -; anzi si intensificarono notevolmente negli anni Trenta e Quaranta.

Di certo Minardi apprezzò il pensiero neo-cattolico del celebre scrittore e politico di nobile famiglia bretone François-René de Chateaubriand (Saint-Malo 1768 – Parigi 1848), e fu forse vicino al suo *entourage* romano sin dagli albori del secolo¹¹⁶; in ogni caso vennero in contatto nel 1828, quando Chateaubriand fu nominato ambasciatore di Francia a Roma, incaricò che ricoprì fino all'agosto 1829: David Silvagni, testimone del tempo, ricorda infatti che ai ricevimenti organizzati a palazzo Doria della contessa Giraud-Dodwel erano soliti partecipare «uomini di talento» tra cui Minardi citato nel novero dei «pittori insigni» e «il visconte di Chateaubriand» come appartenente al gruppo dei diplomatici che furono a Roma dopo il 1825¹¹⁷. Un ruolo importante di tramite fra i due dev'essere stato svolto da François-Marius Granet (Aix-en-Provence, 1775-1849), artista favorito di Chateaubriand, i cui dipinti di genere aneddótico e di gusto neo-fiammingo, assunti a modello da Minardi sia in alcuni paesaggi eseguiti a *lavis* sia per il suo *Autoritratto* degli Uffizi, rientravano a pieno diritto nel novero dei modelli del purismo: lo erano tanto per la loro declinazione *trobadour*, sintomatica di un medievalismo in collegamento con l'esperienza imprescindibile del Musée des Monuments Français, creato a Parigi nel 1795 da Alexandre Lenoir e fonte d'ispirazione dei *primitifs* Fleury Richard, Révoil, Laurent, quanto la scelta ricorrente del pittore

¹¹⁵ Cfr. S. Guégan, *Gli anni Quaranta. Intorno a Ingres*, in *Maestà di Roma*, II, pp. 313-329.

¹¹⁶ Chateaubriand soggiornò per la prima volta nell'Urbe nel 1803-1804, accompagnando nella circostanza, come suo segretario personale, il cardinale corso Joseph Fesch -fratellastro di Letizia Ramolino e dunque zio di Napoleone Bonaparte- uno dei primi e maggiori collezionisti di primitivi italiani di tutto l'Ottocento. In ragione della vastità dei riferimenti, si rimanda alla lettura della celebre e voluminosa autobiografia del diplomatico francese, *Mémoires d'outre-tombe* (CHATEAUBRIAND 1849-50); si veda inoltre l'interessante saggio di BÉCHET 1999, ove si mette in relazione la prolungata permanenza a Roma del d'Agincourt, combinata agli interessi simili dell'autore del *Génie du Christianisme*, con lo sviluppo della “mania collezionistica” per i primitivi che finì per contagiare il cardinal Fesch, sulle vicende della cui sterminata collezione si veda, per un'introduzione, THIEBAUT 1987, pp. 15-42.

¹¹⁷ Cfr. SILVAGNI 1883-85, I, p. 256. Alcuni disegni di Minardi risultano non a caso ispirati dalla conoscenza del romanzo epico *Les Martyrs ou le triomphe de la religion chrétienne*, pubblicato da Chateaubriand nel 1809. Si vedano nel presente lavoro le schede dei cat. 154-156, paragrafo IV.II. Si veda inoltre per un approfondimento sull'ambiente artistico vicino a Chateaubriand, cfr. CARACCIOLLO 1999 e M. Fumaroli, *Dopo la Rivoluzione: gli scrittori francesi a Roma*, in *Maestà di Roma*, II, pp. 26-39.

provenzale di ambientazioni monastiche per le sue opere, nonché di tematiche pervase di sentimento religioso e dichiarato orgoglio nella fede cattolica: la stima era reciproca, e difatti la conoscenza di Granet fu estesa, per il tramite di Minardi, a Michele Ridolfi, che il 12 aprile 1831 lo ricevè a Lucca scrivendo poi al faentino per informarlo che il francese, “*grandemente ammirato*” dalle sue Sacre Famiglie “*gradirebbe possederne subito e nel caso ve ne fosse di incise o litografate, lo prega di inviargliene a Lucca*”¹¹⁸. Al di là del circolo di Chateaubriand, emerge sostanzialmente sconosciuto il ruolo avuto da quella vasta frangia di pittori francesi, corollari o limitrofi a Ingres – il caso più studiato è quello di Hyppolite Flandrin¹¹⁹ –, per l'arricchimento del dibattito sul Purismo che non si può più considerare confinato soltanto a Roma¹²⁰. Lo studio dei primitivi italiani infatti, affermatosi come più volte sottolineato nell'ultimo scorcio del Settecento, conobbe tuttavia anche oltralpe la sua *âge d'or* nel secondo quarto dell'Ottocento. Sono ormai acquisiti i risultati di ricerche che hanno indagato il fenomeno del collezionismo dei *maîtres* italiani nella prima metà del secolo, mentre è conquista più recente lo studio dell'esercizio di riproduzione - largamente diffuso tra gli artisti francesi fino agli esordi di Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Edgar Degas -, da opere di “antichi maestri”¹²¹, pratica che avrà ripercussioni esplicite nell'arte coeva, soprattutto nella pittura di soggetto sacro e nel *revival* di tecniche come il mosaico e la vetrata¹²².

Ancora più interessante, inserito in questo discorso sulla trasversalità e le migrazioni

¹¹⁸A.S.R., Fondo Ovidi, b. 2, f. 15 (cit. in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 76). Nella stessa lettera il pittore lucchese mette poi al corrente Minardi di avere in corso d'opera un grande dipinto commissionatogli da Chateaubriand, raffigurante *L'investitura di Chateaubriand a cavaliere del Santo Sepolcro*: «il soggetto è molto piacevole e lo faccio con amore, ma avrei bisogno dell'amico Minardi che mi accennasse i difetti e allora potrei sperare che il mio quadro non dispiacesse in Francia». Si veda anche *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 75, dove è segnalata la visita nello studio romano di Minardi della pittrice livornese Matilde Malenchini, latrice di una lettera del Ridolfi nella quale il lucchese si rallegra per aver avuto recenti notizie del Minardi da Granet di passaggio per Lucca nel dicembre 1830.

¹¹⁹ Per un quadro di riferimento generale sui fermenti primitivisti nella scuola di Ingres cfr. CASTEEJA 2000, mentre studi specifici su Flandrin si devono a FOUCART 1984, MANGE 2000, FASTERT 2006.

¹²⁰ Il rinnovamento della pittura religiosa in Francia è stato affrontato da FOUCART 1987 e BRUNEL 1996.

¹²¹ Sul gusto dei collezionisti francesi per i preraffaeliti italiani resta fondamentale CHASTEL 1956, a cui negli ultimi anni si sono sommati studi su singole figure di collezionisti appassionati di primitivi, come François Caumont, Dominique Vivant-Denon, il cardinal Joseph Fesch e Jean-Baptiste Wicar: con gli ultimi due in ragione della loro lunga permanenza a Roma fu in relazione lo stesso Minardi (cfr. SCARPATI 1982, RICCI 2002, pp. 83-90 e 100-102, AMADIO 2007). Sul tema delle copie in disegno, su lucido e a mano libera, realizzate in Italia da artisti francesi tra cui Ingres, Victor Orsel, Alphonse Périn, Louis Janmot, Jean-Baptiste Besson, Jean-Victor Schnetz, Hyppolite Flandrin e altri, una speciale menzione spetta allo studio dottorale realizzato da Francesca Chiocci (CHIOCCI 2008, con riferimenti bibliografici esaustivi), da integrare con O. Bonfait, *La copia*, in *Maestà di Roma*, II, pp. 159-161 e 174-175, nonché C. Zappia, *La sfortuna di Perugino nella Francia dell'Ottocento*, in GARIBALDI, MANCINI 2004, pp. 403-415.

¹²² Sul tema della rinascita dell'arte delle vetrate in Francia si veda l'ottimo SILVESTRI 2006.

delle poetiche puriste, mi è apparso un filone d'indagine che si occupasse nello specifico di studiare i legami, in alcuni casi supportati dalle fonti e dalla documentazione d'archivio, o comunque sia lecitamente ipotizzabili, fra i puristi della scuola minardiana e alcuni allievi di Ingres (la maggior parte dei quali fino a qualche anno fa, come i loro complementari italiani, erano completamente esclusi dal novero degli studi¹²³).

Tra i molti menziono i fratelli Balze, Jean-Paul-Etienne (Roma 1815 - Pavia 1884) e Raymond (Roma 1818 - Parigi 1909). Guglielmo De Sanctis, riferendo attorno alla schiera di scolari di Minardi attivi come disegnatori per conto della Calcografia Camerale, ricordò gli stretti rapporti intessuti tra il pupillo minardiano Filippo Severati e i «fratelli Balze, artisti francesi, già suoi vecchi amici, che molti anni prima del Severati avevano fatto delle grandi copie delle pitture di Raffaello. Compiuti questi lavori i fratelli Balze tornarono in Francia, dove Raimondo, il più giovane, si dedicò a disegni per vetrate di chiese, seguendo la maniera degli antichi, e Paolo, il fratello maggiore, si diede a dipingere sullo smalto con metodo tutto suo proprio»¹²⁴.

Raymond, fedele copista e imitatore del maestro che gli concesse di ritoccare nel 1835 la sua grande tela del *Sogno di Ossian*, fu autore di un dipinto rappresentante *La cacciata dei mercanti dal Tempio* [fig. 112] per il quale è possibile istituire paralleli non solo con opere del mentore suo connazionale, ma anche - quel che più interessa e sorprende - con disegni e bozzetti di Minardi come *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* [fig. 111], con la quale sono ravvisabili somiglianze tra i personaggi in primo piano, per le posture cariche di pathos, i panneggi voluminosi, le espressioni di paura, sgomento e rassegnazione¹²⁵.

¹²³ Si veda ora per uno studio d'insieme *Ingres et ses élèves* 2000.

¹²⁴ DE SANCTIS 1900, pp. 154-155. I nove cartoni con le copie “dalle pitture di Raffaello” (ovvero dai dipinti delle Stanze Vaticane) a cui fa riferimento De Sanctis furono commissionati dal Re Luigi Filippo d'Orléans nel 1839: per un tempo, dal 1847 fino al 1871, furono esposti nel Panthéon di Parigi, dato che il progetto originale del monarca francese -che abdicò nel 1848 per i noti rivolgimenti politici che condussero alla Seconda Repubblica-, era di tradurli in affresco nella cupola del celebre monumento parigino; nel 1876, vennero trasferiti all'École des Beaux-Arts, dal momento che erano stati ripetutamente perforati da colpi d'arma da fuoco durante le insurrezioni del '48 e del '71; al momento si trovano arrotolati nei depositi dell'edificio. Si veda inoltre, per il coinvolgimento degli allievi di Minardi, tra cui per l'appunto De Sanctis, nella realizzazione di vetrate “in stile” eseguite in laboratori francesi su modelli forniti da puristi italiani e nazareni tedeschi, SILVESTRI 2006, pp. 197-232.

¹²⁵ Opera definita da Anna Ottani Cavina «un piccolo capolavoro» e apprezzata in precedenza anche da Italo Faldi, il dipinto, incompiuto, è una rielaborazione degli studi dai dannati del *Giudizio Universale* di Michelangelo, compiuta in concomitanza con la copia realizzata in disegno per lo stampatore milanese Longhi. Cfr. FALDI 1950, pp. 241-243; A. Ottani Cavina, in *Età neoclassica a Faenza* 1979, p. 118.

A loro volta poi sia il bozzetto di Minardi che la gouache di Balze sono da mettere in relazione con l'enorme tela raffigurante *Gesù che scaccia i profanatori dal Tempio* [fig. 113], opera di Alfonso Chierici, che fu tra i più fedeli continuatore della lezione di Minardi (tanto che in ragione della sua venerazione per il maestro conservò per tutta la vita uno strettissimo rapporto con l'artista faentino)¹²⁶. Questo dipinto, saggio di fine pensionato del Chierici che gli valse grandissima notorietà¹²⁷, denuncia nella calibrata giustapposizione dei personaggi il recupero della visione prospettica di Raffaello, desunta dagli affreschi delle *Stanze* e - con ancora più strette somiglianze - dalla serie degli *Arazzi Vaticani*, in maggior misura dalla *Predica di San Paolo ad Atene*.

I motivi d'interesse di tale tematica di ricerca, in pratica mai affrontata se si eccettua il caso eccezionale di Franz Adolf von Stürler - allievo svizzero di Ingres stabilitosi a Firenze e in contatto coi Nazareni prima e con i puristi senesi in seguito¹²⁸ -, non si esauriscono di sicuro nei paralleli proposti in questo frangente, tra opere di Ingres e della sua scuola con altre di Minardi e di alcuni dei suoi allievi. Per certo una ricognizione che riguardi il possibile trapasso dell'uso dei modelli umbri e toscani - prediletti dai puristi - anche nella pittura francese, su cui non posso soffermarmi oltre: sarebbe il caso ad esempio di svolgere un'indagine sui rapporti con artisti come Henri Lehmann, Ary Scheffer, Paul Delaroche - la cui conoscenza di Minardi risale almeno al 1817¹²⁹ -; la conoscenza di opere di artisti francesi a Roma, e viceversa dei puristi italiani in Francia, dev'essere stata agevolata anche per il tramite di due celebri incisori italiani dell'epoca (Paolo Mercuri e Luigi Calamatta,¹³⁰ traduttore privilegiato da Ingres) che soggiornarono entrambi a Parigi, e che furono legati al faentino per via degli incarichi

¹²⁶ La Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma conserva tra i suoi fondi manoscritti i carteggi di Chierici, che andrebbero esaminati sistematicamente. Gli studi compiuti finora sull'artista, quasi tutti a firma di Fillippo Silvestro, hanno affrontato prevalentemente la sua attività in provincia (si vedano a titolo esemplificativo SILVESTRO 1997 e 2004), mentre rimane poco nota quella svolta a Roma.

¹²⁷ Il grande quadro, che alludeva evidentemente anche alla questione della liberazione dell'Italia dagli invasori stranieri, venne lodato da Francesco Hayez e Pelagio Palagi all'Esposizione di Milano in cui fu presentato e recensito positivamente sulla rivista *Il Saggiatore* (BARBERI 1844): negli anni immediatamente successivi fu preso a modello da Francesco Coggetti per l'affresco eseguito nel 1846 nella controfacciata del Duomo di Savona, da Lorenzo Massabò autore di un dipinto murale di identico soggetto per la Cattedrale di San Maurizio ad Imperia (1867-68) e infine da Guglielmo Mangiarelli con un olio su tela del 1864 (Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia).

¹²⁸ Sull'artista svizzero si vedano i recenti contributi di MANNINI 2000 e FEHLMANN 2006.

¹²⁹ La citazione di Minardi da parte di Delaroche è inserita in *La fortuna critica di Tommaso Minardi*.

¹³⁰ Su Calamatta è in corso d'opera la tesi di dottorato della collega Rosalba Dinoia, intitolata *Luigi Calamatta (1801-1869). L'uomo, l'artista, le opere* ("Memoria e materia delle opere d'arte", XXIII ciclo).

loro affidati dalla Calcografia Camerale in cui Minardi svolse un ruolo egemone di orientamento e selezione dei collaboratori.

Non è mai stato adeguatamente sottolineato, inoltre, il rapporto tra gli scritti teorici di Minardi e quelli dei cosiddetti scrittori “mistici” francesi, i cui più noti rappresentanti possono essere considerati Charles Forbes de Montalembert (Londra 1810 - Parigi 1870) e Alexis-François Rio (Île d'Arz/Bretagna 1797 - Parigi 1874).

Con Montalembert, esponente del cattolicesimo liberale ed autore nel 1839 del noto *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, è possibile comprovare che Minardi instaurò un rapporto di conoscenza e amicizia personale, maturato durante il viaggio in Italia dell'aristocratico francese nel 1837, durante il quale si recò appositamente anche in Umbria e per il cui itinerario si fece consigliare dal faentino, che a sua volta richiese al proprio corrispondente a Spoleto, l'erudito Pietro Fontana, di fargli da “cicerone” nel corso dei suoi spostamenti nella regione¹³¹.

Montalembert, che era un estimatore dei disegni del faentino, è considerato uno degli ispiratori della frangia di indirizzo purista che prevalse nella École des Beaux-Arts di Lione, cui appartennero pittori come Henri-Alphonse Périn, Victor Orsel, Louis Janmot, Hyppolite Fladrin e diversi altri. Opera emblematica degli indirizzi arcaizzanti e moralistici di questo gruppo è il grande quadro rappresentante l'allegoria de *Il Bene e il Male* di Orsel, composizione concepita a Roma nel 1828 – Orsel era giunto nell'Urbe in compagnia dell'allievo Périn nel 1822 – ed eseguita a Parigi nel '32 [fig. 114] che risulta «derivata dallo studio degli affreschi del Camposanto di Pisa: il dipinto, centinato come una pala antica, ricrea il gusto medievale attraverso l'originale intuizione della pittura multipla, dove il soggetto principale raffigurato al centro trae forza da quelli

¹³¹Tommaso Minardi a Pietro Fontana, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 89. Ernesto Ovidi riporta inoltre una lettera inviata dal conte di Montalembert a Minardi, purtroppo priva di data (ma verosilmente del gennaio 1838), in cui si può leggere: «J'ai reçu les dessins que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer, au mois de décembre. J'ai eu le plus grand plaisir à les admirer. Veuillez bien, Monsieur, recevoir tous mes remerciements por ce précieux souvenir, ainsi que pour la sympathie que vous voulez bien m'exprimer et que n'a pas moins de prix à mes yeux» (OVIDI 1902, p. 240). Probabilmente il viaggio in Umbria diede anche il pretesto a Montalembert per visitare l'Accademia di Belle Arti di Perugia e conoscere l'allora direttore Giovanni Sanguinetti, dal momento che è noto che l'aristocratico francese «autore nel 1836 di una *Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie* aveva commissionato appunto al Sanguinetti tre disegni a contorno tratti da dipinti dell'Angelico e del Gaddi, raffiguranti episodi di vita della Santa» (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 87). Anche Minardi realizzò un disegno con protagonista *Sant'Elisabetta d'Ungheria difesa dal padre dalla violenza del marito*, tuttavia precedente alla pubblicazione dell'opera del Montalembert (1833, Forlì, Biblioteca Comunale, fondo Piancastelli, su cui cfr. S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 248-250).

secondari rappresentati simultaneamente intorno e dall'uso sofisticato di simboli e degli emblemi. Il rigoroso messaggio morale è ispirato al risveglio cattolico, tipico di una città come Lione, dove viene diffuso dalle teorie di Lamennaise e Montalembert»¹³².

L'opera di Orsel va posta in relazione ad alcune complesse allegorie di contenuto moraleggiante di Minardi, prima fra tutte l'originale *Trionfo della Morte*, celebre disegno in forma di fregio datato al 1819-23 (Roma, Museo di Roma), in cui anche Minardi aveva tratto spunto dall'affresco di Buonamico Buffalmacco del Camposanto di Pisa di identico soggetto - variante italiana del tema franco-germanico della *Danza macabra* -; inserto ben noto del ciclo pisano che per di più aveva conosciuto un'eccezionale successo iconografico dopo la riproduzione incisoria che aveva dato alle stampe Carlo Lasinio nel 1812¹³³.

Inoltre, i colori tersi e cristallini del dipinto di Orsel, contraddistinti da una netta prevalenza di tonalità fredde e metalliche ben lontane dalle opere cromaticamente squillanti e rilucenti dei Nazareni, si possono mettere a confronto con analoghi aspetti della pittura ad olio minardiana, caratterizzata da un'intonazione argentea e da una spiccata predilezione per le tinte pastello (gli azzurri, i verdi, i rosa e i violetto), ben visibile nella grande *Incoronazione della Vergine* dipinta per la cappella di Palazzo Doria Pamphilj [fig. 115] contraddistinta da una luminosità iridescente di cui De Sanctis svelò la spiegazione tecnica, rammentando come il pittore «per isfuggire il “rancido”, come era solito chiamare l'intonazione che desse troppo nel giallo, si studiava di dare ai suoi dipinti un tono argentino, ispirandosi al fare guidesco»¹³⁴.

Una volta messi in luce questi punti di vicinanza, ciò che bisogna evidenziare in maniera ancora più perentoria è la conoscenza di Minardi -che suppongo reciproca date le comuni frequentazioni, ad esempio del ferrarese Camillo Laderchi- con il più decisivo teorico del Purismo francese, ovvero Alexis-François Rio.

¹³² MAZZOCCA 2004, p. 611. Cfr. inoltre M. Caffort, in *Maestà di Roma*, II, pp. 533-534.

¹³³ Sull'opera di Minardi cfr. M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 230-231. Si vedano per un raffronto le 42 tavole del volume di LASINIO 1812 (una prima edizione con un numero ridotto di tavole era già stata edita nel 1806). Per l'influsso di queste riproduzioni degli affreschi pisani, che per il fatto di essere colorate avrebbero avuto grande influenza in seguito anche tra i pittori inglesi della Confraternita Preraffaellita, nonché su Silvestro Lega, cfr. invece *Dante e l'arte romantica* 1981, pp. 73-94, e MAZZOCCA 2007. Più in generale sulla figura di Lasinio (Treviso 1759 - Pisa 1838) si rimanda infine a VATOVEC 2002 e CASSINELLI 2004.

¹³⁴ DE SANCTIS 1900, p. 141. Sull'opera di Minardi a palazzo Doria-Pamphilj cfr. S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 272-274.

Tra le carte di Minardi - appunti e bozze dei suoi scritti teorici - ho potuto rinvenire ad esempio una serie di fogli a cui il faentino aveva dato il titolo provvisorio *Considerazioni sull'opera del Rio*, in cui mi sembra di evincere l'intenzione di Minardi di prendere a pretesto la lettura del celebre *De la poésie chrétienne*¹³⁵ dello scrittore bretone per svolgere osservazioni di carattere storiografico di propria paternità, ad esempio quando afferma che *“ogni maniera di pittura di qualunque età o remotissima o recentissima è sempre costantemente e imancabilmente l'espressione sincera delle qualità morali dello spirito umano delle età stesse”*; più avanti in questo testo Minardi analizza pure assai criticamente il panorama della storiografia artistica, che giudica in maniera molto negativa: *“La storia delle arti perché sia vera storia dev'essere fatta con occhio attentissimo alla espressione di cotali qualità e delle loro modificazioni, senza di che sarà insulsaggine e sciocchezza, o al più uno zibaldone di notizie da usarsene, le quali però, distrutti i relativi monumenti artistici, a quasi nulla possono valere. Così ad un dipresso insulsamente credo sia fin qui stata fatta la storia delle arti. Dico credo, perché letto da ragazzo il Vasari, e allora pur subito veduti i monumenti di Romagna, di Bologna, di Firenze e di Roma, trovatasi la mente mia vergine e sgombra d'altre impressioni e cognizioni fittizie, questi secondo la loro specie associati rimasermi in memoria in guisa che mi formavano, dissi machinalmente, una storia generale delle arti in compendio, tanto più efficace quanto che composta di monumenti. Sicché poi leggendo le storie politiche e nostra e d'altri popoli m'accorsi facilmente (e ben poco ci voleva bastando a ciò il naturale senso comune) del rapporto che avevano questi monumenti con le gesta cittadinesche. Da ciò me ne avvenne che cominciando a leggere poscia altri libri storici d'arte mi sembrarono così come dice Rio, vaghi e superficiali e quel che è più falsi e mancanti in tanti rapporti importantissimi”*¹³⁶.

Dai toni di queste considerazioni, si può affermare che vi fu una sostanziale identità di vedute tra i due teorici. D'altronde è noto come Montalembert a sua volta ebbe molta

¹³⁵ Rio 1836 (seconda edizione: Paris 1841; ripubblicato in *De l'art chrétien*, Paris 1855).

¹³⁶ A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 89, carte sciolte, s.d.. Presumo che sempre all'opera del Rio faccia riferimento Minardi in un'ulteriore bozza di uno dei suoi scritti, il cui *incipit* recita: «Il libro che presento ai Giovani Studiosi delle Belle Arti, io penso che possa essergli di grande utilità; e perciò solo io il presi a tradurre»; la deduzione si deve alla circostanza che più avanti nel testo il faentino dice di concordare con il convincimento del suo autore che debba essere il «sentimento cristiano a ispirare gli artisti» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 12, f. 91, carte sciolte, s.d.)

influenza sul Rio facendogli conoscere i filosofi del romanticismo tedesco (Wackenroder, Schelling) e dunque sollecitandone la svolta in chiave medievaleggiante. Sembra pertanto che il faentino sia stato del tutto estraneo alla polemica che pure si infiammò, tra i sostenitori italiani del Purismo come Pietro Selvatico e Camillo Laderchi, contro i “mistici” francesi, e di cui il Rio fu il bersaglio più attaccato: «Quindi, tenendosi lontani, così dal troppo aereo idealismo di Rio e di Robert, come dal prosaico scetticismo di Masure e di Sommerard, tracciare le vicende del mosaico e della miniatura, i due rami in cui per tanto tempo visse fervida e solitaria vita la pittura cristiana» scrisse ad esempio Selvatico, precisando più avanti: «so di offendere la modestia di due chiari italiani, ponendoli nel novero di quelli che meglio giovano, l'uno colla matita e colla penna, l'altro cogli scritti soltanto, la soave pittura del trecento e del quattrocento; ma troppo mi pesa sentir tutto giorno gli stranieri lagnarsi, perché questi né si curano, né s'intendono in Italia: è anche troppo grave dolore non aver che pochi nomi da citare a confutazione dell'amaro appunto. Ed in cima a questi nomi sono da porsi il professore Tommaso Minardi, di cui qui ricordo con perdonabile orgoglio la benivoglienza che egli sempre mostrommi, ed il conte Camillo Laderchi di Ferrara»¹³⁷. Risulta evidente che il tentativo di Selvatico fosse quello di difendere pubblicamente la primogenitura delle idee minardiane di un rinnovamento dell'arte contemporanea fondato sui modelli di devozione e purezza stilistica dell'incontaminata arte sacra fiorita in Italia nei secoli XVI e XV: Minardi però non pare affatto aver avvertito quest'esigenza, ben conscio che i suoi interessi per gli “antichi maestri” - ad esempio quello per Perugino, di cui il testo del Rio sancì la fortuna a livello internazionale - erano stati manifestati pubblicamente ben prima che uscisse il noto volume del Rio nel 1836, accresciuto e destinato infine a diventare la prima parte di *De l'art chrétien*, che però vide la luce soltanto nel 1855.

¹³⁷ SELVATICO 1842, p. 329. Su analoghe posizioni di Selvatico si attestò Camillo Laderchi, che pur premettendo «un uomo che mi onoro di poter chiamare col nome d'amico, il Prof. Rio, ha pubblicato un volume importantissimo sulla pittura italiana» tenne infatti a precisare poco oltre che «m'è piacevole il poter dire, che le verità così altamente proclamate dal Prof. Rio, e dagli ammiratori dell'arte cristiana erano già sentite anche fra noi. Alcune ottennero sì di essere confermate con l'autorità di uno de' primi artisti che abbia oggi l'Italia: il Prof. Tommaso Minardi mio concittadino. Nel suo discorso - *Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione* - formicolante di tante osservazioni sulla parte esecutiva della pittura, sapienti, peregrine, acutissime, e tutte esposte con una precisione ed eleganza di dire assai rare negli artisti, egli stabilisce, fra le altre, queste verità» (C. Laderchi, *La pittura ferrarese*, in FRIZZI, LADERCHI 1848, pp. 291-476, in part. pp. 300-301).

È probabile che l'atteggiamento più cauto derivasse a Minardi da una conoscenza personale di Rio, considerati i numerosi viaggi di studio compiuti dal francese in Italia per raccogliere materiale: conoscenza maturata o attraverso Laderchi o per il tramite di Montalembert, che in Francia non aveva esitato ad evidenziare, pubblicamente, l'importanza dello scritto minardiano del 1834, considerato dall'aristocratico francese come un precedente ineludibile: «Déjà l'année dernière, M. le chevalier Minardi, président de l'Académie des beaux arts de Rome, avait établi, dans un discours qui fit beaucoup d'effet, la supériorité de l'inspiration chrétienne des écoles primitives sur la prétendue peinture religieuse des siècles récents»¹³⁸. In definitiva, pur glissando sulla vivacità della polemica e non prendendo le parti di nessuno dei contendenti, tuttavia con quest'affermazione Montalembert ammise implicitamente l'importanza e l'influenza del testo minardiano anche negli ambienti artistici francesi coevi.

Una riprova della conoscenza degli artisti puristi in Francia è fornita anche dal successo riscosso dall'allievo minardiano Vincenzo Pasqualoni (Orvieto 1820 - Roma 1880/1885). Figura oggi sostanzialmente ignorata, in vita ebbe il privilegio - tra i pochissimi artisti italiani dell'epoca - di esaudire non poche committenze che gli vennero richieste o dalla comunità francese presente a Roma - decorò infatti la cupola del Séminaire Pontifical Français de Rome nel 1869 con la *Trinità, Santi e angeli* - o direttamente d'oltralpe. Le fonti ricordano, ad esempio, una grande pala d'altare eseguita per Notre-Dame a Parigi (*Incoronazione della Vergine e comunione degli Apostoli*, irreperibile); a Bordeaux è invece conservato un suo *Sacro Cuore* datato al 1876 (chiesa di Notre-Dame du Chapelet); varie opere sono segnalate perfino nel Québec; è risaputo infine che particolare fortuna conobbe il prototipo da egli studiato per la raffigurazione canonica dell'*Immacolata Concezione*, che replicò almeno quattro volte per soddisfare le domande inviategli dalle cattedrali di Innsbruck e Santiago del Cile, e forse per l'appunto anche dalla Francia. Una di queste versioni (1854 ca), purtroppo gravemente danneggiata, ho rinvenuto nella chiesa dei Santi Apostoli della città natale del pittore [fig. 116], che in vita fu famoso, come ricorda Ovidi, anche e soprattutto per aver realizzato accurati disegni dagli affreschi di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio

¹³⁸ C.R. Forbes de Montalembert, *De l'ancienne école de Ferrare* (prima ed., 1838), in MONTALEMBERT 1861, pp. 338-340, part. p. 338.

del Duomo di Orvieto (si ignora l'attuale ubicazione degli originali, solo alcuni lucidi sono conservati nell'Archivio Pietrangeli ad Orvieto)¹³⁹.

Prendendo a pretesto la fama di Pasqualoni come copista da Signorelli, anche se questo tema esula dagli obiettivi che mi sono prefissato in questa ricerca, vorrei sottolineare inoltre un aspetto che a mio giudizio meriterebbe di essere approfondito, e intorno al quale anzi lancio la proposta di un nuovo progetto di ricerca: mi riferisco alla fortuna dei modelli medievali e rinascimentali umbri nella pittura francese tanto della prima come della seconda metà dell'Ottocento, per la quale Minardi potrebbe aver avuto un ruolo fondamentale nell'orientare i gusti della comunità artistica francese presente a Roma fra il 1820 e il 1850. Se è vero infatti che la Toscana, grazie ai suoi monumenti testimoni degli splendori del romanico e del gotico (San Miniato al Monte, Santa Croce e Santa Maria Novella a Firenze, il Duomo e il Camposanto di Pisa, il Duomo di Siena) e con le opere in pittura della grande stagione rinascimentale, non aveva mai smesso di esercitare una forte e ininterrotta attrazione sui viaggiatori transalpini nemmeno in epoca napoleonica, è vero d'altro canto che l'Umbria iniziò ad essere riscoperta e battuta sistematicamente, come luogo simbolo della cristianità e dell'arte prerinascimentale, soltanto più in là nel tempo: gli anni Venti, come già ho potuto dimostrare a riguardo dei Nazareni attirati nel territorio perugino dalla presenza in città di Ludovico di Baviera ma anche dalla politica di promozione della locale accademia sostenuta da Minardi e Sanguinetti, segnarono in questo senso un momento di passaggio fondamentale¹⁴⁰: dal momento, quindi, che tale fenomeno si verificò in seguito al rientro a Roma di Minardi dopo il triennio trascorso a Perugia (1819-21), si affaccia l'ipotesi affascinante di un'influenza trasmessa dal faentino anche su questo crinale.

¹³⁹ OVIDI 1902, p. 96. Cfr. inoltre A. Lo Presti, S. Petrillo, in BOCO-PONTI 2006, pp. 274-278.

¹⁴⁰ Sui primi soggiorni degli artisti tedeschi in Umbria cfr. RICCI 2006. Il primo viaggio "umbro" di cui si ha notizia tra i pensionati dell'Accademia di Francia a Villa Medici -se si eccettuano gli spostamenti nella regione, purtroppo non sempre documentati, ma probabilmente pregressi, di Ingres- è invece quello compiuto da Orsel e Périn nel 1822, un anno dopo il ritorno in pianta stabile di Minardi a Roma. Ha spiegato poi in tal senso Francesca Chiocci che il percorso compiuto dai due artisti -Perugia, Assisi, Siena, Firenze, Pisa- venne definendosi in seguito come un itinerario prefissato «attraverso uno scambio frequente e continuo di informazioni relative ai luoghi da visitare [...]». L'analisi incrociata delle corrispondenze rivela, da questo punto di vista, informazioni assai interessanti poiché mette in luce quanta parte abbiano avuto nella scelta delle destinazioni i consigli di viaggio che i *pensionnaires* erano soliti scambiarsi tra di loro [...]. Il caso dello scalpore suscitato dai disegni che Orsel e Périn mostrano al rientro dal loro viaggio e dell'influenza che questi studi e quelle discussioni ebbero sulle scelte dei *pensionnaires* è significativo» (CHIOCCI 2007, p. 164).

D'altronde ho già illustrato come siano cambiati i modelli stilistici a cui fecero riferimento alcuni pittori tedeschi di ambito nazareno a partire dal terzo decennio del secolo, una volta instaurato un dialogo con Minardi e la sua scuola che autonomamente avevano introiettato nella loro opera aspetti della pittura umbra del Quattrocento. Una maggiore tangenza sarebbe stata destinata a manifestarsi in maniera ancora più esplicita fra il 1840 e il 1860, quando per la prima volta alcuni artisti di lingua tedesca come Ludwig Seitz e Ludwig Grüner, ritennero ad esempio necessario prendere lezioni nello studio privato dell'artista faentino¹⁴¹; analogamente è documentato che Johann Michael Wittmer abbia studiato i disegni minardiani; attestazioni di simile tenore si possono individuare anche nell'opera di nazareni di “seconda generazione” come Gebhard Flatz, Carl von Blaas, Eduard Jakob von Steinle, Leopold Kupelwieser, Franz van Rodhen ed altri, ma l'argomento è di tale portata da indurmi a ritenere indispensabile, al momento, premettere cautela nello svolgere ulteriori considerazioni¹⁴².

Alla stessa stregua, ossia ancora interamente da perlustrare, era la vasta tematica delle altre frequentazioni estere di Minardi e dei puristi, che sicuramente furono estese anche ad altri paesi europei. Tra gli allievi segnalati da Ovidi figurano ad esempio due artisti dell'Europa orientale - ma non sono gli unici - già ben noti agli studi: il raffinato pittore croato Franjo o Francesco Salghetti-Drioli (Zara, 1811-1877)¹⁴³, e il celebre pittore russo, sebbene di origini italiane, Fyodor (detto Fedor o Fedele) Antonovič Bruni (Milano 1799 - San Pietroburgo 1875).

Si rivela in particolar modo interessante il caso di Bruni, che in seguito fu anche direttore dell'Ermitage: durante il suo soggiorno a Roma come pensionato dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo ricevè l'incarico, assieme ai suoi compagni di studio, tra i più promettenti pittori della nazione (Brjullof, Goretsky, i fratelli Markovs e altri) di eseguire repliche a grandezza naturale di opere di Perugino, Fra Bartolomeo, Mariotto Albertinelli, Franciabigio, Andrea del Sarto, Perin del Vaga, nonché alcuni dei dipinti più “quattrocentisti” di Raffaello: le *Tre Grazie*, la *Crocifissione Mond*, la *Madonna del cardellino*, i tondi della volta della Stanza della

¹⁴¹OVIDI 1902, pp. 104 e 147.

¹⁴² Su Wittmer ammiratore di Minardi cfr. SALMEN 2005, p. 73, 79, 82. Per l'influsso della pittura umbra su Flatz, mutuato da Overbeck, cfr. V. Rotili, in *Arte in Umbria*, pp. 129-130.

¹⁴³Cfr. OVIDI 1902, p. 120. L'ampia produzione dell'artista è stata di recente al centro di indagini approfondite coordinate da Ivo Petriccioli (cfr. PETRICCIOLI 2003).

Segnatura (che come già detto enorme fortuna conobbero nell'Ottocento) e l'intero ciclo delle decorazioni interne di Villa Madama¹⁴⁴. Questi studi prolungati sull'arte rinascimentale furono così fervidi di ripercussioni al punto da rendere possibile l'affermazione, anche in Russia, di un filone d'ispirazione raffaellesca ben visibile proprio nelle opere di soggetto religioso realizzate da Bruni [fig. 117], sebbene questo orientamento venga considerato una parentesi estemporanea, considerati gli sviluppi in senso realistico che connotarono negli anni successivi la scuola russa: si pensi alle opere di Karl Pavlovič Brjullov (*L'ultimo giorno di Pompei*) e di Aleksandr Andreievič Ivanov (*L'apparizione del Messia al popolo*)¹⁴⁵, che aprirono poi la strada nella seconda metà del secolo alla pittura di timbro verista, a lungo perdurata in ambiente russo.

Chi al contrario mantenne un rapporto sempre costante negli anni con la corrente purista fu la comunità maltese: numerosi artisti provenienti dall'isola furono seguaci di Tommaso Minardi - alcuni di questi addirittura tra i primissimi suoi scolari, come Pietro Paolo Caruana (1793-1852) e Salvatore Busuttill (1798-1854)¹⁴⁶-, ma quel che più mi sembra interessante evidenziare in questo frangente è che a Malta i pittori puristi godettero di così vasta e duratura ammirazione da parte dei ricchi mecenati del luogo, che in non poche occasioni questa si tramutò in opportunità di lavoro, presumibilmente ben remunerate. Da questo legame sfociarono i frequenti invii di opere da parte di Pietro Gagliardi, le cui pale d'altare sono una presenza ricorrente in diverse chiese di Malta¹⁴⁷,

¹⁴⁴ Si è da poco conclusa l'esposizione *Age of Raphael and Russian Art School* (San Pietroburgo, Museum of the Russian Academy of Arts, 6-30 novembre 2008), rassegna nella quale è stato possibile ammirare per la prima volta le copie da Raffaello e da altri pittori italiani del Quattro e Cinquecento eseguite da artisti russi tra XVIII e il XIX secolo, pratica che conobbe per l'appunto un incremento esponenziale verso gli anni Trenta-Quaranta dell'Ottocento, forse spinta in questa direzione dagli orientamenti puristi ormai dominanti a quella data all'Accademia di San Luca.

¹⁴⁵ Di parere diverso dal mio è Claudio Poppi, secondo cui il più noto dipinto di Bruni realizzato a Roma, *Il serpente di bronzo* (1828-41, San Pietroburgo, Museo Russo) «è uno dei risultati più coerenti dell'eclettismo accademico che, cresciuto dal ramo del neoclassicismo camucciniano, contrastava l'affermazione del Purismo sulla scena artistica romana degli anni Quaranta» (Poppi 1991, p. 557). Tuttavia la decorazione interna della Basilica di Sant'Isacco a San Pietroburgo, eseguita tra il 1842 e il 1851 sotto la direzione di Carl Brjullov e dello stesso Bruni dai migliori allievi dell'Accademia, quasi tutti reduci da un soggiorno di studi in Italia, si mostra in linea con i principi puristi. Sulla presenza a Roma della folta colonia russa si veda F. Mazzocca, *Da Oriente a Occidente. Nuovi protagonisti sulla scena romana*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 357-362 e schede sgg., pp. 363-372.

¹⁴⁶ Entrambi sono testimoniati da una lettera di Cochetti del 1820, in cui tra i suoi compagni di studio il pittore romano ricorda «Caruana, Dorelli, Fabio, Baruffaldi, Rinaldi, il Maltese Busuttilef [sic]» (Luigi Cochetti a Tommaso Minardi, 15 gennaio 1820, in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 3).

¹⁴⁷ Sono infatti reperibili numerose opere di Gagliardi, tra cui un dipinto con *San Gaetano di Thiene* per Hamrun, *l'Assunzione della Vergine* per Gudja, *la Nostra signora della Dottrina* per Tarxien, *San Giuseppe* per la chiesa dei francescani minori a Rabat, *la Madonna protettrice di Malta* nella Cattedrale di Mdina, dove sono anche due dipinti di Francesco Grandi e Domenico Bruschi, mentre Nicola Consoni

e di almeno due dipinti anche da parte di Minardi, uno dei quali, la cosiddetta *Madonna del libro* di cui si aveva notizia ma nessuna documentazione fotografica¹⁴⁸, posso finalmente presentare in questa circostanza [fig. 120]. L'opera, un olio eseguito su tavola e datato 1862, è tipico della produzione tarda del pittore come si evince dall'ispirazione raffaellesca (in particolare in questo caso dalla *Madonna del prato* o *del belvedere*) e dal gusto per le cromie traslucide e in *nuances*, che sono più caratteristiche di tecniche come l'acquerello e la tempera piuttosto che dell'olio. Malgrado appaia in uno stato di conservazione mediocre, con un'evidente opacizzazione in basso e lievi perdite di colore, tuttavia si può affermare che si tratti della più importante acquisizione agli studi per quanto riguarda il catalogo dei dipinti di Minardi, assai poco noto vista la preferenza accordata ormai da decenni, dagli addetti al settore, allo studio della sua produzione grafica a discapito di quella pittorica, che risulta, a tratti, misconosciuta.

Malta, inoltre, non fu l'unica frontiera di mercato al di fuori dei confini italiani su cui Minardi e i suoi poterono fare affidamento: si hanno notizie infatti di tele di grande formato di Vincenzo Chialli in Germania e in Inghilterra, si conoscono i bozzetti preparatori di Luigi Cochetti per una decorazione - mai realizzata - commissionatagli dal principe russo Teodoro Galitzin; è noto il *Ritratto di Stendhal* di Silvestro Valeri al Musée Stendhal di Grenoble, così come si è al corrente di alcuni allievi di Minardi attivi in Spagna - Gaspare Sensi dal 1825, Gaetano Palmaroli e Augusto Guglielmi dal '29¹⁴⁹;

e Ignazio Cortis furono incaricati del progetto l'uno e dell'esecuzione l'altro del restauro integrativo degli affreschi di Mattia Preti nella chiesa di San Giovanni a La Valletta (CONSONI 1997, pp. 28-29) ed è nota la presenza di diversi scultori provenienti da Roma di estrazione purista e di ulteriori pittori maltesi studenti a Roma nell'atelier di Minardi (Tommaso Madiona, Giuseppe Bonnici, Giuseppe Calleja, Antonio Falzon, ecc.). Il tema della penetrazione a Malta dell'estetica nazareno-purista è stato oggetto di due lavori di ricerca realizzati alcuni anni orsono rispettivamente da ESPINOSA RODRIGUEZ 1997 e FIORENTINO 1998.

¹⁴⁸ Ringrazio Antonio Espinosa Rodriguez e Brincat Audrey Amri per la gentile collaborazione nel fornirmi notizie d'inventario il primo circa la provenienza dell'opera, e la seconda per avermi procurato una riproduzione fotografica del dipinto di Minardi attualmente alla National Gallery of Fine Arts di La Valletta (a cui fu donato nel 1958), che era quello conosciuto grazie a Ernesto Ovidi come la "Madonna detta del libro, con Gesù e S. Giovanni bambini che si trastullano con i fiori" (OVIDI 1902, p. 281; ESPINOSA RODRIGUEZ 1990, p. 156). Rimane invece da rintracciare la "Sacra Famiglia. Quadro ad olio eseguito per commissione del cav. Girolamo Tagliaferro di Malta" (OVIDI 1902, p. 282) di cui ritengo di aver individuato un ricalco di Cesare Fracassini all'Archivio di Stato di Terni (*Schede comparative*, tav. C.4).

¹⁴⁹ Riguardo al trasferimento dei due artisti a Madrid nel 1829 ho rinvenuto un nucleo di lettere molto interessanti in base alle quali si possono ripercorrere le tappe dell'itinerario compiuto, in cui offrono dei resoconti minuziosi al maestro delle soste nelle città d'arte che visitarono durante il viaggio prima imbarcarsi a Genova; si legga ad esempio ciò che Palmaroli scrive da Firenze il 12 luglio 1829: «Viterbo e Ronciglione ci fuggì di mano e a Radicofani salimmo al più alto della Rocca della quale Dante ne parla; ci sorprese oltre modo. Nel vederlo più spesso mi ricordavo di Voi sembrandomi di essere in vostra compagnia nella Fortezza di Assisi. Nella sua piccola Chiesa abbiām trovato tre bassorilievi in creta cotta con vernice bianca di Luca della Robbia molto belli. Il buon Augusto ne segnò le pieghe a ragione

un *Trittico* di Marcello Sozzi è al Museo “Casa de los Pisa” di Granada e rimangono da vagliare infine le informazioni relative alle spedizioni all'estero soddisfatte dal prolifico Pietro Gagliardi (Francia, Spagna, Irlanda, U.S.A.), per conto di mecenati stranieri.

Per concludere, non si può omettere un rapido accenno al panorama extra-europeo delle relazioni e delle influenze puriste, che nel continente americano ebbero sviluppi assai articolati e complessi, come già accennato a proposito dell'Accademia di San Carlos a Città del Messico. Proprio dal Messico, dove era stato insegnante di pittura e direttore del suddetto istituto tra il 1868 e il 1871, Domenico Tojetti (Rocca di Papa 1806 – San Francisco 1892), sarebbe poi partito per diffondere l'estetica purista in California, dove beneficiò di una notevole serie di committenze e ottenne numerosi riconoscimenti.

A San Francisco fu insegnante nella locale *School of Design*, dipinse ritratti e quadri di cavalletto di stile preraffaellita-simbolista (*Ophelia*, 1880, Oakland, Museum of California) e insieme ai due figli Eduardo e Virgilio affrescò diverse chiese di culto cattolico: Tojetti non rinnegò mai la lezione del maestro, come manifesta il dipinto che celebra allegoricamente il progresso della nazione nord-americana [fig. 118], opera in cui sono ancora evidentissimi i retaggi dell'insegnamento minardiano¹⁵⁰.

Negli Stati Uniti è nota anche la presenza di Luigi Gregori (Bologna 1819 - [?] 1883), che dopo essersi perfezionato a Roma negli anni Cinquanta - dove entrò in contatto con Minardi e fece parte del gruppo di copisti attivi per conto del Marchese Giovan Pietro Campana - approdò oltre oceano nel 1874 per ricoprire il ruolo di direttore del Dipartimento di Arte della University of Notre Dame, nello stato dell'Indiana: all'interno del *campus* affrescò la chiesa e nella sede amministrativa del *college* eseguì una serie di 12 tele di grande formato rappresentanti *Scene della vita di Cristoforo Colombo*; in seguito realizzò altri dipinti per chiese di Baltimora, Philadelphia, Detroit e Chicago.

La sua presenza tuttavia non fu di assoluto rilievo come quella di Tojetti in California o

piacendogli, come io ho segnato deei paesi. Giunti a Siena fummo di volo al Duomo, quale ci fece arresto in modo particolare come quello, che ci dette con Idea per noi inconcepita. Lasciando altra bellezza mi appiglio a dirvi delle sole pitture [...] Beccafumi ci sorprese per il gran sapere benché tanto esagerato. Due ore ci trattenemmo nelle pitture di Pio II [di Pinturicchio, n.d.A.]. Come son belle, e conservatissime [...] Poi vedemmo il Sodoma nella S.Caterina [...] nella Chiesa dei Domenicani un Guido Sanese anteriore a Cimbaue, un Giotto, un Mantegna, ecc. e abbiamo trovati questi di molto effetto particolarmente uno nella prima cappella a sinistra nel Duomo, che a me parve di scuola del Caravaggio. Un'altra ora saccheggiamo per dir così con gl'occhi tutta Siena né ci fu cosa interessante che non vedemmo» (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 1, f. 13). In un'altra busta ho rinvenuto anche la minuta della lettera di raccomandazione di Minardi al Nunzio Apostolico di Madrid per favorire i due allievi (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 8, f. 62).

¹⁵⁰Sull'artista si vedano S. Gnisci, in CASTELNUOVO 1991, II, pp. 1042-1043 e SORIA 1997, p. 68.

quella di Costantino Brumidi (Roma 1805 - Washington 1880), altro pittore di formazione accademica romana ma di ben altra notorietà, in apparenza distante dal Purismo minardiano per una sua posizione politica radicalmente anti-clericale che lo spinse a fuggire dalla capitale pontificia. Brumidi, a partire dal 1855, venne incaricato delle decorazioni del National Capitol di Washington nelle quali riversò le sue precedenti esperienze romane maturate in seno ai cantieri Torlonia, mettendo in mostra elementi di ascendenza raffaellesca derivatigli, forse, dall'apprendistato compiuto all'Accademia di San Luca, dove ricevette di sicuro gli insegnamenti minardiani¹⁵¹.

Traguardi stilistici di notevole qualità si riscontrano anche in un pittore latino-americano che a Roma studiò con Minardi e Consoni tra il 1853 e il 1856 e che è giustamente considerato uno dei pionieri e più prominenti artisti brasiliani, Victor Meirelles De Lima (Florianópolis 1832 – Rio de Janeiro 1902)¹⁵². Agli inizi della sua carriera dimostrò subito di saper ben conciliare le istanze realiste con le esercitazioni sugli “antichi maestri”, come dimostra la *Flagellazione* del Museu Nacional de Belas Artes di Rio de Janeiro [fig. 119], opera realizzata al termine del triennio di pensionato romano in cui gli spunti realistici di memoria caravaggesca risultano combinati allo studio di Sebastiano del Piombo e Guido Reni; dopo un ulteriore soggiorno a Parigi dove entrò in contatto con Paul Delaroche e Léon Cogniet, al ritorno in patria Meirelles si dedicò con molto successo, e con esiti ragguardevoli, alla pittura di storia e a quella di paesaggio. Il legame di Meirelles con il magistero purista di Minardi (peraltro riscontrabile anche in altri artisti e oggetto di ripetute attenzioni *in loco*¹⁵³), è perfettamente riconoscibile nei disegni del pittore brasiliano in cui vi sono abbondanti riferimenti anche alla pratica degli studi dal vero nella campagna romana: disegni che sono stati al centro di un'iniziativa di ricerca culminata di recente nell'allestimento dell'esposizione *O Mestre e seu Discípulo: Tommaso Minardi e Victor Meirelles* (Florianópolis, Museu Victor Meirelles, 2007), a ulteriore dimostrazione della vastità delle relazioni intessute a Roma da Minardi che ne decretarono, a livello internazionale, una enorme fama e considerazione, di cui per le ragioni storico-critiche di cui ho dato conto nell'introduzione a questo lavoro, si era completamente perduta la memoria.

¹⁵¹Cfr. O'CONNOR 1992 e soprattutto l'esaustivo *Costantino Brumidi* 1998.

¹⁵²Sull'artista si veda il recente DA SILVA 2004.

¹⁵³Cfr. COLI 1994, GUTIÉRREZ VINUALES 1997 e DAZZI 2006.

CAPITOLO IV

*Un caso di indagine: l'album degli
"Studi di figure" di Tommaso Minardi*

IV.I. *Le vicende conservative e collezionistiche*

«Minardi Tommaso. Painter and designer, was born at Faenza 1787. He was a member of the Academy of St. Luke at Rome and was the head of so called Purists, who hoped to restore the simplicity of the Old Masters. He made drawings of the Last judgment after Michelangelo and of the Laocoonte. He also worked much at restoration in the churches of his native town. He died at Rome 1871»¹⁵⁴. Con questa sintetica ma assai significativa e circostanziata *expertise*, purtroppo priva di data, l'artista e collezionista gallese John Deffett Francis (Swansea, 1815-1910) consegnava un album di sua proprietà -composto da 199 disegni realizzati da Tommaso Minardi-, concludendo così la trattativa di acquisto dell'opera intrapresa con Sir John Williams (Gwynfe 1840 - Aberystwyth 1926), benemerito donatore di una vasta collezione d'arte italiana e inglese, dall'età rinascimentale al tardo XIX secolo, pervenuta per donazione alla University of Wales.

Il cosiddetto album degli *Studi di Figure* [ill. I], come si evince dall'iscrizione nella prima di copertina del raccoglitore (mentre in un cartiglio applicato sulla coperta rigida è segnato "album / 5° dell'Inventario"), misurava in origine mm. 282 (altezza) x 390 (larghezza) x 38 (profondità); il totale dei disegni che si ricava dalla numerazione progressiva tramite segnatura su ogni foglio incollato e a sua volta ripetuta su ogni pagina del contenitore assomava a 202: la calligrafia di questa numerazione è identica a quella del cartiglio in copertina e la considero autografa di Ernesto Ovidi, per la conoscenza che ho acquisito di essa nel corso della lunga consultazione del suo archivio privato, contenente a sua volta l'epistolario di Tommaso Minardi, depositati come detto all'Archivio di Stato di Roma. Poiché gli esemplari ancora conservati sono 199, si può dedurre che, nel tempo, questo manufatto di tale delicatezza e pregio artigianale, rilegato a mano dallo stesso artista, abbia subito alcune vicissitudini che ne potrebbero aver causato alcune perdite, portando a ridurre il numero dei disegni in esso contenuti¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery, Fondo "John Williams Bequest": carte sciolte.

¹⁵⁵ Lo studio dell'album in questione, che ha consentito l'opportunità per chi scrive per farne una catalogazione scientifica completa, costituisce il quarto capitolo del presente lavoro. Come già accennato da questo lavoro di schedatura ne è scaturita la proposta di una pubblicazione integrale del fondo pervenuto in Galles introdotta da un saggio di Robert Meyrick e da un mio contributo: il volume dovrebbe intitolarsi *In Search of Purity. The "Studies for Figures" Drawings by Tommaso Minardi*.

Tra l'altro, si tenga in considerazione che il numero degli esemplari mancanti potrebbe essere superiore a 3, perché non si può escludere che siano state asportate ulteriori pagine successive all'ultima pervenuta, anche se, da come è conservato oggi l'album - privo di numerosi fogli perché i disegni sono stati tutti ritagliati e montati su passepartout - non è lecito fare supposizioni, in quanto non suffragabili.

A onor del vero, inversamente a quanto affermato finora, è possibile allo stesso modo che dalla prima numerazione fosse stato escluso il disegno "di anteporta", ovverosia il presunto *Autoritratto con Luigi Cochetti*, che figurava sulla prima pagina dell'album (cat. 199, inv. WD 337), mentre il n. 1 era stato assegnato a quello che in realtà occupava la seconda pagina (cat. 1, inv. WD 139). Oppure, ancora, potrebbe essersi trattato di un errore di conteggio commesso in partenza da Ovidi: la ragione dei suoi refusi potrebbe essere individuata in una difficoltà di conteggio dovuta alla compresenza di più disegni su una stessa pagina, per cui, dopo averne indicato un totale di 200, che corrisponde alle cifre iscritte sulle pagine dell'album, il medesimo Ovidi deve aver provveduto a un secondo definitivo riconteggio, utilizzando questa volta il sistema della segnatura sull'esemplare, che si attesta a quota 202, con le 3 lacune di cui si dava conto all'inizio.

Al di là comunque della questione, destinata a rimanere insoluta, del numero dei disegni che il pittore purista aveva realmente selezionato al fine di inserirli nel suo quinto raccoglitore monotematico, l'album degli *Studi di figure* certo presenta alcune caratteristiche di estremo interesse, sia da un punto di vista esecutivo che storico-artistico. Intanto è bene confermare che, nonostante lo smembramento avvenuto in anni recenti, e malgrado i diversi passaggi di proprietà subiti nell'arco di cinquant'anni circa durante i quali è immaginabile che siano stati sottratti alcuni fogli particolarmente apprezzati, e sgualciti e danneggiati altri per via della ripetuta azione meccanica che si esercita sfogliando le pagine di un raccoglitore, lo stato conservativo della stragrande maggioranza dei disegni è da ritenere eccellente. Questo pur se le tecniche esecutive per le loro delicate caratteristiche intrinseche avrebbero potuto facilitare una perdita consistente di materia, e la fragilità dei supporti favorire una formazione vasta e accelerata di macchie di ruggine (foxing), lesioni, perforazioni, ecc.

In una precedente schedatura inventariale compilata da Moira Vincentelli tutte le schede riportavano, per quanto riguarda i materiali, l'indicazione d'uso di *sepia ink* (inchiostro color seppia), ma a mio parere l'inchiostro utilizzato nella quasi totalità di questi disegni è marrone, ossia "bruno" secondo la dicitura comune all'epoca di Minardi e più diffusa nel linguaggio convenzionale riferito alle tecniche grafiche.

S seconda di quanto esso veniva diluito, poteva assumere un tono più o meno scuro, o più o meno chiaro, tendente quindi al nero quando veniva usato praticamente a secco, con la penna (o grigio se acquarellato e disteso a penna) oppure intermedio, simile al nocciola, come si riscontra nella gran parte dei casi. In alcuni rari esemplari, la percentuale d'inchiostro sciolto nell'acqua era così bassa rispetto al solito da farlo virare addirittura in tonalità rossicce e rosate.

La provenienza dell'album dallo studio privato di Minardi è indubitabile, dato il fatto che non vi è un solo foglio che non si possa ritenere non ascrivibile direttamente alla sua mano. Le tecniche esecutive forniscono molti elementi di riscontro, ulteriormente confortati da osservazioni di carattere stilistico, ossia le evidenti assonanze con altri fogli già studiati, nonché le analogie sul versante del repertorio dei soggetti affrontati, e l'indubbio aspetto qualitativo delle opere.

Tuttavia rimane da assodare il percorso compiuto dal raccoglitore successivamente alla morte dell'artista faentino e anteriormente al 1926, anno in cui fece l'ingresso nelle collezioni della University of Wales.

L'album degli *Studi di figure*, com'è stato possibile verificare consultando un elenco manoscritto datato per l'appunto al 1926, faceva parte della donazione di Sir John Williams¹⁵⁶, celebre medico della sua epoca, che era stato in vita Presidente della University of Wales, e che al momento della sua morte dispose di donare la sua casa, con tutto ciò che conteneva, e metà del suo patrimonio, all'istituzione universitaria, mentre l'altra metà, insieme a una raccolta di dipinti relativi al Galles e a una rinomata collezione di antichi codici in lingua gallese e di libri a stampa, la destinò alla National Library of Wales, anch'essa ubicata ad Aberystwyth.

L'album, tuttavia, non era stato acquistato da Sir John Williams sul mercato italiano, ma come accennato all'inizio da un altro gallese; fu infatti rilevato, in data sconosciuta,

¹⁵⁶ Sulla donazione effettuata da Sir John Williams cfr. MEYRICK, HOLLAND, pp. 7-8.

dalla collezione di un importante *amateur* dell'epoca, John Deffett Francis, originario di Swansea [ill. II] pittore noto per la sua produzione come ritrattista e per il fatto che nel museo della sua città natale sia approdata una cospicua raccolta di disegni e dipinti, in prevalenza di artisti inglesi del Sette e dell'Ottocento, già di sua proprietà.

In ogni caso, in base all'iscrizione che compare su quella che era la pagina dell'album siglata da Ernesto Ovidi col numero "1" (che ospitava probabilmente come spiegato un foglio attualmente privo di numerazione, cioè l'*Autoritratto con Luigi Cochetti* che costituiva il frontespizio del raccoglitore prima che venisse smembrato), si può ricostruire per intero il percorso seguito dall'album.

Su questo foglio infatti vi si riconosce la calligrafia di Ernesto Ovidi nella scritta "Album V dell'Inventario", che appare al centro del foglio, a mò di titolo, mentre con una calligrafia differente è stata redatta un'iscrizione [ill. III] che testimonia l'appartenenza dell'album a un successivo proprietario, il primo di nazionalità britannica, di cui però si ignorano i pur minimi dati biografici: "Col. [Colonel] C. Judge RE [Royal Engineer]" il quale specifica luogo e data di acquisto segnalando "Late of Rome 1881", e indicando infine i suoi indirizzi londinesi, il precedente "68 Talgarth Road / West Kensington W [West London]" e il seguente "And now / 31 Brook Green W [West London]".

L'acquisto dovrebbe essere stato effettuato direttamente dalla famiglia Ovidi, che alla morte di Minardi nel 1871 ne aveva ereditato tutti i suoi materiali di studio, compresi i 5 album elencati da Ernesto Ovidi nella biografia del pittore pubblicata nel 1902. Nove anni dopo la data in cui la famiglia Ovidi (nel 1872, ad un anno dalla morte di Minardi) avevano formalmente preso possesso del vasto materiale autografo lasciato loro in dono dall'artista faentino in quanto proveniente dal suo studio, posto in una casa di proprietà degli stessi Ovidi (fondo calcolato fino ad ora in circa 1400 pezzi, costituiti in gran prevalenza da disegni), il suddetto colonnello Judge acquistò dunque l'album degli *Studi di figure*, portandolo con sé a Londra, prima nella sua casa a Talgarth Road, e quindi nell'abitazione di Brook Green.

È presumibile pertanto che l'album sia stato venduto privatamente dagli Ovidi al Judge, il che tra l'altro porta all'inevitabile considerazione che la vendita effettuata dalla famiglia romana a Enrico Milano, in data 16 Ottobre 1920, non comprendeva l'intero

nucleo delle opere conservate nell'atelier di Minardi alla sua morte, come si è invece creduto finora (d'altronde è documentato che gli Ovidi avessero già tentato di cedere in blocco l'eredità Minardi offrendola in vendita all'Accademia di Belle Arti di Perugia)¹⁵⁷.

Risulta attualmente impossibile calcolare, anche solo approssimativamente, da quanti fogli sia stato composto in origine lo sterminato corpus grafico realizzato in vita dall'artista faentino, perché i pur utilissimi elenchi stilati con acribia e dovizia di particolari da Ernesto Ovidi sono da ritenere incompleti e lacunosi.

Al di là comunque di questo computo meticoloso che prima o poi meriterebbe, almeno così auspico, essere intrapreso, rimangono da stabilire i successivi passaggi di proprietà dell'album oggetto di questo studio particolareggiato. Purtroppo, se è stato possibile risalire con esattezza al momento in cui il raccoglitore fu esportato dall'Italia al Regno Unito, più arduo è stabilire con esattezza come e quando sia avvenuta la compravendita fra il colonello Judge e John Deffett Francis.

Bisogna ricordare inoltre che è presumibile, ma nient'affatto dimostrabile, che il Judge, prima di cedere l'album a Deffett Francis, abbia spaginato qualche disegno e se lo sia tenuto per sé, forse incorniciandolo separatamente - com'era consuetudine per gli esemplari più apprezzati - come dimostrerebbero alcuni evidenti segni di scollamento, prova tangibile di una rimozione. È vero altresì che una manomissione dell'album potrebbe essere stata sia pregressa che successiva, anche se escluderei che possa essere avvenuta durante il periodo in cui l'opera appartenne alla famiglia Ovidi, così come tendo a credere che non possa esserne stato responsabile Sir John Williams. Indizi del fatto, al contrario, che nel passaggio dell'album dal primo al secondo proprietario britannici, si siano persi alcuni disegni, si riscontrano in iscrizioni manoscritte, verosimilmente attribuibili a Deffett Francis, come "already there", a testimonianza di disegni precedentemente posizionati nei punti indicati da alcune frecce disegnate; soprattutto, la prova più schiacciante consiste nella nota che si può leggere nella pagina di album dov'erano incollati i disegni rispettivamente numerati 201 e 202. Qui infatti si legge: "these corners belong to a previous drawing (J.F.) [John Francis]".

È dunque lecito supporre che sia stato il colonnello Judge a compromettere l'integrità dell'opera così come era stata concepita da Minardi: Ovidi testimonia infatti nella

¹⁵⁷ Cfr. M.A. Scarpati, *I disegni dello studio di Tommaso Minardi*, in *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 7-8.

biografia minardiana del 1902 che ogni singolo album a tema (Album degli “Apostoli”, “Sacre Famiglie”, “Paesaggi”, “Accademie del nudo”, “Studi di teste”, “Pieghie”, e ancora altri contenenti composizioni varie, anatomie di animali, caricature, ecc.) era stato personalmente assemblato e perfino rilegato dall’artista romagnolo¹⁵⁸.

Perché dunque Deffett Francis dovrebbe aver sentito l’esigenza di marcare tali annotazioni se non per aver riscontrato reali ed evidenti lacune: in definitiva, si deve quasi certamente a quest’intervento la perdita dei tre esemplari che mancano all’appello, dato che la numerazione di Ovidi giunge a contarne 202, mentre la collezione di Aberystwyth si interrompe a 199. Si può pertanto giungere a ipotizzare che Deffett Francis, una volta constatata l’assenza di alcuni fogli dall’album, abbia rimpiazzato gli spazi mancanti rimaneggiandone l’ordine interno.

Una volta che l’album divenne di sua proprietà, perlomeno, se ne possono seguire le tracce ripercorrendo la biografia di questo eclettico pittore-collezionista, nativo di Swansea, che si era trasferito a metà degli anni Trenta a Londra, e nella capitale si era affermato come buon ritrattista: i suoi dipinti gli erano richiesti in particolar modo dalla classe aristocratica, compresa la Regina Vittoria, Sir Robert Peel ed altri personaggi in vista, ma le sue frequentazioni non erano solo quelle legate al mondo della committenza ufficiale e all’ambito della Royal Academy.

Deffett Francis è noto infatti anche per essere stato uno dei fondatori nel 1857 del “The Savage Club”, uno dei più importanti *bohemian gentleman's clubs* londinesi che ebbe tra i suoi aderenti critici d’arte e artisti di primo piano dell’epoca vittoriana (William Mulready, John Leech, Kenny Meadows, il ritrattista di corte Sir Edwin Landseer, il pittore scozzese e illustratore dei romanzi di Dickens, Daniel Maclise), nelle cui riunioni erano ripetutamente affiorate manifestazioni nostalgiche per il Medioevo.

Fu poi in contatto con Charles Dickens (Portsmouth 1812 - Gadshill 1870), William M. Thackeray (Calcutta 1811 - Londra 1863) e soprattutto John Ruskin (Londra 1819 - Brantwood 1900)¹⁵⁹: esperienze dunque fondamentali, che permisero a Deffett Francis

¹⁵⁸ Cfr. OVIDI 1902, pp. 49. Si vedano a questo proposito le schedature, realizzate in occasione della mostra monografica del 1982 allestita alla G.N.A.M. di Roma, dell’“Album degli Apostoli” di proprietà dell’Accademia Nazionale di San Luca, e dell’“Album di studi diversi” (collezione privata) pubblicate in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 291-303 e 304-316.

¹⁵⁹ Si legga il necrologio *Death of Mr. J. Deffett Francis* pubblicato in “The Cambrian”, 22 febbraio 1901, p. 22: «In the forties he proceeded to the great Metropolis [Londra, n.d.A. ...] where he managed to make one or two hits in portrait painting, and drifted into the circle of the famous old Bohemians. He

di entrare in contatto, negli anni seguenti, con circoli artistici tangenti e in affinità d'intenti, in particolare con la *Pre-Raphaelite Brotherhood*.

Com'è documentata l'amicizia con Ruskin -che potrebbe averlo introdotto alla pittura purista "continentale", secondo la stessa definizione del celebre scrittore londinese¹⁶⁰- lo è pure infatti quella con Dante Gabriel Rossetti (Londra 1828 – Birchington 1882), che più tardi diventò socio anch'egli del "Savage Club": entrambi segni tangibili di un'affiliazione -pur senza una partecipazione diretta- alla Confraternita dei Preraffaelliti¹⁶¹; vicinanza che Deffett Francis manifestò esplicitamente nelle sue opere di tema shakesperiano e favolistico e che forse, ancor di più, che si constata nelle sue scelte collezionistiche: la sua raccolta privata era regolarmente aperta al pubblico fin da quando l'artista era ancora in vita col nome di *Deffett Francis Art Gallery at Swansea* (oggi il suo lascito fa parte delle raccolte della Glynn Vivian Art Gallery, sempre in Swansea).

La raccolta del pittore gallese vantava numerosi dipinti di varie epoche, in gran parte ceduti mentre era in vita, oltre ad una considerevole libreria specializzata in storia dell'arte e ad una raccolta di incisioni, molte delle quali derivate da capolavori dell'arte italiana del Quattro e del Cinquecento, che di certo costituivano uno dei "serbatoi" figurativi a cui i pittori britannici di orientamento neo-rinascimentale potevano

came into contact with Charles Dickens, who was then on the "Daily News", and accompanied the inimitable "Boz" on many of his explorations into the slums in search of material for his novels]. He came across Tackeray, and corresponded with Ruskin, and was the boon companion of all the literary lions of the day» .

¹⁶⁰ Assai interessante si rivela il giudizio di Ruskin sul Purismo: «Painters have been divided commonly only into two ranks, now known, I believe, throughout Europe by the names which they first received in Italy, "Puristi and Naturalisti". Since, however, in the existing state of things, the degraded or evil-loving class, though less defined than that of the Purists, is just as vast as it is indistinct, this division has done infinite dishonour to the great faithful painters of nature: and it has long been one of the objects I have had most at heart to show that, in reality, the Purists, in their sanctity, are less separated from these natural painters than the Sensualists in their foulness [...]. Let us, then, endeavour briefly to mark the real relations of these three vast ranks of men, whom I shall call, for convenience in speaking of them, Purists, Naturalists, and Sensualists; not that these terms express their real characters, but I know no word, and cannot coin a convenient one, which would accurately express the opposite of Purist; and I keep the terms Purist and Naturalist in order to comply, as far as possible, with the established usage of language on the Continent» (J. Ruskin, *Venetian Notebooks*, electronic edition, Lancaster University, vol. 10, p. 224, nota 55). Si veda per conferma RUSKIN 1842-60, vol. 3, cap. VI, § 2, dove il critico britannico analogamente inserisce nella categoria del *true idealism* i "Puristi" e i "Naturalisti".

¹⁶¹ Una lettera di Deffett Francis ricevuta da D.G. Rossetti il 12 gennaio 1878 è segnalata in *An inventory of the papers of the Rossetti family including Christina G. Rossetti, Dante Gabriel Rossetti, and William Michael Rossetti, as well as other persons who had a literary or personal connection with the Rossetti family*, The Library of the University of British Columbia, Special Collections Division, Prepared by: George Brandak, 1975, e Jenn Roberts, 2001.

attingere, in assenza della possibilità di compiere un viaggio in Italia -che fu possibile solo per i più fortunati tra cui William Dyce, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, Charles Fairfax Murray e pochi altri- per poter studiare dal vero gli *Old Masters*¹⁶².

Per focalizzare l'importanza e l'entità del museo allestito da Deffett Francis, utilizzato come "repertorio" per studi sui maestri rinascimentali e moderni, vale la pena aggiungere che nel corso degli anni avrebbe donato circa 20.000 pezzi fra libri, stampe e disegni al British Museum¹⁶³.

Ciò detto, anche in questo caso tuttavia non si conosce con precisione l'anno in cui l'album coi disegni originali di Minardi venne ceduto dall'artista vicino al gruppo preraffaellita al conterraneo Sir John Williams, sebbene si possiedano varie notizie che documentino un fitto scambio di cortesie e di relazioni umane tra i due.

Nel carteggio relativo alla donazione Williams alla University of Wales, fortunatamente, è stato possibile reperire non soltanto il breve testo redatto da Deffett Francis con le notizie biografiche su Minardi; in effetti, grazie al prezioso ausilio fornitomi dallo staff della School of Art, ho potuto scoprire con sorpresa che i rapporti intercorsi tra questi due personaggi non erano stati soltanto di amicizia, ma che si può precisamente individuare il ruolo di intermediario e consulente per gli acquisti esercitato da Deffett Francis a favore di John Williams.

L'amicizia fra i due collezionisti gallesi risale alla metà circa degli anni Ottanta: nel 1883 John Williams è nominato *Obstetric Physician* presso il University College Hospital di Londra, e l'anno seguente si trasferisce con la sua famiglia in una casa in Queen Anne Street.

È in questo periodo che John Williams stringe i contatti con il pittore nativo di Swansea, circostanza favorita dalla vicinanza di residenza: dietro le indicazioni di Deffett Francis, Williams acquista numerose opere d'arte, antichi mobili e oggetti d'antiquariato di vario genere: il pittore valuta e segnala in particolare dipinti, libri e manoscritti che sa possono interessare John Williams, ricevendo in ritorno per questa sua attività di

¹⁶² Su questa tematica si vedano gli interessanti studi di PIAONTI 1986, WEINBERG 1997 nonché la mostra attualmente in corso presso la Ruskin Library dell'Università di Lancaster (10 gennaio-29 marzo 2009) intitolata *Ruskin and the Old Masters*.

¹⁶³ «John Deffett Francis was a great habitue of the British Museum at that time. He became known as "The Daily Reader", and he was great as benefactor to that great institution as he subsequently became to the Swansea Library. It is said that his gifts of books and prints to the Museum come very near 20,000 in number» *Death of Mr. J. Deffett Francis*, cit., p. 22.

consulenza un compenso economico, come documentato dal carteggio intercorso tra di loro; Williams ricambia non soltanto in termini finanziari, ma anche elargendo doni, ossia cedendo al proprio corrispondente alcune delle opere della sua collezione in cambio di altre che Deffett Francis aveva scovato per lui nel mercato londinese.

Successe anche all'inverso: nel 1898 John Deffett Francis regala una serie di dipinti a Sir John “*with fervent gratitude to you and your Lady*” che includeva “*Sir Joshua [Reynolds, n.d.A.] study for the Colour of his Portrait of the Duke of Orleans [Philippe Egalité, Duc d’Orleans, n.d.A.],- the picture was painted for the Prince of Wales but was destroyed by fire. This study did belong to H. Thompson RA who worked for Sir J.R.*” e “*A sketch by Gericault [opera attribuita oggi a Jean-Baptiste Deshayes o Charles-Michelange Challe] for his large picture The Death of Hercules in the Louvre*”¹⁶⁴.

Frutto delle consulenze, delle segnalazioni, degli scambi e delle compravendite avvenute nel corso degli anni Ottanta e Novanta furono anche l'acquisto da parte di Sir John di un dipinto di Salvator Rosa rappresentante *Banditi sulla riva del fiume*, una tela della bottega di Rembrandt raffigurante *Cristo e la Samaritana*, un'*Eruzione del Vesuvio vista da Portici* firmata e datata 1775 da Joseph Wright of Derby, e, oltre a un nutrito gruppo di stampe e a un più ridotto numero di acquarelli inglesi, il volume contenente circa 200 disegni a matita, inchiostro e *lavis* eseguiti da Minardi.

Al momento del ritiro dalla vita professionale, nel 1903, Sir John e la consorte Lady Williams fecero ritorno in Galles dove ebbero un ruolo assai attivo nella vita della Contea di Aberystwyth: l'uomo incanalò le sue energie in opere di filantropia, divenendo il principale fautore dell'apertura della National Library of Wales, il cui nucleo antico si formò attraverso la donazione della sua raccolta libraria e archivistica (l'avvenimento fu celebrato con la realizzazione di una statua a tutto tondo ritraente il benefattore, che è opera dello scultore italiano Mario Rutelli).

John Deffett Francis, invece, si è potuto riconoscere solo in tempi recentissimi come colui che diede un grande contributo, con il suo entusiasmo di collezionista e la sua costanza nel fornire consigli e attribuzioni all'amico, per l'assemblaggio di una raccolta d'arte che è poi quella confluita nelle collezioni dell'università gallese.

¹⁶⁴ Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery, Fondo “John Williams Bequest”: John Deffett Francis a Sir John Williams, 27 Settembre 1898.

La data d'ingresso dell'album degli “Studi di figure” tra le opere appartenenti a John Williams non è nota: tuttavia la data di morte di Deffett Francis, nel 1901, funziona egregiamente come datazione ante-quem per il passaggio di proprietà, anche se rimangono perplessità sull'entità dello scambio, nel senso che data la natura complessa dei rapporti fra i due è impossibile stabilire se si sia trattato di una cessione, o piuttosto di un dono fatto in amicizia, magari in segno di riconoscenza in seguito ad altri incarichi, ben retribuiti, affidati al Francis da Sir Williams. Considerando che l'album era stato “esportato” nel Regno Unito nel 1881, nel breve intervallo di meno di vent'anni si ha documentazione che prova l'esistenza di almeno tre diversi proprietari britannici, testimonianza del sicuro apprezzamento riscosso da questa del tutto particolare, se non unica, opera d'arte e cimelio al tempo stesso, realizzata in tutti i suoi fogli e personalmente messa insieme da colui che è stato quasi certamente il più noto artista italiano di orientamento purista in Inghilterra, almeno per tutto il corso del XIX secolo. Intorno a quest'argomento, per fugare ogni residuo scetticismo circa la casualità della fortuna goduta dal raccoglitore approdato in Galles, ritengo necessario prima di portare a termine questo excursus rammentare e precisare che, nel corso della sua lunga esistenza, Tommaso Minardi aveva già avuto in diverse circostanze l'occasione di raccogliere consensi entusiasti alla sua opera da parte di colleghi¹⁶⁵ e, quel che più interessa in questo frangente, collezionisti di provenienza britannica. Si ha notizia infatti di almeno due dipinti commissionati da aristocratici inglesi, uno disperso di cui però resta la foto d'epoca di Polenzani del bozzetto (1829), sul soggetto assai raro, di gusto squisitamente onirico, dell'*Ettore dormiente che sogna di domare i cavalli* [ill. IV]¹⁶⁶. L'altra opera è in questione, invece, è la tela minardiana che senz'ombra di dubbio risulta la più conosciuta ancora oggi nel mondo anglosassone: la *Madonna del Rosario* conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma era infatti, come ha potuto dimostrare Maria Antonietta Scarpati, una commissione richiesta al pittore faentino da parte di un nobile committente anglosassone, Lord Dudley, identificato in William Humble Ward, padre del più noto William Ward, Visconte di

¹⁶⁵ Sulle relazioni intessute con la comunità artistica inglese residente a Roma si rinvia alla lettura del paragrafo III.II, in cui è riversata parte integrante del lavoro d'indagine svolto in Gran Bretagna.

¹⁶⁶ *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 84: «A quest'anno risale la composizione con *Ettore dormiente sogna di domare cavalli* che avrebbe dovuto essere trasposta in pittura per un signore inglese».

Ednam e Conte di Dudley, collezionista di primitivi italiani la formazione della cui raccolta è stata indagata per la prima volta anni orsono da Francis Haskell¹⁶⁷.

Bisogna segnalare inoltre il successo nel mercato internazionale delle *Sacre Famiglie* incise da Vincenzo Gaiassi sui disegni originali di Minardi, le prime delle quali risultano di datazione assai precoce (1817); tra gli esemplari più belli vi sono perfino dei fogli con dediche ad aristocratici e nobildonne inglesi, che non si può escludere abbiano addirittura frequentato lo studio di Minardi come artiste dilettanti e pertanto concedendo all'artista faentino il privilegio di posare per lui come modelle [ill. V].

Ma anche le incisioni di Ludovico Prasseda (due di esse sono conservate al British Museum), sempre da originali minardiani con soggetti però non sacri bensì desunti dalla storia antica, specie dall'*Iliade* di Omero, come la stampa datata 1823 con *Andromaca che piange la morte di Ettore*, erano note e apprezzate oltre Manica [ill. VI].

Uguale fortuna godé in territorio anglosassone un disegno dell'artista, sconosciuto agli studi fino ad ora, rappresentante una copia - non fedele all'originale, per via dell'assenza delle figure dei due figli - del Laocoonte dei Musei Vaticani [ill. VII], che poi è lo stesso foglio guarda caso citato da Deffett Francis nell'expertise consegnata a Sir John Williams al momento della cessione dell'album, opera che ho fortunatamente rintracciato nel mercato antiquario statunitense¹⁶⁸.

Per concludere questa rapida e sintetica rassegna di attestazioni della fortuna collezionistica in Inghilterra delle opere di Minardi, non si può infine tacere del buon numero di disegni autografi del maestro attualmente conservati in prestigiose sedi museali, tra cui il British Museum e la Wellcome Library di Londra, l'Ashmolean Museum di Oxford e il Fitzwilliam di Cambridge.

In particolare, il ristretto nucleo di fogli custodito tra le sterminate raccolte del British, si rivela di estremo interesse perché si tratta di un gruppo di disegni di stile omogeneo,

¹⁶⁷ M.A. Scarpati, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 264-265. Cfr. inoltre S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 134-135, e G. Capitelli, in *SISI, SPALLETTI 2007*, pp. 102-103.

¹⁶⁸ L'opera è stata battuta all'asta dalla Stamford Auction House (Norwalk/Connecticut) in data 26 giugno 2005, Lotto 375. Il disegno, che non va considerato come una riproduzione, in quanto largamente rielaborato con l'aggiunta perfino di racemi vegetali, si inserisce nel solco di quelle immagini derivate dalla celebre statua d'età romana, a sua volta copia da un originale greco, che presuppongono un'interpretazione in chiave romantica: tra Sette e Ottocento, per un lungo periodo, l'opera venne infatti percepita per la sua drammaticità come un prototipo del gusto "sublime": sulla fortuna iconografica della statua in età moderna e contemporanea si vedano i saggi di Arnold Nesselrath, *Laocoonte vive*, e Micol Forti, *Le spire della memoria*, in *BURANELLI, LIVERANI, NESSELRATH 2006*, pp. 67-78 e 83-97.

rappresentanti iconiche figure di santi con gli attributi delle loro virtù teologali, come nel caso del *San Girolamo* [ill. VIII] o dei loro martiri, per esempio la *Sant'Agata* della Wellcome Library [ill. IX], raffigurata oltre che con la palma del martirio con i seni, deposti su un piatto, che le furono tagliati con grandi tenaglie per aver rifiutato di adorare gli idoli pagani; lo stesso dicasi per il *Santo Stefano* pervenuto all'Ashmolean Museum di Oxford, con le pietre servite per la lapidazione tenute tra i lembi della veste. L'omogenità stilistica, tecnica e di formato, l'indubbia qualità esecutiva -come ad esempio nelle due redazioni, entrambe per una figura di *San Paolo apostolo*, approdate ambedue al British Museum [ill. X-XI]- che si riscontra in tutte queste opere presenti in varie sedi ma accomunate dal fatto che si tratta di disegni da lungo tempo presenti in terra britannica denunciano la medesima provenienza da un identico nucleo, probabilmente giunto *en bloc* oltre Manica e in seguito smembrato; è stato possibile ipotizzare tutto ciò istituendo confronti con ulteriori fogli rintracciati nel mercato antiquario londinese, oppure con la preziosa documentazione fotografica della Witt Library presso il Courtauld Institute di Londra, grazie alla quale ho potuto constatare che numerosi fogli minardiani, di cui oggi si ignora la collocazione, sono transitati nel tempo presso gallerie private e prestigiose case d'aste londinesi: tuttavia non è questa la sede adatta per mostrare integralmente questa vasta serie di opere eccezionalmente rinvenute in Gran Bretagna.

Allo stato attuale degli studi, e per le conoscenze acquisite del vasto *corpus* grafico minardiano, è probabile che essi abbiano tutti fatto parte di uno stesso album, uno dei numerosi a tema ancora presenti nello studio di Minardi alla sua morte, in seguito scrupolosamente elencati da Ernesto Ovidi - anche se all'appello manca proprio l'album di Aberystwyth -¹⁶⁹, e sulla cui fortuna collezionistica c'è ancora moltissimo da indagare: fortuna di cui gli splendidi *Studi di figure* non costituiscono, in definitiva, l'unico esempio di cui potersi avvalere per suffragare le ipotesi fin qui sostenute.

¹⁶⁹ Cfr. OVIDI 1902, pp. 288-290.



ill. I: *Album degli "Studi di figure"*, copertina
(Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery)



ill. II: *Ritratto fotografico di John Deffett Francis*
(Swansea, Glynn Vivian Art Gallery)



ill. III: *Album degli "Studi di figure"*, pagina 1,
(Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery)



ill. IV: Tommaso Minardi [inv.], G.B. Polenzani [fotografo],
Ettore dormiente che sogna di domare i cavalli,
 in *Collezione di disegni del Prof. Tommaso Minardi riprodotta in fotografia*,
 Roma 1865-66 (Roma, Biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna)



ill. V: Tommaso Minardi (inv. e dis.), Vincenzo Gaiassi (inc.),
Madonna con il Bambino e San Giovannino, acquaforte, s.d.
 (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle stampe "Angelo Davoli")



ill. VI: Tommaso Minardi (inv.), Ludovico Prasseda (inc.), *Morte di Ettore*, acquatinta stampata in tono seppia, 1823 (Londra, British Museum)



ill. VII: Tommaso Minardi, *Laocoonte*, matita e gessetto bianco su carta marrone, s.d. (già Norwalk/USA, Stamford Auction House, 2005)



ill. VIII: Tommaso Minardi, *San Girolamo con due chierici*,
matita, penna, inchiostro bruno acquerellato su carta grigio-verde, s.d.
(Londra, British Museum)



ill. IX: Tommaso Minardi, *Sant'Agata*, matita,
penna, inchiostro bruno acquerellato,
lumecciature di biacca su carta azzurra, s.d.
(Londra, Wellcome Library)



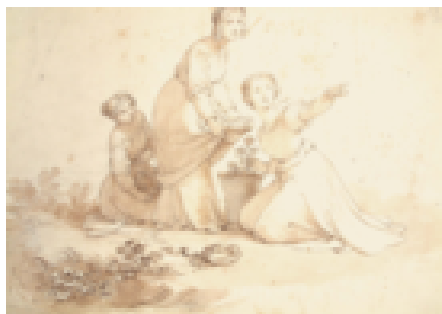
ill. XI: Tommaso Minardi, *San Paolo ad Atene indica ai greci l'altare del Dio ignoto*,
matita, penna, inchiostro bruno acquerellato,
lumeggiature di biacca su carta velina, s.d.
(Londra, British Museum)



ill. X: Tommaso Minardi, *San Paolo ad Atene indica ai greci l'altare del Dio ignoto*,
matita, penna, inchiostro bruno acquerellato
su carta crema, s.d.
(Londra, British Museum)

IV.II. *Catalogo delle opere*

Avvertenza: Le voci prescelte per questa campagna di schedatura sono state concordate assieme al personale del museo annesso alla School of Art della University of Wales, e in particolare con il curatore delle collezioni, Neil Holland. La decisione è stata presa facendo riferimento a due precedenti ricognizioni inventariali, una realizzata ad opera di Moira Vincentelli alla fine degli anni Settanta, ed una affidata di recente a Phil Garratt. Per necessità di integrazione, dunque, si sono mantenuti alcuni campi già compilati nelle schedature anteriori (ad esempio "Iscrizioni" e "Filigrana"), inserendone altri che non erano stati ritenuti di specifico interesse e dunque assenti ("Note storico-artistiche", "Stato di conservazione", "Bibliografia"). La presente catalogazione è stata portata a termine nel periodo compreso tra maggio e novembre 2007. Ringrazio l'*Head of the School* Robert Meyrick e i già nominati docenti che mi hanno assistito e consigliato, e tutto lo staff per la simpatia e la cortesia manifestata verso di me.



Numero di catalogo (d'ora in avanti "Cat."): 1

Numero di inventario (d'ora in avanti "Inv."): WD 139

Soggetto: Gruppo di tre giovani donne che compongono ghirlande, una delle quali in piedi, mentre un'altra indica

Datazione: 1810-20 ca

Tecnica: Inchiostro seppia acquarellato, matita, su carta color crema

Misure foglio: mm. 195 x 266

Misure composizione: mm. 195 x 266

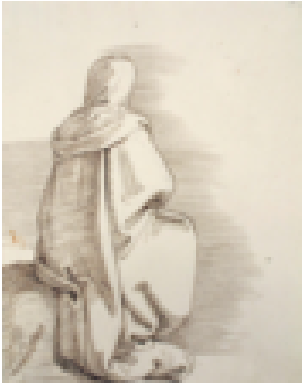
Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 1 / 5°": è la numerazione progressiva, che compare su tutti i fogli, molto probabilmente apocrifia, e da ritene al contrario opera attribuibile a Ernesto Ovidi, che fu proprietario dell'album: d'ora in avanti, per esigenza di sintesi, non ne verrà più indicata la posizione nè specificata la tecnica. Molto spesso sui disegni è anche vergata, oltre alla cifra numerica, una specie di notazione qualitativa dell'opera, almeno così sembra di poter interpretare tale formula: "+ !"; anche queste iscrizioni sono da ritenere posticcie, e ascrivibili allo stesso Ovidi, oppure a uno dei successivi proprietari.

Filigrana: non rilevata

Note storico-artistiche: L'impressione che si ricava sfogliando i primi disegni è che essi siano stati, nel momento della rilegatura dell'album effettuata dallo stesso artista, posti almeno all'inizio in sequenza cronologica (vedi per un confronto il *Concerto campestre* datato al 1810-20 ca, in *Disegni di Tommaso Minardi*, II, fig. 193, cat. 63). Il confronto suggerito autorizza questo tipo di ipotesi. È evidente comunque che già in questo decennio l'attenzione di Minardi si rivolga verso alcuni modelli della pittura rinascimentale. L'artista sembra essersi soffermato in particolare sullo studio delle capigliature dei dipinti toscani del '400 e del '500 (es. Filippo Lippi, Ghirlandaio, Botticelli).

Stato di conservazione: discreto, alcune macchie di foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 2

Inv. WD 140

Soggetto: Figura incappucciata, seduta, vista da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, tracce di matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 191 x 171

Misure composizione: mm. 195 x 191

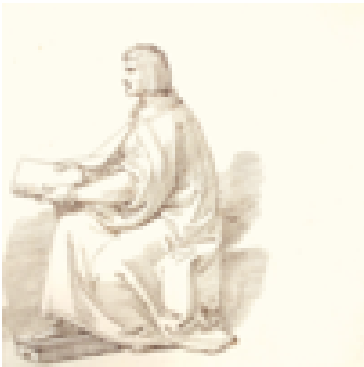
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 2 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 3

Inv. WD 141

Soggetto: Figura maschile in tunica con libro in mano, seduta, vista di profilo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, tracce di matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 195 x 191

Misure composizione: mm. 195 x 191

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 3 / 5°"

Note storico-artistiche: Figura di letterato o uomo di legge antico (?) Cfr. cat. 5 (inv. WD 143)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 4

Inv. WD 142

Soggetto: Gruppo di cinque figure: un prete benedice una ragazza e tre figure femminili presenziano

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro seppia acquarellato, matita, su carta color crema

Misure foglio: mm. 191 x 252

Misure composizione: mm. 191 x 252

Filigrana: G I

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "N 4 / 5°"

Note storico-artistiche: Questi primi disegni trovano riscontro, piuttosto che nelle composizioni giovanili di maggiore notorietà, negli schizzi presenti nei taccuini conservati a Forlì e Faenza. Un eccellente confronto si può istituire ad esempio con *Disegni, taccuini, lettere*, cat. 27, p. 11, *San Francesco e il Crocifisso*, ove si legge una descrizione che pare potersi bene adattare al disegno in questione: «Lo spazio angusto, definito da una rigorosa prospettiva centrale e le figure taglienti, prive quasi di chiaroscuro sono costruiti prevalentemente dalla linea. Utilizzando la tecnica del solo contorno Minardi rivela qui quel processo di sintesi grafica che lo porta, in questi anni intorno al 1820, al raggiungimento di effetti di astrazione formale mai più toccati in seguito». Si veda in *Disegni, taccuini, lettere*, 103c (c.37v.), p. 62, copia di un *Gruppo di Monaci*, probabilmente da affresco del XVI secolo (taccuino del viaggio a Napoli).

Stato di conservazione: buono, sporadiche perdite di colore

Bibliografia: inedito



Cat. 5

Inv. WD 143

Soggetto: Uomo in tunica, seduto

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 259 x 189

Misure composizione: mm. 259 x 189

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "5 / 5°"

Note storico-artistiche: Verosimilmente filosofo o poeta dell'antichità. Confronti sono istituibili con diversi disegni appartenenti al fondo dello studio dell'artista pervenuto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 136-137)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 6

Inv. WD 144

Soggetto: Figura maschile in tunica, seduta, in atto di leggere, probabilmente "Filosofo o poeta dell'antichità"

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 259 x 189

Misure composizione: mm. 259 x 189

Filigrana: B B

Iscrizioni: in alto a destra, "N 6 / 5°" e "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 5 (inv. WD 143)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 7

Inv. WD 145

Soggetto: Giovane donna in piedi, probabilmente "Studio da antico maestro"

Datazione: 1817

Tecnica: Inchiostro bruno e seppia acquerellato, tracce di matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 252 x 195

Misure composizione: mm. 252 x 195

Filigrana: A M, abbreviazione per "AL Masso" (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 185, fig. 1)

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "7 / 5°"; firmato e datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno "TMF Roma 1817"

Note storico-artistiche: Disegno assai importante per la datazione precoce che dimostra l'interesse rivolto dall'artista verso la pittura rinascimentale ben prima del soggiorno a Perugia in occasione della direzione della locale Accademia di Belle Arti (1819-1821). L'opera tra l'altro è realizzata su un foglio dov'è tratteggiata anche un'ulteriore figura femminile, con una veste che ricorda quella della Vergine, anch'essa di chiara ispirazione quattrocentesca. Vale di nuovo la pena sottolineare come l'attenzione di Minardi si appunta sull'acconciatura, che rammenta molto da vicino quella delle figure dipinte da Domenico Ghirlandaio nel ciclo di affreschi rappresentanti *Storie della Vergine* nella cappella Tornabuoni all'interno di Santa Maria Novella a Firenze.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: Ricci 2006, p. 94



Cat. 8

Inv. WD 146

Soggetto: Uomo con lunga veste e cappuccio, con un braccio alzato mentre con l'altro impugna un rotolo manoscritto; probabilmente "Profeta"

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 271 x 203

Misure composizione: mm. 271 x 203

Iscrizioni: in alto a destra, a matita "N 8 / 5"; in basso a destra, sempre a matita, "+ !"

Filigrana: Un'ancora

Note storico-artistiche: Potrebbe trattarsi anche in questo caso da una copia o derivazione da antico maestro. Il volto dell'anziano, scavato da rughe, riporta alla mente anche in questo alcuni esempi della ritrattistica del Ghirlandaio, come il celebre *Ritratto di vecchio con nipote* del Louvre.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 9

Inv. WD 147

Soggetto: Studio di panneggio

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno su carta color crema

Misure foglio: mm. 180 x 185

Misure composizione: mm. 180 x 185

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, "N 9 / 5"; sul verso, frammento di lettera a stampa indirizzata al "Professore Tommaso Minardi" da parte della Calcografia Camerale, firmata da "F. Ferrari Segretario"

Note storico-artistiche: Ulteriore disegno chiaramente ispirato da modelli rinascimentali, se non addirittura da considerare un *d'après*; una notevole somiglianza si riscontra in particolare con gli analoghi studi di panneggi di Leonardo da Vinci (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 98-99).

Stato di conservazione: discreto, microlacerazioni del supporto cartaceo

Bibliografia: inedito



Cat. 10

Inv. WD 148

Soggetto: Donna dormiente e cavaliere che la addita

Datazione: 1820-30 ca

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 145 x 273

Misure composizione: mm. 145 x 273

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli all'interno di un cerchio (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 186-188, figg. 4, 5, 10)

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 10 / 5°"

Note storico-artistiche: Un confronto molto stringente si può istituire con alcune composizioni oniriche della fine degli anni dieci e dei primi anni venti come *La visione di Enrico il navigatore*, *Ossian e Malvina*, *Tasso medita la figura della Bellezza*, ecc. Non è un caso forse che la filigrana del foglio di Aberystwyth corrisponda esattamente a quella del foglio in cui Minardi ha disegnato la suddetta scena ossianica. La stessa si trova anche nel supporto del disegno rappresentante la *Fuga di Corradino dopo la battaglia di Tagliacozzo* (post 1828); in effetti la scena, pur rimanendo di interpretazione oscura, può essere legittimamente messa in relazione ai soggetti cavallereschi di derivazione letteraria (tratti principalmente dai poemi di Ariosto e Tasso). In particolare, per via dell'armatura di foggia medievale indossata dalla figura maschile, e per la presenza di una figura femminile dormiente, si può ipotizzare che rappresenti il soggetto di *Erminia addormentata dalla Gerusalemme liberata*. Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 19-20; *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 237-238.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 11

Inv. WD 149

Soggetto: Uomo in ginocchio che raccoglie un cesto con un bambino

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 194 x 269

Misure composizione: mm. 194 x 269

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N 11 / 5°"

Note storico-artistiche: Presumibilmente si tratta di uno studio preparatorio per una composizione di soggetto veterotestamentaria, ovvero *Mosè abbandonato alle acque del Nilo*

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 12

Inv. WD 150

Soggetto: Due chierici (vescovi) che indossano mitre, in adorazione e circondati da leoni; "Scena dall'Apocalisse" (?)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 244 x 351

Misure composizione: mm. 244 x 351

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 12 / 5°"

Note storico-artistiche: Per questa tipologia assai frequente nel corpus minardiano di figure clericali con lunghe barbe e in abiti cerimoniali, c'è da istituire possibili riferimenti a modelli illustri come le figure di venerabili santi spesso inserite nelle pale d'altare eseguite da Perugino (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 306).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 13

Inv. WD 151

Soggetto: Otto figure oranti e un prete in atto di celebrare un atto liturgico

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 243 x 352

Misure composizione: mm. 243 x 352

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 13 / 5°"

Note storico-artistiche: Questo disegno e i tre seguenti trovano similitudini assai notevoli, anzi indubitabili, con alcune composizioni rapidamente tracciate da Minardi nei suoi taccuini giovanili. Si tratta perlopiù di scene incentrate sulla devozione religiosa nei territori di provincia, devozione di carattere popolare, molto diffusa all'epoca nelle zone periferiche dello Stato Pontificio, che l'artista romagnolo era solito visitare nel corso dei suoi spostamenti. Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, p. 67, fig. 107. a, ma ancora più nello specifico p. 85 (figg. 116. g, h, i).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 14

Inv. WD 152

Soggetto: Tre donne ammantate, in preghiera, viste da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 250 x 190

Misure composizione: mm. 250 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N 14 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13, inv. WD 151

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 15

Inv. WD 153

Soggetto: Figura inginocchiata e incappucciata, e studio di panneggio

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 247 x 180

Misure composizione: mm. 247 x 180

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "No 15 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (WD 151), 14 (WD 152)

Stato di conservazione: discreto, alcune pieghe del foglio ai margini

Bibliografia: inedito



Cat. 16

Inv. WD 154

Soggetto:

Due figure femminili, con lunghe vesti (suore ?), una seduta, l'altra inginocchiata in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 190 x 268 mm.

Misure composizione: mm. 190 x 268 mm.

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 16 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), 14 (WD 152), 15 (WD 153)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 17

Inv. WD 155

Soggetto: Gruppo di undici figure, al centro del quale un prete che battezza un neonato

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 264

Misure composizione: mm. 190 x 264

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli all'interno di un cerchio (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 186-188, figg. 4, 5, 10)

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 17 / 5°"

Note storico-artistiche: Potrebbe trattarsi di un episodio di storia medievale, forse ambientato a Firenze, data la presenza di una figura maschile, sulla destra, abbigliata col tipico copricapo di un uomo illustre fiorentino del Tre-Quattrocento, sull'esempio dei ritratti di Giotto, Lorenzo il Magnifico, ecc.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 18

Inv. WD 156

Soggetto: Due donne, una con la veste da religiosa mentre tiene in mano un cero, l'altra con un costume tradizionale; probabilmente "Scena di processione"

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro seppia e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 244 x 352

Misure composizione: mm. 244 x 352

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 18 / 5°"

Note storico-artistiche: Analogie molto interessanti si ritrovano con alcuni schizzi dei taccuini forlivesi e faentini, soprattutto in relazione alla raffigurazione della donna in costume. Cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 62 [103.h], 76 [111.f].

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 19

Inv. WD 157

Soggetto: Studio per due Sante martiri

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, matita e carboncino su carta color crema

Misure foglio: mm. 257 x 179

Misure composizione: mm. 268 x 179 (la composizione prosegue oltre i margini del foglio, sulla pagina dell'album sulla quale era stata incollata)

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 19 / 5°"; sul verso, frammento di lettera indirizzata: "Al Nobil Uomo Signore Consigliere Cavaliere Minardi"

Note storico-artistiche: Un ottimo confronto si può istituire, per la figura di sinistra, con una *Sant'Agata* circolante nel mercato antiquario inglese nell'ultimo lustro, assai analoga stilisticamente ad una serie di fogli ugualmente presenti in collezioni museali britanniche (ad esempio un'ulteriore versione della *Sant'Agata* e una *Santa Lucia con la madre cieca*, conservati entrambi nelle raccolte della Wellcome Library in Londra).

Stato di conservazione: discreto, alcune perdite di colore

Bibliografia: inedito



Cat. 20

Inv. WD 158

Soggetto: Studio per due figure di monaci

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e carboncino su carta color crema

Misure foglio: mm. 256 x 221

Misure composizione: mm. 256 x 221

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "No 20 / 5°"; sul verso, frammento di lettera indirizzata al "Sig. Prof. Tommaso Minardi"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), 14 (WD 152), 15 (WD 153), 16 (WD 154)

Stato di conservazione: discreto, alcune perdite di colore

Bibliografia: inedito



Cat. 21

Inv. WD 159

Soggetto: Gruppo di quattro figure che si inchinano, una con le mani giunte in segno di preghiera, due piangenti, la quarta assiste alla scena con rassegnazione; "Studio per una scena di compianto sul Cristo Morto" (?)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 195 x 270

Misure composizione: mm. 195 x 270

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: al centro, in basso, a matita, "No. 21 / 5°"; sul verso, schizzi di diverse figure a matita

Note storico-artistiche: Sembrerebbe trattarsi di studi di una Vergine Addolorata e di altri personaggi del Nuovo Testamento (San Giovanni Evangelista, Santa Maria Maddalena, San Giuseppe d'Arimatea) nel momento della deposizione di Gesù dalla Croce o nel sepolcro. Un parallelo è infatti ravvisabile nella *Deposizione* eseguita ad olio su tela intorno al 1825 oggi conservata alla Pinacoteca Comunale di Faenza (*Disegni, taccuini, lettere*, cat. 35, p. 15), nonché nel disegno di uguale soggetto del 1813 di proprietà dell'Accademia Nazionale di San Luca (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 169-171).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 22

Inv. WD 160

Soggetto: Gruppo di quattro figure: un uomo indica con il braccio sinistro, tre donne con lunghe vesti e il velo sul capo; probabilmente "Studio per le Tre Marie al sepolcro"

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 269 x 381

Misure composizione: mm. 269 x 381

Filigrana: "P.M." e un'aquila poggiante su tre monticelli all'interno di un cerchio (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 186-188, figg. 4, 5, 10)

Iscrizioni: in alto, al centro, a matita, "N. 22 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio per una scena rappresentante *Le tre Marie al sepolcro*

Stato di conservazione: discreto, pieghe del foglio ai margini

Bibliografia: inedito



Cat. 23

Inv. WD 161

Soggetto: Bacchanale

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 246 x 270

Misure composizione: mm. 230 x 270

Filigrana: E.V.

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, "N. 23 / 5°"

Note storico-artistiche: Acquerello quasi certamente di datazione precoce, per la rarità del soggetto trattato (anche se scene di gusto dionisiaco non sono del tutto assenti nel repertorio minardiano) ma anche e soprattutto per la scioltezza e la rapidità del tratto, che ricordano le opere degli esordi più vicine ai modi e agli stilemi fluidi e serpentineggianti di Felice Giani e Bartolomeo Pinelli. Si veda per un confronto stringente *Disegni, taccuini, lettere*, p. 90, figg. 119 a-b.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 24

Inv. WD 162

Soggetto: Gruppo di sei uomini, in tunica; "Gruppo di sei Apostoli, tra cui due Evangelisti"

Datazione: 1840-50 ca

Tecnica: Inchiostro bruno e nero, tracce di matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 245 x 351 mm.

Misure composizione: mm. 245 x 351 mm.

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 24 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio quasi certamente preparatorio per una composizione più grande; è forse possibile inserirlo nel folto gruppo di studi eseguiti per il grande dipinto murale rappresentante la *Propagazione del Cristianesimo* noto anche come la *Missione degli Apostoli*. I personaggi raffigurati appaiono infatti potersi correttamente individuare nei più diretti seguaci di Gesù, e due di essi si possono ancora più facilmente identificare in due dei quattro Evangelisti, in quanto recano come attributo un libro aperto, da identificare nei Vangeli da loro redatti.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 25

Inv. WD 163

Soggetto: Gruppo di dieci/undici uomini, gesticolanti, che guardano verso un punto alla loro destra

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 205 x 276

Misure composizione: mm. 205 x 308 (la composizione prosegue oltre i margini del foglio, sulla pagina dell'album sulla quale era stata incollata)

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto, a destra, a matita "N. 25 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 24 (WD 162)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 26

Inv. WD 164

Soggetto: Uomo barbuto in tunica, con le braccia aperte, visto di profilo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 268 x 195

Misure composizione: mm. 268 x 195

Filigrana: B. B.

Iscrizioni: in alto al centro, a matita, "No 26 / 5°"; in basso a destra, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 5 (inv. WD 143), 6 (WD 144).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 27

Inv. WD 165

Soggetto: Figura ammantata e incappucciata, vista di spalle

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 265 x 195

Misure composizione: mm. 265 x 195

Filigrana: F. A.

Iscrizioni: in alto al centro, a matita, "No 27 / 5°", in basso a destra, "+ !"; in alto a destra "22"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), 14 (WD 152), 15 (WD 153), 16 (WD 154)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 28

Inv. WD 166

Soggetto: San Pietro, reggente le chiavi con la mano sinistra e benedicendo con la mano destra

Datazione: 1850-60 ca

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 257 x 214

Misure composizione: mm. 257 x 214

Filigrana: F.A.

Iscrizioni: in alto a destra, "No. 28 / 5°"

Note storico-artistiche: Molti confronti si possono istituire con questo foglio, a cominciare dai disegni assemblati dallo stesso pittore nell'*Album degli Apostoli* (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 291-303). Un *San Pietro* a figura intera, con la medesima capigliatura, di datazione assai tarda (1867) fu esposto alla mostra monografica nel 1982 (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 154-155), ma il foglio di Aberystwyth appare, per ragioni stilistiche e per tecnica impiegata, di qualità decisamente più elevata.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 29

Inv. WD 167

Soggetto: Gruppo di tre figure: a sinistra, figura solitaria ammantata che si copre il volto con la mano; a destra monaco con un libro aperto in mano e di fronte a lui San Pietro con le chiavi.

Datazione: 1850-60 ca

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde/crema

Misure foglio: mm. 190 x 273

Misure composizione: mm. 190 x 273

Filigrana: Un'aquila poggianti su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N 29 / 5 °"; sul verso, schizzo rappresentante figura di donna in ginocchio, in atto di disperazione

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 28 (inv. WD 166)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 30

Inv. WD 168

Soggetto: Figura con mantello agitato dal vento, col volto coperto dalle mani

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno su carta color crema

Misure foglio: mm. 190 x 273

Misure composizione: mm. 190 x 273

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "No 30 / 5°"; sul verso, frammento di lettera con elenco di nomi (si tratta probabilmente di una lista di allievi frequentanti i corsi privati tenuti da Minardi, alcuni dei quali sono già noti agli studi): "Camillo Marchetti, Rafaele Caluori, Pietro Valentini, Pasquale Quatrini, Francesco Della Longa, Luigi Marsilio, Luigi Oldani, Pietro Girometti, Filippo Tofanelli, Rafaele Speranza, Augusto Lanciani, Luigi Susanni, Pietro Sorbi, Mariano Volpi, Giovanni Ferrero, Michele Volottnikou, Luigi Scifoni, Giuseppe Venturini"

Note storico-artistiche: Il presente foglio costituisce il primo esemplare, all'interno dell'album, di una lunghissima serie di studi sul tema della figura umana scossa e impaurita dalla forza degli agenti atmosferici (soprattutto dal vento). Non è stato possibile risalire a un dipinto di vaste proporzioni che possa aver fornito lo spunto all'artista faentino per tracciare così tanti schizzi e abbozzi su questa tematica; non era comunque abitudine del maestro purista realizzare disegni esclusivamente in preparazione di una composizione di grandi dimensioni, come testimoniano anche i numerosissimi fogli del fondo pervenuto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna la maggior parte dei quali privi di qualsiasi riferimento a opere realizzate in pittura.

Stato di conservazione: discreto, evidente segno di piegatura del foglio a metà della sua lunghezza

Bibliografia: inedito



Cat. 31

Inv. WD 169

Soggetto: Figura ammantata, che cammina, vista di profilo, con la veste agitata dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 190

Misure composizione: mm. 270 x 190

Filigrana: B B

Iscrizioni: in alto, al centro, a matita "No 31 / 5°" e "24°"; in basso a destra, sempre a matita, " + !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 32

Inv. WD 170

Soggetto: Figura ammantata, mentre cammina, con la veste agitata dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 195 x 131

Misure composizione: mm. 195 x 131

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, "N 33 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 33

Inv. WD 171

Soggetto: Donna con due bambini che fuggono, cercando un riparo da una bufera

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 194 x 144

Misure composizione: mm. 194 x 155 (la composizione prosegue oltre i margini del foglio, sulla pagina dell'album sulla quale era stata incollata)

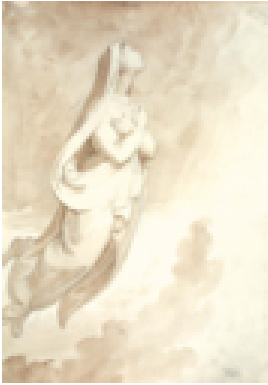
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: N 34 / 5°

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168) e cat. 32 (170)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 34

Inv. WD 172

Soggetto: Donna in volo, con le braccia incrociate sul petto

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita su carta verde

Misure foglio: mm. 266 x 190

Misure composizione: mm. 266 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 35 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio per una figura di Santa in ascesa verso il cielo o di penitente; potrebbe trattarsi di un'anima del Purgatorio; cfr. cat. 130 (WD 268)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 35

Inv. WD 173

Soggetto: Donna in volo, con le braccia incrociate sul petto

Datazione: s.d.

Tecnica: Carboncino e inchiostro bruno su carta verde

Misure foglio: mm. 263 x 190

Misure composizione: mm. 263 x 190

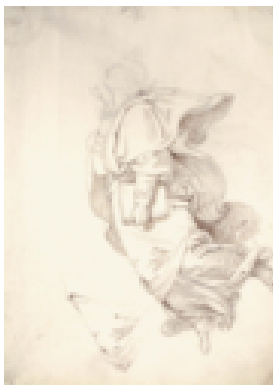
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, "N 36 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 34 (WD 172) e cat. 130 (WD 268)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 36

Inv. WD 174

Soggetto: Angelo volante, con veste intorcigliata, reggente un libro e una penna d'oca, e studio di panneggio relativo alla veste

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 268 x 193

Misure composizione: mm. 268 x 193

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli all'interno di un cerchio (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, pp. 186-188, figg. 4, 5, 10)

Iscrizioni: in alto al centro, a matita, "No 37 / 5°"

Note storico-artistiche: Potrebbe essere uno studio da antico maestro; non è troppo distante dalle copie tratte da Minardi dalle figure di angeli affrescati da Luca Signorelli nella cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, specialmente tenendo a mente la scena della *Chiamata al cielo degli eletti* (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, cat. 270, p. 33, fig. 122).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 37

Inv. WD 175

Soggetto: Figura maschile sospesa in aria con vesti turbinose; in alto a destra schizzo di una bilancia; studio per "Figura allegorica"

Datazione: 1821

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 199 x 196

Misure composizione: mm. 199 x 196

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "N. 38 / 5 °"; firmato e datato in basso a destra, con inchiostro bruno "TM 1821"; sul verso, schizzo di una composizione, probabilmente su un soggetto di storia antica

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 38 (WD 176) e 39 (WD 177)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 38

Inv. WD 176

Soggetto: Allegoria del vento; schizzo preparatorio per "Figura simboleggiante il vento"

Datazione: 1850-60 ca

Tecnica: Carboncino e inchiostro bruno su carta bianca

Misure foglio: mm. 177 x 240

Misure composizione: mm. 177 x 240

Filigrana:

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "No 39 / 5°"

Note storico-artistiche: Disegno da mettere in relazione alla figura del filosofo Hobbes che compare nella parte sinistra del grande dipinto murale del Quirinale *La missione degli Apostoli*, messo in fuga dalla luce del Cristo, e identificabile per via di un cartiglio recante la scritta "Homo Homini Lupus" (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 288). Cfr. inoltre cat. 39, inv. WD 177

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 39

Inv. WD 177

Soggetto: Allegoria del vento; schizzo preparatorio per "Figura simboleggiante il vento"

Datazione: 1850-60 ca.

Tecnica: Carboncino e inchiostro grigio acquerellato su carta color crema e su aggiunta color bianco

Misure foglio: mm. 204 x 288

Misure composizione: mm. 204 x 356 (la composizione prosegue oltre i margini del foglio, su un ulteriore frammento di foglio, e sulla pagina dell'album sulla quale ambedue erano stati incollati)

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "No 40 / 5°"; sul foglio di aggiunta, frammento di lettera "[...] che mancano [...] 3° volume[...]"; sulla pagina dell'album da cui proviene, in alto al centro, a matita, "N 40", in basso al centro, a matita, "Figura simboleggiante il vento".

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 38 (inv. WD 176)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 40

Inv. WD 178

Soggetto: Due uomini, che indossano cappelli e calzari

Datazione: 1843

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di carboncino su carta verde

Misure foglio: mm. 258 x 122

Misure composizione: mm. 258 x 122

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 42 / 5°"; sul verso, frammento di lettera a stampa, datata 2 gennaio 1843, spedita dalla Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti e firmata da "Luigi Griffi"

Note storico-artistiche: Studi di abbigliamenti forse preparatori a una composizione di soggetto storico

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 41

Inv. WD 179

Soggetto: Gruppo di due donne e un giovane uomo appoggiato a una spada

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno su carta velina color paglia

Misure foglio: mm. 197 x 158

Misure composizione: mm. 197 x 158

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 43 / 5°"

Note storico-artistiche: Disegno di vago sapore *troubadour*; potrebbe trattarsi di uno studio dal vero con seguente riadattamento dei costumi per la rappresentazione di una scena di storia medievale

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 42

Inv. WD 180

Soggetto: Due donne che camminano, vista posteriore. Una regge un sacco sopra la testa, l'altra regge un otre.

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta velina color crema

Misure foglio: mm. 267 x 195

Misure composizione: mm. 267 x 195

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 44 / 5°"

Note storico-artistiche: Questo disegno è il primo di un gruppo assai nutrito, sicuramente il meglio rappresentato nel raccoglitore approdato in Galles, centrato sulla tematica delle donne "portatrici" (di recipienti contenenti acqua e vino, di cesti pieni di vivande, ecc.). Potrebbe trattarsi, per questo come per altri fogli affini che si fanno più numerosi in seguito, di studi presi dal vero a Firenze nel corso di un soggiorno nel 1838, oppure durante altri viaggi nella campagna laziale e in Umbria. In ogni caso, queste due figure trovano un eccellente termine di paragone in un disegno raffigurante un gruppo di donne in costumi popolari, una delle quale trasporta una brocca sulla testa, presumibilmente realizzato nel capoluogo toscano o in un borgo limitrofo, pubblicato in *Disegni, taccuini, lettere*, p. 76, fig. 111f.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 43

Inv. WD 181

Soggetto: Uomo barbuto con un'ascia in mano; donna con un bambino tra le braccia, e una ragazza

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e seppia, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 193 x 260 mm.

Misure composizione: mm. 193 x 260 mm.

Filigrana: B B

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 45 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio dal vero come ben si evince dai caratteri fisionomici della figura maschile, un popolano probabilmente di mestiere taglialegna.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 44

Inv. WD 182

Soggetto: Donna con uno scialle, seduta alla base di una colonna. Profilo della stessa donna tratteggiato a matita sul lato sinistro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 191 x 168

Misure composizione: mm. 191 x 168

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "N. 46 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio dal vero, molto probabilmente di anziana devota colta durante un momento di raccoglimento all'interno di una chiesa o di una casa

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 45

Inv. WD 183

Soggetto: Giovane con bastone e tre figure maschili sedute; studio per "Pastori in ascolto"

Datazione: 1820 ca

Tecnica: Inchiostro bruno, matita e carboncino su carta bianca

Misure foglio: mm. 196 x 148

Misure composizione: mm. 196 x 148

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 47 / 5°"; sul lato sinistro del foglio, a inchiostro nero, "Ill.mo Sig. Maestro"

Note storico-artistiche: Un confronto molto interessante si può istituire con il *Concerto campestre* pubblicato in *Disegni di Tommaso Minardi*, II, cat. 63, p. 193, databile verso la fine del secondo decennio, ma anche con l'acquerello dell'allievo minardiano Nicola Consoni rappresentante *Esopo che racconta le favole ai pastori* (*Arte in Umbria*, pp. 106-107). Da porre in relazione, per evidenti affinità, anche con il disegno dell'album schedato al nr. 49 di questo catalogo [inv. WD 187(i) e WD 187(ii)].

Stato di conservazione: discreto, bordi frastagliati

Bibliografia: inedito



Cat. 46

Inv. WD 184

Soggetto:

Tre sudi su una figura d'uomo che trasporta un recipiente d'acqua / un'anfora

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno su carta bianca

Misure foglio: mm. 195 x 243

Misure composizione: mm. 195 x 243

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "N. 48 / 5°"; in basso a sinistra, "+ !"

Note storico-artistiche: Studio dal vero, presumibilmente di soldati dato che indossano uniformi identiche tra di loro.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 47

Inv. WD 185

Soggetto: Due donne che camminano: la figura di sinistra di profilo porta un sacco, l'altra con un bambino tra le braccia

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 265

Misure composizione: mm. 190 x 265

Filigrana: Feliciano Innamorati

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 49 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (inv. WD 180)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 48

Inv. WD 186

Soggetto: Estasi di San Filippo Neri; schizzo di una Madonna col Bambino e San Giovannino

Datazione: 1832

Tecnica: Inchiostro bruno, matita e carboncino su carta color crema

Misure foglio: mm. 430 x 134

Misure composizione: mm. 430 x 134

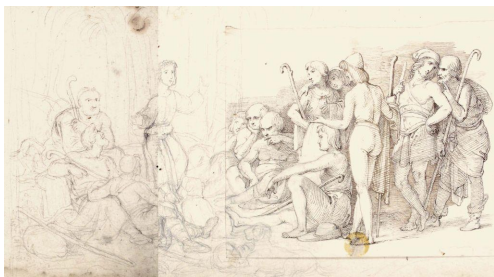
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "No 50 / 5°"; sul verso, lettera a stampa indirizzata al "Sig. Professore Tommaso Minardi" da parte della Calcografia Camerale, datata 17 maggio 1832, firmata da "F. Ferrari Segretario"

Note storico-artistiche: Studio preparatorio per un disegno finito - a sua volta modello per l'incisione eseguita da Giuseppe Marri - conservato nella Biblioteca Comunale di Forlì (cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, cat. 50, pp. 23-24) mentre un esemplare dell'incisione è presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

Stato di conservazione: mediocre, l'angolo in basso a sinistra è mancante, perforazioni e lacerazioni del supporto, estese tracce di foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 49

Inv. WD 187(i) e WD 187 (ii)

Soggetto: Studio preparatorio per un *Giuseppe che non viene creduto dai fratelli*

Datazione: 1810-20 ca

Tecnica: Inchiostro bruno, matita, su carta bianca

Misure foglio: WD 187(i): mm. 270 x 395; WD 187(ii): mm. 195 x 280

Misure composizione: mm. 270 x 430 (la composizione si articola su due pagine di album)

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: WD 187(ii): sulla pagina dell'album, "N 51"; sul foglio "N 51 / 5°" e sul verso frammento di lettera indirizzata a "Al Signore Professore Minardi Tommaso Presidente delle Scuole Pontificie"

Note storico-artistiche: Senz'ombra di dubbio il presente disegno offre una testimonianza unica di una composizione perduta, ricavata da Minardi dalle Storie di Giuseppe Ebreo del Vecchio Testamento: a sostegno di questa ipotesi il numero dei fratelli di Giuseppe indicati nella Bibbia corrisponde al numero di uditori del personaggio centrale, che appare il più giovane tra quelli raffigurati (e difatti Giuseppe era il minore dei numerosi figli di Giacobbe). Anche l'ambientazione

della scena - si notano delle palme chiaramente tratteggiate sullo sfondo - è congrua al racconto biblico, che si svolge infatti nell'antico Egitto. L'episodio veterotestamentario non risulta mai essere stato affrontato dall'artista, che però si cimentò sicuramente almeno altre due volte in composizioni desunte dalle *Storie di Giuseppe*, un *Giacobbe riconosce la veste di Giuseppe*, nota sia attraverso una velina (*Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 22, cat. 110, fig. 180) sia attraverso la copia realizzata dal pittore urbinato Giovanni Nini, coetaneo del Minardi e suo imitatore, durante un soggiorno a Gubbio nel 1851 (*Disegni, taccuini, lettere*, cat. 60, p. 30), e un *La coppa di Giuseppe rinvenuta nel sacco di Bienamino*, citato da Ovidi e una cui velina molto grande è pervenuta alla GNAM di Roma (*Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 29, cat. 212, fig. 178). Pertanto, anche se le fonti non lo rendono noto esplicitamente, ci si trova di fronte alla terza composizione sul tema della vita di Giuseppe Ebreo che porta a presumere la realizzazione di un ciclo dedicato al personaggio, intenzione che non è da escludere sia scaturita per necessità di emulazione, da parte di Minardi, dell'identico ciclo overbeckiano affrescato nel Casino di Villa Massimo. La datazione è difficile da stabilire, in quanto l'impianto compositivo risulta ispirato e molto simile a disegni datati in maniera assai diversa fra loro, rappresentanti scene di storia antica o di gusto pastorale, come ad esempio *Omero che declama i suoi versi sotto le mura di Atene* o *Concerto campestre* (si veda anche in tal senso cat. 45, WD 183); tuttavia, per quanto affermato in relazione a una possibile esecuzione parallela a quella dei dipinti di Overbeck, sono propenso a ritenere che si possa accettare quale opportuna proposta di collocazione cronologica quella che riferisce il disegno al secondo decennio del XIX secolo.

Stato di conservazione: discreto, sono individuabili alcune pieghe, forellini e perdite di colore

Bibliografia: inedito



Cat. 50

Inv. WD 188

Soggetto: Un monaco e due studi una figura di giovane reggente una spada; probabilmente "Studio da antico maestro"

Datazione: post 1823

Tecnica: Inchiostro seppia e bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 219 x 315

Misure composizione: mm. 219 x 315

Filigrana: Ritratto di un pontefice benedicente entro un ovale ornamentale, e al di sotto "Leone XII Pont Max"

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "No 52 / 5°"; sul verso "All'Illustrissimo Signore il Signore Professore Tommaso Minardi"

Note storico-artistiche: Il disegno è sicuramente da porre a raffronto con alcune opere di Perugino; si distinguono notevoli somiglianze tra la figura centrale e le fisionomie della *Testa di Sant'Ercolano*, copia minardiana dalla *Pala dei Demecviri* del Vannucci (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 305), nonché con diverse figure affrescate dal maestro umbro nelle sale del Collegio del Cambio a Perugia. Il termine di datazione post-quem si evince dalla data di elezione al soglio pontificio di Leone XII (pontefice dal 1823 al 1829) la cui effigie e il cui nome compaiono sulla filigrana, avendo probabilmente l'artista tracciato il disegno su una carta da lettera stampata appositamente per le missive papali

Stato di conservazione: mediocre, angolo sinistro in basso lievemente consunto, pieghe, foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 51

Inv. WD 189

Soggetto: Tre studi di una figura di suora, vista frontalmente, di dietro e di profilo seduta

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 248

Misure composizione: mm. 190 x 248

Filigrana: valva di conchiglia (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 211, cat. 85)

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "N 53 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), 14 (WD 152), 15 (WD 153), 16 (WD 154)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 52

Inv. WD 190

Soggetto: Donna in cammino con veste agitata dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema/verde

Misure foglio: mm. 247 x 190

Misure composizione: mm. 247 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, "No 54 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"; sul verso, a matita, studio per una figura di Cristo e studi di mano

Note storico-artistiche: Per quanto riguarda il disegno sul recto si rimanda alla scheda del cat. 30 (inv. WD 168). Particolarmente interessante è tuttavia la figura schizzata sul verso di questo foglio, un *Cristo* dalla barba fluente, stretto nel suo manto, a braccia conserte, in cui si coglie l'eco di opere di forte ascendenza nazarena realizzate a cavallo tra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti, come già registrato per la *Deposizione* conservata nella Pinacoteca Comunale di Faenza e per uno studio affine anch'esso conservato ad Aberystwyth (cfr. cat. 21, inv. WD 159).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 53

Inv. WD 191

Soggetto: Donna con indumenti svolazzanti, mentre cammina

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita su carta color crema/verde

Misure composizione: mm. 248 x 180

Misure foglio: mm. 248 x 180

Filigrana:

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "No 55 / 5°"; in basso a sinistra, a matita, "+ !"; sul verso, schizzo a matita di una torre ispirato dal Campanile di San Marco a Venezia (?)

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168) e cat. 52 (inv. WD 190).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 54

Inv. WD 192

Soggetto: Figura di donna inginocchiata che indossa un mantello e porta un velo che le copre la testa; tra le mani stringe un libro, in atto di preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta color crema/avorio

Misure foglio: mm. 201 x 181

Misure composizione: mm. 201 x 181

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N 56 / 5°"; sul margine destro del foglio, a penna, "M. Louis Vech et M. Colombet desirerient voir l'atelier de Monsieur Tomasso Minardi, si cela est possible"; sul verso, a matita, schizzo di testa di donna

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 44 (inv. WD 182)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 55

Inv. WD 193

Soggetto: Angelo che stringe una spada, e due studi per una scena di duello fra cavalieri

Datazione: 1827

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 190 x 185

Misure composizione: mm. 190 x 185

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 57 / 5°"; datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno, "Giugno 1827"

Note storico-artistiche: La figura principale del presente foglio sembra potersi identificare in un angelo anche se le ali sono appena abbozzate; forse il disegno va riferito a un episodio della *Divina Commedia*, dal momento che i temi danteschi sono tra i prediletti di Minardi nel corso degli anni Venti, anche se è plausibile che gli studi di duello sullo sfondo siano da riferire a una differente fonte letteraria, mentre la figura angelica in primo piano potrebbe essere una copia da antico maestro; le fattezze di quest'ultima ricordano in particolare gli stilemi perugineschi e raffelleschi.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 56

Inv. WD 194

Soggetto: Quattro soldati, uno dei quali a cavallo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 258 x 205

Misure composizione: mm. 258 x 205

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, matita, "No 58 / 5°"

Note storico-artistiche: Si tratta sicuramente di un soggetto cavalleresco; da una prima osservazione si può dedurre trattarsi di un foglio che rappresenta il momento in cui un cavaliere si appresta ad affrontare un duello in un torneo, scortato dai paggi che trasportano l'equipaggiamento necessario (la lancia e lo scudo). In questo senso si può verosimilmente ricollegare la redazione di quest'esemplare alla lunga serie di disegni e di grandi cartoni acquarellati che compongono l'ampio ciclo illustrativo della *Disfida di Barletta*, a cui l'artista lavorò in maniera intermittente fra il 1831 e il 1858 (integralmente pubblicato in ANGIULI 2003, pp. 72-89). Tuttavia un'altra ipotesi plausibile è che la scena si possa ricollegare a un episodio della vita di Corradino di Svevia, tema caro a Minardi, a cui si dedicò in varie circostanze (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 242-247, e II, cat. 229 e 645). Il disegno potrebbe infatti essere interpretato in altra chiave più drammatica come la rappresentazione di un momento di fuga, data la particolare concitazione che sembra animare il cavaliere e pervadere di conseguenza anche i suoi paggi, e in quest'ottica ben rientra la vicenda storica che ruota attorno allo sfortunato principe svevo.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 57

Inv. WD 195

Soggetto: Studio per una figura femminile e un uomo seduto, in toga, probabilmente "filosofo o poeta antico"

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 205 x 280

Misure composizione: mm. 205 x 280

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 59 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Il personaggio maschile è da identificare presumibilmente con un illustre uomo greco dell'antichità, un filosofo o un poeta: con molta probabilità è un ritratto di Omero assiso in meditazione, data la notevole somiglianza riscontrabile tra i lineamenti che Minardi imprime a questo volto anziano e i tratti fisionomici ideati dal medesimo artista per raffigurare il grande personaggio storico, visibili nelle numerose opere in disegno e in pittura, realizzate nel corso dell'intera carriera ma specialmente tra il primo e il terzo decennio del secolo, in cui il disegnatore purista ha rappresentato in svariate attitudini l'autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (si vedano ad esempio le opere recensite da A. Ottani Cavina in *Età neoclassica a Faenza* 1979, p. 101, S. Susinno in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 139-140, 239; G. Capitelli in *Maestà di Roma*, I, p. 143; S. Ricci in *Arte in Umbria*, pp. 100-101).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 58

Inv. WD 196

Soggetto: Due donne, due ragazze e un ragazzo; gruppo visto di profilo; Episodio di storia medievale (?)

Datazione:

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 189 x 243

Misure composizione: mm. 189 x 243

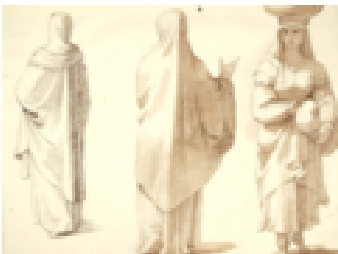
Filigrana: Cupido con un arco, "AT. MASSO" (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 185)

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 60 / 5°"

Note storico-artistiche: Dal momento che i personaggi, in particolare i giovinetti, sono raffigurati in costume storico, potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio per una più vasta e articolata composizione di soggetto storico medievale

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 59

Inv. WD 197

Soggetto: Veduta di spalle di due donne ammantate, con le teste coperte; veduta frontale di una donna che tiene un sacco tra le mani e trasporta un cesto (o un otre) tenendolo sulla testa

Datazione: 1840-50 ca

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato su carta bianca

Misure foglio: mm. 244 x 350

Misure composizione: mm. 244 x 350

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 61 / 5°"; in basso a destra, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (inv. WD 180), ma per un approfondimento si rimanda pure alla scheda successiva, cat. 60 (inv. WD 198), trattandosi forse di uno studio dal vero realizzato nella stessa circostanza

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 60

Inv. WD 198

Soggetto: Donna vista in primo piano, e dietro di lei tre uomini e un cane

Datazione: 1840-1850 ca

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 190 x 250

Misure composizione: mm. 190 x 250

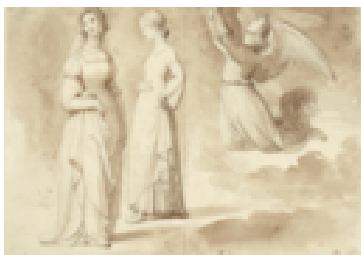
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 62 / 5°"

Note storico-artistiche: Il foglio trova raffronti in diversi schizzi vergati sui taccuini conservati a Forlì, in particolare il volto della donna si ritrova, con medesima acconciatura e espressione pressoché sovrapponibile (solo l'inclinazione della testa non è perfettamente uguale) nel taccuino siglato 116 (c. 41 v, p. 83, fig. 116e). Poiché il taccuino è interamente su Gubbio, è lecito supporre che questo disegno sia stato preso dal vero nella cittadina umbra, e che a posare per l'artista siano stati una donna abbigliata secondo i costumi tradizionali del luogo e dei contadini in riposo, che in effetti sono caratterizzati dai tipici attributi dei lavoratori agricoli (la zappa, la vanga, il cane). Cfr. inoltre cat. 43 (WD 181).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 61

Inv. WD199

Soggetto: Due giovani donne in costume storico e un angelo in volo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta color crema

Misure foglio: mm. 214 x 306

Misure composizione: mm. 214 x 306

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita "63 / 5°"; sul verso, schizzo di una *Deposizione dalla croce*

Note storico-artistiche: Eccellente disegno, evidentemente ispirato da prototipi rinascimentali, sia per quanto riguarda le due figure femminili, i cui abiti richiamano alla mente le vesti tipiche delle nobildonne fiorentine del Quattrocento, sia relativamente all'angelo in volo, che potrebbe risultare anche in questo caso, come in un'occasione già segnalata in precedenza (cfr. cat. 36, inv. WD 174) una derivazione da un prototipo peruginesco o signorelliano. La particolarità delle due sagome muliebri riportano alle memorie, oltre che Perugino, opere di artisti fiorentini come Beato Angelico, Ghirlandaio, Filippo Lippi. Si può ipotizzare, a tal proposito, che pure la *Deposizione dalla croce*

sommariamente abbozzata sul verso di questo foglio possa essere o una copia presa in fretta, e difatti definita attraverso un segno calligrafico, come alcune di quelle che è possibile individuare all'interno dei taccuini di viaggio di Forlì e Faenza, oppure una "prima idea" per la quale il pittore purista potrebbe aver preso ispirazione dalla visione di opere di *old-masters* italiani o fiamminghi nel corso di uno dei suoi viaggi di studio a Firenze. D'altronde è risaputo che il metodo adottato e caldamente suggerito dal maestro faentino ai suoi allievi era quello, in mancanza del tempo necessario per poter eseguire una copia dettagliata, di fare «almeno qualche segnaccio di ricordo di ciò che in parte più ti colpisce», consiglio che sarà poi fatto proprio e messo in pratica da Luigi Cochetti, Adeodato Malatesta, Giovan Battista Cavalcaselle (cfr. Tommasi 1998, p. 31).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 62

Inv. WD 200

Soggetto: Quattro donne inginocchiate con abiti lunghi, e un bambino

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 217 x 324

Misure composizione: mm. 217 x 324

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 64 / 5°"; firmato e datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno, "TMF 1819"

Note storico-artistiche: Disegno di grande rilevanza, perché dimostra come l'inclinazione veristica di Minardi risalga ad anni assai precoci, e non sia riconducibile unicamente agli ultimi tre decenni della sua carriera. I confronti tra questo foglio, i molti di timbro assonante presenti nell'album (cat. 13, inv. WD 151) e diversi schizzi dei taccuini di Forlì (*Disegni, taccuini, lettere*, p. 43, fig. 89a, p. 58, figg. 101a-101d, p. 62, fig. 103h, p. 76, fig. 111f, p. 85, figg. 116g-116i) rivelano un'attenzione da parte di Minardi, finora mai rilevata in pieno negli studi sull'artista, orientata alla popolazione minuta, di cui il disegnatore cerca di cogliere gli aspetti quotidiani, i più semplici tanto della vita urbana che campestre, trascorsi nelle piazze a riposare e a conversare alla fine della giornata di lavoro nei campi, ritraendo persone che camminano, che trasportano modeste vettovaglie necessarie per il focolare domestico, che chiacchierano e discutono, e infine, naturalmente, che ascoltano la messa e pregano. La forte fede, anzi la devozione, che permeava le classi sociali più umili, specie nelle province dello Stato Pontificio, doveva apparire all'ideatore del Purismo come un'ulteriore riprova della necessità, da parte degli artisti moderni, di guardare indietro allo scopo di risalire alle proprie, nobilissime, origini nazionali. Questo tentativo di ricreare un mondo rimpianto e perduto per sempre non poteva estrinsecarsi soltanto tramite una pianificazione accademica a livello di stile e di contenuti, attraverso l'emulazione formale degli antichi maestri e nella preferenza accordata ai soggetti sacri prediletti durante la grande stagione rinascimentale. Occorreva una scelta anti-moderna in tutti i sensi, e questo spiega l'attenzione appuntata dall'artista faentino agli aspetti della religiosità tradizionale, arcaica, con palese compiacimento per il permanere di una religiosità popolare rimasta pressoché invariata per secoli malgrado stravolgimenti sociali e culturali.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 63

Inv. WD 201

Soggetto: Figura ammantata e incappucciata, in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 197 x 249

Misure composizione: mm. 197 x 249

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 65 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 64

Inv. WD 202

Soggetto: Quattro figure ammantate e incappucciate, in ginocchio, in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita e inchiostro bruno su carta bianca

Misure foglio: mm. 245 x 345

Misure composizione: mm. 245 x 345

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 66 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 65

Inv. WD 203

Soggetto: Due donne ammantate e col volto coperto e un bambino, in atto di pregare

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 257 x 196

Misure composizione: mm. 257 x 196

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto al centro, a matita, N. 67 / 5°

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 66

Inv. WD 204

Soggetto: Donna ammantata con scialle sulla testa e le spalle, vista da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 190

Misure composizione: mm. 270 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 68 / 5°"; in basso a destra, a matita, "40"; sul verso, schizzo di donna con bambino e profilo di vecchiaia

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 67

Inv. WD 205

Soggetto: Tre donne inginocchiate in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta crema

Misure foglio: mm. 197 x 260

Misure composizione: mm. 197 x 260

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 69 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 68

Inv. WD 206

Soggetto: Tre figure ammantate, due in ginocchio in atto di pregare, una in piedi, viste di dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta crema

Misure foglio: mm. 189 x 241

Misure composizione: mm. 189 x 241

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 70 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 69

Inv. WD 207

Soggetto: Figura ammantata, gesticolante, vista di dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta color crema

Misure foglio: mm. 252 x 179

Misure composizione: mm. 252 x 179

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 71 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 70

Inv. WD 208

Soggetto: Studi vari di figure di persona ammantata e incappucciata, di bambini, di panneggio

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 194 x 198

Misure composizione: mm. 194 x 198

Filigrana: Un'aquila poggiate su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "72 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: discreto

Bibliografia: inedito



Cat. 71

Inv. WD 209

Soggetto: Donna con bambino in ginocchio, visti di dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 200 x 100 ca

Misure composizione: mm. 200 x 100 ca

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "73 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: mediocre, evidenti pieghe e segni di abrasione; il foglio originale è stato integrato con una giunta

Bibliografia: inedito



Cat. 72

Inv. WD 210

Soggetto: Sette figure ammantate in adorazione

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 206 x 270

Misure composizione: mm. 206 x 270

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "74 / 5°"; sul margine superiore del foglio, frammento di lettera, a penna, "[Professo]re [M]inardi"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 73

Inv. WD 211

Soggetto: Studio per una figura di religioso inginocchiata, e tre schizzi di nudo, uno maschile e due femminili

Datazione: 1835

Tecnica: Matita su carta verde

Misure foglio: m. 157 x 267

Misure composizione: mm. 157 x 267

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "No. 75 / 5°"; sul margine sinistro del foglio, frammento di lettera, a penna "Sig.ra Mira / Roma, il primo di Maggio 1835"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: discreto, presenza di pieghe

Bibliografia: inedito



Cat. 74

Inv. WD 212

Soggetto: Quattro figure ammantate in adorazione, una inginocchiata, tre in piedi, viste da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro seppia acquarellato e disteso a penna, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 243 x 352

Misure composizione: mm. 243 x 352

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "76 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 75

Inv. WD 213

Soggetto: Figura maschile in tunica, gesticolante, probabilmente chierico o santo martire in atto di pronunciare un sermone

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 247 x 190

Misure composizione: mm. 247 x 190

Filigrana:

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 77 / 5°"

Note storico-artistiche: Verosimilmente è uno studio preparatorio per una scena di soggetto religioso, in cui il personaggio centrale è colto in atto di predicare di fronte a un uditorio (in questo caso assente); essendo note alcune composizioni su soggetti di questo tipo (*San Filippo converte il centurione*, *San Filippo converte l'Eunuco della Regina Candace*), si può dedurre che il foglio in questione rappresenti un apostolo o un protomartire mentre sta compiendo la sua opera di evangelizzazione; forse, per la giovane età del personaggio, si può pensare a San Lorenzo, il più giovane tra i discepoli di Cristo, sovente rappresentato come un giovane imberbe nella tradizione iconografica occidentale, come ad esempio nel ciclo di affreschi di Beato Angelico nella Cappella Niccolina in Vaticano.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 76

Inv. WD 214

Soggetto: Studi di figure varie suddivise in tre gruppi: a sinistra, due teste di donna; al centro, un ragazzo gesticolante e piangente con un bambino mentre si rivolge a una donna; a destra, due chierici

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 195 x 260

Misure composizione: mm. 195 x 260

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "78 / 5°"

Note storico-artistiche: I ritratti sono quasi certamente presi dal vero; è interessante notare in questo senso come la propensione realistica di Minardi, di cui l'album di Aberystwyth reca numerosi esempi (si vedano le schede immediatamente seguenti), non sia mai stata adeguatamente sottolineata prima d'ora; inclinazione che, tuttavia, poteva già ritenersi compiutamente emersa da un'analisi condotta in maniera più approfondita sui taccuini di viaggio di Forlì, e che si disvela con varie ragioni d'essere: innanzitutto l'interesse per un realismo di natura ancora "folkloristica" non è affatto inspiegabile se si pensa alla fortuna di cui godevano, nella Roma di primo Ottocento, gli acquarelli di Bartolomeo Pinelli, incentrati quasi esclusivamente sui costumi popolari romaneschi. Questi studi minardiani non sembrano mai aver trovato sbocco in opere finite, ossia disegni di maggiore finitezza e dimensione, dipinti o traduzioni incisorie (se si eccettua la celebre stampa con *L'ingresso trionfale di Pio VII*, del 1814, che è al tempo stesso opera celebrativa ma pure rappresentativa di uno spaccato della Roma popolare, la stessa delle stampe di Bartolomeo Pinelli) probabilmente perché ritenuti, in quanto soggetti "di genere", di secondario interesse. Ciò malgrado, appare evidente che il pittore abbia spesso attinto a questa sorgente, soprattutto coltivando l'abitudine di delineare studi dal vero durante il corso dei suoi viaggi, utilizzando poi talvolta questi studi di figure come modelli per i personaggi che affollano le sue composizioni di carattere "ufficiale", ossia quelle di soggetto storico o sacro.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 77

Inv. WD 215

Soggetto: Due donne e una ragazza a una fontana, con veduta dalla piazza dei Consoli di Gubbio

Datazione: 1841 ca

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 266

Misure composizione: mm. 190 x 266

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "79 / 5°"; in basso a sinistra, a matita "14"

Note storico-artistiche: Studio realizzato dal vero a Gubbio; la fontana è quella che si trovava all'epoca sulla piazza principale del paese, odierna Piazza dei Consoli, su lato opposto alla facciata del celebre Palazzo dei Priori; sullo sfondo si riconosce uno scorcio della parte bassa della cittadina umbra e una veduta del Monte Carnia. Cfr. anche cat. 60, inv. WD 198

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: Ricci 2007(b), p. 305



Cat. 78

Inv. WD 216

Soggetto: Giovane donna che indossa una sciarpa sulla testa, e con le braccia tese davanti a lei

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 200 x 79

Misure composizione: mm. 200 x 79

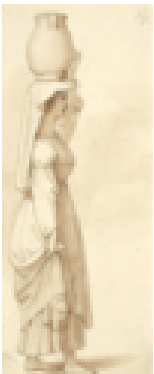
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 80 / 5°"; in alto a destra, sempre a matita, "28"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 79

Inv. WD 217

Soggetto: Donna che si tiene alzata la gonna, mentre con la testa sorregge una brocca

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 252 x 103

Misure composizione: mm. 252 x 103

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, N. 81 / 5°

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 80

Inv. WD 218

Soggetto: Donna che trasporta un otre sulla testa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna ed acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 255 x 130

Misure composizione: mm. 255 x 130

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N 82 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 81

Inv. WD 219

Soggetto: Due donne che indossano costumi tradizionali

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 249 x 188

Misure composizione: mm. 249 x 188

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "N. 83 / 5°"

Note storico-artistiche: In disegni come i precedenti, ma in questo in particolar modo, Minardi mostra di aver spesso tenuto presenti, nel suo orizzonte di riferimento culturale, anche altri modelli di riferimento non abbastanza messi in luce fino ad ora. Soprattutto gli acquarelli di Bartolomeo Pinelli, per i suoi studi dal vero presi a Roma, nella campagna laziale e nella provincia umbra e toscana. Ma i ritratti di donne in costume tipico, inoltre, sono notevolmente tangenti anche alcune esperienze del circolo dei pittori Nazareni (in particolare le opere realizzate durante i loro rinomati soggiorni a Olevano), e quelle di altri artisti romantici frequentatori del cosiddetto "quadro di genere", tanto italiani quanto stranieri, che si posero sulla scia del celebre artista romano: un primo intuitivo parallelo si può proporre ad esempio con le opere di identico gusto dei francesi Leopold Robert e Jean-Victor Schnetz, anche se l'argomento rimane da approfondire. I disegni di Minardi si pongono indubbiamente su questa scia interessata al folklore della campagna romana, anzi verosimilmente precedono pure gli esordi in questo filone se non altro degli artisti francesi sopra nominati, dato che i due disegni immediatamente successivi, di soggetto del tutto simile, sono datati

entrambi al 1819; poiché invece le prime attestazioni nella colonia transalpina a Roma risale agli anni Venti, ecco dimostrato il fiorire simultaneo di un comune interesse che contraddistingue artisti italiani, tedeschi e francesi, tutti impegnati sullo stesso versante, allora ritenuto sperimentale, del "quadro di genere" (si veda sull'argomento L. Barroero, *La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma*, I, pp. 206-209).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 82

Inv. WD 220

Soggetto: Donna con tre bambini, uno dei quali in braccio

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellatura, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 194 x 147

Misure composizione: mm. 194 x 147

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "85 / 5°"; datato in basso a sinistra, a matita, "1819"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 76 (inv. WD 214), e cat. 81 (WD 219), nonché cat. 83 (WD 221)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 83

Inv. WD 221

Soggetto: Due studi: a destra un gruppo di figure composto da una donna e quattro bambini; a sinistra un bambino seduto sopra uno scalino

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellatura, carboncino, su carta bianca

Misure foglio: mm. 202 x 269

Misure composizione: mm. 202 x 269

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "86 / 5°"; datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno "Roma / a S.Eustachio / 1819"

Note storico-artistiche: Importante disegno che documenta come l'artista si interessasse allo studio

del vero parallelamente alle esercitazioni condotte sull'antico e sui primitivi; il disegno non a caso è contemporaneo al soggiorno perugino, ma venne quasi certamente eseguito dal pittore durante uno dei suoi brevi rientri nella capitale pontificia; l'annotazione autografa permette anche di collocare con sicurezza la scena ritratta da Minardi nel rione di Sant'Eustachio, zona centrale ma a carattere popolare di Roma, ove il pittore poteva facilmente imbattersi in individui delle classi meno abbienti abbigliati con vesti tipiche, del genere di quella della donna qui ritratta, che indossa infatti un abito lungo e rigonfio in vita, e sul capo porta un velo com'era costume tra il proletariato di città e tra i contadini della campagna romana. Un prototipo di questo tipo di disegni nel corpus minardiano va identificato nel cosiddetto "*Mulier carissima*" (*Età neoclassica a Faenza* 1979, pp. 107-108; *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 9-10, *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 176-177), splendido e suggestivo disegno dal vero, databile alla fine del primo decennio e dunque in anticipo anche rispetto ai fogli conservati a Aberystwyth, esposto in numerose occasioni ma mai correttamente ricollegato né ai numerosi schizzi dei taccuini di soggetto realistico, né agli *Studi di figure*.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 84

Inv. WD 222

Soggetto: Due ragazzi, uno seduto, l'altro in piedi

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, carboncino, su carta bianca

Misure foglio: mm. 192 x 269

Misure composizione: mm. 192 x 269

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "87 / 5°"; in basso a destra, a matita, "9"

Note storico-artistiche: Gli studi dal vero di bambini, soprattutto in momenti giocosi, ma anche mentre pregano, dormono, leggono - oltre a quest'esemplare i tre successivi fogli ci presentano per l'appuntano attitudini differenti -, non sono affatto rari nella produzione grafica minardiana: alcuni soggetti si rintracciano nei taccuini, e paiono perlopiù fini a sè stessi (*Disegni, taccuini, lettere*, p. 67, fig. 107f, p. 88, fig. 118c); altri però, al contrario, sono da ritenere preparatori a composizioni di maggior respiro, soprattutto di soggetto religioso, come Sacre Famiglie, episodi dell'infanzia di Gesù o di San Giovanni Battista, o ancora allegorie sia sacre che profane (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 147-149, e II, pp. 100-104; Ricci 2007(b), p. 307 e 310).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 85

Inv. WD 223

Soggetto: Tre bambini

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 177 x 175

Misure composizione: mm. 177 x 175

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "88 / 5°"; in basso a sinistra, sempre a matita, "56"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 84, inv. WD 222

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 86

Inv. WD 224

Soggetto: Tre bambini, uno seduto a terra, l'altro in piedi che tiene tra le braccia il terzo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellato, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 267 x 197

Misure composizione: mm. 267 x 197

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 89 / 5°", in basso a sinistra, a matita, "+ !"; sul verso, frammento di minuta di lettera, a penna: si legge soltanto "Eccellenza"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 84, inv. WD 222

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 87

Inv. WD 225

Soggetto: Due studi; a destra, due schizzi di figura di donna, vista di dietro con un vassoio in mano e di profilo; a sinistra, due bambini, uno dei quali in piedi mostra un libro a un altro seduto sopra una cassetta di legno

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta color crem

Misure foglio: mm. 245 x 210

Misure composizione: mm. 245 x 210

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "90 / 5°", in basso a destra, a matita, "10"; sul verso, frammento di lettera indirizzata a "Il Signore Professore Minardi"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 84, inv. WD 222

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 88

Inv. WD 226

Soggetto: Giovane donna che porta un otre sulla testa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 234 x 152

Misure composizione: mm. 234 x 152

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "91 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 89

Inv. WD 227

Soggetto: Due donne che portano otri

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 223 x 242

Misure composizione: mm. 223 x 242

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "92 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Oltre ad essersi soffermato, con un approccio che si potrebbe definire di natura antropologica, sulle semplici abitudini giornaliere delle donne e degli uomini di estrazione sociale più povera, in alcuni casi -come in questo foglio- è sottintesa se non proprio palese la volontà e il compiacimento dell'artista nel ritrarre la bellezza dei tipi fisiognomici, specialmente femminili, incontrati durante le sue peregrinazioni. Le due figure muliebri, pur ritratte recando in cima al capo pesanti e scomodi recipienti, mantengono infatti una grazia nelle espressioni facciali e una leggiadria corporea e nei movimenti che il disegnatore purista accentua ed enfatizza

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 90

Inv. WD 228

Soggetto: Due donne con le vesti svolazzanti, agitate dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 266 x 193

Misure composizione: mm. 266 x 193

Filigrana: F I

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "93 / 5°", in basso a destra, sempre a matita, "+ !" e "63"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 91

Inv. WD 229

Soggetto:

Gruppo di donne e bambini in fuga, in cerca di riparo da una tempesta (?)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 270 x 192

Misure composizione: mm. 270 x 192

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 94 / 5°", in basso a sinistra, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 92

Inv. WD 230

Soggetto: Donna ammantata con veste agitata dal vento

Datazione:

Tecnica:

Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, su carta bianca

Sepia ink, wash and pencil on white

Misure foglio: mm. 190 x 180

Misure composizione: mm. 190 x 180

Filigrana:

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "95 / 5°"; in basso a destra, a matita, "x !" e "3"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 93

Inv. WD 231

Soggetto: Donna con velo, con braccio teso in atto di indicare

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 190 x 136

Misure composizione: mm. 190 x 136

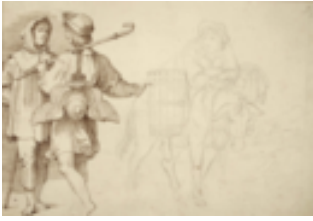
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "N. 96 / 5°" e "45"; sul verso, frammento di lettera, a inchiostro bruno, "Carissimo Amico"

Note storico-artistiche: Studio dal vero o idealizzato, forse preparatorio per figura allegorica. Cfr. cat. 136 (WD 274)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 94

Inv. WD 232

Soggetto:

Scena di campagna. Incontro fra due uomini, uno dei quali con cacciagione, mentre un terzo, a cavallo di un asino, trasporta delle botti

Datazione: 1840-50 ca

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 219 x 320

Misure composizione: mm. 219 x 320

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita "97 / 5°" e "22"

Note storico-artistiche: La scena, probabilmente presa dal vero, risulta ambientata nei dintorni di Gubbio, il cui inconfondibile profilo di connotato medievale si può riconoscere sullo sfondo, sovrastato dal monte Ingino. Si legga per una ulteriore testimonianza del fascino esercitato su Minardi dalla cittadina umbra la considerazione di Stefano Susinno, secondo cui «nel corso del girovagare nei dintorni, con immediatezza il faentino trascrive le impressioni di un panorama appenninico e la suggestiva maestosità del Monte Carnia, o ancora l'impianto di un complesso monastico o di un turrato castello medievale» (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 212). Per ulteriori confronti si osservino gli schizzi pubblicati in *Disegni, taccuini, lettere*, cat. 116-117, pp. 82-86 mentre per un approfondimento sul legame tra Minardi e la famiglia della Porta che ospitò a più riprese l'artista in loco, si rimanda invece a RICCI 2007(b). Cfr. anche schede 60, inv. WD 198, e 77, WD 215.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 95

Inv. WD 233

Soggetto: Gruppo composto da due donne e un bambino che camminano, visti da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 265 x 182

Misure composizione: mm. 265 x 182

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 98", in basso a destra, a matita, "+ !" e "36"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 96

Inv. WD 234

Soggetto: Donna che stringe un bambino, mentre cammina, con la veste agitata dal vento

Datazione: 1841

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 191

Misure composizione: mm. 270 x 191

Filigrana: Un'aquila poggianti su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 99 / 5°"; firmato in alto al centro, con inchiostro bruno, "Tom Minardi 1841"

Note storico-artistiche: Per quel che è stato possibile constatare fino a questo momento, sembra proprio che questo tipo di studi sul tema degli effetti del vento abbia conosciuto particolare attenzione da parte del pittore purista a cominciare dagli anni Venti. Anche se tuttavia un nutrito studio per un gruppo di donne con le vesti che, ugualmente al presente foglio, sono rese turbinose dal vento, si trova nel taccuino del viaggio in Umbria, conclusosi a Gubbio, nel 1849. Si rammenta a questo proposito che il primo soggiorno nella cittadina umbra dell'artista faentino risale proprio al 1841, ossia la data che si è riusciti a decifrare dall'iscrizione in alto al centro. Si disvela pertanto plausibile l'ipotesi che disegni come il presente e molti di quelli analoghi confluiti nell'album di Aberystwyth possano aver avuto come modelli dal vero gli abitanti di Gubbio, città notoriamente assai ventosa, dov'era possibile assistere, specialmente duante la stagione invernale, a scene come quella ivi rappresentata (per assonanza di temi si consulti pure la scheda del cat. 30, inv. WD 168).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 97

Inv. WD 235

Soggetto: Serenata campestre

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 282 x 203

Misure composizione: mm. 282 x 203

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, "100 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio preliminare, o variante, delle due composizioni rese note da Ovidi, sul tema della *Serenata*. Si legga la scheda che dirime la questione: S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 101-102.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 98

Inv. WD 236

Soggetto: Donna che porta un otre sulla testa e un cesto tra le braccia

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 245

Misure composizione: mm. 270 x 245

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "N. 101 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 99

Inv. WD 237

Soggetto: Donna ammantata che fugge, vista di spalle

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta azzurra

Misure foglio: mm. 269 x 192

Misure composizione: mm. 269 x 192

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "103 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168), e cat. 96 (inv. WD 234).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 100

Inv. WD 237

Soggetto: Figure ammantata e incappucciata fluttuante tra nuvole

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno disteso a penna e acquarellature, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 194 x 150

Misure composizione: mm. 194 x 150

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "104 / 5°"; datato in basso a destra, con inchiostro bruno, "Perugia 1819"

Note storico-artistiche: Dietro la figura principale si intravedono le sagome di altre due figure ammantate e incappucciate. Questo disegno è stato associato da Anna Ottani Cavina alla prima redazione della *Visione di Enrico il Navigatore*. Anche secondo Stefano Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 214, infatti: «Uno studio per la figura del monaco, modificato nella versione definitiva, è nelle raccolte di Aberystwyth, The University College of Wales. Quest'ultimo è datato *Perugia 1819*, ciò che vale come riferimento cronologico per la serie dei fogli autografi, dai quali il Wenzel trasse l'incisione citata, nell'anno 1820».

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: *Età neoclassica a Faenza* 1979, pp. 119-120; *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 214.



Cat. 101

Inv. WD 239

Soggetto: Donna inginocchiata che indossa un mantello e uno scialle, vista da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 194 x 150

Misure composizione: mm. 194 x 150

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "105 / 5°"; in basso a sinistra, a matita "52"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 102

Inv. WD 240

Soggetto:

Due studi: a sinistra, studio di panneggio; a destra, donne in fuga con abiti agitati dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 188 x 258

Misure composizione: mm. 188 x 258

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "106 / 5"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168), e cat. 96 (inv. WD 234).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 103

Inv. WD 241

Soggetto: Ragazza che porta un otre sulla testa; sullo sfondo, paesaggio nei dintorni di Gubbio (?)

Datazione: 1841-45 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 260 x 187

Misure composizione: mm. 260 x 187

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "107 / 5°"; sul verso, frammento di minuta di lettera, scritta a penna, indirizzata a "Sig. Cochetti, Via Margutta n. 89"

Note storico-artistiche: Il paesaggio montuoso sembra potersi identificare negli aspri paraggi montuosi del circondario eugubino, dove Minardi sovente si recava a compiere escursioni durante i lunghi periodi di villeggiatura trascorsi come ospite dei conti della Porta. In particolare potrebbe riconoscersi il profilo del monte Catria in lontananza, sulla destra. La menzione dello studio di Cochetti ubicato in via Margutta, invece, può fornire un'indicazione importante che consente di restringere ulteriormente la proposta di datazione dell'opera, dal momento che dalla metà circa degli anni Quaranta quello che in gioventù era stato il pupillo a cui Minardi si era maggiormente affezionato si sarebbe trasferito con la famiglia all'isola Bisentina, sul lago di Bolsena.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 104

Inv. WD 242

Soggetto: Due donne che fuggono con abiti agitati dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, acquarello grigio e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 190 x 237

Misure composizione: mm. 190 x 237

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, "108 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168), e cat. 96 (inv. WD 234)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 105

Inv. WD 243

Soggetto: Due figure maschili in costume storico

Datazione:

Tecnica: Matita e inchiostro bruno su carta bianca (pagina dell'album)

Misure foglio: mm. 270 x 392

Misure composizione: mm. 270 x 392

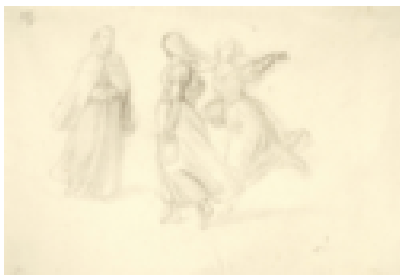
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto al centro, a matita, "N. 109 / 5°"

Note storico-artistiche: I due personaggi raffigurati possono essere identificati in via dubitativa come illustri poeti (Dante e Petrarca ad esempio), poiché sono abbigliati, secondo i canoni del Romanticismo storico, con lunghe vesti, e indossano copricapi di particolare fattura, di pregio, tradizionali attributi degli uomini di lettere. In particolare quello di destra ha una fisionomia, contraddistinta dal naso aquilo, riconoscibile in quella con la quale viene tradizionalmente raffigurato l'Alighieri, regola da cui anche Minardi non si concede deroga (es. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, fig. 191).

Stato di conservazione: discreto

Bibliografia: inedito



Cat. 106

Inv. WD 244

Soggetto: Tre donne; da sinistra verso destra, una vista di fronte, la seconda di profilo e la terza in corsa

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 206 x 297

Misure composizione: mm. 206 x 297

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "110 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Si può ritenere uno schizzo preso dal vero: una scena che Minardi potrebbe aver visto nella piazza di un paese dove due donne, intente all'adempimento delle faccende quotidiane (la figura centrale tiene infatti in mano un secchio), vengono improvvisamente distolte dall'irruenza di una terza donna che, in maniera concitata, pare voler recare loro una notizia importante.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 107

Inv. WD 245

Soggetto: Donna vista di profilo, portando degli oggetti tra le falde della gonna

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 195 x 117

Misure composizione: mm. 195 x 117

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "111 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 108

Inv. WD 246

Soggetto: Donna in fuga con un bambino tra le braccia, con gli abiti agitati dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 211 x 185

Misure composizione: mm. 211 x 185

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "112 / 5°"; in basso a destra, "67"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30 (inv. WD 168), e cat. 96 (inv. WD 234)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 109

Inv. WD 247

Soggetto: Due studi: a sinistra, due donne che suonano tamburelli e danzano (a); a destra, due donne ammantate in adorazione o in preghiera (b)

Datazione: 1823 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello su carta bianca (a), matita e carboncino su carta bianca (b)

Misure foglio: mm. 192 x 250

Misure composizione: mm. 192 x 250

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "113 / 5°"

Note storico-artistiche: Lo studio sulla parte destra è riconducibile a un disegno minardiano sul tema delle *Tentazioni di San Girolamo* (Coll. Eredi Milano). Secondo Stefano Susinno «<intorno al 1823 si può datare *Le tentazioni di S. Girolamo*: qui nella danza delle figure femminili di raffaellesca ascendenza si materializza il sogno dell'armonia come perfezione formale>> (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. XXIII-XXIV). In effetti tali figure, che indossano abiti neo-cinquenteschi, richiamano alla memoria, tra le numerose fonti raffaellesche di cui Minardi era a conoscenza, gli affreschi con *Storie di Amore e Psiche* nella Loggia della Farnesina, ma anche le porzioni figurate delle Logge Vaticane. Andrebbe adeguatamente sottolineato anche il forte ascendente di Giulio Romano, la cui personalità artistica fu al centro di un'importante opera di rivalutazione in ambito purista, soprattutto per merito di un allievo mantovano di Minardi, Carlo D'Arco. Allo stile dell'allievo raffaellesco sono improntati anche altri studi minardiani. Cfr. inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 18, cat. 74, e si veda inoltre cat. 116 (inv. WD 254).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 110

Inv. WD 248

Soggetto: Due donne sedute

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 223 x 194

Misure composizione: mm. 223 x 194

Filigrana: F I

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "114 / 5°"; in basso a destra, a matita, "19"

Note storico-artistiche: Per via di una somiglianza molto notevole con la donna raffigurata sulla destra, si veda per raffronto *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 53, fig. 96a, e 80, fig. 114d; Cfr. inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, II, cat. 393, fig. 128.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 111

Inv. WD 248

Soggetto: Donna con lungo abito, mentre cammina, con le vesti agitate dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 246 x 182

Misure composizione: mm. 246 x 182

Filigrana: Sante Innamorati e C.

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "115 / 5°"; in basso a sinistra, a matita, "+ !"; sul verso, schizzo di uomo anziano in tunica, con un libro in mano

Note storico-artistiche: Per quanto riguarda la figura di donna cfr. cat. 30, inv. WD 168, e cat. 96, inv. WD 234. Relativamente alla figura maschile raffigurata sul recto, essa si avvicina, e si può pertanto associare, alle figure degli Apostoli nella *Propagazione del Cristianesimo*, anche se occorre evidenziare che il tipo iconografico, nella genericità e indefinitezza dello schizzo, può rimandare anche a una figura di profeta o di filosofo antico.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 112

Inv. WD 250

Soggetto: Donna con lunga veste, mentre cammina, con le mani sulla faccia

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 235 x 187

Misure composizione: mm. 235 x 187

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, matita, "116/5°"; in basso a destra, matita, "+ !" e "72"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30, inv. WD 168, e cat. 96, inv. WD 234.

Stato di conservazione: discreto, alcune pieghe, tracce di foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 113

Inv. WD 251

Soggetto: Angelo in volo con le mani giunte in segno di preghiera o adorazione

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 194 x 215

Misure composizione: mm. 194 x 215

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "117 / 5°"; sul verso, prove di colori ad acquerello e indirizzo "Via dell'Ab.e [Abate] Luigi n. 8 / p.o [piano] secondo"

Note storico-artistiche: Esistono numerosi studi dedicati agli angeli nel corpus grafico minardiano, alcuni dei quali sono figure isolate riprese da composizioni di maestri rinascimentali, come è lecito supporre anche per il foglio in questione; cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, II, figg. 168, 199, e in questo catalogo, tra gli altri, i fogli schedati ai nn. 36 (inv. WD 174), 55 (WD 197), 181 (WD 318), 197 (WD 334)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 114

Inv. WD 252

Soggetto: Due giovani donne, in costumi tradizionali, mentre salgono degli scalini portando degli otri sulle teste

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema (o verde)

Misure foglio: mm. 267 x 187

Misure composizione: mm. 267 x 187

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "118 / 5°"; in basso a destra, "+ !" e "50"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 115

Inv. WD 253

Soggetto: Donna in tunica col velo sulla testa; dietro di lei giovane donna che cammina portando un cesto sopra la sua testa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, su carta bianca

Misure foglio: mm. 267 x 187

Misure composizione: mm. 267 x 187

Filigrana: Un'aquila poggiate sopra tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "119 / 5°"; in basso a sinistra, "+ !" e "18"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 116

Inv. WD 254

Soggetto: Studi diversi: un bambino nudo seduto in terra; due donne danzanti, una delle quali suona dei piattini; una donna fluttuante in aria

Datazione: 1823

Tecnica: Inchiostro bruno e seppia, carbonicino, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 216 x 323

Misure composizione: mm. 216 x 323

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "120 / 5°"; in basso a destra, a matita, "58"; firmato e datato in basso a sinistra, a inchiostro bruno, "TM Roma 1823"

Note storico-artistiche: Disegno esplicitamente ispirato da Raffaello, da ritenere preparatorio alla realizzazione di una più ampia composizione dedicata a *Le tentazioni di San Girolamo*. Cfr. cat. 109, inv. WD 247, e *Disegni di Tommaso Minardi*, II, p. 18, cat. 74.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 117

Inv. WD 255

Soggetto: Gruppo di figure, una donna con tre bambini

Datazione: 1820

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 182 x 116

Misure composizione: mm. 182 x 116

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "121 / 5°"; datato in basso a destra, con inchiostro nero, "1820"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 82, inv. WD 220, e 83, inv. WD 221

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 118

Inv. WD 256

Soggetto: Gruppo di cinque figure incappucciate (suore ?), in ginocchio, in atto di pregare

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 197 x 276

Misure composizione: mm. 197 x 276

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "122 / 5°"; in basso a destra, matita, "64"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 119

Inv. WD 257

Soggetto: Gruppo di quattro giovani donne: due di esse trasportano sacchi, la figura più a sinistra porta un cesto sulla testa e quella più a destra, in atto di additare, un otre

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 188 x 183

Misure composizione: mm. 188 x 183

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "123 / 5°"; sul verso, schizzo di paesaggio

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 120

Inv. WD 258

Soggetto: Gruppo di figure: donna con un cesto in mano; un'altra donna che indossa che uno scialle, una bambina e un bambino che gioca con una campanella seduti in terra

Datazione:

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 196 x 260

Misure composizione: mm. 196 x 260

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "124 / 5°"; sul verso, schizzi di particolari architettonici, in particolare due absidi di stile gotico

Note storico-artistiche: Ulteriore studio dal vero: stavolta si direbbe il ritratto di un piccolo nucleo familiare, composta da madre, nonna e nipoti, colti durante una scena che si svolge all'interno di una casa, non in uno spazio all'aperto. Variante più rara per quanto visto finora, anche se esistono comunque alcuni disegni di analoga ambientazione (soprattutto il già menzionato *Mulier carissima*, si veda cat. 83, inv. WD 221).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 121

Inv. WD 259

Soggetto: Due donne che indossano tuniche e veli, sedute

Datazione: post 1850

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Sepia ink, wash and pencil on cream

Misure foglio: mm. 185 x 205

Misure composizione: mm. 185 x 205

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, "125 / 5°"; sul verso, frammento di lettera, a penna, indirizzata a "All'Illustrissimo Signore / Il Signor Cavaliere Tommaso Minardi"

Note storico-artistiche: La datazione si ricava dalla menzione del titolo di Cavaliere dell'Ordine Piano, onorificenza concessa a Minardi da Pio IX nel 1850.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 122

Inv. WD 260

Soggetto: Due donne con le vesti agitate dal vento, viste da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 196 x 271

Misure composizione: mm. 196 x 271

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a sinistra, "126 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 30, inv. WD 168, e cat. 96, inv. WD 234.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 123

Inv. WD 261

Soggetto: Gruppo di pellegrini in viaggio verso Roma per il Giubileo del 1825

Datazione: 1825 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, carboncino, tracce di sanguigna, su carta velina (due fogli giuntati)

Misure foglio: mm. 206 x 330

Misure composizione: mm. 206 x 330

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "127 / 5°"; sulla pagina dell'album su cui sono incollati i due fogli giuntati, a matita, "Dormizione di pastori" (annotazione apocrifa, probabilmente da assegnare a Ernesto Ovidi)

Note storico-artistiche: Il disegno è evidentemente da mettere in relazione con il successivo per la sostanziale identità compositiva, e si deve ritenere un ritratto eseguito dal vero di pellegrini diretti a Roma per il Giubileo indetto nel 1825 da papa Leone XII. A dire il vero, per maggiore esattezza, la presente scena sembra raffigurare un gruppo di viandanti non ancora giunti nella capitale pontificia ma in viaggio verso l'Urbe – o negli immediati dintorni-, nel corso di una delle numerose soste obbligate durante il lungo percorso intrapreso a piedi dalle rispettive città di provenienza. Questo lo si deduce dal fatto che sulla parte destra del foglio, sullo sfondo, si intravede il profilo di una catena montuosa che difficilmente si può scorgere dal centro della città.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 124

Inv. WD 262

Soggetto: Pellegrini in visita a Roma per il Giubileo del 1825

Datazione: 1825

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello su carta bianca

Misure foglio: mm. 198 x 278

Misure composizione: mm. 198 x 278

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "128 / 5°"; datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno, "L'Anno Santo del 1825"

Note storico-artistiche: Il disegno testimonia in maniera eccellente l'interesse di Minardi per la rappresentazione dal vero. In questo caso il soggetto prescelto, come attesta l'iscrizione autografa, è un gruppo di pellegrini che, arrivati a Roma in occasione dell'Anno Santo del 1825 per ottenere l'indulgenza plenaria, hanno eletto quale luogo di bivacco uno spiazzo antistante un colonnato, delimitante il porticato di una chiesa. Di nuovo, dall'esame dell'album di Aberystwyth, emerge tramite la sequenza di disegni incentrati sul tema del pellegrinaggio una vena realistica e al tempo stesso folcloristica fino ad oggi mai così ben focalizzata in relazione a Minardi e all'ambiente purista che a lui fece riferimento. Un interesse, quello per i costumi e le tradizioni popolari, che però non pervade solo gli "Studi di figure" ma è rintracciabile in gran parte della produzione di Minardi: prova tangibile ne è ad esempio la grande quantità di corrispondenze nei soggetti fra i disegni dell'album di Aberystwyth e gli schizzi tracciati nei taccuini di Forlì e Faenza. Intorno a quest'aspetto si dovrà ragionare compiutamente e dare conto in maniera sempre più approfondita in futuro, nel prosieguo delle ricerche sull'artista e sulla sua scuola, tenendo a mente pure le possibili influenze propagatesi dal circolo minardiano verso artisti stranieri che frequentarono lo studio del caposcuola purista o entrarono in contatto con suoi seguaci ed estimatori.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 125

Inv. WD 263

Soggetto: Ragazzo con la staffa e un cappello visto da dietro

Datazione: 1823-25 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 251 x 201

Misure composizione: mm. 251 x 201

Filigrana: J. Whatman / Turkey Mill / 1823

Iscrizioni: nell'angolo in alto a destra, a matita, "129 / 5°"

Note storico-artistiche: L'indicazione cronologica si ricava dalla data impressa nella filigrana. In realtà però potrebbe trattarsi di uno studio di un ragazzo facente parte di una comitiva in pellegrinaggio verso Roma, per via del fatto che usa un bastone, attributo tipico dei pellegrini. Cfr. schede 123 (inv. WD 261) e 124 (WD 262)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 126

Inv. WD 264

Soggetto: Giovane donna con un canestro tra le braccia

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello su carta verde

Misure foglio: mm. 243 x 351

Misure composizione: mm. 243 x 351

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "130 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 127

Inv. WD 265

Soggetto: Due gruppi di figure composti da donne con bambini

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 243 x 351

Misure composizione: mm. 243 x 351

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, matita, "131 / 5°"

Note storico-artistiche: L'impressione che si ricava è che alcuni dei vari studi di gruppi di figure con donne e bambini, e il presente in particolar modo, potrebbero essere ritratti di pellegrini, a cui poi Minardi avrebbe potuto attingere derivandone composizioni di scala maggiore. Cfr. schede 123 (inv. WD 261) e 124 (WD 262).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 128

Inv. WD 266

Soggetto: Due studi: a destra uomo con mantello e cappello seduto su una pietra, accanto a lui un cane e un bastone poggiato a terra; a sinistra, due donne in costume tradizionale che trasportano otri

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta bianca (due fogli giuntati)

Misure foglio: mm. 196 x 363

Misure composizione: mm. 196 x 363

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "133 / 5°"; al centro, in basso, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: La figura del viandante evoca per la sua postura e i suoi attributi – il cappello, la borraccia, la verga appoggiata a terra, un cagnolino di compagnia, - numerosi personaggi che compaiono in opere minardiane e degli allievi (il pastore Glauco nelle varie composizioni sul tema di *Omero cieco ospite in casa di Glauco*, il giovane che dedica una serenata alla sua amata nei diversi esemplari noti su questo soggetto, e ancora la figura di Esopo nell'acquarello di Nicola Consoni *Esopo che racconta le favole ai pastori*), in cui ricorre sempre, con la valenza di una sigla autoriale, l'insieme di elementi solitamente composto dagli oggetti sopra descritti (cfr. S. Ricci e S. Grandesso, in *Arte in Umbria*, pp. 106-108; si veda per un ulteriore confronto, in questo lavoro, figg. 99-100).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 129

Inv. WD 267

Soggetto: Giovane uomo in tunica, gesticolante, che parla a un uomo anziano seduto.

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquerello, su carta crema

Misure foglio: mm. 193 x 221

Misure composizione: mm. 129 x 180 (il disegno è riquadrato)

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: sul margine inferiore del foglio, a matita, schizzo della figura dell'uomo giovane; numerazione sulla pagina dell'album, a matita, "N. 134"

Note storico-artistiche: Si tratta con buona probabilità della messinscena di un episodio vetero-testamentario, forse legato anche in questo caso, come in uno segnalato in precedenza, alle *Storie di Giuseppe* [cfr. cat. 49, inv. WD 187(i) e WD 187 (ii)]; il vecchio con la barba potrebbe essere infatti l'anziano Giacobbe; oppure potremmo essere di fronte a una delle mirabolanti conversioni operate da San Filippo o da San Paolo - considerata *in primis* l'ambientazione e le vesti indossate dai due uomini - o in alternativa altro soggetto desunto dalla storia greca o romana (cfr. *Disegni, taccuini, lettere*, pp. 28-29, *Filippo converte l'eunuco della Regina Candace*, e p. 30, *Giacobbe riconosce la veste di Giuseppe*).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 130

Inv. WD 268

Soggetto: Studio per sette figure volanti

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 225 x 239

Misure composizione: mm. 225 x 239

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a sinistra, "135 / 5°" e "16"; sul verso, schizzo di figura alata, a matita

Note storico-artistiche: Confronti utili sono istituibili con il lucido del disegno preparatorio per il perduto dipinto, eseguito attorno al 1840, *L'anima della principessa Borghese che vola al cielo con i suoi tre figlioletti* (Ovidi 1902, p. 281, *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 260-261) ma anche con gli studi realizzati per la pala d'altare della chiesa di Santa Maria della Misericordia al Verano, raffigurante la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e le anime del Purgatorio* (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 282). Cfr. inoltre cat. 34 (WD 172) e 35 (WD 173).

Stato di conservazione: discreto, qualche macchia di foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 131

Inv. WD 269

Soggetto: Due donne con velo e lunga veste, fluttuanti nel cielo

Datazione: post 1850

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 280 x 264

Misure composizione: mm. 280 x 264

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "136 / 5°"; sul verso, frammento di lettera indirizzata a "All'Illustrissimo Singore / Il Signor Professore Cavaliere Tommaso Minardi"

Note storico-artistiche: Splendido foglio di evidente ispirazione raffaellesca; forse è uno studio preparatorio per una raffigurazione di Beatrice e di un'altra anima beata del Paradiso dantesco, dal momento che per l'assenza di aureole le due donne non possono essere identificate come Sante.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 132

Inv. WD 270

Soggetto: Ragazza con giglio in mano

Datazione: 1831

Tecnica: Inchiostro bruno e carboncino su carta bianca e verde (due fogli giuntati)

Misure foglio: mm. 342 x 200 (213)

Misure composizione: mm. 394 x 272 (la composizione prosegue oltre i fogli giuntati sulla pagina dell'album ove erano incollati)

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "137 / 5°"; sul verso, frammento di lettera della Pontificia Accademia di San Luca indirizzata a "Tommaso Minardi / [Professore di] disegno", datata "li 12 marzo 1831", firmata da "Andrea Pozzi Presidente / Salvatore Betti segretario".

Note storico-artistiche: Disegno che dimostra la varietà dei temi affrontati da Minardi e la versatilità dell'artista anche quando affronta un soggetto del tutto ameno come la rappresentazione di una ragazza dalla florida bellezza

Stato di conservazione: discreto, presenza di forellini e pieghe; fragilità del supporto

Bibliografia: inedito



Cat. 133

Inv. WD 271

Soggetto: Donna con due bambini in braccio, in corsa

Datazione: 1835

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 271 x 195

Misure composizione: mm. 271 x 195

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: matita, in alto a sinistra, "138 / 5°"; in alto a destra, a matita, "Marino 1835"; sul verso, frammento di minuta di lettera "Eccellentissimo Signor Principe / Tornato dalla villeggiatura mi sono recato al Palazzo di Vostra Eminenza per esaminare [...]"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 134 (WD 272)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 134

Inv. WD 272

Soggetto: Donna con due bambini in braccio, in corsa

Datazione: 1835

Tecnica: Matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 272 x 196

Misure composizione: mm. 272 x 196

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: N. 139 / 5°

Note storico-artistiche: Da considerare *pendant* del precedente; anzi con più precisione è plausibile che questo sia lo schizzo preso dal vivo, poi rielaborato nella versione a penna meglio definita

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 135

Inv. WD 273

Soggetto: Due donne, una delle quali con un neonato tra le braccia, in cammino, con il vento che le ostacola l'andatura

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, su carta verde

Misure foglio: mm. 267 x 188

Misure composizione: mm. 267 x 188

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in basso a destra, "140 / 5°"

Note storico-artistiche: cfr. cat 30, inv. WD 168, e 96, inv. WD 234.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 136

Inv. WD 274

Soggetto: Donna che porta una pianta in un vaso, indicante col braccio sinistro; Figura allegorica (?)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 245 x 243

Misure composizione: mm. 245 x 243

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "141 / 5°"; in alto al centro, a matita "+ !"; in basso a destra, matita, "45"

Note storico-artistiche: Dovrebbe trattarsi di uno studio preparatorio per una Figura allegorica, forse simboleggiante l'abbondanza. Si veda a tal proposito l'acquerello di identico soggetto, ma assai più aderente al modello iconografico fornito da Cesare Ripa, realizzato da un altro artista purista seguace delle teorie minardiane, Giovanni Sanguinetti, opera datata 1830 e conservata presso l'Istituto Nazionale della Grafica (Parlato 1995, cat. 1117, pp. 316-317).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 137

Inv. WD 275

Soggetto: Due donne che portano bambini sui cesti sopra le loro teste, mentre camminano

Datazione: 1829

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 266 x 192

Misure composizione: mm. 266 x 192

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "142 / 5°"; datato in basso a destra, a inchiostro bruno, "1829"; sul verso, frammento di minuta di lettera "A Sua Eccellenza / Monsignor Tesoriere / Generale / Per / l'Incisore Vincenzo Gajassi"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 138

Inv. WD 276

Soggetto: Donna che cammina tenendo con una mano la gonna alzata, e reggendo in equilibrio un otre sulla sua testa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 257 x 190

Misure composizione: mm. 257 x 190

Filigrana: A.T.

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "143 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 139

Inv. WD 277

Soggetto: Donna che indossa un velo, con un bambino tra le braccia

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 269 x 190

Misure composizione: mm. 269 x 190

Filigrana: Sante Innamorati

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "144 / 5°"; in basso a destra, a matita, "+ !" e "70"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 82, (WD 220), 83 (WD 221), 117 (WD 255)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 140

Inv. WD 278

Soggetto: Donna che camminate tenendo un otre sulla testa, vista da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 245 x 190

Misure composizione: mm. 245 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "145 / 5°"; in alto al centro, "+ !"; in basso a destra, "5"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 141

Inv. WD 279

Soggetto: Donna che cammina, con un bambino tra le braccia tenendo in equilibrio sopra la sua testa un cesto contenente un sacco

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 197

Misure composizione: mm. 270 x 197

Filigrana: Aquila poggiante su tre monticelli e iscritta in un cerchio, monogramma "I & I" (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, cat. 117, p. 244, e II, fig. 10, p. 188).

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "146 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 142

Inv. WD 280

Soggetto: Donna che cammina, portando un canestro in mano e un sacco sulla testa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 265 x 188

Misure composizione: mm. 265 x 188

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No 147 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 143

Inv. WD 281

Soggetto: Giovane donna in abito tradizionale vista da dietro (a), e tre studi di figure femminili (b)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello su carta bianca (a), matita su carta bianca (b)

Misure foglio: mm. 266 x 205

Misure composizione: mm. 266 x 205

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "148 / 5°"; sul verso, schizzi di figure varie, e studio preparatorio per una Pietà (?)

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 18 (WD 156) e cat. 81 (WD 219)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 144

Inv. WD 282

Soggetto: Due donne che indossano veli sedute in terra; a destra, schizzo di figura inginocchiata

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 194 x 267

Misure composizione: mm. 194 x 267

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "149 / 5°"; sul verso, schizzo di figura inginocchiata

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 18 (WD 156) cat. 81 (WD 219), 143 (WD 281)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 145

Inv. WD 283

Soggetto: Uomo con lunga veste, seduto, in atteggiamento pensieroso; probabilmente Profeta

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 220 x 170

Misure composizione: mm. 220 x 170

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a sinistra, a matita, "150 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio preparatorio per una figura di profeta. Si legga *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 267, dove si legge che un «certo numero di opere, siano esse rintracciabili o solo ricordate dalle fonti o riprodotte in fotografie d'epoca, attestano l'interesse del Minardi per Profeti e Sbille, veggenti emblematici della continuità storica e religiosa dell'umanità». Forse è una prima idea per il *Profeta Isaia dormiente circondato da angeli che danno fiato alle trombe*, opera del 1842 nota attraverso la fotografia pubblicata dall'allievo umbro Giovan Battista Polenzani (Polenzani 1866, tav. IX). Vale la pena di ricordare che Minardi eseguì anche delle copie, destinate a essere incise per illustrare la *Storia della pittura italiana espressa coi monumenti* scritta da Giovanni Rosini (Rosini 1837-55), tratte dai profeti michelangioleschi della volta della Cappella Sistina e dall'Isaia di Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 146

Inv. WD 284

Soggetto: Veduta di spalle di una folla di persone radunate in circolo

Datazione: 1832

Tecnica: Inchiostro bruno acquarellato e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 126 x 180

Misure composizione: mm. 126 x 180

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "151 / 5°"; sul margine inferiore del foglio, frammento di lettera "[...]no [...]di [...] S.S.M."; sul verso, frammento di lettera che si trascrive interamente: "Carissimo Amico / Essendomi stata dimandata da altra persona l'istoria Romana grande fatta da Pinelli, desidero semplicemente sapere se l'avete esitata o no, perché essendo ancora in essere mi fareste grazia mandarmela non essendovi allora ne provedo un'altra: riguardo alla piccola non parlo perché è robba di casa, e per conseguenza potete tenerla fin tanto volete / Profitto della circostanza per rinovarvi la mia servitù, e disposto sempre a vostri comandi e vedetemi / Vostro Servitore ed Amico / Luigi Fabri / Casa 20 Marzo 1832".

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 63 (WD 300) e cat. 198 (WD 335)

Stato di conservazione: mediocre, macchie di foxing, forellini

Bibliografia: inedito



Cat. 147

Inv. WD 285

Soggetto: Uomo anziano e barbuto, in tunica, gesticolante; a destra, due leggeri schizzi a matita dello stesso; probabilmente studio per Profeta

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 181 x 246

Misure composizione: mm. 181 x 246

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "152 / 5°"

Note storico-artistiche: Studio per una figura di profeta o di personaggio dell'Antico Testamento, verosimilmente Mosè per via della barba biforcuta, o per una figura di Apostolo (si vedano per confronti stringenti le numerose illustrazioni a corredo della schedatura dell'*Album degli Apostoli* in *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 291-303). Potrebbe anche trattarsi di una ripresa da un antico maestro.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 148

Inv. WD 286

Soggetto: Uomo ammantato e incappucciato; probabilmente studio di monaco

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 269 x 197

Misure composizione: mm. 269 x 197

Filigrana: Stemma pontificio (chiavi incrociate sormontate da tiara), e "A. [...S ?]"

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 153 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), 14 (WD 152), 15 (WD 153), 16 (WD 154)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 149

Inv. WD 287

Soggetto: Tre uomini in costumi storici, due in piedi (a inchiostro bruno), uno inginocchiato (a matita)

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 248

Misure composizione: mm. 190 x 248

Filigrana: Una valva di conchiglia

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "154 / 5°"

Note storico-artistiche: Quasi certamente sono copie, o meglio rielaborazioni, da figure che per Minardi era stato possibile studiare e memorizzare osservando dipinti e disegni di epoca rinascimentale. In particolare, l'ambito stilistico di riferimento in questo caso si può delimitare in quello fiorentino di fine Quattro-inizio Cinquecento, alcuni dei cui protagonisti (Botticelli, Leonardo, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo) si registrano sovente fra i modelli prediletti dal pittore purista.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 150

Inv. WD 288

Soggetto: Studio per una figura di monaco in preghiera; in alto, dettaglio del volto a matita

Datazione: 1810-20 ca

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 189 x 256

Misure composizione: mm. 189 x 256

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, "155 / 5°"

Note storico-artistiche: Particolarmente di rilievo il primo piano del volto del monaco, assai espressivo; è un'usanza quella di tratteggiare a parte, nel medesimo foglio, un particolare anatomico o un panneggio isolato, che è ricorrente nella grafica minardiana esclusivamente agli esordi, quando il pittore si esercita realizzando numerosi studi di figure "incompleti", affiancati o anche esclusivamente basati su studi di "teste" (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 187-194). Questa considerazione induce ad accogliere una datazione precoce del foglio, che è quella sopra suggerita.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 151

Inv. WD 289

Soggetto: Figura di uomo con barba e aureola; studio per una figura di Cristo

Datazione: 1819

Tecnica: Matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 196 x 137

Misure composizione: mm. 196 x 137

Filigrana: B B

Iscrizioni: in alto a destra, "156 / 5°"; datato in basso a sinistra, a matita, "Perugia 1819"

Note storico-artistiche: Disegno risalente al soggiorno perugino, sicuramente ispirato da modelli quattro-cinquecenteschi, circoscrivibili sostanzialmente alla pittura di un già maturo Pietro Vannucci e ancor più del giovane Raffaello.

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: Ricci 2006, p. 94.



Cat. 152

Inv. WD 290

Soggetto: Donna con bambino in braccio, camminando, ostacolata dal vento

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 257 x 175

Misure composizione: mm. 257 x 175

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, matita, "157 / 5°"; sul verso, frammento di lettera che si trascrive per intero (gli omissis sono dovuti al fatto che il foglio è stato ritagliato): "Grandezza precisa per il S. Giorgio [...] si deve fare con l'Elmo in testa, di capello riccio senza barba, giovine e bello come l'Angiolo Gabr[iele] circa il resto eseguite pure l'altro, combinandoci meglio quelle varianti del Signore Principe, che avete [...]"

Note storico-artistiche: Cfr. cat 30 (WD 168), 96 (WD 234), 135 (WD 273).

Stato di conservazione: discreto, qualche perdita di colore; ossidazione del supporto con colorazione giallo ocre sul retro

Bibliografia: inedito



Cat. 153

Inv. WD 291

Soggetto: Una donna e un angelo in volo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, matita e carboncino (o acquerello grigio) su carta bianca (due fogli giuntati)

Misure foglio: mm. 268 x 225

Misure composizione: mm. 268 x 200 (225)

Filigrana: sulla giunta, un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in basso a destra, "158 / 5°"; sul margine inferiore del foglio appunti, a matita, "Sig. Ferrari via Sistina N. 86 / Felice Orlikowski di Galizia"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 36 (WD 174), 55 (WD 197), 181 (WD 318)

Stato di conservazione: discreto, perdite di colore, pieghe

Bibliografia: inedito



Cat. 154

Inv. WD 292

Soggetto: Studio per "I martiri cristiani"

Datazione: 1834 ca

Tecnica: Inchiostro bruo a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 191 x 270

Misure composizione: mm. 154 x 270

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, "159 / 5°"; sul verso, frammento di lettera indirizzata "All'Illustrissimo Signore / Il Signor Tommaso Minardi"; sulla pagina dell'album, "Santo martire agonizzante in carcere e sua famiglia"

Note storico-artistiche: Per un approfondimento si rimanda alla scheda del cat. 156, inv. WD 294.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 260.



Cat. 155

Inv. WD 293(i)

Soggetto: Studio per "I martiri cristiani"; in basso a destra schizzo di figura di anziano in catene

Datazione: 1834 ca

Tecnica: Carboncino e matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 268 x 388

Misure composizione: mm. 268 x 194 (la composizione occupa circa metà in larghezza di una pagina dell'album)

Filigrana: Un'aquila poggiate su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in basso a sinistra, "160 / 5°"; sul verso, schizzo di figure in volo; un angelo e una donna che tiene sollevato un bambino (?)

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 156 (inv. WD 294).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 260.



Cat. 156

Inv. WD 293(ii)

Soggetto: Due studi per “I martiri cristiani”

Datazione: 1834 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 268 x 388

Misure composizione: mm. 223 x 194; la composizione, riquadrata, è distribuita sulla metà destra, in larghezza, della pagina dell'album utilizzata a sinistra per il disegno WD 293(i)

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, "161 / 5°"

Note storico-artistiche: Il presente disegno e i due anteriori sono preparatori per il grande foglio intitolato *I martiri cristiani*, datato 1834 e conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Tale tematica, com'è stato appurato dagli studi pregressi, venne certamente suggerita a Minardi da *Les Martyrs ou le triomphe de la religion chrétienne* di Chateaubriand, il romanzo storico sulle persecuzioni contro i primi cristiani, scritto con l'assunto implicito di dimostrare come l'arte cristiana potesse reggere il confronto con l'arte classica. È altrettanto sicuro che per la composizione il pittore faentino avesse davanti agli occhi la stampa su disegno originale di Flaxman intitolata *Liberate i carcerati* dagli "Acts of Mercy" illustrati nel 1831 con le acquatinte di Christian Lewis, da cui aveva già tratto spunto nello stesso anno 1831 per il disegno dedicato al *Conte Ugolino in carcere con i figli* (Rona, Accademia di San Luca). Numerosi sono i fogli in cui Minardi ripete sostanzialmente invariato questo soggetto, ma adottando una composizione più semplificata e ridotta a poche figure, come in altri tre disegni della collezione Milano e in diversi schizzi che compaiono in uno dei taccuini forlivesi.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 260.



Cat. 157

Inv. WD 294

Soggetto: Tre ragazzi nudi e un'anfora in un paesaggio

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno e tracce di matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 238 x 242

Misure composizione: mm. 238 x 242

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "162 / 5°"; datato in basso a sinistra, con inchiostro bruno, "Perugia Febbraio 1819"

Note storico-artistiche: Disegno da mettere in relazione con composizione di soggetto arcadico o bucolico, assai frequenti durante la giovinezza dell'artista, come dimostrano i fogli con *Mercurio e Argo* (1805) o *Il Genio delle Belle Arti offre le tre coronoe all'altare di Artemide Efesia come dea della Natura* (1808). Ancora più stretto appare il confronto istituito con il disegno intitolato *Il canto di Virgilio fanciullo al Dio Pan* (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 239-240).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 158

Inv. WD 295

Soggetto: Scena in costume storico: due soldati armati a cavallo e due a piedi

Datazione: 1822

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquerello, matita, su carta verde

Sepia wash, ink and pencil on cream

Misure foglio: mm. 189 x 240

Misure composizione: mm. 189 x 240

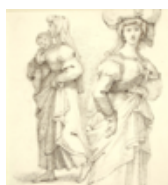
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "163 / 5°"; sul margine destro del foglio, frammento di lettera, a penna, "Pregiatissimo Amico / Roma 2 Febbraio 1822"; sul verso schizzi di figure varie, in particolare studio di composizione, forse per uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena* (?)

Note storico-artistiche: Attestazione sicuramente precoce dell'interesse di Minardi per i temi cavallereschi e i soggetti desunti dalla storia medievale; sembra difficile poter individuare con esattezza l'episodio rappresentato in questo foglio, ma ne deriva comunque la considerazione che le fonti predilette del Romanticismo storico erano ben note e frequentate da Minardi già molto prima del terzo-quarto decennio, quando vi si dedica con maggiore assiduità. E d'altronde già nel 1816 Minardi aveva eseguito un disegno disperso, noto attraverso la fotografia pubblicata da Polenzani (Polenzani 1866, tav. XII), ad illustrazione dell'*Orlando furioso* (*Rinaldo che piange la perdita Angelica*; cfr. inoltre *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 247).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 159

Inv. WD 296

Soggetto: Due studi di figure femminili: a destra una donna con un bambino in braccio, a sinistra un'altra donna con la mano sul fianco e un sacco sulla testa

Datazione: 1825

Tecnica: Inchiostro bruno, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 197 x 274

Misure composizione: mm. 197 x 274

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, "164 / 5°"; datato in basso a sinistra, a inchiostro, "1825"
Note storico-artistiche: Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227)
Stato di conservazione: buono
Bibliografia: inedito



Cat. 160
Inv. WD 297
Soggetto: Donna con scialle vista da dietro
Datazione: 1820
Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde
Misure foglio: mm. 266 x 190
Misure composizione: mm. 266 x 190
Filigrana: C B
Iscrizioni: in alto a sinistra, "165 / 5°"
Note storico-artistiche: Cfr. cat. 43 (WD 181), 60 (WD 198)
Stato di conservazione: buono
Bibliografia: inedito



Cat. 161
Inv. WD 298
Soggetto: Donna con le mani dietro la schiena
Datazione: s.d.
Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca
Misure foglio: mm. 245 x 156
Misure composizione: mm. 245 x 156
Filigrana: non rilevata
Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "166 / 5°"; sul verso, a matita, schizzi di fiori, e a inchiostro note musicali
Note storico-artistiche: Cfr. cat. 43 (WD 181), 60 (WD 198)
Stato di conservazione: buono
Bibliografia: inedito



Cat. 162

Inv. WD 299

Soggetto: Due figure ammantate e incappucciate viste da dietro; a sinistra un ragazzo seduto con le gambe incrociate e un libro in mano

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita e inchiostro bruno acquarellato su carta azzurrina

Misure foglio: mm. 190 x 273

Misure composizione: mm. 190 x 273

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "167 / 5°"; in basso a sinistra, matita, "55"; sul verso, frammento di minuta di lettera, "Io sottoscritto certifico, che"

Note storico-artistiche: Per la figura di ragazzo si veda cat. 84 (inv. WD 222) e schede seguenti.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 163

Inv. WD 300

Soggetto: Gruppo di nove figure in tunica, viste da dietro

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 243 x 352

Misure composizione: mm. 243 x 352

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "168 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 24 (WD 162) e 25 (WD 163).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 164

Inv. WD 301

Soggetto:

Gruppo di cinque figure maschili (chierici), uno con barba e capelli lunghi seduto, visto di profilo, gli altri visti da dietro mentre camminano

Datazione: 1819

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellature, acquarello grigio, carboncino, matita, su carta bianca (due fogli giuntati)

Misure foglio: mm. 185 (208) x 274

Misure composizione: mm. 208 x 274

Filigrana: B B

Iscrizioni: in basso a destra, "169 / 5°"; firmato e datato sullo sgabello dov'è seduta la figura di sinistra, a inchiostro bruno, "TMF / 1819"; sul verso, sulla giunta, schizzo per una composizione con numerose figure, a inchiostro, e studio di panneggio per una lunga veste, a matita

Note storico-artistiche: Eseguito quasi certamente a Perugia, potrebbe trattarsi di uno studio dal vero di religiosi all'interno di un convento

Stato di conservazione: discreto; presenta un taglio sul bordo dov'è stata applicata la giunta

Bibliografia: inedito



Cat. 165

Inv. WD 302

Soggetto: Gruppo di cinque uomini anziani e barbuti, due dei quali recano in mano libri o tavole

Datazione: 1840

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 192 x 270

Misure composizione: mm. 192 x 270

Filigrana: Un'ancora e una stella

Iscrizioni: in basso a destra, "170 / 5°"; firmato e datato in basso a destra, a inchiostro, "TMF 1840"

Note storico-artistiche: Le figure risultano idealizzate, e dal momento che stanno discutendo tra di loro è ipotizzabile trattarsi di studio preparatorio per una composizione di storia sacra, forse sono da identificare con Apostoli o Dottori della Chiesa

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 166

Inv. WD 303

Soggetto: Due figure maschili sedute, avvolte in mantelli e indossanti cappelli

Datazione: 1831

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita su carta verde

Misure foglio: mm. 213 x 314

Misure composizione: mm. 213 x 314

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "171 / 5°"; datato in basso a destra, a matita, "1831"; sul verso, schizzo di nudo maschile, a matita

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 43 (WD 181), 60 (WD 198)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 167

Inv. WD 304

Soggetto: Tre figure di religiosi

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 195 x 259

Misure composizione: mm. 195 x 259

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "172 / 5°"

Note storico-artistiche: Per questo disegno e i seguenti, vale come riferimento interno all'album, cat. 76 (inv. WD 214), il primo dove compaiono figure di religiosi in atteggiamenti quotidiani, colti in momenti trascorsi per strada, specialmente in conversazione tra di loro; si tratta presumibilmente di ritratti realistici; resta da capire se questi studi sono stati eseguiti a Roma o altrove, e in che periodo.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 168

Inv. WD 305

Soggetto: Studi diversi: a destra, gruppo composto da una vecchia, una bambina e un bambino su una sedia, in preghiera; a sinistra, due monaci

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 221 x 340

Misure composizione: mm. 221 x 340

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "173 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. schede 76 (inv. WD 214) e 167 (inv. WD 304)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 169

Inv. WD 306

Soggetto: Gruppo di otto religiosi, sette dei quali indossano mantelli e cappelli a larghe falde

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 222 x 340

Misure composizione: mm. 222 x 340

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "174 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 76 (WD 214), 167 (WD 304), 168 (WD 305)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 170

Inv. WD 307

Soggetto: Gruppo di sette religiosi che indossano mantelli e cappelli a larghe falde

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 222 x 340

Misure composizione: mm. 222 x 340

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "175 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 76 (WD 214), 167 (WD 304), 168 (WD 305), 169 (WD 306)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 171

Inv. WD 308

Soggetto: Gruppo di figure ammantata e incappucciate, in ginocchio, in atto di pregare

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 200 x 260

Misure composizione: mm. 200 x 260

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, matita, "176 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 13 (inv. WD 151), e cat. 62 (WD 200)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 172

Inv. WD 309

Soggetto: Figura di religioso in ginocchio a destra, donna con velo e braccia conserte a sinistra

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 190 x 283

Misure composizione: mm. 190 x 283

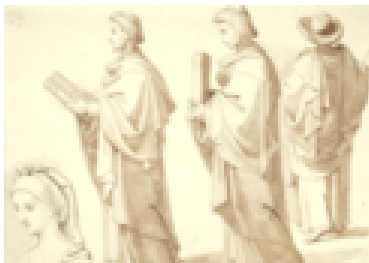
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "177 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 82, inv. WD 220, e 83, inv. WD 221

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 173

Inv. WD 310

Soggetto:

Tre studi diversi: in basso a destra, testa di una giovane donna; al centro, due monaci con libri in mano; a destra, altro monaco (?) con un cappello

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 181 x 248

Misure composizione: mm. 181 x 248

Filigrana: Una valva di conchiglia

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "178 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 76 (WD 214), 167 (WD 304), 168 (WD 305), 169 (WD 306)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 174

Inv. WD 311

Soggetto: Sei religiosi in ginocchio, alcuni di essi appoggiandosi a delle sedie, in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 190 x 250

Misure composizione: mm. 190 x 250

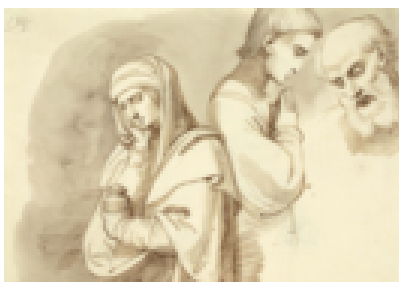
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "179 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 76 (WD 214), 167 (WD 304), 168 (WD 305), 169 (WD 306)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 175

Inv. WD 312

Soggetto: Tre studi di volto: donna con un'urna in mano; ragazzo che prega con le mani giunte; testa di vecchio

Datazione: 1810-30 ca

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellature, acquarello grigio, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 178 x 247

Misure composizione: mm. 178 x 247

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "180 / 5°"; sul verso, schizzo di una composizione con più figure, probabilmente episodio di storia antica (?)

Note storico-artistiche: È impresa ardua stabilire la datazione del presente foglio, anche se evidentemente esso si ricollega in parte, almeno per tipologia (ma il medium è differente), agli splendidi *Studi di teste* degli anni Dieci pervenuti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dalla collezione degli eredi di Nicola Consoni, che come ben foto fu uno degli allievi del faentino più fedeli alla sua lezione stilistica, soprattutto sul versante della produzione grafica, realizzando anch'egli numerosi studi di questo genere; per un confronto, invece, interno dell'Album, si rimanda alla scheda del cat. 150 (inv. WD 288).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 176

Inv. WD 313

Soggetto: Due uomini, che camminano tenendo delle staffe sulle spalle, guidando contemporaneamente un mulo cavalcato da un religioso

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 230 x 333

Misure composizione: mm. 230 x 333

Filigrana: MIL [...]

Iscrizioni: in alto a destra, "181 / 5°"

Note storico-artistiche: Cfr. schede 76 (inv. WD 214) e 167 (inv. WD 304)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 177

Inv. WD 314

Soggetto: Monaco in preghiera

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro seppia acquarellato, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 200 x 261

Misure composizione: mm. 195 x 193 (la composizione è riquadrata)

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "182 / 5°"

Note storico-artistiche: Verosimilmente il presente disegno è da considerare in parallelo a un altro studio facente parte del cosiddetto *Album di studi diversi*, rappresentante *San Francesco d'Assisi (o Sant'Antonio da Padova) di profilo con un giglio e un libro* (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 310). Immagine altamente devozionale e iconica, vista nella posizione di profilo tipica dei ritratti del primo Quattrocento; secondo Stefano Susinno, «nonostante la forma arcaistica, il modellato e il tipo mostrano un'orientazione nettamente novecentesca», dato che il gusto minardiano per la linea di puro contorno che qui emerge con prepotenza si può mettere in relazione con l'arte di movimenti "primitivistici" del principio del XX secolo, ad esempio i Nabis, ma anche di singole personalità come Gauguin, Matisse, Picasso. Tuttavia è vero anche che il disegno "di contorno" ha le sue radici nell'arte protoromantica, nelle incisioni da Flaxman e nei disegni di altri artisti nordici che Minardi

conosceva e apprezzava, e sicuramente costituivano dei modelli. Il disegno si può inoltre porre in relazione con un altro esemplare dell'album (cat. 4, inv. WD 142) per cui a sua volta si è già segnalato un confronto stilistico interessante con il *San Francesco e il Crocifisso* della Biblioteca Comunale di Forlì, strettamente affine al presente foglio (*Disegni, taccuini, lettere*, cat. 27, p. 11).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 178

Inv. WD 315

Soggetto: Dante e Virgilio alle paludi dello Stige

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellato, matita, su carta verde

Misure foglio: mm. 250 x 191

Misure composizione: mm. 250 x 191

Filigrana: Una valva di conchiglia

Iscrizioni: in basso a destra, "183 / 5°"

Note storico-artistiche: Il foglio, da mettere in relazione con il successivo, rappresenta presumibilmente l'istante in cui Dante e Virgili giungono all'immensa palude dello Stige (canto VII dell'*Inferno*), dove nelle sue acque torbide sono immersi gli iracondi e gli accidiosi: i primi si mordono e si percuotono l'un con l'altro mentre i secondi sono sepolti nel limo e i loro sospiri increspano l'acqua alla superficie. In questo foglio tuttavia i dannati non sono raffigurati, perché si tratta di uno studio per le due figure principali, e non dell'intera composizione. Allo stesso modo, potrebbe trattarsi di uno disegno preparatorio per la tempera *Dante e Virgilio dinanzi all'ombra di Catone* (Forlì, Pinacoteca Comunale), databile entro il terzo decennio, in cui Dante è in analoga posizione china davanti al grande uomo dell'antichità, però in posizione speculare (cfr. *Età neoclassica a Faenza* 1979, pp. 120-121, ill. 214)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 179

Inv. WD 316

Soggetto: Due studi: a destra, figura di Profeta (Mosè ?), a sinistra Dante e Virgilio

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 183 x 252

Misure composizione: mm. 183 x 252

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a sinistra, "184 / 5°"

Note storico-artistiche: Il personaggio sulla destra, che è possibile identificare con Mosè, è pressoché identico a quello del disegno schedato al nr. d'inventario WD 285 (cat. 147), mentre lo studio di *Dante e Virgilio* è sicuramente una prima idea per il foglio anteriore (WD 315, cat. 178). Entrambi risultano lievemente variati nelle altre redazioni comprese tra le pagine dell'album.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 180

Inv. WD 317

Soggetto: Scena di battaglia, nel corso della quale un angelo con la spada appare a due cavalieri

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 230 x 334

Misure composizione: mm. 112 x 164

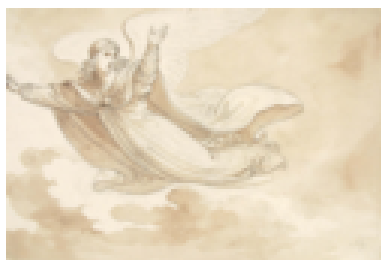
Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso al centro, a matita, "185 / 5°"

Note storico-artistiche: Il disegno rappresenta sicuramente un episodio desunto da un soggetto letterario, o forse da una leggenda medievale, magari legato a una vicenda storica reale, come quella delle Crociate: in questo caso potrebbe trattarsi quasi sicuramente della leggenda dei Cavalieri Templari verso la strada per Gerusalemme, indicata loro da un Angelo, durante il viaggio compiuto in occasione della Prima Crociata. Il soggetto, abbastanza raro, fu affrontato anche da Gustave Doré per illustrare

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 181

Inv. WD 318

Soggetto: Angelo in volo, con le braccia allargate

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 230 x 334

Misure composizione: mm. 230 x 334

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, "186 / 5°"

Note storico-artistiche: Questa figura è direttamente riferibile all'angelo che compare nel disegno

precedente (WD 317), emendato unicamente per la mancanza della spada stretta nel pugno della mano destra, che qui invece è aperta. Sul tema dell'angelo in volo, cfr. inoltre all'interno dell'album, le schede 36 (inv. WD 174), 55 (WD 197), 181 (WD 318), 197 (WD 334).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 182

Inv. WD 319

Soggetto: Giovane uomo col mantello, che monta a cavalcioni un asino

Datazione:

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 195 x 183

Misure composizione: mm. 195 x 183

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a sinistra, "187 / 5°"

Note storico-artistiche: Questo studio dal vero, come altri già segnalati in precedenza, potrebbe essere stato preso nei dintorni di Gubbio, poiché la fisionomia della catena montuosa che si intravede sullo sfondo a sinistra trova forti similitudini con i promontori dell'Appennino umbro-marchigiano circostanti la città eugubina. Cfr. anche schede 60, inv. WD 198; 77 (WD 215) e 94 (WD 232).

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 183

Inv. WD 320

Soggetto: Due donne in volo, una stringe un libro, l'altra tiene una ghirlanda sollevata

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 253 x 216

Misure composizione: mm. 253 x 216

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in basso a destra, a matita, 189 / 5°

Note storico-artistiche: Plausibile che si tratti di due figure allegoriche, o di uno studio preparatorio per una composizione con molte più figure. Cfr. anche schede 37 (inv. WD 175), e 136 (WD 274).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 184

Inv. WD 321

Soggetto: Tre uomini barbuti, che indossano lunghe vesti e mantelli

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 268 x 190

Misure composizione: mm. 268 x 190

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "No. 188" (barrato) e "190/5"; sul verso, a inchiostro bruno, frammento di lettera indirizzata "All'Illustrissimo Signore / Signor Professore Tommaso Minardi"; schizzo di figura ammantata, ripetuto e definito nel disegno sul recto

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 24 (WD 162) e 25 (WD 163), ma anche cat. 165 (WD 302).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 185

Inv. WD 322

Soggetto: Vecchio sdraiato per terra; in basso a sinistra, studio per il particolare della manica

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta crema

Misure foglio: mm. 190 x 268

Misure composizione: mm. 190 x 268

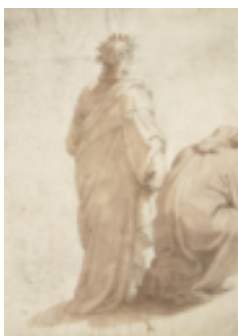
Filigrana: F A

Iscrizioni: in alto a sinistra, "191 / 5°"

Note storico-artistiche: Filosofo o poeta antico (?) Cfr. cat. 5 (WD 143) e 6 (WD 144)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 186

Inv. WD 323

Soggetto: Dante e Virgilio; studio preparatorio per *Dante e Virgilio alle porte del Purgatorio*

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 266 x 188

Misure composizione: mm. 266 x 188

Filigrana: G

Iscrizioni: in basso a destra, "192 / 5°"

Note storico-artistiche: Difficile individuare il passo della *Commedia* dantesca a cui si riferisce questo studio. Forse è lecito pensare tuttavia che questo disegno rappresenti Dante e Virgilio di fronte all'angelo posto a custodia dell'ingresso del Purgatorio, che invece è per certo il soggetto del foglio immediatamente successivo, non casualmente (cat. 187, inv. WD 324).

Stato di conservazione: discreto, presenza di macchie di foxing

Bibliografia: inedito



Cat. 187

Inv. WD 324

Soggetto: Angelo con corona, chiavi e spada; studio preparatorio per *Dante e Virgilio alle porte del Purgatorio*

Datazione: 1841 ca.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 246 x 190

Misure composizione: mm. 246 x 190

Filigrana: Sante Innamorati / e C.

Iscrizioni: in basso a destra, "193 / 5°"

Note storico-artistiche: l'indicazione cronologica si desume dal fatto che gli altri fogli di tema analogo, di cui questo costituisce senz'altro uno studio preparatorio per la figura dell'angelo guardiano della porta del Purgatorio, sono databili al 1841. Si vedano l'analogo disegno in coll. Milano (*Disegni di Tommaso Minardi*, I, pp. 255-256) e l'acquerello facente parte della collezione Della Porta a Gubbio (*Arte in Umbria*, p. 122-123).

Stato di conservazione: discreto, qualche macchia di foxing, tracce di abrasioni

Bibliografia: inedito



Cat. 188

Inv. WD 325

Soggetto: Donna con mantello e velo

Datazione:

Tecnica: Inchiostro bruno, matita e carboncino su carta bianca

Misure foglio: mm. 262 x 185

Misure composizione: mm. 262 x 185

Filigrana: Stemma papale, aquila coronata entro uno scudo inquadrato dalle chiavi di San Pietro incrociate e sormontato dalla tiara

Iscrizioni: in basso a destra, a matita "194/5"; sul verso, schizzo di testa di donna, a matita

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 43 (WD 181), 60 (WD 198)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 189

Inv. WD 326

Soggetto: Figura di santo, con aureola, abito talare, e libro in mano

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta crema

Misure foglio: mm. 270 x 211

Misure composizione: mm. 270 x 211

Filigrana: CC; targhetta con cornice entro la quale è impressa la scritta BATH

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita "[illegibile] / 5°"; in alto a destra, sempre a matita, "No. 193" (barrato)

Note storico-artistiche: Figura di santo monaco, probabilmente Dottore della Chiesa per via dell'attributo che è un libro.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 190

Inv. WD 327

Soggetto: Studio per una figura maschile in tunica con in mano un libro, vista di spalle

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 270 x 197

Misure composizione: mm. 270 x 197

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta entro un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "196 / 5°"; in alto a destra, matita, "No. 194" (barrato)

Note storico-artistiche: Figura di santo, verosimilmente Evangelista o Dottore della Chiesa.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 191

Inv. WD 328

Soggetto: Donna a cavallo e uomo con la staffa

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarellature, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 198 x 267

Misure composizione: mm. 198 x 267

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, "197 / 5°"

Note storico-artistiche: Il soggetto potrebbe essere individuato come *Erminia a cavallo che giunge alla casa del pastore*, tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (canto 7). D'altronde il poema tassiano è una delle fonti predilette di Minardi, come testimoniano diversi fogli conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e in altre collezioni pubbliche. Cfr. anche, all'interno dell'album, cat. 10 (inv. WD 148).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 192

Inv. WD 329

Soggetto: Studio per figura maschile in tunica, seduta, vista di profilo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 274 x 195

Misure composizione: mm. 274 x 195

Filigrana: C C

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "198 / 5°"; in alto a destra, a matita, "N. 196" (barrato)

Note storico-artistiche: Filosofo o poeta antico (?) Cfr. cat. 5 (WD 143) e 6 (WD 144)

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 193

Inv. WD 330

Soggetto: Studio per figura maschile in tunica, in piedi, vista di profilo

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta verde

Misure foglio: mm. 272 x 190

Misure composizione: mm. 272 x 190

Filigrana: Un'aquila poggiate su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a sinistra, a matita, "199 / 5°"; in alto a destra, a matita "N. 197" (barrato)

Note storico-artistiche: Per indubbe affinità stilistiche, anche se il soggetto rappresentato potrebbe non coincidere, cfr. cat. 5 (WD 143), 6 (WD 144) e 192 (WD 330).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 194

Inv. WD 331

Soggetto: Autoritratto con gli studenti dell'Accademia di Perugia

Datazione: 1820

Tecnica: Inchiostro bruno e matita su carta bianca

Misure foglio: mm. 192 x 265

Misure composizione: mm. 192 x 265

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "200 / 5°"; in basso al centro, inchiostro bruno, "Perugia 1820"

Note storico-artistiche: Il foglio in questione è di estremo interesse, dal momento che raffigura una lezione di disegno tenuta da Minardi nei locali dell'Accademia di Perugia, come dimostrano l'iscrizione autografa in calce, e le attitudini in cui sono colti gli altri personaggi, ossia degli studenti dei corsi accademici perugini, attenti ad ascoltare gli accorgimenti suggeriti dal maestro. In questo senso non è da escludere che Minardi abbia fatto direttamente riferimento alla tradizione che si instaura nel periodo rinascimentale, di rappresentare scene di questo tipo. La composizione pare potersi associare molto bene, in effetti, all'analogia lezione di geometria impartita da Euclide (che a sua volta ha le fattezze di Bramante) che compare sulla parte destra della parete affrescata da Raffaello nelle Stanze Vaticane con la celebre "Scuola di Atene".

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 195

Inv. WD 332

Soggetto: Studio per un uomo in tunica, gesticolante, visto di spalle

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 220 x 191

Misure composizione: mm. 220 x 191

Filigrana: Un'ancora

Iscrizioni: in alto a destra, a matita, "201 / 5°"; frammento di lettera, sul recto si legge "Gli acclusi viglietti sono pe[...] per una sola [...]"; sul verso "[Professo]re Tommaso Minardi [...] della Insigne e [...] [Acca]demia di S. Luca"

Note storico-artistiche: Cfr. cat. 5 (WD 143) e 6 (WD 144).

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 196

Inv. WD 333

Soggetto: Donne portando sacchi e due bambini, in cammino

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta crema

Misure foglio: mm. 259 x 193

Misure composizione: mm. 259 x 193

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni in alto a sinistra, a matita, "202/5°"; in basso a sinistra, sempre a matita, "+ !"

Note storico-artistiche: Ulteriore esemplare realizzato dall'artista sul tema delle donne in cammino con fardelli sulla testa o tra le braccia, accompagnate in questo caso da bambini. Cfr. cat. 42 (WD 180), 59 (WD 197), 77 (WD 215), 89 (WD 227), 159 (WD 298)

Stato di conservazione: ottimo

Bibliografia: inedito



Cat. 197

Inv. WD 334

Soggetto: Studio per un angelo volante con le braccia aperte

Datazione: 1830

Tecnica: Inchiostro bruno e carboncino su carta bianca

Misure foglio: mm. 167 x 165

Misure composizione: mm. 167 x 165

Filigrana: Un'aquila poggiante su tre monticelli iscritta in un cerchio

Iscrizioni: sul verso, frammento di lettera: "Caro Minardi, [...] avuto lettera di Carlaccio, dove si prega di cor[reg]ere un disegno, che fin da jeri vi ho rimesso, e ciò colla [più] possibile sollecitudine, questo poi lo tornarete [...] per tornarlo colla Posta. [...] il piacere di dirvi dove abita il Sig. Guizzardi il bravo restauratore de' quadri. Scorse quattro Domeniche, e credo più da che non mi favorite. Se tanto richiede il vostro com[...] non ho io di che replicarvi, nasta che vi per[...] che io sempre vi desidero. / Il vostro amico affezionato Sig. Curti Lepri / [...] 1830

Note storico-artistiche: Ulteriore studio di figura per angelo in volo. Cfr. cat. 36 (WD 174), 55 (WD 197), 181 (WD 318).

Stato di conservazione: discreto; perdite di colore; l'angolo in alto a destra del foglio è tagliato

Bibliografia: inedito



Cat. 198

Inv. WD 335

Soggetto: Folla in adorazione, o in ascolto di un predicatore

Datazione: s.d.

Tecnica: Inchiostro bruno a penna e acquarello, matita, su carta bianca

Misure foglio: mm. 67 x 91

Misure composizione: mm. 67 x 91

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: sul verso, a matita, disegno di uno stemma nobiliare (scudo e specchio)

Note storico-artistiche: Il disegno è montato sullo stesso passepartout del foglio siglato WD 300, (cfr. cat. 163), per evidente analogia nel soggetto, un gruppo di uditori disposti in cerchio

Stato di conservazione: buono; pieghe, fragilità del supporto.

Bibliografia: inedito



Cat. 198 bis

Inv. WD 336

Soggetto: Schizzo per una figura femminile in abito lungo e velo

Datazione: s.d.

Tecnica: Matita su carta bianca (pagina dell'album)

Misure foglio: mm. 270 x 392

Misure composizione: mm. 270 x 130

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in alto a destra, "No. 71"

Note storico-artistiche: Il disegno non viene calcolato nella numerazione progressiva poiché esso risulta privo di segnatura nella numerazione di Ovidi, conteggio al quale si è scelto di fare riferimento per stabilire il totale di esemplari - 202 - originariamente facenti parte della raccolta. Il presente schizzo, realizzato sulla pagina dell'album, e non su un foglio applicato dall'artista, va visto infatti congiuntamente al disegno WD 207 (cat. n. 69) per effettiva analogia del soggetto rappresentato contraddistinto da identico abbigliamento - una donna ammantata che cammina, con la testa coperta da un velo - e per plausibile volontà di completamento da parte dell'artista, trattandosi di una veduta di profilo che idealmente si concilia con la veduta posteriore che compare nel foglio incollato *ab antiquo* al centro della stessa pagina.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: inedito



Cat. 199

Inv. WD 337

Soggetto: Autoritratto con Luigi Cochetti

Datazione: 1822

Tecnica: Matita, inchiostro bruno a penna e acquerello su carta bianca

Misure foglio: mm. 351 x 242

Misure composizione: mm. 226 x 189

Filigrana: non rilevata

Iscrizioni: in basso a destra, inchiostro bruno, monogramma dell'artista "TM" e "1822"; in basso al centro, fuori dal riquadro, a matita, "Minardi ragazzo col suo maestro Zauli"

Note storico-artistiche: Questo foglio, l'ultimo nell'inventariazione moderna dell'album, costitutiva in realtà una sorta di frontespizio del raccoglitore, ovvero il disegno di anteporta. Secondo Moira Vincentelli, il personaggio seduto al centro, di fronte a una tela montata sul cavalletto e a fianco di Minardi (che è riconoscibile per via dei tratti fisionomici conosciuti attraverso diverse opere), è da identificare con Giuseppe Zauli, e sarebbe possibile pertanto immaginare il disegno come una sorta di omaggio ideale reso dall'artista al maestro in occasione della sua morte, avvenuta pertanto nel 1822: questa supposizione fa leva naturalmente sull'interpretazione dell'iscrizione che compare nel foglio, "Minardi ragazzo col suo maestro Zauli" che è però sicuramente apocrifia e da assegnare alla mano di Ernesto Ovidi. Tuttavia, già Stefano Susinno aveva avanzato l'ipotesi per cui il giovane non vada identificato con Minardi -che invece si autoritrae in piedi, con la mano sulla spalla del giovane pupillo, in atto di presentazione- ma piuttosto con colui che alla data di realizzazione del presente foglio era considerato il più promettente discepolo dell'artista faentino, ossia Luigi Cochetti, su cui Minardi faceva molto affidamento anche come aiutante, data la sua notoria difficoltà nel dipingere, per portare a termine le sue opere in pittura. Nel 1824-25, in effetti, è stato dimostrato come Cochetti abbia avuto un ruolo importante nella realizzazione della famosa opera minardiana rappresentante *L'Apparizione della Vergine a San Stanislao Kotska morente con le Sante Agnese, Cecilia e Barbara* destinata al Collegio dei Novizi dell'ordine gesuita adiacente alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma (cfr. C. Mazzarelli, in *Maestà di Roma*, I, p. 182). Se così fosse, il disegno potrebbe essere considerato preparatorio per il dipinto – disperso – segnalato da Ernesto Ovidi nell'elenco delle pitture a egli note del faentino come "Ritratto di Minardi con L. Cochetti suo discepolo. Gruppo dipinto ad olio per il conte Sommariva di Milano" (Ovidi 1902, p. 280). Tra l'altro è nota dalle fonti pure un'opera, eseguita all'inverso da Luigi Cochetti, che ritrae il maestro, di cui è invece fortunatamente pervenuto almeno il bozzetto ad olio: si veda lo *Studio per un ritratto di Tommaso Minardi*, eseguito da Cochetti tra il 1818 e il 1822 circa, conservato nella Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 109-110). Il disegno di Aberystwyth, in sostanza, giunge a ulteriore riprova del forte vincolo professionale e del saldo legame umano instauratosi tra l'insegnante e il suo discepolo prediletto.

Stato di conservazione: buono

Bibliografia: *Disegni di Tommaso Minardi*, I, p. 80.

CONCLUSIONI

Duttilità e continuità della lezione minardiana: considerazioni sul valore del disegno nell'ideologia e nella prassi puriste, e sul canone estetico di Minardi e l'eredità del suo metodo di studio dagli "antichi maestri"

Due anni dopo che Tommaso Minardi aveva assunto la cattedra di disegno dell'Accademia di San Luca, l'erudito Melchiorre Missirini - che pure ne aveva appoggiato la candidatura a professore - pubblicava una sua voluminosa miscellanea di notizie intitolata *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*: all'interno di questa silloge, trovava spazio un intervento mirato dell'autore, spronato in questo dal «signor Cavaliere Wicar [...] non solo prode nell'esercizio della pittura, che buon maestro delle vere discipline, e de' sani principj dell'Arti», intervento volto a «dettare alcuna cosa sul disegno conveniente alle buone Arti, e sugli abusi invalsi nello studio del medesimo». L'evidente obiettivo polemico di Wicar, più che di Missirini che intendeva fornire come un cronista imparziale la narrazione precisa e puntuale delle discussioni interne all'istituto, era il nuovo insegnante di disegno, colpevole del fatto che «la scuola del nudo, grande, e principale elemento dell'imitazione della natura, non pare, che per voi si frequenti, e si riguardi con quello zelo, che si dovrebbe. È stato amaro all'animo degl'incliti professori lo scorgere dai vostri saggi alcun ritardato avanzamento in questo ramo sovrano del disegno [...]. Nella scuola della pittura ha scorto pure con rammarico l'Accademia qualche raffreddamento. Già non basta egregj Giovani la valentia del segno: fa di mestieri, che vi consacriate di buon ora anche al dipingere, e con bella emulazione sia per voi resa frequente questa primaria scuola accademica; chi potrà escusarvi, se in voi non si lodano li progressi, che si ha dritto di attendere dalla vostra solerzia, quando l'augusto porporato che tiene la protezione dell'Accademia [*il cardinal Camerlengo Bartolomeo Pacca*, n.d.A.] ha posto cura ondia siate provisti di esemplari di famosi maestri: quando veglia con amorosa sollecitudine al vostro insegnamento uno de' più valorosi professori, che sostengono l'onore del pennello italiano [*Gaspere Landi*, n.d.A.] ? Diffidate di voi stessi, non presumete tosto condurre lavori di vostra posta: seguite li saggi consigli di questo prode»¹.

¹ MISSIRINI 1823, p. 419.

Dalla lettura di questo brano, già di per sé di straordinario interesse per documentare la forte opposizione che incontrò il metodo d'insegnamento minardiano in ambito accademico, si ricavano immediatamente due possibili elementi di valutazione: il primo è che gli allievi della San Luca frequentavano in numero massiccio i corsi di disegno di Minardi, a discapito delle lezioni della Scuola del Nudo in Campidoglio e delle classi di pittura tenute dal pittore neoclassico Gaspare Landi; il secondo è che «gli abusi invalsi nello studio del medesimo» siano da ritenere un velato riferimento all'abbandono graduale da parte degli studenti delle esercitazioni sulla statuaria classica a favore di studi condotti dal vero e sulle opere di “antichi maestri”. Prassi interpretata dagli accademici più anziani come l'avvisaglia di un'inevitabile perdita di saldi punti di riferimento che allontanava dall'«imitazione della natura» e che dunque li legittimava a profetizzare un declino nella «primaria scuola accademica» della pittura: questo era dovuto al fatto che il disegno dall'antico, pur se i modelli erano scultorei, veniva considerato propedeutico alla corretta rappresentazione anatomica, come Minardi rammenta in un prezioso documento di contenuto memorialistico².

Tuttavia, la natura ambivalente del disegno, che non è soltanto funzionale all'apprendimento di altre tecniche ma è al tempo stesso una disciplina artistica a sé stante, era uno dei concetti basilari su cui si fondava il pensiero di Minardi, che fin da giovane, durante l'apprendistato compiuto a Faenza presso Giuseppe Zauli, e poi nei primi anni trascorsi a Roma, aveva mostrato una forte inclinazione a disegnare, di cui l'autore ha lasciato diretta testimonianza³. La centralità del disegno nella teoria e nella pratica puriste sono uno degli aspetti che emerge con più forza dalle ricerche che ho svolto: d'altronde tutti i progetti di rinnovamento degli insegnamenti accademici che si imposero all'attenzione del dibattito critico nella prima metà dell'Ottocento ebbero come fondamento una riforma basata sulla necessità di superare la concezione di un disegno meccanico e servile, così come tramandavano gli antiquati schemi neoclassici, a cui si voleva sostituire la concezione di un disegno visto come mezzo espressivo per eccellenza in quanto “libero”, il che corrispondeva pure a una diversa concezione della figura dell'artista, visto per la prima volta alla stregua di un intellettuale⁴.

² Mi riferisco al prologo dell'inedito *Sulle proporzioni del corpo umano*. Cfr. *Appendice*, doc. IV.

³ Cfr. sempre *Appendice*, doc. IV.

⁴ L'esigenza di riforma della didattica accademica fu un tema di grande attualità in tutti i principali centri artistici europei: in Germania i Nazareni -principalmente Schadow tra di essi- progettò nel 1831 la riforma del “cursus” degli studi d'arte: l'insegnamento artistico secondo questa proposta veniva scaglionato in tre distinte fasi formative, in modo che al corso superiore (*Meisterklasse*) accedessero solo

L'ecllettismo stilistico minaridano, la vasta eterogeneità dei temi affrontati e delle soluzioni compositive che la sua grafica manifestano in modo inequivocabile, sono l'implicita dimostrazione di una sua adesione a un concetto del disegno, e del ruolo dell'artista come "creatore" e non più soltanto "esecutore", che è già contemporanea⁵.

La riprova di quest'atteggiamento dichiaratamente speculativo assunto da Minardi sta nel fatto che, di fronte alle richieste pressanti di committenti come il principe Massimo, di protettori come Giuseppe Tambroni, dell'antico maestro Zauli che scrisse appositamente per lui, al fine di spronarlo, una sorta di trattato - di estremo interesse storico-critico poiché vi compendia fonti antiche - sulla tecnica dell'affresco⁶, l'artista faentino si sia disinteressato, gradualmente, alle questioni tecniche della pittura: tant'è che l'unico esempio pervenuto di una sua decorazione murale, *La Missione degli Apostoli* al Quirinale, fu eseguito a tempera e non a "buon fresco" come avrebbe raccomandato l'antico maestro. È lecito, piuttosto, pensare che Minardi abbia fatto uso delle nozioni tecniche trasmessegli da Zauli per apprezzare e valutare con maggiore cognizione di causa le ammirate opere dell'"epoca della perfezione" della pittura italiana.

Restano dunque a noi, per poterne giudicare l'opera ma anche e non meno il pensiero estetico, le sue "idee creative", ovvero i disegni. Modifiche sostanziali nella percezione dei disegni minardiani, si denotano a partire dalla fondamentale esposizione monografica del 1982, in cui Susinno mise in rilievo l'allaccio essenziale con le sperimentazioni proto-romantiche, soprattutto con Flaxman; sempre Susinno notava che in seguito, pur adottando uno stile affine a quello dei Nazareni - in particolare vicinanza ad Overbeck - Minardi non lo faceva senza apportare un suo specifico contributo⁷.

gli alunni che più avevano tratto vantaggio durante i corsi inferiori. Pablo Milà, al ritorno a Barcellona dopo un lungo soggiorno a Roma, si integrava nel Comitato di rinnovazione delle *Academias y Escuelas Catalanas* avanzando suggerimenti simili: nei suoi piani ad esempio la teoria e la storia dell'arte, materie ritenute di grado superiore, dovevano essere invece impartite a qualsiasi livello di formazione. William Dyce in Inghilterra, anche lui dopo il viaggio a Roma del 1827-28, progettava una riforma delle scuole d'arte sul modello della *Gewerbeschule* tedesca (l'equivalente italiano dell'Istituto di Arte Industriale), giocando poi un importante ruolo nello sviluppo del nuovo sistema d'istruzione della *Normal School of Design* di Londra, in cui insegnò a partire dal 1838. Tutte queste proposte e iniziative giunsero dunque in singolare coincidenza con il piano di riforma della disciplina di studi accademici avanzato da Minardi all'Accademia di San Luca nel 1825, il quale come detto incontrò notevoli resistenze (cfr. paragrafo II.II).

⁵ Il primo a mettere in rilievo quest'aspetto della personalità di Minardi fu Italo Faldi, che nel suo contributo pionieristico svolgeva riflessioni intorno alla «continua oscillazione di Minardi tra una concezione mistico-morale dell'arte quale a lui discendeva dalla cultura tedesca, e la persistenza di schemi logico-formali del classicismo» (FALDI 1950, p. 245). Anche secondo Sandra Pinto l'insegnamento «convoglia fortunatamente la crisi creativa cui il Minardi è condotto dal bisogno di perfezione e finitezza verso la teoria, che sempre di più prappresenterà il veicolo preferito dell'artista» (PINTO 1981, p. 965).

⁶ Cfr. *Appendice*, doc. VIII.

⁷ Cfr. SUSINNO 1982, pp. XIV-XXVI.

Roberta Olson, parallelamente a Susinno, focalizzava negli stessi anni il concetto di qualità applicato alla grafica minardiana, constatando che la sua predilezione per questo mezzo fu sostenuta da una naturale predisposizione affiancata da una notevole padronanza delle tecniche esecutive, estesa anche agli allievi⁸. Di conseguenza sono state esaltate in seguito le indubbie qualità formali che i suoi disegni possiedono, più sporadicamente i germi innovatori della sua grafica: solo Renato Barilli ha posto l'accento sulle caratteristiche intrinseche al disegno minardiano di essenzialità (e astrazione) delle forme, di puro linearismo, di tendenza alla ieraticizzazione e all'uso del simbolo in funzione di contenuto: la lettura che ne ha dato lo studioso è stata dunque - non a torto - in chiave idealista, indicandolo come antestignano del Simbolismo⁹.

Ma ciò che è emerso dalle mie ricerche in parte conferma ma per un altro versante smentisce o meglio va a integrare queste convinzioni: negli *Studi di figure* che ho potuto esaminare ho constatato infatti che esiste una parte consistente del *corpus* grafico dell'artista che si deve considerare di carattere meno idealizzante e assai più realistica: nulla a che vedere dunque né con le sperimentazioni di timbro onirico e sublime pure ispirategli ripetutamente da Füssli e Ingres [fig. 121], né con la grafica estremamente sintetica di Flaxman, Giani e Duranti, ovvero la prima maniera che l'artista faentino conobbe e frequentò, e nemmeno con il disegno nazareno che dimostrò di apprezzare e con cui pur condivise un'affinità di vedute estetico-spirituale.

Questa tipologia di studi dal vero si devono ricollegare piuttosto alla diffusione nella Roma cosmopolita della prima metà dell'Ottocento di poetiche realistiche e talvolta finanche folkloristiche - si pensi soprattutto alle incisioni di Bartolomeo Pinelli - che avranno poi il loro naturale sbocco nella cosiddetta "pittura di genere", alle cui sperimentazioni il Purismo minardiano non era mai stato associato prima d'ora.

Considerata la notevole particolarità degli *Studi di figure*, l'esecuzione non accademica e convenzionale che conferisce all'album un estremo interesse per la comprensione della grafica dell'autore, si innesca una riflessione circa il valore ideologico assegnato da Minardi al disegno: valore che credo sia stato più eccezionale di quello attribuitogli dai Nazareni, per cui il mezzo grafico - pure quando esemplato da modelli "dal vero" -, rimaneva sempre e comunque lo strumento di una rappresentazione che doveva essere filtrata e idealizzata, che non era quindi mai completamente realistica.

⁸ Cfr. OLSON 1981 e 1982.

⁹ R. Barilli, *Minardi e la sfida ai nazareni*, in BARILLI 1992, pp. 23-25.

Per Minardi, invece, il valore del disegno è “assoluto”. Non si tratta di lievi sfumature: il disegno è molto più speculativo della pittura, e qui si nota l'allaccio imprescindibile con Leonardo, artista a cui il pittore purista si richiama esplicitamente, molto di più di quanto sia mai stato evidenziato finora¹⁰: il disegno per Minardi è “mentale”, dunque autentico veicolo dei “sublimi concepimenti” che esattamente come per Leonardo si formano nella mente in maniera spontanea. Ma il disegno è anche indispensabile per l'indagine della realtà fisica, di tutto ciò che l'uomo vede e percepisce: quindi anche Minardi ne fa uso, in accezione leonardesca, come strumento di verifica scientifica: ed ecco la spiegazione degli interessi minardiani per il disegno anatomico, per la rappresentazione delle espressioni umane e in ultimo il realismo degli *Studi di figure*.

In più, il disegno consente un'ampia gamma inventiva, di soluzioni stilistiche e di temi da trattare. La grafica minardiana, difatti, accoglie molte più sfaccetture di quante non ne accolga la pittura sua compresa probabilmente quella dei suoi seguaci. E come disegnatore Minardi era riconosciuto dai contemporanei, sia da un punto di vista concettuale che sotto l'aspetto materiale: intendo quello propriamente collezionistico¹¹.

Anche sul versante, meramente pragmatico, delle occasioni di lavoro relazionate alla specifica fama acquisita nel disegno, è ovvio che un disegnatore potesse contare, in un'epoca che scarseggiò di mecenati, di maggiori opportunità per far conoscere la propria arte: emblematico il caso di Giovanni Sanguinetti, che ha una comune origine con Minardi nell'alveo neoclassico-primoromantico (studiò a Milano con Luigi Sabatelli). Formazione che lo portò a concentrarsi sul disegno abbandonando del tutto la pittura. Di lui sono note molte opere grafiche ma non si conosce un solo dipinto ad olio. Come ha messo in luce Enrico Parlato, quando gli venne ordinata dalla Calcografia una serie di 29 disegni per *Figure allegoriche* desunte dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, Sanguinetti fu così scrupoloso da realizzare prima dei modelli ad acquerello [fig. 121]

¹⁰ Unica eccezione è rappresentata dal datato SAMEK LUDOVICI 1946, pp. 241-242.

¹¹ Ho già reso noto l'entusiasmo suscitato dalla grafica di Minardi tra diversi collezionisti: il tedesco Johann Martin von Wagner, acquirente nel 1808 di un piccolo nucleo di disegni (paragrafo I.I); il cancelliere austriaco Metternich, che nel 1819 gli richiese di eseguire 5 composizioni su soggetti prestabiliti (paragrafo I.II); quindi ho dato conto dell'apprezzamento per le sue opere in ambito britannico (paragrafo IV.I). A tali testimonianze aggiungo quella dello scrittore russo Gogol, che in un suo taccuino di viaggio datato al 1845-46 appuntò in un promemoria l'intenzione di comprare “schizzi di Tommaso Minardi” (GIULIANI 2004, p. 51), e di Federico de Madrazo che in una lettera spedita al figlio Raimundo nel 1883 ci dà un'idea di come la fama di disegnatore di Minardi perdurasse immutata in Spagna: «También [...] he adquirido un bonito dibujo de Minardi» (Federico de Madrazo 1994, II, p. 864).

«per personali esigenze espressive dell'autore, essendo questa tecnica del tutto irrilevante nella traduzione incisoria a bulino non chiaroscurato»¹².

Più lo studio della grafica purista si approfondisce, più le immancabili accuse di freddezza e accademismo risultano essere infondate: si rivolga l'attenzione ad esempio al magnifico acquerello di Nicola Consoni, *Minerva e le Pieridi* [fig. 123]; quanto di più lontano dalla retorica neoclassica della grande pittura di storia antica, dagli *exempla virtutis* davidiani e camucciniani; in quest'opera, in virtù della scelta di un *medium* che infonde leggerezza e vivacità cromatica, emergono un sentimentalismo e un'espressività che oltre a ricollegarsi al *Parnaso* di Raffaello a cui l'opera è ispirata nello schema compositivo, pare al tempo stesso risalire alle atmosfere della pittura arcadica settecentesca e quindi precorrere, per le soluzioni cromatiche, il preziosismo di Mariano Fortuny ed altri suoi emuli, di poco posteriori ai puristi e da essi in parte discendenti.

Altro aspetto che ho voluto prendere in considerazione durante le mie ricerche sono le varianti che la pittura di cavalletto consentì ai puristi rispetto alle committenze decorative, in cui la destinazione ecclesiastica delle opere ne compromise sicuramente quella libertà espressiva che mi era stato possibile constatare invece nella produzione grafica; d'altronde le decorazioni puriste delle chiese di Roma, realizzate in gran parte grazie alla protezione accordata alla corrente da Pio IX, risultavano già esaurientemente indagate (come nel caso emblematico del grande cantiere sorto per la ricostruzione di San Paolo fuori le mura, dove, come è noto, Minardi dettò la selezione dei frescantì)¹³.

Com'era lecito supporre, la pittura di cavalletto risulta molto meno condizionata dalle circostanze della committenza, e anzi appare indissolubilmente legata alla vena sperimentale che si riscontra nel disegno purista. Anche nella scelta dei soggetti - dato nient'affatto trascurabile -, la scuola minardiana mostra in questo campo un netto divario con la corrente nazarena: si prenda ad esempio il quadro allegorico di Silvestro Valeri [fig. 124], dipinto di destinazione privata del 1840 in cui il pittore poté petanto liberamente esprimere un contenuto politico, poiché la figura del putto che straccia il trattato di Vienna del 1815 è il segno di una posizione apertamente schierata a favore delle lotte risorgimentali per la liberazione dalle potenze straniere invasori¹⁴.

¹² E. Parlato, in MIRAGLIA 1995, p. 299. Solo in una seconda fase Sanguinetti trasse dagli acquarelli i disegni a contorno necessari per realizzare le incisioni previste: l'ampia serie di studi del Sanguinetti è conservata integralmente all'Istituto Nazionale per la Grafica.

¹³ Mi riferisco ad esempio alle ricerche di BON VALSASSINA 2000 e CAPITELLI 2000.

¹⁴ Sull'opera si veda S. Grandesso, in MAZZOCCA 2005, p. 260.

Ho potuto più volte mettere in risalto anche la divergenza sostanziale che si percepisce fra i due movimenti nel filone della ritrattistica: nel complesso, dunque, si può constatare come i precetti puristi non siano stati rigidi e intransigenti come quelli della corrente di origine tedesca: ciò si deve in ultima analisi a un diverso valore ideologico assegnato al disegno e dunque a un più elastico utilizzo dello stesso, che consentì ai puristi infatti di adeguarsi con più facilità alle richieste variegate del crescente mercato dell'arte, ossia di differenziare i generi della loro pittura senza rimanere prigionieri dell'etichetta di artisti devozionali (si pensi alla carriera di Annibale Angelini, allievo di Minardi a Perugia nel '19-'21, che dopo prove da decoratore “in stile” si distaccò nella veduta prospettica e nel paesaggio “istoriato” alla D'Azeglio¹⁵).

È quindi inevitabile, a mio avviso, che un'estensione dell'indagine che ho compiuto potrà realmente apportare nuovi contributi alla conoscenza della pittura purista solo distogliendo le attenzioni dai contesti chiesastici romani, che gli hanno attirato per tutto il secolo passato le accuse di servilismo e bigotteria, indirizzandosi verso la ricognizione di ulteriori nuclei collezionistici oltre a quelli di cui mi sono occupato¹⁶.

Più in generale, converrà riconsiderare attentamente il Purismo, le cui vicende sono state giudicate controverse, il suo apporto teorico ambiguo, le vedute politiche retrive, l'attività romana di esiguo peso nella vita artistica continentale. A quanto pare, però, non fu così: lo dimostra un'analisi anche circoscritta alle sole fonti dell'epoca, italiane e straniere; le connessioni internazionali del movimento che ho potuto rilevare provano poi definitivamente che la scuola purista ebbe un ruolo di primo piano, detronizzando nell'ambiente capitolino il neoclassicismo, contrastando in vari centri artistici italiani l'irradiazione del Romanticismo storico d'impronta hayeziana, e affiancandosi in Europa con pari dignità alle affini correnti tedesche, francesi, spagnole e inglesi. Impossibile negare che vi fu un largo e significativo riconoscimento perlomeno della statura teorica di Minardi, che a Roma era stata percepita già nel primo quarto dell'Ottocento; riconoscimento esteso ai principali paesi europei nel secondo quarto del secolo¹⁷.

¹⁵ Cfr. C. Pettinelli, in *Arte in Umbria*, pp. 116, 156-158, 170-171.

¹⁶ Dall'epistolario minardiano riemergono infatti non poche testimonianze, in un arco temporale fra l'altro assai esteso, degli interessi di collezionisti italiani e stranieri per l'opera di Minardi e dei suoi seguaci: ad esempio, in una minuta di lettera indirizzata al principe Pignatelli di Napoli l'artista faentino rispondeva al destinatario segnalandogli opere di artisti che l'aristocratico, intenzionato a incrementare la sua collezione, avrebbe potuto acquistare a Roma: vi sono indicate opere di Luigi Cochetti, Vincenzo e Fortunato Chialli e Giovanni Sanguinetti, tutte attualmente irreperibili (Tommaso Minardi a Girolamo Pignatelli, 26 settembre 1823, A.S.R., Fondo Ovidi, b. 8, f. 62, “Scritti d'arte”).

¹⁷ Per evitare sovrapposizioni di nomi e fatti già esposti, rinvio alla lettura del paragrafo III.II.

A rendere possibile tutto ciò, ossia l'ampia ricezione del linguaggio e delle teorie puriste, aveva avuto senza dubbio un'incidenza preminente il valore assegnato da Minardi e dai suoi al disegno. La vagheggiata restaurazione di una nuova fiorente scuola nazionale incentrata sul disegno, che ricorre in varie fasi della storia dell'arte italiana (si pensi alle origini dell'Accademia di San Luca istituita da Federico Zuccari nel 1593 proprio per rifondare “le Arti del Disegno”) emerge dunque come una delle due componenti fondamentali per l'ascesa e il duraturo successo del Purismo.

Ma l'altro elemento che si deve considerare fattore scatenante per l'affermazione del movimento, che è quello a cui Minardi affidò poi progressivamente maggiore importanza, è il recupero programmatico degli “antichi maestri”.

Sebbene questa prassi, condotta con grande dedizione e scrupolosità filologica, si manifesti con forza solo dopo l'esperienza umbra di Minardi in realtà - come illustrato ampiamente nel corso del lavoro - trae slancio dalle esperienze tardo-settecentesche degli artisti proto-romantici, nordeuropei come Flaxman e Füssli la cui presenza a Roma sul finire del XVIII secolo produsse i primi sentori di rottura anti-accademica, ma pure italiani con cui Minardi aveva potuto stabilire un precoce contatto come Felice Giani e Giuseppe Cades. Ma nel Settecento era emerso un tipo di interesse, di natura erudita e affrontato per molti aspetti con la curiosità tipica del punto di vista antropologico ed etnografico, per quello che si potrebbe definire il “primitivismo occidentale”.

Nel periodo che va all'incirca dal 1810 al 1825 affiora invece nel pensiero di Minardi, con tutta l'irruenza poi manifestata nelle *Qualità essenziali della pittura italiana* (1834) un'esigenza - legata anche e non secondariamente, in stretta analogia con il Romanticismo storico di Hayez, alla questione dell'indipendenza e la creazione di uno Stato unitario - di tenore assai differente, che si esplica in modalità completamente diverse da quelle usate dagli eruditi illuministi e dai filosofi tedeschi ispiratori del nazarenismo. Il suo interesse per gli “antichi maestri” è di carattere estetico e morale, come nel caso degli artisti di lingua germanica, ma è anche distante da quelle coordinate culturali perché oltre che su di ciò è fondato su un'urgenza nazionalista. Cioè sul desiderio, impellente, di fronteggiare la perdita di prestigio dell'arte italiana nei confronti di quella francese coeva (da questo bisogno si innescano gli innumerevoli strali contro la “*peste gallica*”, ossia il neoclassicismo davidiano¹⁸), e sull'utopia di

¹⁸ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. V.

un'unità nazionale, almeno a livello artistico, che si riallacciava esplicitamente alle idee umanistiche di superamento delle divisioni politiche per il tramite della cultura.

Se ne ricava che gli artisti medievali e rinascimentali che Minardi ebbe in mente come paradigmi non sono affatto i generici primitivi - sebbene in molti casi appaiano sovrapponibili - a cui si riferivano le opere storiografiche di Lanzi, Séroux d'Agincourt, Cicognara e Rumohr, testi su cui, come ho evidenziato agli inizi di questo lavoro, si fondavano le nozioni storico-artistiche minardiane.

Tuttavia, l'uso lessicale reiterato nei decenni dal purista del termine “antichi maestri”, è la prova inconfutabile di un distinto significato: anche se non esiste una terminologia più appropriata per definire i modelli figurativi dei Nazareni, appare evidente alla luce di ciò che gli “antichi maestri” per Minardi non dovevano essere gli *Alte Meister* alla cui fonte Overbeck e Pforr volevano sottoporre l'arte tedesca a un lavacro purificatore.

Le riflessioni di Minardi condussero alla formazione di uno stile che non esiterei a definire, prendendo in prestito un termine coniato da Zeri ma qui adattato a ben altro contesto, “pseudo-rinascimentale” piuttosto che “neo-rinascimentale”. Essendo appunto il suo programma animato da profonde motivazioni di riscatto nazionale, lo pseudo-Rinascimento purista è un *revival* meno spinto e iper-formale di quello nazareno: i puristi non si radunarono in un convento abbandonato, conducendo vita appartata allo scopo di ricreare artificialmente e rivivere le atmosfere cupe e in quanto tali primitive dei “secoli bui”: il Medioevo dei puristi non è “rivisitato”, ma è “contemplato”.

Il Purismo si richiamò consapevolmente a un passato di grande splendore: a una civiltà, “*il risorgimento dell'epoca di Giulio e di Leone*” in cui gli artisti italiani “*giunsero alla più alta perfezione per consentimento di tutte le nazioni*”¹⁹. Il primato dell'arte italiana, dunque, da una certa data in avanti che possiamo fissare intorno al 1834, diventò l'unico vero criterio valido per stabilire chi fossero gli “antichi maestri” meritevoli di essere assunti a modello. Così, ad esempio, pur escludendo quella parte del Cinquecento manierista più esasperata e bizzarra ai suoi occhi, il *range* minardiano si rivela esteso anche al primo Seicento, come si scopre dalla lettura dei suoi scritti.

Quando Francesco Alberi, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, richiese al faentino nel 1830 un suo parere sulla convenienza di uno scambio di opere fra *La negazione di San Pietro* di Valentin de Boulogne e il *Sant'Andrea Corsini* di Guido

¹⁹ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. VII.

Reni, Minardi finì per prodursi in un *Ragionamento* in cui, in sostanza, affrontò una delle questioni più dibattute di ogni epoca nella storiografia artistica italiana, prendendo a pretesto la necessità di motivare la cessione del Reni in favore del Valentin per istituire un confronto tra il naturalismo caravaggesco e il classicismo bolognese.

Non deve affatto sorprendere che Minardi esprima un giudizio positivo su Caravaggio: *“E sì che pregi larghi, e chiarissimi non che indizi di sentire da grandissimo maestro ci manifesta il Caravaggio sovente nelle sue opere”*²⁰. Il pittore lombardo vi è riconosciuto addirittura come *“l’apice nella perfezione del colorito”* di cui *“ci danno un’idea completa”* le opere *“sublimi”* di Giorgione, Tiziano, Rubens, Van Dyck e Rembrandt.

Quel che ne esce è dunque un breve saggio colmo di intuizioni e spunti anti-convenzionali, in cui la grandezza del Reni è illustrata invece da Minardi mediante un elogio di belloriana memoria, con insistente lode della *“conveniente nobiltà di concetto nell’invenzione”*, che si esplica non solo nei quadri di storia -il genere “decoroso” per eccellenza secondo l’impianto teorico del Bellori- ma anche nelle semplici figure di devoti colte dal vero: d'altronde sia la pittura caravaggesca che quella reniana furono termini di paragone per la pittura di Minardi, come dimostrano le sue tele più note, *l’Omero cieco in casa del pastore Glauco* - ispirata a Caravaggio - e *l’Apparizione della Vergine a San Stanislao Kotska*, densa di riferimenti a Domenichino e a Guido.

Le categorie di giudizio del Bellori sembrano spesso riprese negli scritti minardiani: Lanfranco, Caravaggio, i fiamminghi e gli olandesi vengono compresi nei loro orizzonti teorici, così come i generi minori (la pittura di paesaggio, la natura morta), mentre la cortina di silenzio calata su Borromini, Pietro da Cortona e Bernini - su quest’ultimo con alcune significative aperture - si equivale fra le carte dell’artista faentino e le *Vite* dell’erudito seicentesco, segnale di una precisa scelta culturale, se si vuole faziosa, ma che non ne comporta a priori l’esclusione dal novero degli “antichi maestri”.

Scrivono infatti Minardi: *“[le opere d’arte] sono classiche alcune in sé stesse per merito di arte, altre poi lo sono riguardo alla storia, al tempo e alla scuola cui appartengono, poiché avendo ogni scuola e ogni tempo i suoi particolari modi quelli che si sono distinti sono stimati i classici, di quale età e di quale scuola, che formano poi il subbietto principale della storia dell’arte. Giacché se si avesse da seguire il solo classicismo assoluto nel tener conto e far menzione delle opere d’arte, cesserebbe di*

²⁰ Tommaso Minardi a Francesco Alberi, agosto 1830 (ASR, Fondo Ovidi, b. 9, f. 61, “Pareri d’arte”).

tratto la storia dell'arte, tanto più che ogni scuola e ogni artista avendo modi suoi propri è giusto che non solo si tramandino colla storia, ma se ne conservino le opere come monumenti della storia stessa e i più riguardevoli di questi si possono appellare classici a buon diritto"²¹. La precettistica di Minardi, le sue decise e anche drastiche selezioni di *exempla*, esprimono un dissenso ma non un'incomprensione e un rifiuto di altre forme espressive non accolte come modelli; la chiusura, anzi, viene motivata: *"Tutti sanno, e convengono, che in fatto di scienza accademica del Nudo il Bandinelli, i GianBologna, i Salviati, i Bronzini e tanti altri, e dopo questi i dottissimi Caracci ne sapevano assai più di quello che sapevano i Quattrocentisti. Eppure, se qualcuno dimandasse a me, a chi di questi consegnerei un giovane che imparar volesse il nudo abbandonerei subito i sunominati Dotti; e senza punto esitare mi attacherei ad un Verocchio, ad un Donatello, un Ghirlandaio o a qualcuno dei tanti Quattrocentisti"*²². Nella preferenza accordata agli artisti del Quattrocento interviene un discrimine puramente estetico: l'elemento contenutistico - alludo al riferimento religioso - è del tutto assente dal momento che l'argomento toccato è la *"scienza accademica del Nudo"*. Le prerogative assegnate al disegno e agli "antichi maestri" come assi portanti del percorso formativo attraverso cui plasmare le giovani leve apparvero dunque ben chiare nell'ottica minardiana molto prima della pubblicazione del *Manifesto* del Purismo nel 1842: d'altronde anch'egli aveva imperniato il proprio personale apprendistato su questi due cardini, come dimostra in maniera perentoria la straordinaria qualità esecutiva della sua copia in disegno del *Giudizio Universale* di Michelangelo [fig. 125], intrapresa a partire dal 1810, e la cui esecuzione si trascinò per molti anni sia per motivi contingenti - la problematica di dover smontare e rimontare le impalcature nella Cappella Sistina per consentirgli una visione ravvicinata delle figure, gli altri impegni che lo distraevano come quelli dell'insegnamento all'Accademia di Perugia e poi all'Accademia di San Luca - sia, soprattutto, in ragione del maniacale perfezionismo dell'artista.

La copia dagli "antichi maestri" fu non a caso nei decenni seguenti, dalla metà degli anni Trenta fin ben oltre la metà del secolo, uno dei filoni in cui i suoi allievi si imposero in maniera realmente egemone a livello internazionale: Cesare Marianecchi, Eliseo Fattorini, Achille Ansiglioni, copisti ricercatissimi in ambito anglosassone,

²¹ *Dichiarazione del Prof. Tom. Minardi Ispettore delle Pitture Pubbliche*, s.d. (1858 ca), in A.S.R., Fondo Ovidi, b. 8, f. 59, "Corrispondenza col Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici"

²² Tommaso Minardi, carte sciolte, s.d. (A.S.R., Fondo Ovidi, b. 8, f. 62, "Scritti d'arte").

collaboratori di punta dell'Arundel Society fondata da Ruskin, ne sono un esempio paradigmatico²³. E a proposito dell'enorme diffusione conosciuta dalla copia da “antichi maestri” come genere a sé stante, occorre poi precisare che gli artisti che vi si dedicavano non erano meno considerati dei loro colleghi che si cimentavano in opere d'invenzione. La copia, diremmo oggi “d'autore”, non era infatti ritenuta una servile riproduzione, ma aveva anzi una sua specifica rilevanza, non ancora del tutto decifrata, nel mercato dell'arte e dunque nel gusto delle classi aristocratica e borghese dell'epoca²⁴. La “Società Amatori e Cultori di Belle Arti”, la cui costituzione aveva promosso proprio Minardi, voluta al fine di svecchiare ed ampliare i circuiti di destinazione dell'arte contemporanea²⁵ (in perfetta simmetria con i *Salons* parigini ben più studiati) ospitò infatti nel corso delle sue affollate mostre allestite a piazza del Popolo un considerevole numero di copie, dato l'evidente successo che riscontravano tra gli acquirenti: esempio ne sia la copia dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello realizzata da Roberto Bompiani nel 1841²⁶, modello che risulta ricopiato a scopo didattico anche da artisti molto più celebri di Bompiani, come Ingres e Francesco Podesti.

E non bisogna dimenticare che il segretario della stessa “Amatori e Cultori” e redattore di *Del Purismo nelle arti* (testo diffuso nel 1842 e da quel momento considerato il Manifesto del movimento purista²⁷), Antonio Bianchini, pur avendo formazione di

²³ L'Associazione -tra i cui fondatori vi erano John Ruskin, Austin Henry Layard e Alexander Lindsay che diedero molto impulso in Gran Bretagna allo studio del Rinascimento italiano-, nacque a Londra nel 1848 allo scopo di diffondere la conoscenza della storia dell'arte antica, medievale e rinascimentale attraverso riproduzioni a colori, il più fedeli possibili agli originali, realizzate con la tecnica della cromolitografia e basate sulle copie realizzate ad acquerello da *travel agents* inviati direttamente sul posto a eseguire i modelli che servivano poi agli incisori. I disegni e gli acquerelli spediti dall'Italia venivano poi depositati al South Kensington Museum, attuale Victoria & Albert: cfr. sull'argomento COOPER 1978, LEDGER HARROD 1988, RANKINE 1996.

²⁴ Cfr. sull'argomento gli studi di MAZZARELLI 2005 e 2006, MONTANI 2009.

²⁵ Si legga il testo con cui venne esposto sulla stampa il progetto «Le pubbliche esposizioni delle Opere de' viventi cultori delle Arti figlie del disegno di quanta utilità feconde mai sieno, non è a dirsi [...]. Perciò stabilite le sappiamo in Parigi, in Londra, in Anversa, in Bruxelles, in Monaco, in Berlino, e in varie altre più culte città d'Europa, e a buon diritto ivi cotanto animate e protette, essendoché dalle medesime lustro e decoro a quelle terre, incremento alle Arti Belle, ed agli artisti utile torna non lieve. Pertanto se da siffatta provvida istituzione tali e tanti benefici effetti ovunque provennero, vie maggiori derivar ne debbono da una consimile che si stabilisca in Roma» (*Diario di Roma*, n. 96, 2 dicembre 1829, p. 42).

²⁶ *Schede comparative*, tav. B.3. Per altre copie cfr. A. Migliorati, in *Arte in Umbria*, pp. 137-139.

²⁷ Nel corso di questo lavoro ho già illustrato i motivi che mi spingono ad attribuire maggior peso ed incisività agli scritti teorici di Minardi come *Delle qualità essenziali della pittura italiana* (1834) a discapito del più tardo pamphlet di Bianchini. In ogni caso *Del Purismo nelle arti*, che per Paola Barocchi ha il carattere di un «bilancio a posteriori» accese una polemica che ebbe ripercussioni rilevanti nello scenario critico, piuttosto che sul fronte artistico (cfr. BAROCCHI 1998, pp. 687-698, MAZZOCCA 1998, pp. 182-187, CARDELLI 2005, pp. 102-109). A riguardo dell'introduzione del termine “purismo”, mutuato da Bianchini come noto dalla sfera linguistico-letteraria, è possibile inoltre dimostrare che fosse entrato nell'uso corrente sin dalla metà circa degli anni Trenta: la prima idea di *Del purismo nelle arti* risale

letterato ebbe notorietà come artista esclusivamente per le minuziose riproduzioni da “antichi maestri” di piccolo formato, eseguite all'acquerello con perizia miniaturistica²⁸. A mia opinione non si capirà mai fino in fondo l'importanza di questo fenomeno della produzione di copie, nonché delle opere in stile ad esse apparentate -in apparenza motivato solo da ragioni commerciali- se non si evidenzia al tempo stesso che il metodo di studio dagli “antichi maestri” messo a punto da Minardi e i puristi si inseriva in un dibattito che a Roma coinvolse, durante almeno tutto il secondo quarto del secolo ma anche oltre, le due comunità straniere meglio rappresentate numericamente e più rappresentative per gli esiti raggiunti, ossia le “nazioni” tedesca e francese.

Essendo già stata ampiamente vagliata ed indagata la tradizione della copia in uso tra gli esponenti Nazareni (caso emblematico è costituito da Johann Anton Ramboux), varrebbe la pena in futuro estendere la ricognizione all'altro ambito d'interesse: è noto ad esempio che divertisti artisti francesi, soprattutto allievi di Ingres a Parigi (Victor-Louis Mottez, i fratelli Paul e Raymond Balze) e dell'ambiente purista lionese (Orsel, Périn, Flandrin) realizzarono nel corso dei loro viaggi e soggiorni di studio in Italia un elevato numero di studi dagli “antichi maestri” che vanno visti nel più ampio quadro del dibattito internazionale sulla pittura religiosa d'ispirazione primitivista. Lo dimostra la vicinanza di questi artisti a teorici come Rio e Montalembert che come ho dimostrato conoscevano gli scritti di Minardi ed erano in rapporti con la sua cerchia (Laderchi, Selvatico). Tuttavia devono essere ancora compiute indagini su diversi fronti: sarebbe di estrema utilità uno studio sistematico delle copie realizzate da Ernest Hébert (Grenoble 1817 - La Tronche 1908), che visse gran parte della sua vita a Roma e in ragione dei numerosi spostamenti compiuti nella penisola realizzò un incredibile numero di disegni ed acquerelli, di assoluto rilievo per la precocità degli interessi dimostrati, tratti non soltanto dai prediletti modelli fiorentini e umbri del Tre e Quattrocento, ma perfino dai mosaici di San Vitale a Ravenna [fig. 126], da quelli della Cappella Palatina a Palermo e del Duomo di Cefalù, dagli affreschi della basilica di Sant'Angelo in Formis, ecc²⁹.

infatti al 1837, anno in cui Bianchini pronunciò un discorso *Sopra il rapporto della civiltà colle belle arti*, dato alle stampe due anni dopo nell'opuscolo *Tre allocuzioni lette alla Società Romana degli Amatori e Cultori delle Belle Arti* (BIANCHINI 1839, pp. 3-8). Il discorso del 1837 contiene anticipazioni sostanziali del testo successivo, apparso prima sulle pagine della rivista “Lucifero”, n. 27, 1842, quindi de “Il Tiberino”, n. 37, ottobre 1842, e in seguito in forma di estratto (ed. cons. BIANCHINI 1842).

²⁸Si veda la copia parziale della *Pala Ansidei* di Raffaello, conservata all'Accademia Nazionale di San Luca (*Schede comparative*, tav. B.3). Un'altro dipinto di Bianchini fu significativamente pubblicato da Lionello Venturi ne *Il gusto dei primitivi* (cfr. VENTURI 1926, tav. 57).

²⁹ Su Hébert, per un'introduzione al tema della permanenza italiana dell'artista, cfr. I. Julia, in *Maestà*

La pratica della copia da “antichi maestri” italiani, in sostanza, non fu a solo appannaggio dei Nazareni come si è ritenuto, a torto, per un periodo fin troppo lungo: conobbe anzi una tale risonanza internazionale da diffondersi nella seconda metà del XIX secolo anche nei restanti paesi europei fino ad allora rimasti insensibili a tutto ciò. Non si spiega altrimenti l'irradiazione in contesto spagnolo di una prassi analoga: nella Escuela de la Llotja a Barcellona si formò ad esempio Mariano Fortuny, che ebbe come suoi due primi maestri Pablo Milà e Claudio Lorenzale, che erano stati entrambi allievi nello studio privato di Minardi che aveva inculcato loro la passione per i grandi artisti italiani del Rinascimento. Non è affatto casuale pertanto la scelta di Fortuny, durante il suo pensionato di studi romano, di porsi a copiare Raffaello [fig. 127]. Ancora più eclatanti appaiono le sue prime composizioni realizzate a Barcellona sotto la guida di Lorenzale³⁰: opere che sembrano ideate ad imitazione di composizioni di Minardi; si può pertanto arrivare ad ipotizzare che Fortuny abbia conosciuto la grafica minardiana, prima ancora di approdare a Roma nel 1858, attraverso il proprio maestro il quale, avendo frequentato l'atelier del faentino a Roma tra il 1839 e il 1843 aveva forse copiato o ricalcato su carta velina alcuni disegni del faentino per conservarne il ricordo.

In chiave di eco del metodo di studio purista in Spagna vanno visti anche gli interessanti studi di Eduardo Rosales che era stato allievo a Madrid di Federico de Madrazo -ammiratore dei disegni di Minardi- e che in Italia tra il 1857 e il '58, oltre all'inossidabile Raffaello, privilegiò i modelli toscani (gli affreschi del Camposanto di Pisa, Lippo Memmi a Siena, i cicli di Domenico Ghirlandaio a Santa Maria Novella e Santa Trinita, le opere dei Della Robbia e l'*Ultima cena* di Andrea del Sarto).

Ma i parametri di quest'educazione artistica erano già ben delineati da Minardi nelle sue carte manoscritte, in cui si nota un costante ricorso al termine “antichi maestri”, come è stato possibile documentare a partire dal primo decennio del secolo fino a due lettere assai interessanti datate entrambe al 1845³¹; parametri ideati fondamentalmente agli

di Roma, II, pp. 479-481, e Id., in *Arte in Umbria*, pp. 201-203. Interessante risulta anche la figura di Savinien Petit, che soggiornò a Roma tra il 1848 e il 1850 con l'incarico precipuo di realizzare una serie di rilievi delle maggiori catacombe finalizzati ad illustrare l'opera di Lousi Perret *Catacombes de Rome* (Parigi 1851). Il tema della riproduzione di opere pittoriche e musive altomedioevali è stato al centro di una conferenza tenuta di recente dalla collega Giulia Bordi (BORDI 2009), durante la quale ha potuto mettere in evidenza il fondamentale ruolo svolto da Minardi nella sensibilizzazione alle esigenze di documentazione figurativa della pittura medievale romana.

³⁰ Si vedano *San Paolo predica davanti all'Aeropago* (acquerello, 1855-56) e *L'Apparizione della Vergine della Misericordia a Teresa Besora* (olio su tela, 1855), in TORRES GONZÁLEZ 2007, pp. 166-167.

³¹Cfr. *Appendice documentaria*, doc. I, VI e VII.

inizi per contrastare la disciplina neoclassica basata sullo studio dall'antico, non si esaurirono con i riflessi che è possibile riscontrare all'estero nella pratica della copia.

Tale canone purista avrà pure una coda nient'affatto trascurabile, per tre decenni circa ancora, tra il 1860 e il 1880, proprio in Italia. Ed è per l'appunto negli svolgimenti artistici italiani della seconda metà del secolo che più bisognerebbe far luce in merito all'eredità purista: solo in tempi recentissimi si è iniziato a considerare imprescindibile anello di congiunzione tra Purismo e pittura dei Macchiaioli, ad esempio, Luigi Mussini. Silvestro Lega, infatti, fu come noto allievo del purista toscano, del quale replicò la sua opera più nota, quella *Musica Sacra* di ispirazione peruginesca ideata dal maestro nei primissimi anni Quaranta a Roma, proprio quando la pittura purista era all'apice della sua fama: tanto da Overbeck come da Minardi, sia il dipinto di Mussini che quello di Lega [fig. 128] risultano profondamente influenzati³².

Ma dallo studio privato di Minardi discese direttamente una buona parte della generazione di artisti che dopo l'Unità d'Italia affronterà percorsi innovativi, dalla “macchia” al “vero”: agli inizi del Novecento Callari poteva scrivere, a riguardo degli artisti che avevano operato con maggiore successo sulla scena artistica romana dei decenni precedenti: «Tutti, in genere, provenivano dalla scuola del Minardi»³³.

Fu ad esempio di rigorosa formazione minardiana Scipione Vannutelli, pittore dall'innata e irrefrenabile vena bozzettistica: la sua pittura di esecuzione rapida e sommaria, di ambientazione mondana, è accostabile a quella degli Impressionisti.

Una persistenza dell'insegnamento minardiano fondato sull'accuratezza del disegno e l'interesse per l'arte rinascimentale è attestata anche in alcuni artisti del gruppo di orientamento preraffaellita e simbolista riunitosi nel 1886 nell'associazione “In arte Libertas”. Tra i fondatori c'erano Nino Costa, Giulio Artistide Sartorio, Adolfo De Carolis, Onorato Carlandi, Alfredo Ricci, Alessandro Morani e Giuseppe Cellini: gli ultimi due erano cresciuti in un ambiente familiare di stretta impronta purista, dal momento che il padre di Morani, Vincenzo, era stato un pittore di quadri di soggetto religioso e di genere ma anche esperto copista di “antichi maestri”; Annibale Cellini era stato invece pittore, ma soprattutto miniatore: entrambi comunque erano stati allievi di Minardi. Molti degli altri, inoltre, avevano studiato all'Istituto di Belle Arti di via Ripetta con Filippo Prosperi, insegnante di “figura” prosecutore del metodo minardiano.

³²Si vedano per le opere di Mussini e Lega le schede di G. Capitelli in SISI, SPALLETTI 2007, pp. 86-89.

³³ CALLARI 1909, p.192.

Per di più “In Arte Libertas” organizzò esposizioni di respiro internazionale (di notevole importanza quella tenutasi a Londra nel 1888) permettendo ad un vasto pubblico di ammirare per la prima volta opere di artisti quali Corot, Turner, Rossetti, Böcklin, riallacciandosi ai propositi cosmopoliti che avevano fomentato la nascita della “Società Amatori e Cultori di Belle Arti” strenuamente promossa da Minardi negli anni Venti.

Un caso a parte è poi costituito dal bolognese Luigi Serra (Bologna, 1846-1888), figura di rilievo ma solo da poco riscoperta del simbolismo italiano, eccellente e maniacale disegnatore [fig. 129] al pari di Minardi, di cui fu dichiarato ammiratore. Serra, nel suo isolato e tormentato percorso creativo, progressivamente sempre più a ritroso nel tempo alla ricerca di fonti d'ispirazione stilistiche e spirituali capaci di alimentare la linfa vitale della sua arte profondamente mistica, pervenne a identici attestati di ammirazione del purista per il Giotto della Basilica di San Francesco ad Assisi, visto da Minardi come monumento simbolico delle *Qualità essenziali della pittura italiana*; anche Serra scelse l’“Umbria Santa” come luogo d'ispirazione e di appartenenza ideale³⁴.

Minardi e i puristi forse non svolsero del tutto consapevolmente il ruolo di “avanguardie” del simbolismo dei Sartorio e dei Serra, ma di fatto furono degli antesignani, come intuì con lungimiranza Lionello Venturi quando assegnò loro – merito compartido con i Nazareni - il primato nella riscoperta dei primitivi³⁵.

Al giorno d'oggi è impossibile negare che le radici della “ribellione” primitivista affondino nel Settecento rivoluzionario e giacobino, così come le ricerche di Giovanni Previtali - nate in opposizione a quelle di Venturi -, seppero dimostrare, ma è pur vero che i germi settecenteschi si trasformarono nell'arco del secolo seguente in filosofie anti-imperialiste e apertamente reazionarie: è il caso dei Nazareni, avversari della politica napoleonica, che rifiutarono la religione protestante per abbracciare quella cattolica e videro in Roma la capitale di un'utopica “Repubblica delle arti” sovranazionale.

Più tardi, con i Preraffaelliti, mutarono in posizioni anti-industriali e anti-moderne (tradotte in termini contemporanei, anti-globali). L'ammirazione per il passato medievale e rinascimentale rimase dunque una costante, ma fu messa, di volta in volta, al servizio di ideologie - quella neoclassica di tipo progressista e poi quella romantica sentimentale e nostalgica - tra di loro decisamente in contrasto.

³⁴ Mi riferisco in particolar modo ai lunghi studi preliminari condotti per l'esecuzione dell'opera *L'apparizione della Vergine ai Santi Francesco e Bonaventura nelle vicinanze di Assisi* (1882, Roma, G.N.A.M.), su cui cfr. S. Ricci, in *Arte in Umbria*, pp. 209-210, con bibliografia precedente.

³⁵ Al fine di evitare inutili ripetizioni rinvio alla lettura dell'*Introduzione* nel presente lavoro.

Ha condensato questa riflessione Ernst Gombrich in una sintesi di straordinaria efficacia ed impatto: «Il passaggio dal culto della nobile semplicità a quello della pia semplicità avvenne naturalmente»³⁶. È piuttosto rischioso infatti voler identificare le ideologie con le tendenze artistiche: lo sviluppo della pittura religiosa negli anni della Restaurazione, negli Stati europei, dei governi prerivoluzionari, pittura fortemente improntata ai principi della tradizione cristiana, sembra dimostrare che le categorie possono sovrapporsi. Ma gli sviluppi del primitivismo non cessarono con l'avvento dei regimi liberali, dato che alla fine del secolo, con i Nabis, il primitivismo servì da tramite manifesto a un pensiero che non aveva più niente di religioso (ma semmai un connotato spirituale come la pittura di Serra, sebbene con diversa sensibilità pittorica).

Ecco allora, secondo la mia interpretazione, che si rivela necessario che tornino al centro del dibattito le idee di Lionello Venturi, che parvero infondate a Giovanni Previtali e ai sostenitori della sua *Fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*.

Venturi scelse di non difendere personalmente le proprie opinioni, consapevole che il suo testimone sarebbe stato raccolto da altri validi studiosi, che nel tempo hanno aderito alla sua visione dei fatti e approfondito una ricerca intrapresa a partire dalle sue intuizioni³⁷. A titolo di risarcimento critico, le ricerche sulle correnti del primitivismo romantico e sulle loro connessioni con l'arte del secondo Ottocento e del primo Novecento, “inattuali” fino a pochi anni fa, sono diventate negli ultimi anni *à la page*.

Esiste d'altronde un *fil rouge*, nella storia dell'arte europea dall'ultimo quarto del XVIII secolo fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale nel XX, che consiste nella reiterazione di *revivals*, anacronismi, sguardi rivolti al passato, tentativi di fuga dal presente nel remoto passato, rivendicazioni di identità e difese dei valori tradizionali effettuate in tutti i paesi più sviluppati e industrializzati: è dunque un nodo ineludibile della società occidentale, legato al concetto - incessantemente posto in discussione dopo il passaggio dall'era moderna a quella contemporanea - di “progresso”.

Le poetiche del primitivismo romantico sono state viste riduttivamente come l'atto di resistenza di una parte della società europea saldamente ancorata ai principi della fede cristiana, che contrappose al razionalismo universalistico illuminista e napoleonico una spiritualità mistica e irrazionale: però, a ben guardare, anche il neoclassicismo

³⁶ E.H. Gombrich, *Dal classicismo al primitivismo*, in GOMBRICH 1971, p. 73.

³⁷ Si vedano, a titolo rappresentativo, i contributi in sostegno alla visione teorica del *Gusto dei primitivi* offerti da parte di GOMBRICH 1985, BARILLI 1992, CARDELLI 2004.

illuminista prima e napoleonico poi cercò un modello di riferimento in un'epoca passata, l'antichità greco-romana; aveva dunque palesato identiche difficoltà di accettazione della modernità, e tentò di plasmarla sull'illustre esempio, ancora più arcaico di quello medievale, del paganesimo classico³⁸.

Esiste dunque un percorso che conduce lungo un sentiero accidentato - benché segnalato ripetutamente da temerari esploratori -, dalla pittura visionaria e sublime di William Blake a quella trasognata ed ermetica di Maurice Denis, che unisce le fratellanze artistiche dei Nazareni e dei Rosacroce, che porta dagli incontri clandestini dei Barbus fuoriusciti dall'atelier di David alle mostre indipendenti degli Impressionisti. Un percorso che adeguatamente interpretato porta a rivalutare il ruolo di avanscoperta dei Minardi e dei puristi in funzione della nascita dei macchiaioli toscani e del gruppo romano di *In arte libertas*, nonché di altre esperienze a queste successive che si possono considerare anch'esse - intendo naturalmente in accezione venturiana -, primitiviste; ricordo che in tale ottica Venturi vedeva anche Fattori, Manet e l'ultimo Cézanne.

Rilevazione che se spinta oltre i confini nazionali servirà ad avvicinare ancor di più, dal momento che questa indagine ha dimostrato che le due sfere si lambiscono alle estremità, il canone purista minardiano, modellato sugli "antichi maestri", a quello sviluppato in Inghilterra dalla Pre-Raphaelite Brotherhood sugli omologhi *Old Masters*.

La conoscenza, ora appurata anche in Gran Bretagna, dei disegni e del metodo didattico di Minardi è una delle ragioni in grado di spiegare perché esistano tante somiglianze stilistiche e formali, per proporre un esempio concreto, tra la grafica dell'italiano e quella di uno strepitoso disegnatore suo legittimo pari qual è Edward Burne-Jone [fig. 130], fecondo imitatore dei panneggi di Leonardo, dei ritratti muliebri di Botticelli e dei nudi di Michelangelo. Nei disegni dell'inglese non vi è nessuna riduzione o distorsione di segno tipica delle necessità spiritualizzanti avvertite dai simbolisti francesi coevi, ma vi si registra invece una consonanza di stilemi con gli *Studi di figure* di Minardi, ad ultimo avallo di quell'intima connessione fra "valore del disegno" e "studio dagli antichi maestri" che sono le colonne su cui si fondarono l'estetica purista e la preraffaellita.

Se si superano mentalmente le barriere religiose imposte dall'età della Restaurazione e i vincoli nazionalistici risorgimentali che ancora oggi inficiano il giudizio sul Purismo, resta, in definitiva, la stessa "pura" questione di verità e bellezza.

³⁸ A supporto di quest'osservazione menziono il fondamentale studio in materia di ASSUNTO 1973.