

APPARATI

APPENDICE DOCUMENTARIA

I. Francesco Caetani a Tommaso Minardi, 16 Aprile 1808

Al Sig. Tommaso Minardi

Bologna

Roma, 16 Aprile 1808

Ricevo il vostro foglio dei 11 corrente, e di buon'animo ammetto le vostre officiose scuse, e tanto più, perché desidero il vostro avanzamento, augurandovi perciò che siate ammesso alla Pensione, che desiderate.

Il vostro amico Nadi fu puntualissimo nel portarmi la Nota Carta e fecemi a vostro nome i complimenti i più distinti uniti alle vostre scuse; a cui risposi, come ora vi ripeto, che vi prendiate pure tutto il tempo che volete per l'opera consaputa; mentre è troppo giusta e doverosa la richiesta: approvando anch'lo moltissimo il vostro pensiero di portarvi in Firenze, ed ivi trattenervi qualche tempo per apprendere il metodo degli antichi Maestri di quella Scuola.

Che è quanto vi debbo in risposta del v.ro gentilissimo foglio, mentre sempre disposto a favorirvi, con augurarvi ogni felicità mi raffermo

V.ro Aff.mo di Cuore

Il Duca di Sermoneta

Fonte: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, busta 1, fascicolo 1

II. Leopoldo Cicognara a Tommaso Minardi, 6 Febbraio 1812

Al Sig. Minardi Alunno della R.Accad.a di Bologna in Roma

Venezia, dì 6 Febbraio

Ho ricevuti i due disegninì fatti a Siena e il Leone. Fra questi non ho veduto l'adorazione dei Re Magi, che era la terza delle cose bramate da me in quel Pergamo di Nicola Pisano. Desidero di sapere se ella me lo ha eseguito, o nò, per regolarmi nelle incisioni. Come pure bramo che mi mandi quell'altro disegno preso nell'arca di S.Domenico a Bologna ove sono quei Cavallini, che il Nadi mi disse avea ella portato con se per purgarlo.

Le prime cose che mi occorrono sono precisamente quelle di Nicola Pisano, e delle quale alcune sono già valentemente anche intagliate. Abbisogno della diligente amicizia dei mie collaboratori afine di progredire in un lavoro di tanta indagine e fatica. Il suo Giudizio Universale è trattato con spirito, e diligenza e ne sono più contento che di ogni altra cosa, quantunque per tutti abbia motivi di ringraziarla.

Sono sempre con piena amicizia e riconoscenza,

Il suo Cicognara.

Fonte: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, busta 1, fascicolo 1

III. Tommaso Minardi a Bertel Thorvaldsen, 7 Luglio 1815

1815 7. Luglio
Sij Cavaliere
1815.
8

Thorvaldsens Museums
ARKIV.

La sua sperimentata bontà mi fa ardito di pregarla a voler
osservare un disegno d'invenzione del Giovane, che le prepa-
rerà questa mia, Sij Silvestro Majari allievo della Accade-
mia di Perugia, e pensionato di quella Comune. La effo sen-
tira, che il di Lei favore può essergli molto vantaggioso.
Quali siano i suoi talenti Ella li vede da questo suo lavoro,
l'essere fatto già e più di un anno; nel qual tempo il Ma-
jari si è pure avanzato nell'arte con indefesso studio e
disegnando, dipingendo, e modelando ancora, nella qual fa-
coltà si è anche esercitato. E tutto questo unendosi un
ottimo carattere morale da me in parecchi anni sperimenta-
to non posso a Lei non raccomandarlo caldamente.
Ne altro aggiungo sicuro della di Lei bontà.
La riverisco profondamente, e con ogni rispetto mi rispetto

Capa 7. Luglio 1815.

Umitato e Devoto Ser. ven
Tommaso Minardi

7/7 1815

Fonte: Copenhagen, Thorvaldsens Museum Arkiv

IV. Tommaso Minardi a Luigi Bernetti, minuta di lettera, s.d. (1822-25 ca)

Al nobile uomo Signore Luigi Bernetti Fermano

Amico Veramente carissimo

Tom Prof.e Minardi

Voglio dedicarti a tenue segno del cordiale amor nostro questo mio qualunque siasi lavoro sulle proporzioni del corpo umano. E voglio dirti in quale guisa sorgesse, a rimembranza dei nostri antichi giorni.

Sai come io fossi spinto irresistibilmente dalla natura allo studio del disegno, a come io da fanciullo fossi posto in patria sotto un maestro (squisitissimo sentimento nell'arte) ma di niuna comunicativa (Giuseppe Zauli benestante, perciò piuttosto poltrone) il quale insegnava soltanto la diligenza, e l'esatta imitazione degli esemplari senza altra spiegazione, forse secondo la sentenza del Vinci: prima la diligenza, poi la pratica. Nel che corrispondendo io molto bene, ei fu verso me amorosissimo.

Alcuna volta gli usciva di bocca qualche motto, che indicava l'importanza delle proporzioni, ma nulla più. Fra i primi elementi incisi dal Piroli, che mi diede a copiare, v'era una tavola, che si dice di proporzione del uomo, da cui solo ricavai di utile la proporzione generale della testa, la cui maschera è divisa in tre spazi uguali. Ognuna della lunghezza del naso, e nello spazio del mento e della calcazione.

In quale guisa si collocasse la bocca; sicchè conoscendo io, che tra un occhio e l'altro c'era la distanza di un occhio, e che questa distanza formava nel naso la lunghezza delle narici, nacquemi nella mente una specie di illuminazione. In oltre dicevami il maestro un giorno, che per l'armonia delle parti del viso, se il cillio coll'occhio inclina in basso, tutte le altre parti inclinano insieme e viceversa: il che mi fece viva impressione, perché mi apparve subito ciò nel vero vivo. Soggiungevami poi, che il gran Buonaroti asseriva doversi le seste avere negli occhi. Così tacitamente si scostava dalla sua poltroneria. Ciò non ostante rispettoso alle sue parole io mi stavo zitto facendo quanto egli mi proponeva e con la solita esattezza, e precisione. E dandomi a copiare delle stampe incise da Agostino Caracci, in cui dicevami badassi bene alle qualità dei tratti, i quali tutti essendo regolati con ragione a seconda delle

parti, e del loro scorciare conveniva copiarli esattamente. Di che comprendendo so bene l'importanza, lo ubbidivo puntualmente con moltissimo mio piacere.

Così passando innanzi davami delle stampe di Edelinck [Gerard Edelinck, incisore fiammingo specializzato in riproduzioni di opere dei grandi maestri ma anche nella traduzione di opere di artisti suoi contemporanei come Rubens, Rigaud, Rembrandt], che copiando io con eguale puntualità mi pose in fine a copiare dipinti del primo periodo del cinquecento. Che traducendo in disegno, io vi sapevo dare anche l'effetto del colorito, talché il mio maestro si compiaceva assai e già mi si dava lode distinta. Ma intanto nulla io sapevo di geometria, nulla di prospettiva, nulla della ragione positiva del chiaroscuro, e più nulla della proporzione del corpo umano, e della sua costruzione anatomica, insomma io era un lodato cantante a orecchio, e nulla più.

L'affezione paterna del mio maestro verso di me lo veniva lusingando, che certe cose positive le avrei imparate per benissimo. E solo si dava cura di educarmi l'occhio, perciò in sua compagnia mi recava per le città di Romagna ricche allora di belle pitture, poi in Bologna, finalmente in Firenze prima di venire a Roma che il paterno amore mi aveva procacciato i mezzi. E siccome egli era squisito conoscitore delle opere dei famosi artefici, di cui si era dato pensiero di istruirmi della storia, io acquistai sentimento e cognizioni superiori all'età mia.

Giunto in Roma dalla età di quindici sedici anni subito purtroppo mi accorsi, e trovai sì privo di ogni pratica, e d'ogni positiva cognizione (meno l'esattezza e la precisione del fare) che caddi in un avvilitamento estremo, tal che riputandomi inetto alla pittura voleva ritornarmene in patria. Il mio maestro con lettere mi confortava amorevolmente. Egli mi aveva inculcato per massima di non pormi sotto la direzione di alcuno maestro bensì procurassi conoscere i giovani più valenti, e maggiori della mia età, e con essi mi accompagnassi venerai le sue insinuazioni e così feci.

Per propizio caso conobbi due giovani di 20 anni circa giunti di fresco a Roma a cui riuscendo io simpatico mi accolsero per amico, l'uno fu [Agostino] Comerio milanese l'altro [Antonio Raffaele] Calliano piemontese. Entrambi scolari dell'accademia di Milano, erano pratici e principalmente il piemontese più valente nel disegno del nudo, ma ambedue forniti di cognizioni positive, così che avendo io più di essi cognizioni

storiche di belle arti, nasceva tra noi un certo equilibrio. Il disequilibrio era nella parte pratica, mentre io ero, come disisfornito di tratto, e mi era forza cominciare dal far pratica d'occhio, e di mano. Il che possedendo essi mi erano di stimolo a sciogliermi da questo imbarazzo. I primi mesi di quel ingresso in Roma giorno e notte disegnando, mi liberai da codesto grave intoppo, e cominciai francamente a camminare innanzi i due miei amici che si erano però distinti tra la folla della pittorica gioventù romana, ma noi non mancavamo di brancolar fra le tenebre.

E infatti di proporzioni mi accorsi esservi oscurità, incertezza, e confusione anche nei Professori. Ciononostante procedevamo sicuri ripetendoci arditamente la sentenza del Bonaroti: doversi avere le seste negli occhi, e dall'altro Michelangelo da Caravaggio (allora in gran voga) doversi disprezzare ogni regola, perché inutile alla pittura, e cose simili, fomentatrici della superbia, della pigrizia, e della ignoranza. Qual danno me ne sia venuto da cose vane, ed illusorie sentenze non potrei dirtelo a breve. Quantunque mi stasse in mente fin dal principio del mio disegnare, doversi essere una legge di proporzione, e di rapporti armonici, che facessero bello l'insieme delle figure, siccome io vedeva nelle statue antiche, ma che nessuno sapevami spiegare; sicchè ciò restava nascosto come un mistero. Ad onta di tutto ciò noi progredivamo con giovanile baldanza, e tra il disegnar meglio degli altri il nudo ed in aver acquistato forza di ben inventare e comporre le storie, eravamo fra i giovani più lodati; in conferma di ciò acquistai in pubblico Concorso la pensione del Regno d'Italia nel 1808.

Eccovi dimostrato che per quanto pubblicamente eravamo lodati, non eravamo perciò con giuste regole istruiti quantunque con la loquela mi fossi più procacciato nome di buon teorico. Fu in questi tempi che io ebbi la buona ventura di stringere teco una simpatica e vera cordiale amicizia che per simiglianza di affetti e di pensieri col tempo vieppiù crebbe.

Essendo io pensionato di pittura del Regno d'Italia in Roma, insieme agli altri pensionati architetti e scultori, avevamo una certa sorveglianza dal console nostro [Giuseppe Tambroni, n.d.A.] dimorante nel Palazzo di Venezia. E facendo noi ivi un adunanza accademica di composizione una volta al mese, ci favoriva quasi sempre [Antonio] Canova di sua presenza; siccome pur di quando in quando la sera

all'accademia del nudo (era però anch'egli scarsissimo di avvertimenti). Una sera postosi a sedere accanto a me dissemi con particolar bontà. Andreste voi Direttore dell'Accademia di Perugia? Io ho la facoltà datami da Perugia stessa di scegliere chi stimo al uopo. Quale io mi prestassi a sì onorevole proposta è inutile dirlo. Io non poteva recarmici se non dopo un anno per lavori cominciati in Roma e i perugini restarono contenti.

In questo frattempo io veniva pensando all'incarico da sostenersi, e tra le altre cose alle proporzioni del corpo umano; che io sempre aveva trascurato sebbene sapessi il precetto fondamentale del sommo pittore, e filosofo Leonardo da Vinci: il giovane prima di tutto deve imparare prospettiva e poi le misure di ogni corpo. 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. Con maraviglia lo trovai pieno di errori madornali (si noti zelo e sapienza dei Professori cattedrici). Io già dissi, che quella proporzione della maschera in tre mesi imparata dagli elementi del Piroli aveva prodotto in me una specie di illuminazione mentale. In seguito appresi la divisione del corpo in tre parti eguali e del torso in tre maschere. In pari tempo io aveva conosciuto, che tre oggetti che l'uomo vegga li distingue, e comprende con rapidità siccome fa di uno solo: questo è certissimo per esperienza di fatto, che se sono quattro, è forza contarli per accertarsene. Da questa idea mi sorse in mente il pensiero, che tutta la proporzione armonica del uomo dovesse constare di questri tre numeri, ovvero spazi 1, 2, 3.

Fatta la prova sulle statue antiche, e sul vero, vidi con meraviglia che risultava difatto con quella armonia sì bella e durevole ad ognuno, e che la varietà indefinita dei vari caratteri altro non è che modificazioni di questi tre spazi. E vidi risultare ancora, che quando le proporzioni umane osservate non erano limitate in quegli ed uscivano dai detti numeri o spazi, nascevano anomalie brutte e disastrose agli occhi di tutti. Così la tenni per cortissima e me ne compiacqui. Vediamolo dunque con la esposizione, accoglila con la tua benevolenza, ma questa non faccia velo al discernimento tuo perspicacissimo; e voglimi dire il tuo parere. Il signore Iddio ti benedica sempre.

Fonte: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, busta 12, fascicolo 89

V. Giovanni Sanguinetti a Tommaso Minardi, 14 Gennaio 1827

Al Carissimo Dipintore

Il Signor Tommaso Minardi

Via de' Pontefici, palazzo Corea, ultimo piano

Roma

Perugia, 14 gennaio 1827

Mio carissimo Minardi

Eccoti la continuazione della lettera che ti promisi, e che con mia vera vergogna ti ho ritardato fino ad ora.

Dopo gli elogi che il [Pietro] Benvenuti fece della mia Cleofe, gli domandai se [Luigi] Sabatelli gli aveva parlato di me e particolarmente, delle intenzioni che il medesimo aveva di farmi Accademico di merito della Fiorentina Accademia delle Belle Arti. Il medesimo mi rispose di no, e facendogli io conoscere che forse non se ne ricordasse, dopo essere stato alquanto in pensiero mi disse che gli sovveniva che il Sabatelli gliene aveva parlato, e che nessuno meglio di me aveva il diritto e per la mia valentia nel comporre, disegnare e fare cartoni, per il mio stile veramente degno dei grandi del Cinquecento, e per essere io tanto meritatamente direttore della perugina Accademia delle Belle Arti. E qui dopo questi suoi ributtanti e stomachevoli elogi, ti giovi sapere o mio soavissimo amico, che quando il mio caro maestro [Sabatelli, n.d.A.] gliene parlò, gli rispose freddamente, che non si era mai veduto niente di mio, e che per essere io Accademico conveniva che mandassi un saggio artistico a quella Accademia, lasciando il buono, ed eccellente Sabatelli colla facciata ed assoluta negativa. Tu vedi benissimo l'infame procedere di questo francese artista Aretino, e l'iniqua sfacciataggine nell'offendere la delicatezza di Sabatelli, e nel fare onta alla mia, e infine al mio onore artistico – io ti assicuro che ne sono rimasto veramente offeso.

Comunicai il tutto a Sabatelli il quale mi assicurò che si sarebbe adoperato per riuscire nell'intento di cui ti parlo. Sebbene a me non importi di ciò, che soltanto per difendere il mio onore, a suo giusto castigo, non già che io abbia mai ambito a simili debolezze, augurandomi sempre, e unicamente di essere eccellente artista italiano che è tanto difficile da conseguirlo – tu vedi però che io nel fatto che di nuovo sono stato vittima della mia immensa bontà, a pazienza di Sabatelli: basta, e qui finisco.

Nella mia andata a Bologna presentai in dono all'Emmo. Cardinale Legato di quella città O. Giuseppe Albani un mio cartone d'invenzione a lapis nero in carta bianca, in cornice, e cristallo raffigurante una S. Caterina dalla Ruota più di mezza figura quasi grande al vero: il porporato mio protettore l'aggradì assicurandomi, che finché sarebbe vissuto l'avrebbe sempre portata presso di se qual cosa a lui più cara: Sua Eminenza mi invitò a pranzo seco – a Mantova replicai il medesimo soggetto pel mio caro amico, e mecenate Rizzino avendo messo tutti gli studi fatti presso il vero, la quale cosa fu dal medesimo fortemente gradita. Già come bene saprai alloggiavi in sua casa per circa quaranta giorni, che mi sembrava d'essere in paradiso: e mi colmava sempre di favori: O mio caro amico quanta gratitudine devo a quest'uomo veramente a nostri giorni (siccome tu sei mio carissimo Minardi) raro rarissimo nell'amicizia, e nella bontà del cuore.

Nel mio ritorno da Mantova a Perugia, passai per Ferrara ove vidi bellissimi dipinti di quella bella scuola, e particolarmente di Benvenuto Garofolo del quale pittore sebbene avessi vedute molte e bellissime opere, pure particolarmente in una Tavola d'Altare che ammirasi nel Duomo di quella città, lo trovai più grande e maestoso del solito nello stile delle sue figure, e nella più intensa robustezza e vaghezza di tinte. All'Accademia delle Belle Arti di Bologna vidi un gran numero di capi d'opera situati nella Galleria che tu ben conosci, cioè di Francesco Francia, di Domenichino, di Guido e di tanti altri valenti quell'antica, e moderna, Scuola che a dettagliarteli si andrebbe all'infinito. Non ti tacerò il bel dipinto della S.ta Cecilia di Raffaello artista veramente celeste, e quello di Pietro Perugino che offriva in piedi una N. Donna con varj Santi tra i quali particolarmente evvi un S. Michele Arcangelo, veramente Unico per l'angelico stile ed esecuzione soavissima col quale la suddetta figura è trattata.

Ho pur veduti i saggi in pittura, e in scoltura di quella Accademia ne ti passerò sotto silenzio una bellissima figura, che era collocata tra i saggi di quei pensionati, e che mi dette subito nell'occhio per non avere niente che somigliasse ne con quella, ne colle altre scuole d'Italia le quali pur troppo hanno di comune con vera vergogna della pittura de' nostri giorni la così detta peste Gallica. Essa esprime in più di mezza figura Diogene di grandezza naturale [si tratta di un dipinto di Minardi, datato 1812, conservato nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna, n.d.A.]: la sua composizione è originale e bella, lo stile è ragionevolmente grandioso, è benissimo disegnata, e dipinta: avrei amato una maggior delicatezza nei dintorni delle pieghe cioè che fossero più semplici, e meno troppo inutilmente squadrati.

Conobbi in quell'Accademia 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.

Ti puoi bene figurare quanta sia la meraviglia dettatami in Firenze dalle opere di Ghirlandajo a S. Maria Novella, quella di Masaccio al Carmine, di Andrea del Sarto allo Scalzo, e alla SS.ma Annunziata, di quelle di Fra Bartolomeo da S. Marco a Galleria Pitti, i quali monumenti non si possono ammirare senza detestare l'abbominevole invalso Francese stile de' nostri dì nella nostra Italia. A Perugia all'Accademia abbiamo il nudo, v'interviene [Silvestro] Massari che ti saluta, [Adamo] Rossi e Rebenitz [Marcus Theodor Rehbenitz, n.d.A.] pittore tedesco, e maestro di Lingua nel suo natio Idioma della Signora Marchesa [Marianna] Florenzi, che tanto ti saluta: addio, salutami tanto [Carlo] Baldeschi e Luigino [Luigi Cochetti, n.d.A.] quando vedrai Menicucci che ti prego di baciare per me. Addio non posso più. Finisco. Addio.

Il tuo Giò. Sanguinetti

Perugia li 14 del 1827

VI. Tommaso Minardi a Sir Charles Lock Eastlake, 5 maggio 1845

MS. 1923/416/32

Amico Pregiatissimo.

Io, che sempre parlo del Siff. Islech come di uno dei principali artisti che onorano
l'Inghilterra, non so tenermi all'occasione dal rammentarmi alla sua ami-
cia, di cui assai mi jorgio è vanto. Questa occasione mi porge il
Siff. Enrico Esch col suo ritorno a Londra, egregio giovane ricco d'inge-
rio e di belle qualità, che mi duole di aver conosciuto troppo tardi
(sono circa tre mesi) offendosi egli compiaciuto di mostrarmi le sue opere,
tra le quali un cartone di sacro morale concetto ideato con poetica fan-
tasia e con dottrina siccome colto e letterato che egli è. Certamente,
come egli stesso confessava, se avesse avuto campo di esercitarsi sugli
anticipazioni del disegno, avrebbe potuto recare il suo concetto
a una bell'altura, ed è desiderabile che questo campo gli sia aperto.
Io ogni volta che considero le attitudini d'ogni specie, che gl'Inglesi
hanno portato dalla natura alla bella arte, ne resto ammirato; poichè
qualora fossero guidate e dirette, con giusta accorgimento, per quelle
vie che hanno battute gli antichi Classici, io penso che null'avrebbero
da invidiare alle altre nazioni; anzi avendo affino uno spazioso senso
per l'effetto e per il colorito in modo superiore a tutti, questo guidato
e posto in concordia con quanto d'altro esige la vasta arte della pit-
tura, sa ben fin dove inalzerebbero la pittura stessa. Ma è incontenibile
che cotesto loro squisito e forte sentimento li trasportava di troppo, sicchè
fa in essi ciò, che fa la troppa energia nei destrieri là dove non sia imbi-
gliata e sostenuta da esperto avvisi. A questo proposito voi forse
saprete, che gli Artisti componenti l'Accademia inglese in Roma, di cui voi
foste uno dei fondatori, convinti dalla suddetta verità si determinarono

Li perseguii un direttore dei loro studi, e sul finire dell'anno scorse
cheffero me a tanto oneroso incarico. Io che la pochezza mia considero
studiosi di stare con essa più che posso nascosto, ~~ma~~ restai non poco sorpreso
al vedermi giungere una Deputazione di sei valorosi Artisti (tra cui il
volentissimo scultore Wygott) con tale offerta. Quasi con ogni più vivo
sentimento l'accolsi. E dovendomi per mare all'incarico nel cominciare
del nuovo anno, affinché tra noi fosse chiara e perfetta intelligenza a
bene intendermi e a comune utilità mi accinsi a porre in iscritto le
mie massime e i miei principj artistici. In questo frattempo accadde
cosa, che paralizzò, per così dire, e sospese ogni mio pensiero...

Mio buon Amico, scusatemi, se io oggi interrompo questa lettera,
giacché a prendersela chi deve ricavarla, e la partenza è immi-
nente. Alla prima occasione ne ripiglierò il filo: penso non
sia inutile. Intanto conservatemi la vostra, e me cara bene-
volenza, e vedetemi sempre

Roma 5 Maggio 1845.

Vostro Amico di cuore
Tommaso Minardi

VII. Tommaso Minardi a Don José María Montoya, 17 giugno 1845

Eccellenza,

A seconda dell'onorevole incarico datomi da V.E., ho considerato attentamente le opere dei concorrenti alla Cattedra di pittura dell'Accademia Messicana, e sono restato pienamente convinto che il Sig. Pellegrino Clavé non solo sia in esso superiore a tutti i Concorrenti, ma inoltre egli mi ha dato prove evidenti di essere guidato da quei principi essenziali d'arte, che sono fondamento principalissimo alla vera e giusta istruzione della gioventù, poichè egli si mostra di avere studiato a fondo i grandi antichi Maestri, e di essere penetrato dalle loro massime, senza le quali l'insegnamento riescerà sempre mancante e difettoso, e sempre sarà impossibile di formare degli allievi, che battano quella via, per le quali le Arti belle sì degli antichi Greci e Romani, sì del risorgimento dell'epoca di Giulio e di Leone giunsero alla più alta perfezione per consentimento di tutte le nazioni.

Laonde giudico che sia ottima la scelta, ed ottimo sarà per opere il risultato.

Comm. Cav. Minardi Professore

Cattedratico di Pittura della Pontificia Romana Accademia di San Luca,

già Presidente della medesima e Membro corrispondente del

Comitato Statale di Pubblica Istruzione di Francia

Roma, 17 giugno 1845

Fonte: Città del Messico, Biblioteca y Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de Mexico

VIII. Giuseppe Zauli a Tommaso Minardi, 25 Dicembre 1810

Faenza, li 25 Dec.bre 1810

Giorno d'alegrezza per la divina rimembranza, e pel gran mistero che ci rammemora, giorno in cui si fa terribile strage di capeletti, giorno tanto dai popoli desiderato, giungesti alfine sii ai miei amici lieto: ma non far che la crapula di loro signoreggiando perdano quella ragione che pur troppo qualche volta da noi si allontana. Onoriamo ad dunque il gran Mistero, ed ad altre cose pensiamo.

Ora passiamo agl'affari miei: l'affare delle penne lo hai consumato vale a dire hai fatto il cambio coi due paesi. Quante copie prendesti de' miei Guercini. Li hai cambiati ? insomma mandami delle stampe. Ricordati di fare quell'altro interesse. Come va l'Assunta ? Insomma informami di tutto. Quando conti di sperimentare il fresco ? tocca a me lo so che ti devo indicare il modo di lavorare, sarò io capace ? tosto mi proverò, ed andrò sulle tracce del Vasari, e dell'Armenini. Incominciamo.

In primo luogo ad dunque è necessario di fare il cartone del opera che voi dipingere avvertendo, che sia ben robusto ne scuri, insomma non manchi di quel rilievo e di quel finimento che si chiede un'opera ben fatta, e quando questi cartoni al fresco o al muro si adoperano ogni giorno nella commettitura se ne taglia un pezzo, e si calca sul muro che sia incalcinato di fresco, e pulito eccellentemente. Questo pezzo del cartone si mette in quel luogo dove si ha da fare la figura, e si contrassegna, perché l'altro dì che si voglia rimettere un altro pezzo si riconosca il suo luogo appunto, e non possa nascere errore (in questa parte riporterò l'Armenini il quale più giudiziosamente dice che prima di trasportare il cartone già preparato sul muro, si abbia un'altra carta della medesima grandezza, e sottoponendola al già fatto cartone si trafori tutto per averne lo spolvero e così restando il cartone intatto si taglia l'altro solamente per trasportarlo sul muro e così resta il cartone intatto da potersi osservare). Io credo però che sarà meglio calcarlo, e così il tuo cartone patirà meno detrimento. Andiamo avanti.

Aprresso per i dintorni del pezzo detto con un ferro si va calcando in su l'intonaco della calcina, la quale per essere fresca acconsente alla carta, e così ne rimane segnata. Per il che si leva via il cartone, e per que segni che nel muro sono calcati si va con i colori lavorando, e così si conduce il lavoro in fresco o in muro.

Seguitiamo Vasari: tutte le pitture addunque o a olio o a fresco si debbono fare talmente unite ne loro colori che quelle figure che nelle storie sono le principali vengono condotte chiare chiare, mettendo i panni di colore non tanto scuro a quelle adosso dinanzi, che quelle che vanno doppo li abbiano più chiari che le prime, anzi a poco a poco tanto quanto elle vanno diminuendo allo indentro, divengono parimenti di mano in mano, e nel colore delle carnagioni e nelle vestimenta più scure.

Vasari, in altro luogo: Di tutti gli altri modi che i pittori facciano il dipingere in muro è più maestrevole e bello perché consiste nel fare in un giorno solo quello che negl'altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavoro. Questo si lavora sulla calce che sia fresca, ne si lascia mai sino a che sia finito quanto per quel giorno si vole lavorare. Perché alungando punto il dipingerla fa la calce una certa crosterella pel caldo pel freddo, pel vento e per ghiacci che muffa e macchia tutto il lavoro. E per questo vol essere continuamente bagnato il muro, che dipinge, ed i colori che vi si adoprano, tutti di terra e non di miniere (qui io credo uno sbalio e che voglia indenterci di colori composti come lacca, azzurro, gialli sonzi) ed il bianco di travertino cotto. Vole ancora una mano destra risoluta e veloce, ma soprattutto un giudizio saldo ed intero; perché i colori mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quella. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione. Molti riescono negl'altri modi di dipingere, e in questo poi non riescono per essere veramente il più virile più sicuro più risoluto e durabile di tutti gli altri modi, e quello che nello stare fatto di continuo acquista di bellezza e di unione, più degl'altri infinitamente questo al aria si purga e dall'acqua si difende e regge di continuo a ogni percossa. Ma bisogna guardarsi di non avere a ritoccarlo co colori che abbino colla di cornicci o rosso di vetro o gomma o draganti come fanno molti pittori: perché oltre che il muro non fa il suo corso di mostrare la chiarezza, vengono i colori apannati da quello ritoccar di sopra, e con poco spazio di tempo divengono neri. Però quelli che cercano lavorar in muro, lavorino virilmente a fresco, e non ritocchino a secco, perché oltre ad esser cosa vilissima rende più corta vita alle pitture. Ora non mi resta dal Vasari che descriverti i freschi a chiaro e oscuro vale a dire di terette.

Vasari: Queste pitture si lavorano in due modi prima in fresco che è la vera arte: Trateremo del fresco. Di questa sorta di teretta si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato e altro nero per far ombre più scure, e bianco di travertino con più scuri (e più chiari, e si lumeggiano col bianco schietto) e con ultimo nero a ultimi scuri finite: vogliono avere tali specie fierezza, disegna, forza, vivacità, e bella maniera di lontano e con queste ancora più imitano le figure di bronzo le quali col campo di terra gialla e rosso s'abbozzano e con più scuri di quello nero e rosso e giallo si fondono, e con giallo schietto si fanno i mezzi, e con giallo e bianco si lumeggiano come da Polidoro. Fin qui è quanto ne ha detto il Vasari, passiamo ora al Armenini:

I colori che si adoprano comunemente a dipingere sono di due specie, cioè minerali o naturali, o artificiali de quali non se ne fa uso nel fresco ne vi è arte per farli durar molto tempo nel'aver suo. Hor sappiasi che, tutti i colori quando di essi non si fan campi e quali vanno mesticati in diversi modi perché di essi parti si fanno più chiare, e parti più scure, talché di un sol colore si viene a crearne molti di una medesima specie, per essere il bianco ed il nero il condimento di tutti. È necessario che i colori nella propria specie siano i più belli, puri, e sciolti, e con questo esserli intorno poi molto netto e delicato acioè si conservino schietti, e distinti, imperocché ogni poca di rimistione, che si veda dentro, che le più volte è polvere con gl'altri colori diversi, è turbamento, e se li leva gran parte della sua purezza, e vivacità, e parimenti nel adoperarli ci vol pratica congiunta a diligenza. Ma nel usarli a fresco tengasi a mente che (come si è detto) il muro non abbia altro colore che il naturale che nasce della terra, che sono terre di più sorte di colori, celle quali credo che ce ne sia per ogni landa d'Italia abbastanza per essere conosciute. Queste si macinano sotilmente con acqua pura eccettuandosi il smalto con altri simili azurri. Ma pel bianco, che qui si adopera si prende il fior della calce bianchissima, come è comunemente quella di Genova, di Milano, di Ravenna (che è travertino), la quale prima che si adoperi vada ben purgata, e questo spurgamento si fa dai Pittori in più modi, onde ce ne sono alcuni, che prima la fanno bollire a fuoco ben forte con volerli tener bene levata la schiuma il che si fa per levarli quella saccedine, e diminuirli quella forza di riaversi troppo, data che ella è sul muro quando poi si secca onde quella poi sia fredda al aria, e, levatoli l'acqua, la mettano sui matoni cotti di nuovo, al sole, la quale poi asciutta su quelli,

questa è più leggera tanto più è purgata e migliore. Ci sono anche chi la sotterra doppo averla così purgata, e ve la tengono molti anni prima che l'adoprino, ed altri fanno il medesimo sopra i tetti. Ci sono di quelli che la compongono per la metà col marmo, il quale è prima pesto sottilissimamente, e si è veduto ancora che posta allo scoperto in un gran vaso, e butandovi dentro del acqua bolita, con mescerla tuttavia con un bastone e il dì seguente metterla al sole essersi bastevolmente purgata, e adoperata per far le mestiche il giorno apresso, ma non già per colorir gl'ignudi, perché difficilmente resterebbero senza essere ofesi ai termini loro. Hora acconcj i colori, e accomodati nel modo predetto, e messi ne loro vasi acciò si conservino ilesi, di poi si pigliano altri maggior vasetti, e quivi si comincia a far le mestiche col mettersi prima del bianco in tre o quattro di questi vasi, ed in altrettanti mettersi del nero; ma non però in tanta copia, di poi si prenda il vaso del color schietto o giallo o vermiglio o azzurro o verde o qual altro si voglia, e se ne vien metendo, e mesticando con questo bianco, che si è messo in quei vasi di modo che se ne fa almeno tre mestiche, l'una più chiara del'altra, col mettere in uno manco color schietto che nel altro, ed il simile si fà del medesimo colore dove stà ne vasi posto il nero, o altro scuro a suo modo osservando le descrizioni sudette, e così si compongono tutte le tinte e gradi necessari, come dal cartone ben finito vi viene indicato. Ma delle mestiche delle carni io dico che tuttavia quelle che sono chiare sono fatte con terra rossa, e bianco, e si fanno cariche più o meno per quella via, che si sono dette delle mestiche, ma non sono sempre queste le medesime ed alle volte conviene aggiungervi per variare del verde quando del giallo, e quando del uno e del altro insieme; altre volte, in vece di terra rossa si prende della terra gialla abruciata massima nelle carni de vecchi, ed è bene che sia abruciata da voi che si vegga essere diventata di un color scuro eguale prima che si levi dal fuoco per che si cangia in un morello vivace, e così riesce, ed è di tal qualità nel fresco, che si vede fare l'effetto, che vogliono vare le lacche fine nei lavori a secco, e in quelli fatti a olio, e perciò quando si compone quel scuro il quale si fa che serve per l'ombre delle carni si adopera di questa terra (io credo che la scura di Siena sia la più bella come pure sò che adoprano del vetriolo calcinato, il quale quando è bello fà la rinta della lacca, il morel di sale un bel paonazzo, dovrebbe pure potersi usare il vitriol di cipro, che unito colla calce fà una tinta vaghissima quasi turchina) la quale va mesticata con quella d'ombra, siché con queste due terre si fà comunemente essere buone per tutte,

del quale poi se ne pone in altri vasi netti, e se ne fà altre due ombre più chiare, con mettervi dentro di quelle mestiche di carne chiara che si sono composte inanzi, e se ne lascia una più scura del altra, acciocché esse abbiano a corrispondere di mano in mano movendo verso il chiaro, si giunge spesse volte del nero ancora in questo primo scuro predetto di quelle due terre, e quando si vol ricociar quella figura o quel ignudo cogl'ultimi estremi ci sono di quelli, che in questi scuri ci agiungono della terra verde schietta, altri ne abbrucia, e cuoce nel modo che si è detto fare della gialla; altri pure ci sono, che vi pongono terra di campone (io dubito che sia terra di Vicenza) e masimamente quando vogliono contraffare ombre delicate di donne giovani delle quali ne mettono ancora un poco nelle carni chiare perché così pare, che si accordino benissimo insieme. Ma nel dare i lumi poi nella somità delle carni, perché ci sono di quelli che con poco giudizio ci usano il bianco schietto con troppa abbondanza, quivi si prende un poco di quella mesticha che si ha di carne più chiara, e così si accompagna il bianco con essa, e si aluma le carni; io dico con un modo scarso, e giudizioso, ci sono poi ancora per quelle sparsi qualche rosetti o lividi oltre a quelli del viso, i quali nel mesticar che si fa il rosso o il verde colla calce più chiara si trovano facilmente, ed altre si fanno colle scure.

Hor finito il componimento delle mestiche con modo acordevole, e quelle messe per ordine sopra un asse, si pigliano di poi i pennelli i quali siano ben fatti, e gl'usati migliori dei nuovi, e si compartano questi sopra i colori (Vasari qui insegna il modo di far i pennelli). Preparati in tal modo i colori se vi è altro opportuno messo in ordine si previene poi al intonaco sottile il quale viene a servire dato che è sul muro per letto ai colori, dal quale si cagiona le più volte che le pitture fanno effetti diversi dal creder degli artefici, che le fanno, e ciò per il variamento che gli fa quando si asciuga, ed + così grande alcune volte che rimangono ingannati anche gli espertissimi maestri, come sogetti e sottoposti alle mutazioni della materia, che sono malamente da essi comprese.

E però sarà bene ragionarvi sopra. Sappiati ad dunque che tutte le calcine poste ch'elle sono sul muro per dipingervi sopra sono di tal proprietà che ricevono per la sua molta freschezza ogni colore benissimo per tutto un giorno, e ben vero che si vede per alcune ore star fermissima e dispostissima in un modo dove in quel tempo si lavora facilmente, e con diletto mirabile di chi vi è dentro pratico e di qualche giudizio intorno. Ma ricominciandosi poi di poco in poco a perder l'umido, ed a restringersi, si

vede che quel colore che prima si è dato a rimettercelo di nuovo si muta, e fa peggio effetto in quel luogo istesso, e perciò gl'uomini esperti, prima che ciò avvenga, coprono con colori il tutto di quel lavoro con diligenza e prestezza, e con un modo dolce affumato, e unito perciò che essi ritardano, quella fa una crostarella sottile per l'intemperie dell'aria e per la qualità di essa che macchia, e muffa tutto il lavoro, ma ci vogliono certe avvertenze ancora quando si lavora nel provi alcuni colori, perciocché come è il smalto, ed il paonazzo, i quali per essere comunemente più grossi, e di manco corpo degl'altri, quanto più è più fresca la calce tanto meglio si adoprano ambidui, ed in questi lavorare bisogna aver la mano pronta e sollecita, il che l'esperienza gl'el farà conoscere come quel tanto che nella mutazione delle mistiche dei colori perdere o variar si possono. E questo non è solo per quel giorno ma per fin che la calcina si troverà asciutissima. Pongasi dunque la calce sopra l'humido e ben bagnato muro in tanta quantità quanto si vole lavorare quel giorno (Vasari qui discorre di trasportar il disegno colla graticola). Ma se si avrà il carton finito o quello si calcherà o vero si adoprerà il spolvero di esso nel modo che si disse, e certo che vi servirà assai meglio il che fatto se li contorna di nuovo i segni col pennello poscia si bozza e copre ogni cosa col esser avvertito di porre i chiari e i scuri a luoghi loro; ricopresi anche di nuovo egualmente mentre che la calcina si mostra freschissima nel esser suo perché quella sorbendo i colori della prima bozza in gran parte è necessario che vi sia la parte ancora di colui che vi lavora, e gli unisce insieme. Armenini: Ma per cagion dei nudi si sono veduti alcuni pittori a dì nostri di tanta gran pratica a maneggiare i colori che con tre mistiche sole han fatto un ignudo finito con tutti i mezzi e i variamenti che ci mostra il naturale dei colori, delle quali ve n'è una chiara, e due scure, perché queste ombrano molto con quella che è più dolce, e toccano per tutto dove vanno i mezzi, e le ombre galiarde, e subito si vanno adosso colla chiara con la quale copre il tutto del chiaro, e v'è sopra l'ombra cruda che vi ha dato prima quasi fino agl'estremi, di modo che sotto vi si vede apparire perciò le mezze tinte dolcissime, e rimanendo così ben velate quelle che erano già troppo crude, col'individuarene colla predetta scura, perché così si conduce ai debiti segni, sia ombre e mezze tinte e scuri ed in fine pigliano l'altra che è l'ultima scura, colla quale ricaccia il tutto fin agl'estremi fini. Lucca Cangiagio [Luca Cambiaso] in questo genere lo ha sacro il mito. Ma le mistiche poi e tutti gl'altri colori col pennello medesimo si uniscono, che colui che lavora si trova aver tuttavia in

mano perché col bagnarlo nel acqua, e spremarlo un poco fa l'efetto benissimo. Hor fin qui condotto il lavoro nel predetto modo presso il suo fine, quando si comincia poi a vanir, sentendo che la caclina è per fare mutazione, non si vedendo più sorbire il colore dato colla forza di prima all'ora si vien conveniente col ombre liquide e scure a condurlo verso il fine perseverandoli intorno per tal via per fino agl'ultimi estremi. Ma lavorasi poi gl'ignudi come di più difficoltà nei loro muscoli col tratteggiarli per più vie con liquidissime obre di modo che si vedono condotti come di granito, e di ciò ve ne sono vivissimi esempj per mano di Michel Angelo. Hor quivi i poco pratici si vedono in breve dover rimaner discoperti perché tutto quello che si è mal operato di timido e di mal ricoperto o mal finito il dì seguente si comincia a scoprire, e quando poi è la calce, e il lavoro vien asciugato affatto, è da sapere che ogni minimo difetto si vede troppo apparente, e questi sono i rimessi, le macchie, i colori sovrapposti o mal ricoperti, e mal uniti insieme sicché è sempre bene andarvi avvertito, intorno acciò non s'incappi in questi disordini così danosi. Nel fine poi del giorno finito, che si avrà l'intonacato si taglia con diligenza il rimanente per il smusso, acciocché il dì seguente vi si possa congiungere l'altra calce, senza che vi aparisca segno alcuno di quelle comissure, che tuttavia si congiuntano a pezzo a pezzo mentre si fanno i lavori, poscia si lavano i pennelli, né si manchi di aggiungere acqua ne vasi de colori e massimamente nel bianco che è purgato, né si dimentichi di ribagnare il muro più volte, e massimamente quando è molto caldo per la matina seguente acciò che poi l'intonacato si mantenga mentre si lavora ben fresco per fin che vi è dipinto tutto quello che si vole, e così sono i modi che si deve tenere. Così l'Armenini, e qui sarò costretto a dar fine avendo però finito tutto l'interessante.

Eccosi adempita la mia promessa e se troverò in seguito cose interessanti non mancherò di tenerne conto onde compiacerti. Saluta caramente gl'amici Bandini il quale non si è per anche compiaciuto di mandar niente d'intaglio, Sangiorgi, Tampieri, Gallamini. Tomba vi saluta tutti: io lo viddi l'altro giorno, ti assicuro che non ho cuore è nell'estrema consunzione: esso vi saluta. Tognetto stà bene ma non ha per anche incominciato a lavorare. Addio, io scriverei più a lungo ma la carta manca.

Addio

Zauli

Fonte: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, busta 1, fascicolo 1

IX. Tommaso Minardi, carte sciolte (schizzi, disegni, appunti)



Fonte: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ovidi, busta 12, fascicolo 91

LA FORTUNA CRITICA DI TOMMASO MINARDI (1787-1871): DUE SECOLI DI SCRITTI SULL'ARTISTA (1808-2008)

Premessa

Il celebre *Essai sur l'histoire de la peinture en Italie*, apparso a Parigi nel 1823 e subito diffuso in Italia attraverso la traduzione che comparve sulle pagine della celebre *Antologia* diretta dal fiorentino Giovan Pietro Vieusseux - è una delle fonti più antiche in cui compare il nome di Minardi, che ad appena trentasei anni poteva già considerarsi artista di rinomanza internazionale: «Sarebbe difficile e forse impossibile di trovare un altro più perfetto disegnatore», scriveva infatti il diplomatico russo Gregorij Orloff nel suo prezioso memoriale sulla scena artistica italiana alle soglie della Restaurazione (ORLOFF 1823). In molte fonti coeve si trovano analoghi giudizi lusinghieri sul pittore purista (CARDINALI 1827, CAPPI 1829, RICCI 1838), anche da parte di personaggi estranei alla sua sfera d'influenza: la fama di Minardi crebbe inoltre all'estero, dove venne apprezzato in particolar modo dai colleghi francesi Granet e Delaroche, che ne lodarono le qualità artistiche e umane in alcune lettere inviate a loro corrispondenti italiani, mentre altre precoci citazioni stanno a dimostrare che egli era conosciuto persino in Germania e in Inghilterra e nella più lontana Danimarca, nazione d'origine di Thorvaldsen, suo grande estimatore (RACZYNSKI 1836-41, MULLER 1849).

Incondizionato, ovviamente, fu poi il consenso che il faentino riscosse in patria tra gli altri esponenti del movimento purista, specie quelli provenienti dal settentrione, ossia l'architetto-teorico Pietro Selvatico e il ferrarese Camillo Laderchi, poligrafo di estrazione nobile che malgrado le iniziali simpatie per i carbonari si dimostrò in seguito un formidabile esperto della pittura "revanscista" dei Nazareni (SELVATICO 1842, LADERCHI 1848).

Anche nella Toscana granducale, presso personalità di spicco del movimento liberale, Minardi poté contare su un appoggio evidentemente slegato da valutazioni di natura politica, ottenendo dunque un autentico - e nient'affatto secondario - riconoscimento del proprio merito artistico: Giovan Battista Niccolini, uno dei più combattivi esponenti dell'anticlericalismo, e dunque avversario dello schieramento neoguelfo in cui Minardi

si riconosceva, poteva così scrivere al faentino nel 1832 parole di elogio, per comunicargli la nomina a Socio di merito dell'Accademia di Firenze, lettera poi pubblicata da Ernesto Ovidi (OVIDI 1902).

Il pittore purista contava in effetti su un profilo istituzionale che lo preservava immune da accanimenti e persecuzioni (se si eccettuano quelli di Ferdinando Ranalli, di cui si dirà più avanti), per farsi un'idea della sua notorietà basta scorrere il lungo elenco di onorificenze e attestati ufficiali tributatigli dalle accademie italiane e straniere (Firenze, Milano Berlino, Londra, Madrid, Atene), e di "autografi di artisti illustri" custoditi in due appositi fascicoli del Fondo Ovidi dell'Archivio di Stato di Roma.

L'unico vero antagonista che gli si contrappose a Roma - specie in seno all'Accademia di San Luca - cioè Vincenzo Camuccini, non pubblicò nulla che potesse recare danno alla reputazione dell'avversario, mentre le riviste dell'epoca ("Il Tiberino", "Diario di Roma", "L'Album", "Giornale Arcadico") finivano per tessere gli elogi di Minardi dedicando una miriade di articoli alle imprese pittoriche profuse dai suoi allievi nelle chiese e nei palazzi della capitale (così MORONI 1841-78, RUFINI 1861, DALL'OLIO 1864).

Col passare degli anni, comunque, si levò inevitabilmente qualche voce di dissenso nei confronti dell'indirizzo artistico minardiano, e con un andamento crescente nella seconda metà del secolo, si trattava, tuttavia, di voci che non disponevano, per così dire, di casse di risonanza, e che di conseguenza non incisero profondamente sulla considerazione minardiana.

Fra queste potremmo annoverare quella di Giovanni Rosini che si oppose con vigore - e onestà intellettuale - all'infatuazione di Minardi, Selvatico e dei puristi toscani per il *Cenacolo di Foligno* del Perugino, scoperto nel 1845 e subito assegnato, in maniera del tutto inattendibile, a Raffaello, provocando la reazione e lo sdegno del romanziere pisano (ROSINI 1837-55). Il più mordace dei detrattori minardiani non fu comunque Rosini, ma Ferdinando Ranalli, che non lesinò accuse di complicità del faentino e della sua cerchia alla politica reazionaria e bigotta dei pontefici "zelanti", coi quali Minardi si era mostrato - così lasciava intendere il letterato abruzzese - servile e adulatorio (RANALLI 1844). All'inverso, negli altri scritti anti-puristi che avevano scatenato la reazione di Antonio Bianchini culminata nel famoso Manifesto sottoscritto da Overbeck, Tenerani e lo stesso Minardi, i riferimenti al pittore faentino erano sempre stati indiretti, e non venati dello stesso risentimento caustico del Ranalli.

D'altronde da questi scritti emergeva una disapprovazione dei severi e castigati gusti minardiani, ma non una vera e propria contrapposizione ideologica: così mentre alcuni di essi sollevavano sterili polemiche intorno a questioni lessicali come quella riguardante la "maniera purista" e la "maniera larga" (GASPARONI 1841), altri preferivano sfatare il mito dell'egemonia del purismo ostentando totale indifferenza nei riguardi dei pittori «che veggono [il bello] improntato nelle secchezze del Perugino» (GALEOTTI 1852), per andare contro l'opinione corrente che considerava gli artisti vicini a Minardi, come a Mussini, i dominatori assoluti della scena artistica italiana.

Gli attestati di stima ricevuti dal faentino, e in un certo senso perfino le controversie, accreditavano però sostanzialmente al pittore una levatura intellettuale non secondaria al talento artistico, e alcuni autori gli diedero infatti maggior risalto come ispiratore dell'adesione italiana al medievalismo europeo piuttosto che come artista dal carattere innovativo - si continuava a vedere in Overbeck il capostipite stilistico - con un ruolo corrispondente a quello di Manzoni o Walter Scott nella letteratura (MARCHESE 1846, PITRÉ 1868, GARBARINI 1873).

In parallelo, poi, veniva esaltata la figura del Minardi intenditore, direttore di restauri e specialista in perizie - era anche un apprezzato ordinatore di gallerie - come testimoniano le citazioni rese da eruditi e architetti, artisti accademici e divulgatori, lungo un arco di diversi decenni (PUNGILEONI 1829, VERMIGLIOLI 1837, AZZURRI-MARIANI-RUSPI 1861, CACCHIATELLI - CLETER 1865-70, ARMELLINI 1891).

L'alterna fortuna critica - o meglio la sfortuna - di Tommaso Minardi, non ebbe perciò inizio quand'egli era in vita, ma bensì nell'anno stesso della morte, il 1871, ovvero a pochi mesi di distanza dalla fatidica data del 20 settembre 1870: la breccia di porta Pia pose fine infatti all'isolazionismo in cui la corte pontificia s'era rinchiusa da almeno dieci anni, se non dal 1849, dopo il fallito tentativo di instaurare la Repubblica Romana, e al contempo tolse il consenso agli artisti che di Pio IX erano stati i *protégés*, nonché i fedeli esecutori dei suoi progetti di celebrazione della Roma cristiana.

Dopo la breccia dei bersaglieri di Porta Pia e il trasferimento della capitale, la reputazione degli artisti filoclericali di cui Minardi era stato il corifeo non poteva, insomma, che cadere in discredito: sono d'accordo su questo punto studiosi che hanno sottolineato la lentezza del recupero critico dell'arte sacra ottocentesca (CAPITELLI 2006). Con la vittoria dei liberali, in un certo senso, suo malgrado, aveva vinto anche Mazzini,

che pur non riuscendo a imporre il modello repubblicano al nuovo stato nazionale continuò a influenzare con il suo pensiero la cultura post-risorgimentale, anche nella veste di critico d'arte: la sua accusa alle generazioni di inizio secolo colpevoli, a suo dire, di non aver avvertito le fondamentali esigenze di riforma democratica - non il generico sentimento patriottico di cui poteva essere animato lo stesso Minardi - fu condivisa dalla maggior parte dei teorici realisti e positivisti (Diego Martelli, Carlo Cattaneo), e poi dalla critica idealista (Croce) e dalla scuola filologica (Venturi, Longhi), tutte queste forze, quindi, contribuirono in modo determinante a decretare la condanna del risveglio cattolico maturato durante la Restaurazione, considerandolo un patetico tentativo di rivalsa (reazionaria) di una classe sociale avviata al tramonto.

L'accusa di arretratezza imputata dal Mazzini a discapito dei puristi serve anche a spiegare l'inclusione, davvero incomprensibile, del pittore faentino tra i "davidiani" in senso stretto, a fianco di Camuccini, Wicar, Benvenuti e altri, che appare una sorta di declassamento che ha avuto un seguito fino a un'epoca abbastanza recente, cioè fin quando si è ostinatamente continuato a parlare di purismo come di qualcosa di inscindibile dal neoclassicismo, come di un movimento privo di una propria fisionomia. Tra l'altro il Mazzini diede un giudizio abbastanza sommario anche sulla stessa pittura neoclassica, che riteneva algida e superficiale, e famosa è la sua stroncatura di Pelagio Palagi che proponeva un genere di pittura storica ritenuto povero di tensioni ideali: «si rimane dunque freddi dinanzi ai loro quadri, nonostante la correttezza, la purezza del disegno, la maestria del drappeggiamento, del raggruppamento sapiente e classico. Si ammira, ma non si rimane commossi» scriveva in *Modern Italian Painters*, pubblicato a Londra e a Parigi nel 1841, e tradotto in italiano soltanto nel 1915 (MAZZINI 1841).

In definitiva si può affermare che, a breve distanza dalla fine dell'epopea risorgimentale, e soprattutto a causa della separazione fra la Roma laica e la sede pontificia, si doveva avvertire una sorta di timore reverenziale nell'affrontare lo studio di un artista che, secondo i *clichés* allora in voga, avrebbe celebrato più di ogni altro, con la sua opera di pittore, didatta e dirigente, gli ultimi fasti del mecenatismo papale, servendo con particolare zelo Pio IX che era stato l'ultimo grave ostacolo all'Unità. In tal senso, occorre ammetterlo, diedero un alibi ai censori del purismo certe rievocazioni nostalgiche dell'ambiente papalino che non si mostravano di certo al passo coi tempi (RAGGI 1880, SILVAGNI 1883-85).

La pittura romana ottocentesca, sul finire del XIX secolo e il principio del XX, soffriva d'altronde il diffondersi d'un preconconcetto persistente in alcuni casi sino ai giorni nostri: ha ragione Gian Lorenzo Mellini, a tal riguardo, quando afferma che in Italia si è trascurato di studiare quegli artisti che non possono vantare un presunto giacobinismo, anche se poi il medesimo autore avverte che i giudizi più intransigenti non si possono ribaltare semplicisticamente, riesumando tante superflue banalità in cui sarebbe compresa, secondo lo stesso Mellini, la pittura dei Nazareni e dei puristi (e in primis quella di Minardi, che lo studioso ha aspramente criticato ritenendola sopravvalutata rispetto a quella di Podesti piuttosto che di Cades, Landi, ed altri).

Tornando agli inizi del Novecento - dopo aver constatato che nell'ultimo scorcio del XIX sec. vi fu un'autentica "damnatio memoriae" nei confronti del faentino - bisogna segnalare l'inversione di tendenza rappresentata dall'uscita delle due principali biografie dedicate all'artista, ambedue datate ai primissimi anni del nuovo secolo.

La particolare congiuntura storica non sembrava certo favorevole a un'eventuale riabilitazione del purismo: tuttavia, per assicurare un ritorno di popolarità al pittore faentino, furono allora operati i ben noti tentativi, vicini nel tempo, di raccontarne le vicende in modo palesemente encomiastico.

Con ciò si allude al testo redatto da Guglielmo De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo* stampato nel 1900 ma che già circolava in forma parziale dal 1871 senza peraltro il successo che l'autore sperava (DE SANCTIS 1900), e al più celebre *Tommaso Minardi e la sua scuola*, scritto da Ernesto Ovidi, edito appena due anni dopo (OVIDI 1902), il quale poté giovare del copioso materiale autografo minardiano pervenuto in eredità alla famiglia Ovidi (che aveva dato ospitalità al pittore nei suoi ultimi anni di vita) e che conobbe invece più vasta e duratura diffusione.

A dire il vero c'era stata in precedenza un'analogia fioritura editoriale di profili biografici e testimonianze commemorative, ma tutte di minor spessore e interesse, che videro la luce all'indomani della morte del faentino oppure in concomitanza con l'inaugurazione del monumento funebre al Verano: si trattava in prevalenza di opuscoli che non davano certo la dimensione reale dell'apprezzamento di Minardi, e che tutt'al più possono servire oggi per ricostruire la cornice sociale entro cui si muovevano i sostenitori del movimento purista dopo la scomparsa del loro leader (ROSSI SCOTTI 1871, MONTANARI 1871, *Discorsi Commemorativi* 1876).

Nel frattempo, però, alcuni allievi minardiani come Michele Ridolfi e Cesare Mariani, o suoi conoscenti come il Duprè, avevano in altro modo - con incisività - manifestato la loro stima per l'antico maestro, incrementando attraverso la narrazione dei loro ricordi personali il mito del paternalismo minardiano, un *topos* che sebbene diventato leggenda ha un fondo di verità che non va ignorato, a mio avviso, poiché aiuta a comprendere le motivazioni degli sforzi profusi in difesa del pittore, secondo una linea che si esprime compiutamente tramite i testi di De Sanctis e Ovidi (mi riferisco soprattutto a DUPRÈ 1879 e RIDOLFI 1879, in modo minore a CIAMPI 1879, BUSIRI VICI 1895).

La critica moderna ha giudicato a lungo i testi di Ovidi e De Sanctis non del tutto attendibili, in virtù dello spirito apologetico che li pervade, per Laura Capon Piperno, ad esempio, «l'ammirazione che si tributò [...] al Minardi nel pieno fiorire del realismo» fu viziata da «carattere esteriore, il cui limite culturale, accademico e retorico, è chiaramente rivelato dalla prosa [...] di tono agiografico».

Di opposto timbro il parere di Stefano Susinno, che si avvale al contrario dei ragguagli biografici forniti dai due autori, al punto da rivalutare queste compilazioni ossequiose - specie quella dell'Ovidi - come contributi fondamentali alla storiografia ottocentesca, giacché da esse si ricavano notizie che spesso è difficile rintracciare altrove, se non nei documenti inediti sparsi per gli archivi romani.

Tuttavia Capon Piperno aveva pienamente ragione nell'affermare che solo a partire dalla metà del secolo scorso si è cercato di indagare più obiettivamente la personalità del faentino: lo spartiacque negli studi minardiani è rappresentato, in effetti, dal pionieristico articolo di Italo Faldi intitolato *Il purismo e Tommaso Minardi*, che risalendo al 1950 (FALDI 1950), si pone come il primo saggio interamente dedicato al pittore faentino nel dopoguerra (ma meritano una menzione anche le interessanti aperture di SAMEK LUDOVICI 1946 e di GOLFIERI 1950).

L'importanza riconosciuta alla pubblicazione del Faldi è giustamente meritata: dopo il periodo di stanca seguito agli omaggi resi a Minardi dai suoi "fedelissimi", l'articolo ridiede slancio agli studi sul purismo, oltre che ai più specifici studi sul faentino che s'erano interrotti bruscamente per un lungo periodo, malgrado qualche iniziativa, come l'esposizione dei disegni inaugurata nella natia Faenza nel 1933 (*Mostra di disegni* 1933), avesse tentato di squarciare un velo di silenzio sempre più raramente violato (segnalo in questo senso i contributi di OJETTI 1913, MARIANI 1930, BERNARDI 1935).

Faldi, per giunta, fu il primo in assoluto - escludendo il solito Ovidi - a considerare un aspetto della personalità di Minardi fino ad allora colpevolmente ignorato, ovvero l'interesse per la salvaguardia dei beni artistici, anche se lo studioso riteneva a torto che il faentino avesse esercitato in prima persona la professione di restauratore.

Da quel momento in poi apparve comunque inesorabilmente avviata la rimozione di ogni pregiudizio sull'opera e sulle idee minardiane (più sui presupposti teorici che richiamavano alla memoria la lezione mengsiana, mentre permanevano ancora giudizi ingenerosi circa i dipinti), anche se una brusca inversione di tendenza è evidente negli anni immediatamente successivi l'iniziativa di Faldi: mi riferisco alle severe valutazioni espresse da Federico Zeri in *Pittura e controriforma* e alla posizione, più complessa ma anch'essa fortemente critica, assunta da Emilio Lavagnino nella sua opera principale, *L'arte moderna in Italia* (LAVAGNINO 1956, ZERI 1957).

In particolar modo Lavagnino, malgrado abbia affrontato lo studio del purismo in una maniera ancor oggi ineguagliata per ampiezza e rigore filologico, non si volle abbandonare a una riconsacrazione sistematica degli esponenti puristi, individuando anzi dislivelli di qualità tra le loro opere grafiche (non solo di Minardi ma anche di Overbeck, Pietro Gagliardi e altri) e quelle pittoriche, come a definire una difficoltà patologica di questi artisti a dare forma concreta alle loro buone intenzioni.

Lo studioso sembrò in definitiva voler stemperare i toni apertamente revisionistici di Faldi, illustrando i limiti e le debolezze del faentino, reo a suo avviso di aver eluso i pericoli del manierismo neoclassico dando forma a un non meno noioso manierismo romantico. Nell'opera di Lavagnino resta comunque, a prescindere dalla vena polemica che lo anima, il più valido tentativo di trattazione organica del movimento purista, un approccio intelligente e differenziato allo studio dei diversi filoni regionali anziché dei principi estetici comuni, che sarebbe opportuno prendere come modello di riferimento se, e quando, si avrà la volontà di scrivere una storia di questo movimento, piuttosto che un saggio sull'estetica purista della quale ormai si conoscono abbastanza bene i contorni teorici, grazie alle approfondite indagini sulla letteratura artistica ottocentesca tra gli altri di Paola Barocchi e Fernando Mazzocca.

Ritornando alle vicissitudini minardiane in fatto di apprezzamento critico bisogna ricordare che dopo le prime avvisaglie di riabilitazione circoscritte al panorama italiano, nel 1959 il suo *Autoritratto nella soffitta* - acquistato provvidenzialmente dagli Uffizi

nel 1913 su proposta di Corrado Ricci - ricevè l'onore della partecipazione alla mostra londinese *The romantic movement*, retrospettiva di risonanza europea: malgrado l'importanza del riconoscimento, a detta degli specialisti del settore, in quel periodo non si era ancora individuato il nucleo poetico più genuino dell'arte minardiana, che si coglie soprattutto nei disegni, e raramente nei dipinti di cui lo stesso faentino, per eccesso di scrupoli e ansietà, era perennemente scontento e insoddisfatto.

La fama e l'apprezzamento che continuano ad arridere al quadro in questione, dunque, è emblematica di un fraintendimento degli orientamenti colti del pittore - chi vi vede un'atmosfera bohémienne non ha tenuto presente opere come il Democrito in meditazione del coltissimo Salvator Rosa o i quadri dei fiamminghi David Teniers e - orientamenti che meritano di essere indagati in modo più approfondito, anche a costo di dare un'interpretazione più accademica e stereotipata a un dipinto che rimane comunque un piccolo capolavoro, esistenzialista e aulico al tempo stesso.

L'anno seguente l'esposizione della Tate Gallery in cui faceva sensazione codesto Autoritratto, il 1960, vedeva invece l'uscita della *Storia dell'arte in Italia dal 1785 al 1943*, scritta da Corrado Maltese (MALTESE 1960), con la quale si perfezionò l'opera di recupero del Minardi, col suo relativo inserimento nella ristretta schiera dei teorici italiani più influenti del XIX secolo: secondo Maltese, infatti, il *Ragionamento sulle qualità essenziali della pittura italiana* letto dal faentino nel 1834 fu «assai più importante di quanto non lasci credere il suo tono ostentatamente dimesso».

D'accordo con lui si dimostrava in seguito lo studioso americano Joshua C. Taylor, che avrebbe dedicato in più di una occasione studi sulla novità costituita dal testo minardiano e sulla sua ripercussione in ambito anglosassone, a dimostrare l'allargamento di un fronte di interesse a livello internazionale (TAYLOR 1970 e 1989).

Nell'opera del 1960 Maltese dava risalto alla modernità del magistero minardiano, aperto alle novità e proiettato verso le logiche di mercato, specie attraverso la costituzione di società promotrici e l'incoraggiamento delle grandi rassegne internazionali. Lo studioso istituiva poi un parallelo stimolante fra la guida riconosciuta della scuola romana e il leader del purismo toscano, Luigi Mussini, che però, stando alle fonti antiche, «non apprezzava il povero Minardi, chiamandolo un insulso pittore». Tuttavia, osservava Maltese, i due ebbero un destino simile: anche il pittore senese era lento e concettoso, e si dedicò principalmente all'insegnamento, alla difesa del

patrimonio artistico, alla discussione dei temi relativi la divulgazione della cultura artistica. In definitiva lo studioso, con perspicacia, intuiva già allora che il purismo aveva potuto contare su un solido sostrato culturale, su un'unità di intenti che fino a quel momento era passata inosservata, oppure veniva giudicata frettolosamente come un fatto accessorio.

Quest'unità di intenti, pur dando risultati non sempre apprezzabili e talvolta - a sua opinione -mediocri, non era sfuggita invece alla comprensione di Mario Praz, il quale, pur attribuendo scarsa inventiva artistica al faentino, sia rispetto ai Nazareni e Ingres sia a raffronto coi precursori storici della pittura sacra, riconosceva tuttavia l'urgenza di studi più approfonditi sul purismo e sul dibattito critico ottocentesco in generale.

Non era possibile, a detta di Praz, restringere il campo degli studi alla stagione di Cavalcaselle e Morelli, non era vero che il purismo derivasse da una «falsa cultura, mistificata, compromessa, lenocinante», ed era vero altresì che nei teorici del revival romantico, come in grandi scrittori quali Dickens, «a grattare la superficie moralistica, si scopre ben altro [...] e la ricerca merita di esser fatta» (PRAZ 1979).

Alla fine degli anni Settanta, dunque, gli ultimi cliché aprioristici sul pittore purista parevano inesorabilmente avviati ad estinguersi, ed è sintomatico in tal senso il risveglio d'interessi registrato nel quadriennio 1978-81: prova ne sono l'apparizione di un illuminante saggio sulla produzione giovanile del pittore (CAPON PIPERNO 1978), l'ampia sezione dedicata allo stesso nella storica mostra sul neoclassicismo faentino, curata da Anna Ottani Cavina (*Età neoclassica a Faenza* 1979), un articolo di Roberta Olson in cui per la prima volta si avvertì l'esigenza di definire la qualità della grafica minardiana (OLSON 1981) e infine le ricerche condotte a Forlì e Faenza che sfociarono, di lì a poco, in un'esposizione di materiale prevalentemente inedito: esposizione significativa da molti punti di vista, e anche di squisito valore simbolico (*Disegni, Taccuini, Lettere*).

Alquanto ravvicinata nel tempo a queste iniziative, la fondamentale mostra *Disegni di Tommaso Minardi*, allestita nel 1982 alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, rappresentò quindi l'ideale coronamento - come si legge nella presentazione di Dario Durbé - dell'opera profusa in quel torno di anni per «restituire al pubblico [...] l'immagine di un artista tanto frequentemente nominato quanto poco conosciuto».

Non è intenzione - e nemmeno compito specifico - di questa breve rassegna critica, elencare i pregi del catalogo redatto sotto la supervisione di Stefano Susinno, di cui

evidentemente l'autore di tale resoconto non può che essersi giovato: piuttosto sarebbe opportuno chiarire come la critica del tempo recepì l'uscita del volume.

Buona parte degli addetti ai lavori plaudì all'iniziativa: Anna Colombi Ferretti parlò di «indagine sensibile e intelligente» (COLOMBI FERRETTI 1983) mentre Enrico Castelnuovo e Renato Barilli promossero implicitamente le ricerche intraprese da Susinno avvalendosi in seguito della sua esperienza in materia (CASTELNUOVO 1991 e BARILLI 1992); ma altri studiosi la accolsero tiepidamente, se non con autentico scetticismo, come si legge in alcune recensioni dell'evento (GONZÁLEZ-PALACIOS 1984).

Altri, infine, l'hanno apertamente criticata a qualche anno di distanza, e fra questi Gian Lorenzo Mellini, che non ha nascosto il suo fastidio per i «puntigliosi studi» dedicati al «facile e codino Minardi» (MELLINI 1992).

Inutile fingere che gli entusiasmi suscitati in quell'ormai lontano 1982, per un motivo imperscrutabile o per un naturale fenomeno di decantazione, non si siano raffreddati: Minardi è tornato pienamente in auge come disegnatore, ma la sua statura di teorico, di conoscitore e conservatore (si è già visto come egli fosse noto tra i suoi contemporanei anche in quest'accezione), di caposcuola, è ancora oggi sostanzialmente misconosciuta. Più in generale, quindi, si può affermare che la figura di Minardi non abbia nel complesso superato l'esame della storiografia moderna, tanto che ancora oggi si contano rarissime, pur se in aumento, menzioni del faentino nel ruolo di storiografo e critico (rappresentano delle eccezioni COLI 1994, TOMMASI 1998, PARLATO 2000 e RICCI 2007a), e nei panni di guida spirituale, e materiale anfitrione, dei puristi italiani e stranieri di formazione romana: solo per quel che riguarda il ruolo di *leadership* esercitato presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia e la sua *longa manus* nei destini artistici umbri si contano alcuni contributi (ZAPPIA 1995, PARLATO 2006, RICCI 2006).

La mancanza di studi più mirati sulle attività romane del pittore e dei suoi primi seguaci, tuttavia, non si deve imputare alla scarsa capacità dell'argomento di restituire alla verità storica fatti sconosciuti e aspetti poco noti, ma piuttosto a un'ancora incompiuta opera di affrancamento di Minardi, e del purismo con esso, dalle correnti romantiche consimili e apparentate: i Nazareni per quanto riguarda il panorama della Germania e dei paesi dell'Europa orientale, mentre in altri ambiti più occidentali bisognerebbe indagare sulle relazioni e i debiti verso l'accademismo romano di matrice purista della cosiddetta Scuola di Lione, e in Inghilterra *in primis* sulle premesse "italiane" dei preraffaelliti,

perlomeno ai loro esordi, e di altri esponenti della *High Art* di epoca vittoriana; a ciò si somma una mai intrapresa riflessione sui rapporti con gli orientamenti, a volte solo in apparenza antagonisti, compresenti sulla scena romana agli inizi e alla fine della stagione purista - mi riferisco soprattutto a neoclassicismo e realismo -, il che ha portato a ridimensionare l'influenza della cerchia purista minardiana sovente vista come elitaria, conservatrice e refrattaria agli stimoli provenienti dall'estero, se si eccettua qualche comunanza d'idee, peraltro spesso sottovalutata (non da PIAANTONI-SUSINNO 1981 né da THIMANN 2005), con la critica romantica tedesca e coi "mistici" francesi Rio, Chateaubriand, Montalembert.

Il perdurare di questa disattenzione mi pare potersi definire, una volta accantonati annosi preconcetti e sciolte le riserve nei confronti del barocco e del neoclassicismo (e segnali positivi si riscontrano anche per la pittura settecentesca, e specificatamente per quella di ambito romano, al cui studio si applica con perseveranza da anni un gruppo di studiosi che ha pianificato le proprie ricerche in maniera eccellente), uno degli ultimi complessi d'inferiorità della critica italiana nei confronti di quella europea, complessi che, a volte, hanno innescato un vero e proprio fenomeno di autolesionismo: sembra quasi talvolta che la storiografia italiana non sia stata in grado di rimuovere la chiusura verso il suo passato preunitario, quasi vi fosse sotto un inconscio desiderio di preservare una qualche tradizionale censura.

È forse questo il motivo che ha impedito, una volta portata a termine la meritoria indagine della produzione grafica minardiana, di fare ulteriori passi avanti negli studi sul faentino: significativo, ed ineccepibile, è il fatto che non si è più saputo riproporre con nuovi temi la figura del pittore, dopo la ribalta concessa all'*Autoritratto* e alla *Madonna del Rosario*, all'attenzione della scena internazionale (se si eccettua l'interesse dimostrato, in modo abbastanza occasionale, se non per puri casi di serendipità, dagli studi condotti in Francia e Brasile, es. CARACCIOLO 1999 e *O Mestre e seu Discípulo* 2007). Ciò sembra ancor più strano se si pensa che nel corso degli anni Ottanta e Novanta, in un clima di revisionismo spesso emancipato da implicazioni politiche, l'arte del XIX secolo ha finalmente catturato le attenzioni sia degli studiosi europei e americani, sia, e questo è un dato confortante, quelle del grande pubblico attirato da un numero senza precedenti di mostre monografiche dedicate agli artisti più rappresentativi dell'epoca, come Canova, Thorvaldsen, Hayez, solo per citare quelle

organizzate in Italia, tutte accompagnate da cataloghi di grande utilità e notevole interesse documentario (di ben altro respiro, comunque, si rivelano le imponenti rassegne allestite nel resto d'Europa, tra cui segnalo *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, mostra evento del 1998 grazie alla quale si è rovesciato il pregiudizio di un'arte inglese "insulare", rimasta ai margini della scena europea, per tutto il secondo Ottocento).

Una mostra tematica sul Purismo, sulla scorta di quelle dedicate all'arte neoclassica e romantica, dalle storiche *The Age of Neoclassicism* del 1972 e *De David à Delacroix* del '74 fino a *Les Années Romantiques* (1995) per arrivare a *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova* allestita al Palazzo Reale di Milano e alla *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia* divisa tra Scuderie del Quirinale, G.N.A.M. e Villa Medici (ultimi grandi sforzi compiuti in Italia degni di nota ed ambedue promossi e sostenuti, non a caso, da Stefano Susinno e Liliana Barroero), rimane tuttavia un traguardo lontano, ma non certo per insufficienza di materiale da esporre, giacché un minimo comune denominatore purista si riscontra nelle opere di un ragguardevole numero di artisti attivi non solo a Roma ma in tutta la penisola, e perfino in Lombardia, Veneto, Piemonte e Liguria, regioni che, per essere state sotto il dominio austriaco le prime due e il governo sabauda le seconde, erano politicamente e culturalmente quanto di più lontano dagli ambienti vicini alla Curia pontificia.

Queste ultime osservazioni, pur esulando dall'obiettivo di tracciare una cronistoria dell'apprezzamento minardiano, si pongono infine, con tutti i limiti del caso, lo scopo di orientare la riflessione sul contesto in cui s'impose il modello purista propugnato da Minardi. Se è lecito infatti dissentire su valutazioni di merito artistico, non si può tuttavia negare che i presupposti della riforma purista trovino una ragion d'essere nei dibattiti civili che animarono la scena intellettuale italiana ottocentesca, e di conseguenza che debbano essere considerati un prodotto delle contrapposte correnti di pensiero della stagione risorgimentale. Stagione che, seppure in ritardo rispetto agli altri paesi europei, portò alla nascita di uno stato moderno, facendo però in seguito terra bruciata di quelle correnti - e tra queste il purismo, perché filoclericale - che non avevano concorso fattivamente, secondo i parametri dei monarchici e dei repubblicani, al raggiungimento dell'indipendenza nazionale. Certo, è innegabile che Minardi rimase, fino all'ultimo, fedele al papa e al Vaticano, ma se non lo si immagina come un uomo

del suo tempo, con tutte le ristrettezze mentali e le idiosincrasie comuni alla borghesia dell'epoca (a questo proposito si consiglia la lettura della raccolta di saggi pubblicata in *L'uomo dell'Ottocento*, a cura di Ute Frevert e Heinz Gerhard Haupt, in cui viene analizzata la *weltanschauung* delle diverse classi caratterizzanti la società europea ottocentesca, compresa la categoria degli artisti), non si potrà mai apprezzarne certi barlumi d'intuizione e il timido, ma pur lucido, ravvedimento, nei riguardi dell'arte manierista e barocca, o ancora il fatto che riuscisse ad apprezzare Caravaggio, Rembrandt, Flaxman, Füssli e Blake.

Soprattutto, in definitiva, non si riuscirà a comprendere come mai, malgrado le ripetute critiche alla sua impostazione teorica anacronistica, e le accuse violente per la mancata adesione ai sentimenti patriottici, egli sia stato tanto a lungo uno dei più elogiati artisti vissuti in Italia nel XIX secolo, oggetto di ammirazione anche in Europa.

Così celebre, anzi, da sollevare ancora oggi intensi scontri dialettici sul valore da assegnare alla sua opera d'artista e al suo pensiero.

Antologia

Altri pensionati italiani. Bassi, Paesista Pensionato di Massa Lombarda.

Minardi, Giuseppe Tommaso, Pensionato Faentino. Pelagio Palagi, Pensionato Bolognese.

G.A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, etc.*, vol. II, Roma 1808

Vi sono molti Giovani studiosi in Roma, che danno grandi speranze.

Il primo di tutti è Hayez, veneziano [...seguono] Minardi e Sangiorgio, di Romagna, Demin, Veneziano

[...] tutti dell'Accademia Italiana, possono già risguardarsi come Maestri.

G. Tambroni, *Cenno intorno allo stato attuale delle Belle Arti in Roma* ms. conservato presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, 1814 (cit. in RUDOLPH 1982)

...j'ai rencontré l'ange de T.Minardi ou l'éloquence italienne retrouvée. Il nous a promis une reconstitution du Giudizio de Michelange, deux anges redescendront sur terre...!

P. Delaroche, Lettera conservata presso l'Archives Nationales de Paris, 1817

(cit. in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982)

E per conoscerne la bellezza basti a dire, che il disegno è del signore Minardi, [...]. Solamente non vogliamo lasciar di osservare che sarebbe grande utilità, se tali maestri disegnassero a questo modo tutti i capi lavori degl'antichi, e de' moderni scarpelli. Perché in questo esempio del Laocoonte ravvisiamo una tale maniera così franca, così corretta, e contornata con taglio così sicuro, che i giovani artisti ritrarrebbero indubbitamente un salutare nutrimento ai loro studj, quando avessero le buone statue disegnate dal signor Minardi

Anonimo, *L'Eneide di Virgilio recata in versi italiani da Annibale Caro*, in "Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti", a. IV, Roma 1819

Un altro non meno distinto disegnatore, ma in un genere più elevato, che gode in Roma ed in tutta Italia una giusta considerazione è il Mainardi [sic], nato a Perugia [sic], ed ammaestrato in Roma. Sarebbe difficile e forse impossibile di trovare un altro più perfetto disegnatore. Egli maravigliosamente imita Michelangelo, e la copia da lui fatta del suo Giudizio non può abbastanza lodarsi. Il signor Mainardi è un disegnatore della più grande maniera in tutta la forza dell'espressione. Maravigliosa correzione, grande verità, tocco ardito e forte, figure piene di espressione e spirito, ecco il carattere di questo valente artista, le di cui opere [...] hanno ottenuto l'universale suffragio...

G. Orloff, *Essai sur l'histoire de la peinture en Italie*, Paris 1823

in "Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti", tomo XI, Firenze 1823

Il signor conte Orloff nella sua istoria deforma il cognome del ch. Signor Minardi (della cui cortese ed onorevole amicizia mi vanto) scrivendo Mainardi, e ce lo ripete le mille volte sempre scrivendo ugualmente, sì che non si può dire errore di penna, ma bensì di non accurate indagini.

E lo dice nato in Perugia, mentre tutti sanno, che il Minardi sortì i suoi natali in Faenza, la bellissima città della provincia di Romagna, la quale ora è tutta fiorente d'ingegni felici. Il signor Minardi ha bene dimorato nella nobilissima Perugia, ma non già in fasce, né mettendo vagiti, ma libero, e dettante le regole dell'arte, nella quale è salito in tanto onore.

A. Cippi, *Lettera al direttore dell'Antologia*,

in "Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti", tomo XII, Firenze 1823

Io dirò cosa che sarà concessa da tutti coloro che questo disegno abbian veduto, che cioè, non vi bisognasse meno che un tango gagliardo disegnatore quanto è il Minardi per eseguirlo. Torna poi in molta sua lode che così eccellentemente lo abbia condotto; e se ne debbe in parte il merito al Cavaliere Longhi, il quale gli ha porta occasione di dimostrare al mondo la sua valentia, dandogli carico di operare tale disegno, quale arderei affermare frà tutti che possono operarsi difficilissimo.

L. Cardinali, *Nota intorno al giudizio di Michel'Angiolo disegnato da Tommaso Minardi*

professore nell'accademia di s. Luca, in "Memorie romane di Antichità e Belle Arti", a. II, Roma 1825

The most eminent Historical Painter is the Cav. Camuccini, and, among others who excel in this branch of their art are, Minardi, Vicar and Overbek

M. Starke, *Information and Directions for Travellers on the Continent*, Londra 1828

...chiunque vuol toccare la perfezione nelle arti deve studiare bene i principii e i progressi delle medesime e, come dice il Minardi, battere quelle vie per le quali procederono gli stessi grandi ingegni...

M. Ridolfi, *Ragionamento sull'insegnamento della pittura. Discorso letto all'Accademia Lucchese il 20 agosto 1836* (cit. in RIDOLFI 1879)

*Ora nel ristamparlo [l'opuscolo *Sulle convenzioni dell'odierna pittura italiana, n.d.A.*] sperò uscirà meno errato, perché ho potuto giovarmi di alcune eccellenti osservazioni che mi furono elargite [...] da quel chiarissimo lume dell'arte italiana il professor Minardi*

P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno*, Padova 1842

[Minardi e...] i serafici spiritualisti [...] della]cenobitica scuola [...sono colpevoli] di farsi strumento ad una politica oscura e insidiosa che è stata il flagello dell'umana generazione

F. Ranalli, *Della pittura religiosa*, Firenze 1844

Io mi occupava già da vari anni ad eseguire diverse pitture [...] e avea di recente effettuato il restauro di quasi tutto il lato delle terze loggie Vaticane affine di renderle complete. Non so se questi esperimenti, o piuttosto i consigli di uno dei pochi esimj Artisti di Roma, il Sig. Cav. Prof. Minardi

A. Angelini, *Una visita artistica delle celebri pitture di Pierino Bonaccorsi detto del Vaga nel Palazzo di S.E. il Sig. Principe D'Oria Pamphili*, Genova 1847

È pur vero che quei Minardiani sono impotenti e meschini perché, rinunciando ai propri mezzi, si studiano fare delle contraffazioni di Raffaello. I Tedeschi lo digeriscono un po' meglio perché rimontano alle sorgenti ma anch'essi dimenticarono la natura e se stessi

L. Mussini, Lettera scritta da Siena l'11 gennaio 1859
(cit. in MENGOTZI 1908)

Quantunque ottuagenario il Minardi sembra un giovane, così ne conserva il calore dell'affetto, la prontezza delle idee, il fervore della fantasia e la fede nell'avvenire [...]. Ha lottato per tutta la vita contro gli errori delle scuole [...] ed oggi dee di giusta ragione dirsi il precursore della nuova scuola, che grandemente avvantaggerà la pittura europea, per modo che la Francia, come ha presentato in David l'apostolo dell'errore, così pure ha dato il De La Roche, l'Ingres, lo Scheffer, il Gérôme, il Messonier, il Cabanet...

G. Pitré, Nuovi profili biografici di contemporanei italiani, Palermo 1868

...lo conduceva una conoscenza meravigliosa di tutte le storie italiane, di che io presi un giorno tra molti questa speranza, che passeggiando con lui in una certa galleria di carte italiane ornata, lo udii quasi ad ogni piccola torre che gli venisse notata ricordare fatti d'arme che presso quella fossero stati compiuti.

A. Bianchini, Necrologio di Tommaso Minardi,
in "Gazzetta Ufficiale di Roma", 119, 20 gennaio 1871

Oltre che accademico di merito, professore, consigliere e direttore dell'Istituto perugino, fu il Minardi professore cattedratico e presidente dell'Accademia romana di S.Luca, ispettore delle pubbliche pitture, membro della commissione delle belle arti presso il ministero del commercio e de' lavori pubblici, capo delle commissioni per le esposizioni artistiche di Londra, Dublino, Parigi, etc., direttore dello studio dei mosaici in Vaticano, membro dell'Accademia di archeologia, virtuoso del Pantheon, socio onorario delle Accademie delle principali capitali d'Europa, socio ordinario ed onorario delle prime Accademie Italiane, corrispondente del reale Ateneo italiano in Firenze, direttore soprintendente dei restauri delle Logge di Raffaello al Vaticano, e al tempo della romana esposizione avvenuta nel 1870 sulle Terme Diocleziane primo membro della commissione generale consultiva delle belle arti.

G.B. Rossi Scotti, Il professor Tommaso Minardi e l'Accademia di Belle Arti di Perugia, Perugia 1871

Il Minardi, il padre, per dir così, di tutta la gioventù artistica del suo tempo, tentò di riformare il gusto e gli studi del disegno, fondandosi sulle opere e sui canoni dei nostri gloriosi Cinquecentisti [...]. Ho detto che il Minardi era come un padre, ed è vero, trattava i giovani alunni come figlioli, e li teneva nel proprio Studio, ed ho veduto in quel tempo il Consoni, il Mariani, il Marianecchi ed altri molti intorno scherzare piacevolmente col venerato maestro. Le sue cartelle, i suoi Album era là sempre aperti per tutti, aveva caro di mostrarli e alternare l'esame di quelli studi, di quelle composizioni, con parole di spiegazione, di consigli e di avvertenze che son così utili al giovane artista. Mi par di vederlo ancora in quel suo grande studio ingombro, e alquanto in disordine, di cavalletti, di disegni, di cartoni, di libri, di stampe e di mobili antichi, il tutto avvolto in una nebbiolina di fumo di tabacco della sua pipa che costantemente teneva in bocca, lavorando e parlando, leggendo o scrivendo, sempre. Era affabile, grazioso, facondo, e con quegli occhietti dietro i vetri dei suoi occhiali pareva ti leggesse nell'anima, e se la trovava mesta, vi gettava la sua parola e ne risvegliava la vita e il coraggio.

G. Duprè, Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici, Firenze 1879

il Duranti [...] frequentò gli studi dei migliori pittori, fra i quali quello del chiarissimo Professore Commendator Minardi con cui soleva parlare di arte amando far chiare le molte cognizioni sue intorno la storia della pittura, come riferiscono autorevoli persone amiche del Duranti nel cui numero

trovasi l'illustre Sig. Nicola Consoni
Anonimo, Memoria biografica di Fortunato Duranti, 1883
(cit. in EUSEBI, ZERI 1988)

Il suo appartamento [...della contessa Giraud-Dodwel, n.d.A.] sempre circondato da uomini di talento e da artisti. Convennero infatti in casa sua i due Vernet padre e figlio, il primo dei quali direttore dell'Accademia di Francia; Lawrence, il migliore pittore inglese; Canova, Thorvaldsen scultore danese che visse quasi sempre in Roma; Minardi, Camuccini, Bruloff e Nardolf, pittori insigni.

D. Silvagni, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma 1885

Io era entrato in amicizia coi più rinomati artisti di quell'epoca, e fra questi [...] Tommaso Minardi [...] si distingueva per la fantasia e per la facilità immensa di tracciare su un dato soggetto molte composizioni, e tutte variate: era famoso disegnatore, ma aveva la negativa del colore. Era bello di persona, ma assai magro, animato nel discorso e sensatissimo, nobile nel tratto, sosteneva con franchessa le proprie opinioni, ma poco sincero e sempre ironico.

F. Hayez, *Le mie memorie*, Milano 1890

Il Minardi nelle arti fece il medesimo che Pietro Giordani nelle lettere.

Questi, con la facondia e con gli scritti esortò gl'italiani a non insozzare l'idioma nativo di voci e modi stranieri, e quegli, con gli esempi e con gli ammaestramenti, tenne sempre vivo il culto dei grandi maestri. L'uno e l'altro ebbero un alto concetto dell'arte, l'uno e l'altro si mostrarono peritosi nell'operare, non già per difetto d'ingegno, in ambedue potentissimo, ma per lo stesso desiderio dell'eccellenza, onde l'opera loro fu, il più delle volte, soverchiata dal pensiero.

G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900

...dopo gli ultimi nomi [...del Sei e del Settecento] 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 [...] ecco de' nomi che ho pronunciato riluttante solo per mettervi in guardia, come in altro campo la polizia completa l'elenco dei pregiudicati.

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Roma 1914

Tra il 1830 e il 1840 sorsero a Roma dispute vivaci pro e contro le teorie dei Nazareni. Le loro opere ormai s'imponavano, ma le loro idee davano molto ai nervi [...]. L'idea purista ebbe qualche sviluppo. Nel 1834 Tommaso Minardi affermò in piena Accademia di San Luca che i "sublimi concepimenti" si ritrovano più in Giotto che in Raffaello [...] e se le avversioni perdurarono la colpa fu dei puristi, in quanto appunto non riuscirono mai del tutto a liberarsi dall'intellettualismo accademico.

[...] Nemmeno il massimo rappresentante del purismo italiano, Tommaso Minardi, che pure affermò qualche verità critica, intese l'arte primitiva.

È già stato osservato che calma nelle opere di Minardi è assai più indifferenza di maniera che vita di contemplazione. E però quando dalla calma delle sue Madonne e dei suoi profeti egli passa a rappresentare Ugolino nel momento in cui si diede "già cieco a brancolar sovra ciascuno" dei figli, la violenza dell'espressione tradisce l'insufficiente elaborazione estetica, e l'arte lascia il passo alla chiassata teatrale. Parimente nell'Autoritratto degli Uffizi, quando il modello antico cui desidera ispirarsi vien meno, egli si preoccupa di presentarsi immerso nella vita disordinata, necessaria a un artista romantico, in mezzo ai teschi, in contemplazione della morte, ma non gli passa nemmeno per la testa di sentire religiosamente una linea, una forma, un colore, così come solevano i pittori primitivi

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926

Pittore e maestro nel senso tradizionale, augusto, del termine.
I suoi precetti derivano dalla educazione fondamentalmente neoclassica (fu allievo del Canova) ma di un neoclassicismo che simpatizza fortemente col movimento "nazareno" e da un "animus" cattolico.
Minardi fu difatti uno degli esponenti maggiori del purismo italiano, eletto a tipo dai letterati che ebbero del movimento stesso maggiore coscienza.
La precettistica del Minardi non è tuttavia rigorosamente puristica o meglio, uniformemente puristica.
L'eccellenza dei quattrocentisti è da lui fatta derivare da un felice progresso della parte esecutiva realizzato in confronto al trecento e da una felice disposizione al vedere "essenziale".
Il coronamento poi di questa eccellenza gli sembrava venir offerto da Leonardo
In Leonardo, il Minardi ammira il gusto del movimento e della luce: cioè un nuovo contenuto psicologico e un modo di espressione.
In Leonardo, Minardi vede come sublimato le due tendenze a cui il critico-pittore uniforma la sua opera d'artista, "l'idealismo" e cioè l'astrazione dalla realtà bruta, la "nobiltà tradizionale", il "vero bello", per usare la sua terminologia, e il chiaroscuro, cioè il suo anticolorismo.
Nel segno di questa preferenza, che gli consente tuttavia di riconoscere la grande potenza di Michelangelo alla Sistina, si ritrova, nel Minardi, l'apprezzamento tutto romantico del genio, e l'importante osservazione che la discendenza reale del grande artista è in un grande artista posteriore, e non nella turba dei discepoli
A questa osservazione va riannodata la preminenza dal Minardi data alla "inventiva" sulla "composizione" ed "esecuzione", definita qualità essenziale dell'opera d'arte.
Sembrerebbe che una valutazione preminente della fantasia, nel ripercorrimento critico delle scuole regionali italiane che il Minardi tenta, lo conciliasse con gli storici d'arte (il Lanzi, il Milizia, il D'Agincourt, il Cicognara), ma lo specialismo del pittore ha il sopravvento e ai "letterati" non si consente voce in capitolo a questioni artistiche, ma solamente la cura degli "andamenti naturali della storia".
Sulle tracce di Rumohr e di Stendhal il Minardi accentua il motivo della rivalutazione di Giotto.
Giotto è grande perché all'infanzia dell'arte le impressioni sono più genuine, più efficaci.
La sua "geometria" ha analogia colla geometria che si può immaginare in un fanciullo capace di disegnare un oggetto cui sia affezionato. Cioè essenzialmente, "senza nulla di superfluo e di ozioso".
S. Samek Ludovici, Storici, teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940, Roma 1946

In opposizione al neoclassicismo "giacobino", contro il davidismo repubblicano e imperiale, banditore di idealità del tutto estranee al suo mondo morale di cattolico tradizionalista, si svolge la reazione puristica di Minardi [...].
Comune quindi a entrambi [Camuccini e Minardi, n.d.A.] il vizio mentale che infirma, come tanta parte di quella dei classicisti, la produzione di Minardi e dei puristi: di aver ipostatizzato la perfezione dell'arte in un mitico e, sotto l'aspetto idoleggiante, mai esistito passato assunto come guida del presente; e pertanto né passato né presente, ma solo astrazione intellettualistica, limite della creatività dell'artista [...].
Dopo l'Apparizione di Sant'Andrea sarebbe pressoché inutile di ripercorrere nelle singole opere di pittura il cammino successivo del Minardi, ormai svolgentesi con tanta tediosa uniformità di intenti e applicazione studiosa di astratti principi di stile da uscire in tutto dall'ambito di ogni significazione d'arte [...]. Se dal 1825 circa la produzione di pitture del Minardi è strettamente relativa alle teorie professate, il ripercorrimento dei motivi fondamentali del suo pensiero sarà la migliore giustificazione delle opere [...]. E' facile di vedere, nell'antologia dei pensieri [...], la continua oscillazione del Minardi tra una concezione mistico-morale dell'arte, quale a lui discendeva dalla cultura tedesca, e la persistenza di schemi logico-formali del classicismo [...].
E' appunto questo eclettismo di pensiero oscillante tra posizioni ideologiche, il quale trova parallela corrispondenza nell'operare artistico in cui si succedono nel tempo e si sovrappongono, come è stato detto, ricerche formali in tutto divergenti, che consente al Minardi di evitare entro certi limiti quell'assoluta aridità concettuale che caratterizza il successivo svolgersi del movimento purista, quale andrà configurandosi intorno alla metà del secolo.
I. Faldi, Il purismo e Tommaso Minardi, in "Commentari", a. I, n. 4, 1950

...il Minardi conobbe i Nazareni [...] accampitisi a Roma, e le buone speranze che la sua pittura iniziale poteva lasciar nutrire, per la stessa serietà dei problemi su cui impostava, svanivano, mentre le già evidenti sue limitate possibilità creative erano sacrificate ai motivi formali proposti dall'Overbeck [...] con la sempre maggiore inattualità delle teorie che frattanto andava propagando dalla cattedra di S.Luca in discorsi e scritti numerosi che pubblicava non senza qualche confusione di idee [...].

Quando nel 1843, Antonio Bianchini pubblicava il suo "manifesto" [...] non solo da un paio di decenni la pittura in Francia aveva decisamente preso ben altre strade, ma già da vent'anni l'Hayez a Milano aveva dipinto la prima edizione di quell'Ultimo bacio di Giulietta e Romeo, stillante sentimentali dolcezze romantiche che nessuno, tuttavia, vorrà gabellare per un'opera rivoluzionaria.

Allora s'ha veramente l'impressione che quel "manifesto" 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.

Al più quella polemica, agli occhi dei meno aggiornati, poteva giustificare appunto l'attività dello stesso Minardi e dei suoi seguaci che a Roma continuarono a cogliere pratiche fortune ancora per un trentennio nelle pitture chiesastiche commissionate loro da Pio IX.

E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956

Quando si spensero le faville del neoclassico diffuso in Europa dalla retorica napoleonica, tutta la splendida fioritura artistica radicata nei portati della Rivoluzione Francese ed espressa dalla nuova borghesia in ascesa resta assolutamente estranea a Roma, [...]

Roma è quell'avvilente cimitero di aborti che si chiamano Cochetti, Minardi, Mariani, Fracassini.

E le accademiche esercitazioni di codesti "professori" cos'altro segnano,

nei quadri a soggetto sacro, se non una decisa resurrezione

della "regolata mescolanza" del Gilio,

e della formula "senza tempo" di Scipione da Gaeta? [...]

così è stato, ad esempio, nel caso dei Nazareni o in quello dei Puristi [...]

in cui la vecchia, scaduta, formula è stata verniciata o dei portati

della verità artistica contemporanea, o dei riflessi dell'arte di altre epoche,

cui il ritrovamento da parte delle scienze storiche e della critica

ha conferito un valore di attualità.

F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957

...l'influenza del Minardi fu grande perché egli, che peraltro dipingeva con minuziosa tenacia e un gusto assai fine, fu ottimo maestro, sollecito verso i discepoli,

e autore di scritti teorici in gran numero.

Da lui derivarono in misura maggiore o minore, rimanendogli di molto inferiori,

quasi tutti i pittori religiosi romani, ben pochi dei quali ebbero

reale interesse per i problemi teorici e morali che il Manifesto del purismo aveva affrontato.

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960

...mi pare che tra la religiosità medioevale e la religione dei Rio e dei Montalembert [...]

dei Nazareni e dei Minardi, tra quella concezione della vita accettata inconsapevolmente da tutti e

questo cattolicesimo politico e folcloristico, di un moralismo dolciastro,

di una bigotteria reazionaria, non ci sia mai stato e non ci possa mai essere rapporto,

la religione romantica è già quella di oggi e i libri romantici di critica d'arte

ricordano quelli che ancor oggi si riversano

sulle vittime designate, Angelico e Perugino...

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964

Tommaso Minardi [...] all'età di sedici anni era venuto a Roma dalla natia Faenza, allo scopo di studiare all'Accademia di San Luca sotto la guida del pittore neo-classico Camuccini. Iniziò nella maniera del suo maestro, ma ben presto le sue opere rivelarono una forte carica emotiva, nella "tenebrosità" caravaggesca derivata non tanto dalle opere di Caravaggio, quanto da uno studio dei suoi seguaci nei Paesi Bassi [...]. Ma come sincero cattolico, e desideroso di manifestare i valori della vita, Minardi si sentì presto insoddisfatto di uno stile che gli appariva fuori moda e, come egli pensava, incapace di trasferire la tradizione cattolica nell'arte. Nella sua ricerca di una nuova maniera di pittura, egli abbandonò il lavoro per dieci anni interi, e si dedicò a un accurato studio dei primi artisti italiani [...]. Più forte ancora di quanto non rivelino le affinità stilistiche [...] fu l'influenza dei Nazareni sulle teorie di Minardi, le quali costituiscono le basi del movimento purista. Egli conosceva bene gli scritti delle persone che facevano parte o erano molto vicine al circolo dei Nazareni, e per mezzo di essi egli venne a conoscenza degli ideali di Wackenroder e Schlegel.
K. Andrews, I Nazareni, Milano 1967

Dal movimento dei Nazareni nacque il purismo pittorico italiano. Il quale purismo, come del resto il protoromanticismo, con tali premesse non poteva che essere un neoclassicismo dai soggetti medievali e non poteva allignare che a Roma. Primo e più noto purista è quel Tommaso Minardi che debuttò con un capolavoro rimasto unico: l'Autoritratto nell'interno dello studio, dove il riflesso di un vero vissuto e amaro trasfigura la tecnica fotografica. In tutto il resto [...] non vi sono che pallide e fiacche contaminazioni neoclassiche, dure e fredde, nulla, artisticamente, di più insopportabile.
A. Ottino della Chiesa, L'arte moderna. Dal neoclassico agli ultimi decenni, Milano 1968

Risulta evidente, dopo aver passato in rassegna i momenti salienti della parabola artistica giovanile del Minardi, come il periodo di maggior felicità creativa segua all'incontro con gli artisti tedeschi in particolare il paesaggio "dal vero" e il "ritratto" rappresentavano l'occasione per un rapporto diretto con la realtà a cui il giovane faentino aspirava sin dai primi studi a Roma [...]. L'insofferenza giovanile del Minardi verso le dottrine accademiche, e la ricerca di un'espressione più autentica e personale, che avevano dato le prove migliori nel secondo decennio dell'Ottocento, saranno vanificate, nella sua successiva e definitiva fase purista, dall'incapacità di staccarsi dai modelli del passato...
L. Capon Piperno, Disegni giovanili di Tommaso Minardi, in "Quaderni sul neoclassico", 3, 1978

Da questa schiera mediocre si innalza, "rara avis" al paragone, il faentino Tommaso Minardi, di cui merita che si faccia un accenno, non però per il suo nazarenismo, ma per due opere che sono tra le meno puriste di lui: il noto Autoritratto [...] un quadrettino di finezza nordica, meticolosa ma non irritante, con luce secentesca che dilaga nel vasto ambiente disadorno esprimendone la solitudine patetica, e Omero cieco in casa del pastore Glauco [...] dove il tema classico appare risolto nella luce, che piove calda dall'impannata, in grazia di un remoto spunto caravaggesco (si notino la calcolata distribuzione dei bianchi lattescenti e lo splendore della natura morta), bianca pur essa, che è il fulcro del dipinto e quasi l'esponente di quella felice intuizione luministica. E sono opere che precedettero l'adesione del Minardi al verbo dei Nazareni, determinato anche dal concetto che egli ebbe della pittura come esercizio devozionale
F. Bellonzi, Architettura, scultura e pittura dal neoclassico al liberty, Roma 1979

[i Nazareni] avevano trasportato nell'arte cristiana quel canone di "nobile semplicità" che il Winckelmann aveva esaltato nella scultura antica, e avevano predicato un'ideale di purezza (anche nella vita dell'artista) che nei loro quadri non manca talvolta di convincere, mentre convince meno in quelli di Ingres quando si mise sulle loro tracce, e meno ancora, per non dire affatto, negli scialbi riflessi nei nostri pittori, in quel Tommaso Minardi, ad esempio, che il Selvatico chiamava "il più dotto compositore dell'arte italiana"...
M. Praz, Perseo e la medusa. Dal Romanticismo all'avanguardia, Milano 1979

Dopo un esordio di sorprendente intimismo fiammingo [...] il Minardi cerca la propria strada nelle direzioni suggerite dai Nazareni [...]. La qualità novativa, e “rivoluzionaria” del movimento purista, che nasceva in aperta polemica con il neoclassicismo aulico del Camuccini e dei seguaci, difficilmente si riconosce oggi in una pittura così scopertamente narrativa e rievocativa, che la superficiale volgarità di una critica anche recente tende a respingere in blocco per il suo carattere accademico. In realtà, gli ostacoli frapposti dagli accademici alla nomina di Minardi a professore di disegno, così come la levatura dei suoi sostenitori - dagli “illuminati” e cosmopoliti cardinali Albani, Ercolani, Pacca e Consalvi, al perspicace Canova, al severo Thorvaldsen - testimoniano la novità dell'insegnamento minardiano [...] L'arte purista, nonostante il suo carattere cattolico di fondo, si presterà anche a illustrare le favole profane della mitologia o i cicli della storia antica per la committenza privata della nobiltà romana: in primo luogo per i [...] Torlonia, le cui dimore [...] costituivano vere e proprie raccolte di arte contemporanea, antologie della pittura purista

S. Bordini, Roma Napoleonica, in Arte a Roma dal neoclassico al romanticismo, Roma 1979

...le sue letture [...] la Gerusalemme del Tasso e la Bibbia, il Vangelo, le Veglie di Sant'Agostino, fino alle ore passate, chiuso a chiave nelle sue stanze dove agli allievi era impedito di entrare, sul Primato morale e civile degli italiani, di Vincenzo Gioberti. Era cattolico, ovvio, dell'ala patriottarda, retriva, antifrancese: “il francese lo conosco, ma ho sempre scansato di usarlo”, dichiarava, orgoglioso di non essere mai uscito d'Italia. E naturalmente i suoi costumi erano castigati, rigidissimi, la sua pietà esemplare: un quadro che tiene ancor oggi un pò per inerzia. Perché invece è divertente scoprire nei suoi taccuini [...] quanto la tensione a sublimare la forma (molte vergini, sante, angelicate figure) scatenasse lì accanto effusioni incontenibili di coprolalia: sempre colte, immaginose, con il loro bravo ricorso all'accademia e al mito.

A. Ottani Cavina, L'età neoclassica a Faenza, Bologna 1979

Tra la fedeltà al papa e alla religione nel seno della chiesa ed il volatilizzarsi delle passioni quarantottesche, è il primo dei sentimenti a prevalere; nessuna lucidità politica, neanche nel reazionarismo. Soltanto una adesione sentimentale al potere dominante che, d'altronde, con blandizie, onorificenze, commissioni, fa di tutto per rendersi grato ai rappresentanti di quel ceto cui Minardi appartiene. Di fronte a questa remissione nelle paterne mani del potere papale, quei sentimenti che forse con ardore ancora giovanile possono averlo agitato quando in casa Tenerani ci si radunava per festeggiare le riforme del papa “liberale”, a “parlare d'Italia e di libertà, ma non di licenza”, quei sentimenti presto svaniscono. Certo non è il caso qui di fare il processo politico e ideologico al Minardi, che protagonista in questo senso non fu mai, ma neanche di levare contro di lui l'accusa di un reazionarismo cieco, o peggio colpevole di sotterranea mala fede, a tutela di interessi personali. [...] Ed ancora una veloce considerazione sull'impegno civile mai contraddetto dell'insegnamento, del restauro, della conservazione, per rilevare subito che, se in età matura Minardi non seppe cogliere in politica il valore dei nuovi fermenti o discernere chiaro quale tra le forze in campo avrebbe prevalso anche per virtù storica, tuttavia, ebbe ferma credenza in valori civili, per i quali fu più operoso di qualsiasi suo contemporaneo. L'intima e insanabile contraddizione del neo-guelfismo giobertiano ha spinto i suoi adepti ai margini della storia; questa ha preso altre vie lasciando Minardi e quelli come lui dalla parte dei perdenti.

S. Susinno, Introduzione a Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), Roma 1982

La giusta considerazione di cui oggi è fatto segno Tommaso Minardi è conseguente al lento recupero critico del Neoclassicismo e dei fatti ad esso collegati [...]. La ricchezza delle sue potenzialità espressive e la vastità della portata dei problemi che seppe affrontare sono testimoniati dalla varietà dei disegni [...]: dagli studi d'Accademia, a quelli dal vero, dai paesaggi, alle composizioni di storia, alle figurazioni sacre, ai ritratti. In tutti domina la classe di una formalizzazione esattissima, fredda, che esige dallo spettatore un lungo tempo di percezione. Ci sono momenti, tuttavia, e non pochi, in cui la concordanza con gli ideali romantici si traduce anche nella volontà di dare un'estrema, distillatissima versione della poetica del sublime [...] come massima emozione possibile, teorizzato dal Burke...

A. Colombi Ferretti, Faenza negli anni di Tommaso Minardi, Bologna 1983

Tommaso Minardi, dunque: un nome noto ma un'opera pressoché sconosciuta. E' merito (stavo per scrivere, mi si perdoni, è colpa) di Stefano Susinno avere organizzato una ponderosa rassegna dei disegni dell'artista [...]. C'è da trasecolare, ma era comunque indispensabile che si cominciasse a tracciare la strada che ci permette di capire qualcosa sull'arte a Roma dopo il neoclassicismo [...]: mio Dio (mi si passi l'espressione), quanti santi, quante Madonne neoraffaellesche, quanti pii colloqui, quanta cristiana rassegnazione. Questi artisti avevano il pregio di rendere la virtù insopportabile. Non per mancanza di talento, sia ben chiaro, ma per imponderabili limiti mentali [...]. Minardi era stato un giovane di talento e di fuoco: le sue prime opere esprimono non solo una estrema destrezza tecnica ma una grazia che sfiora talvolta la caricatura. Quanto allora fa, vibra di temperie cocenti: tutto un tremolio di linee incadescenti che fa rivivere la grande maniera cinquecentesca e si mostra qua e là ossequioso a maestri come Fuseli e Giani. Fin qui tutto va bene [...]. Poi non capisco cosa accadde né sono affatto convinto che le spiegazioni e i rapporti con l'estetica kantiana siano del tutto esatti [...] ma se leggo bene mi pare che tutte queste idee abbiano ben poco a che spartire coi melensi umori del cigno di Faenza [...], e senza idee non si può fare, solo con sentimentalismi e fedeltà, nuova arte. Se, come ebbe a dire Walter Friedlander, Van Gogh era un genio senza talento, Minardi sarà un talento senza genio. Ha ora avuto un premio fin troppo generoso per la sua incrollabile buona volontà.

A. González-Palacios, *La cultura dell'ignoranza*, Torino 1984

Gli artisti del revival internazionale dell'arte cristiana della metà dell'Ottocento potevano guardare indietro a molte fonti rispettabili. Per un belga come Wiertz, fu Rubens che meglio riconciliò il conflitto tra lo spirito fluttuante e la sostanza corporale, per un italiano, come Tommaso Minardi, una tale bellezza estetica e morale poteva ugualmente essere trovata sul suolo nazionale nell'opera di Raffaello, sempre venerato. Certamente c'erano stati molti artisti stranieri in Italia, come i Nazareni ed Ingres, che già nel primo quarto del secolo avevano idolatrato l'altare del giovane Raffaello. Ma per Minardi, e per i suoi colleghi italiani, un tale revival aveva anche implicazioni nazionalistiche, riaccendendo le grandi tradizioni dell'arte italiana che a molti [...] era apparsa sonnacchiosa fin dalla morte di Raffaello.

H.W. Janson - R. Rosenblum, *L'arte dell'Ottocento*, Roma 1986

Minardi alleva alla sua scuola più di un centinaio di pittori, ha un ritmo di lavoro molto lento, è il consulente ufficiale di Pio IX in materia di restauri e acquisizioni [...]. La maggior parte della decorazione delle chiese fatte restaurare da Pio IX sarà invece affidata agli allievi [...] orientati verso un eclettismo che affondava le sue radici nei grandi cicli pittorici romani fra Cinque e Seicento, "oltre Raffaello", appunto.

C. Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991

Riesce alquanto difficile accomunare nel giro di un simile destino "minore", ai Pinelli e ai Gigola, il ben altrimenti austero, titolato, paludato Tommaso Minardi, figura di grande rilievo, con una sua centralità da teorico, caposcuola, organizzatore culturale, che ne fa uno dei poli della vita artistica romana per parecchi decenni, quasi tutta la prima metà dell'Ottocento è riempita dal suo nome, in dialettica con poche altre presenze che si dimostrino di ugual peso. Ma il destino "minore" attende il faentino come in agguato, pronto a colpirlo attraverso una specie di nevrosi, di blocco psicopatologico, cui tuttavia potremmo riconoscere perfino una provvidenzialità [...]. Ed ecco quindi, nei disegni di soggetto sacro, la simmetria centrale imposta oltre ogni limite, fino alla sdolcinatella uggiosa del santino, l'arrotondamento di forme, la staticità arcaizzante, posti a irridere tutti i precetti della modernità con la loro pretesa di simulare il disordine della vita. Qui invece regnano l'ordine, l'euritmia compositiva, anche se un messaggio di tal genere appare sempre più anacronistico man mano che il secolo rilancia il secentismo, il naturalismo, e li porta a trionfare. Minardi e i nazareni e i puristi vivono invece il tempo dell'attesa, chissà, se in fondo al Deserto dei tartari si annuncerà infine uno spettacoloso "arrivano i nostri", le forze dell'astrazione e della sintesi ricompariranno... E intanto questi protomartiri della linea astrattiva invecchiano, si steriliscono, diventano via via più sdolcinati, non faranno a tempo a ricongiungersi con le nuove linfe della contemporaneità, quando queste proromperanno attraverso Gauguin, i Nabis, i simbolisti.

La staffetta non si compie materialmente, siamo noi, posteriori pietosi e ricchi del senno di poi, a doverla indicare.

R. Barilli, *Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992

Una carriera d'artista, il suo gusto, il suo talento, condizioneranno profondamente le vicende [...] in epoca di Restaurazione: la carriera, così rapidamente giunta al suo apice fino al sempre più coinvolgente impegno nel funzionamento delle istituzioni artistiche romane, il gusto castigato e severo, orientato al recupero degli incunaboli della pittura nazionale quanto aperto alla ricerca del vero, etico e naturale al contempo, il talento del più "virtuoso" tra i disegnatori, anzi di essi, nella Roma ancor cosmopolita del primo Ottocento, il "principe" in assoluto

S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi, in I disegni della Calcografia 1785-1910, Roma 1995*

Anche se breve, la permanenza di Minardi a Perugia si rivelò oltremodo fruttuosa sia per l'Accademia che per il medesimo artista. Fu infatti proprio a Perugia che il faentino mise finalmente a punto la propria adesione al purismo fino a quel momento più storica e formale che maturata attraverso lo studio sul campo. Ad Assisi, alla Cappella del Cambio e soprattutto a San Severo poté finalmente confrontarsi direttamente con quanto aveva fino a quel momento teorizzato e, libero ormai dalla mediazione spiritualizzante dei Nazareni, riconoscere al solo Raffaello il primato.

C. Zappia, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, Milano 1995*

Tommaso Minardi si risdivelava [...nel 1825] per mediocrissimo, con la Visione di san Stanislao, indubbiamente un manifesto di quello che poteva essere e doveva diventare l'ideale della pittura papalina per tutto l'Ottocento, per il suo carattere devoto ma anche untuoso e perciò servile.

G.L. Mellini, *Podestà e l'Europa, in Francesco Podestà, Milano 1996*

...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 faticosa 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.

A. Pinelli, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento, Roma 2000*

Mai come a Roma la pratica del disegno, che ebbe appunto in Minardi un interprete assoluto, assumeva un significato insieme ideale e di sbocco professionale alternativo [...]

In un contesto socialmente mutato sarà Minardi ad assumere, a un livello didattico e di formazione professionale decisivo, questo eletto ruolo maieutico

F. Mazzocca, *Il sistema delle arti*

in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, Milano 2003*

In realtà soltanto due nomi vengono alla mente, quando si vuole dimostrare che Perugino influenzò la pittura del primo Ottocento: quello dell'italiano Tommaso Minardi e quello del tedesco Johann Friedrich Overbeck, e non è un caso che entrambi soggiornassero in Umbria, ad Assisi e a Perugia. Tommaso Minardi era divenuto direttore dell'Accademia perugina nel 1819 su raccomandazione di Canova. La sua cultura partiva da una formazione ancora neoclassica, tendente al sublime di tradizione tardosettecentesca, ma poi a Roma si era arricchita di esperienze rinascimentali, da Michelangelo a Raffaello, e fu soprattutto il raffaellismo a farsi via via dominante nella sua pittura, accostandolo in un certo senso a Ingres, e spostandolo progressivamente su posizioni puriste.

In Umbria egli scoprì in Perugino la fonte del purismo raffaellesco.

Minardi fu affascinato dai presepi tante volte dipinti da Pietro.

Dedicò addirittura un suo discorso alla rappresentazione del presepio, tenendo ben presenti i modelli del maestro umbro.

A. Marabottini, *Aspetti della fortuna e sfortuna di Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento, in Perugino il divin pittore, Milano 2004*

*Für Tommaso Minardi, der an der Accademia di San Luca
jahrelang die Zeichenklasse leitete,
blieb die Naturanschauung immer paradigmatisch,
was nicht zuletzt sein umfangreiches zeichnerisches
Oeuvre und die vielen vorbereitenden
Skizzen nach dem Modell für seine Gemälde belegen.*

**M. Thimann, *Vitae parallelae: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi
und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo*, in *Pittura italiana dell'Ottocento*, Venezia 2005**

*In questi anni, nel confronto con la didattica accademica, ma anche e forse in maniera
precipua nella continua ricognizione delle pitture antiche di cui era il "custode",
Minardi non solo ebbe modo di affrontare le questioni teoriche che
verranno poi enunciate nel più tardo Manifesto del Purismo (1842),
ma fu in grado di "leggere" e interpretare la tradizione pittorica umbra
tardo-quattrocentesca e del primo Cinquecento in un percorso ideale che
da Perugino conduceva allo Spagna. Non si trattava solo di un repertorio
di immagini, fonte d'ispirazione e palestra per giovani artisti;
nella prospettiva di Minardi, gli "antichi" pittori umbri additavano
un progetto di rifondazione dell'arte volto a restituire la centralità del sacro,
progetto nel quale Minardi si mosse in un quadro che non può certo
essere considerato provinciale. Riuscì semmai a trasportare
nell'Umbria – reale e ideale – quella centralità e quell'internazionalità ù
che per secoli aveva fatto di Roma un riferimento ineludibile
nell'identità dell'Occidente.*

**E. Parlato, *Carl Friedrich von Rumohr e Tommaso Minardi in una lettera del 1820:
storiografia e vita artistica nell'Umbria di primo Ottocento*,
in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2006**

*In altri i casi i tagli sembrano invece attribuibili al consiglio del più ortodosso Minardi,
la cui mano pare riconoscibile in un altro passo dello stesso paragrafo citato in precedenza,
quando Selvatico, invece che con la "scuola accigliata del purismo",
se la prende con quella, sempre accigliata, degli "stilisti":
entrambi i termini sono naturalmente riferibili ai classicisti,
ma l'uso del termine "purismo" assume un significato
ben preciso con la pubblicazione del manifesto di Minardi (1842)
ed è ovvio che Selvatico non ha alcun interesse
a connotarlo diversamente poco prima della sua uscita.*

**A. Auf der Heyde, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del "Pittore storico"*,
in *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, Pisa 2007**

*Il est essentiel de redécouvrir un artiste tel que Minardi, bien que ses oeuvres,
ou mieux encore sa production, n'existent quasiment pas : je veux dire par là
que les oeuvres de Minardi sont rares et ne permettraient pas à elles
seules de comprendre l'importance de cet artiste pour
le développement culturel de Rome sous le gouvernement de Grégoire XVI et de Pie IX.
Minardi est un homme d'institution, un enseignant, et en comprendre
son apport est une manière de faire de l'histoire de l'art capable
d'interprétation, et donc à même de surpasser une véritable impasse.
En d'autres termes : Delaroche est connu car c'est un grand peintre;
Minardi n'est pas aussi connu,
et son rôle est moins apparent car il
est avant tout un dessinateur
et un enseignant*

**G. Capitelli, *Pour un autre XIX^e siècle: l'Ottocento*,
in *Perspective*, 2, 2008**

ILLUSTRAZIONI

ELENCO DELLE TAVOLE ILLUSTRATIVE

1- Ignoto [dis. e inc.], *Incoronazione della Vergine, Madonna col Bambino in trono e donatore, Annunciazione*, da Barna da Siena (Tabernacolo di San Giovanni in Laterano), in 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*, Paris 1811-1823 (6 voll.), tomo 3°, tav. CXXIX.

2- William Young Ottley [dis.], Tommaso Piroli [inc.], *Cristo crocifisso*, da Cimabue (affresco nel transetto della Basilica di San Francesco ad Assisi), in *A series of plates, engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine School*, London 1826, tav. II, (disegno preparatorio: 1792).

3- Tommaso Minardi [dis.], Ruggeri [inc.], *Giudizio Universale*, da Nicola Pisano (Pulpito del Duomo di Siena), in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova*, Venezia 1813-1818 (3 voll.), tomo 1°, tav. VIII, (disegno preparatorio: 1812).

4- Tommaso Minardi (dis.), Benedetto Musitelli (inc.), *Resurrezione di Cristo* (da Alfonso Lombardi, Porta laterale della Basilica di San Patronio a Bologna), in *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova*, Venezia 1813-1818 (3 voll.), tomo 1°, tav. XI, (disegno preparatorio: 1812).

5- Tommaso Minardi, *Funerali di Ettore*
penna, matita, biacca; carta velina incollata su carta preparata con fondo bruno, 1807
Faenza, Pinacoteca Comunale

6- Tommaso Minardi, *Gruppo di donne e bambini accampati in una tenda*
penna, inchiostro bruno acquerellato e lumeggiature di biacca su carta avorio, 1809-10
Ottawa, National Gallery of Canada

7- Tommaso Minardi, *L'Apparizione di Giove a Filemone e Bauci*
matita e gessetto nero, rialzi a biacca, su carta bianca, 1811
ubicazione ignota (già Milano, "Mattia Jona master drawings & prints", 2008)

8- Tommaso Minardi, *Sant'Anna, San Gioacchino e San Giovanni Battista fanciullo*
penna su carta grigio-verde, ante 1808
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Julius-Maximilians-Universität

- 9-** Tommaso Minardi, *Madonna con Gesù Bambino, San Giovannino e l'agnello*
penna su carta rosa, ante 1808
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Julius-Maximilians-Universität
- 10-** Pelagio Palagi, *La scuola di disegno*
matita, penna, inchiostro nero acquerellato su carta bianca, s.d.
Faenza, Pinacoteca Comunale
- 11-** Tommaso Minardi, *Madonna col Bambino in gloria su di un trono sorretto da due angeli e in basso Sacra Conversazione tra sei figure di Santi*
matita, penna, inchiostro nero acquerellato su carta azzurra, ante 1808
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Julius-Maximilians-Universität
- 12-** Felice Giani, *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista*
tempera su tela, 1818
Ubicazione ignota (già New York, Galleria Pandora)
- 13-** Giuseppe Cades, *Teologia*, da Raffaello (affresco nella volta della Stanza della Segnatura nei Palazzi Vaticani)
olio su tela, ante 1799
Londra, Royal Academy of Arts
- 14-** Pelagio Palagi, *Madonna col Bambino e San Giovannino*
matita e carboncino su carta bianca, s.d.
Collezione privata
- 15-** Tommaso Minardi, *Omero cieco in casa del pastore Glauco*,
penna, inchiostro bruno acquarellato, biacca su carta avorio, 1809
Forlì, Biblioteca Civica, Fondo Piancastelli
- 16-** Joseph Anton Koch, *Veduta di Roma dal giardino del Convento di Sant'Isidoro*
matita e inchiostro bruno acquerellato su carta gialla
Stoccarda, Staatsgalerie
- 17-** Franz Pforr, *Raffaello, Fra Angelico e Michelangelo in gloria su nubi che sovrastano Roma*, matita su carta bianca, 1810-11
Francoforte, Städelches Kunstinstitut

- 18-** Tommaso Minardi, *San Giuseppe col Bambino tra una sibilla e un profeta*
matita, penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca su carta bianca, 1822
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
- 19-** Friedrich Overbeck, *Cristo resuscita la figlia di Giairo*
acquerello su carta, 1818
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea
- 20-** Tommaso Minardi, *Apparizione di Maria Vergine a San Stanislao Kotska con le Sante Agnese, Cecilia e Barbara*, olio su tela, 1824-25
Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale
- 21-** Friedrich Overbeck, *Maria ed Elisabetta con Gesù, San Giovannino e l'agnello*
olio su tela, 1825
Monaco di Baviera, Neue Pinakothek
- 22-** Tommaso Minardi, *Madonna col Bambino, San Giovannino e l'agnello*
matita e biacca su carta grigio-azzurra preparata a tempera beige controfondata, 1819
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
- 23-** Tommaso Minardi, *Deposizione di Cristo dalla croce*
olio su tela, 1825 ca
Faenza, Pinacoteca Comunale
- 24-** Anonimo purista, *Giuseppe racconta il sogno ai fratelli* (dalle Logge di Raffaello)
acquerello su carta, 1815-25 ca
Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci"
- 25-** Anonimo purista, *Giuseppe venduto dai fratelli* (dalle Logge di Raffaello)
acquerello su carta, 1815-25 ca
Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci"
- 26-** Ditlev Conard Blunck, *Gli artisti danesi nell'Osteria "La Gensola" in Roma*
olio su tela, 1837
Copenaghen, Thorvaldsens Museum

- 27-** Franz Ludwig Catel, *La basilica e il convento di San Francesco in Assisi*
penna inchiostro acquerellato sopra tracce di matita su carta crema, 1813
ubicazione ignota (già C.G. Boerner, Düsseldorf, 1964)
- 28-** Bertel Thorvaldsen (inv. e dis.), Franz e Johann Riepenhausen (inc.)
“*La Sagra Famiglia*”, acquaforte, 1810 ca
Londra, British Museum
- 29-** Tommaso Minardi, *Madonna con il Bambino e il donatore* (dall'affresco nella chiesa di Sant'Onofrio a Roma), matita e sfumino su carta bianca, s.d.
Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli
- 30-** Johann Anton Ramboux, *Cristo appare a Maria Maddalena*
matita, penna e lumeggiature di biacca su carta rosa, 1818
Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung
- 31-** Christian Ernst Stölzel, *Incoronazione della Vergine* (da Raffaello, *Pala degli Oddi*, Pinacoteca Vaticana), matita e acquerello su carta, 1828
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett
- 32(a)-** Friedrich Overbeck, *La predica del Battista* (da Perugino, *Polittico di Sant'Agostino*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)
matita e inchiostro bruno, 1823
Edimburgo, collezione Keith Andrews
- 32(b)-** Perugino, *La predica del Battista*
olio su tavola, 1512-23 ca
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
- 33-** Silvestro Massari, *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Agostino e Maddalena* (da Giovanni di Pietro detto lo Spagna, affresco nella chiesa di San Sebastiano a Panicale/PG),
tempera mista ad olio su tela, s.d.,
Perugia, Accademia di Belle Arti “Pietro Vannucci”
- 34-** Friedrich Overbeck, *Visione di San Francesco a Santa Maria degli Angeli ad Assisi* (*Il Miracolo delle rose*), affresco, 1829
Assisi, Basilica di Santa Maria degli Angeli, cappella della Porziuncola

35- Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Vergine col Bambino* (da Raffaello, *Madonna della Torre* o *Mackintosh*, Londra, National Gallery),
olio su tela, 1806 circa
Montauban, Musée Ingres

36- Tommaso Minardi (dis.), Nicola Guidetti (inc.), Niccolò Bianchi (ed.), *"La Madonna di Raffaello" della Galleria D'Orleans*, litografia, 1810-20 ca
Collezione privata

37- Tommaso Minardi, *Cena in Emmaus*
olio su tela, 1807
Faenza, Pinacoteca Comunale

38- Tommaso Minardi, *Iride consola Priamo per la morte di Ettore*
olio su tela, 1806
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

39- Tommaso Minardi, *Ritratto di Madame Récamier* (da François Gerard)
matita, penna, inchiostro bruno sfumato, rialzi di biacca, 1810-20 ca.
Lyon, Musée Historique

40- Tommaso Minardi, *Allegoria degli effetti nefasti dell'amore*
penna, inchiostro seppia acquerellato, 1800-1820 ca
Gubbio, collezione Giulio della Porta

41- Cerchia di Felice Giani, *"Cena pittorica" all'arrivo di Michael Koeck a Roma*,
penna, inchiostro nero acquarellato, 1784
Brno [Repubblica Ceca], Moravaska Galerie

42- Tommaso Minardi, *Visione di Enrico il Navigatore*
penna, inchiostro nero e rosso acquerellato, biacca su carta avorio, 1819-20
Faenza, Pinacoteca Comunale

43- Felice Giani, *Trinità* (da Pietro di Giovanni delle Tovaglie, affresco nel chiostro della Basilica di San Domenico a Bologna, post 1410)
penna, acquerello bruno, tracce di matita, s.d.
Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani

44- Tommaso Minardi, *Vergine Auxilium Cristianorum (Madonna in trono tra Santa Lucia e altro santo)*,

matita grassa su carta avorio, 1811

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

45- Tommaso Minardi, *Madonna con Gesù Bambino e San Giovannino in una nicchia*

penna e inchiostro bruno su carta rosa, 1810 ca

Ubicazione ignota (già Londra, Christie's, 2001)

46- Tommaso Minardi, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*

olio su tela, 1805-10 ca

Faenza, Pinacoteca Comunale

47- Tommaso Minardi, *Battaglia di Anghiari* (da Leonardo)

penna su carta, 1805-10 ca

Forlì, Biblioteca Civica, Fondo Piancastelli

48- Tommaso Minardi, *Studio di giovane donna in costume storico*

inchiostro bruno e seppia acquerellato, tracce di matita su carta bianca, 1817

Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery

49- Tommaso Minardi, *Autoritratto*

olio su tela, 1813 ca

Firenze, Galleria degli Uffizi

50- Tommaso Minardi, *Studio per un autoritratto con Luigi Cochetti*

matita, inchiostro bruno a penna e acquerello su carta bianca, 1822

Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery

51- Tommaso Minardi, *Accademia privata*

matita, penna, inchiostro nero acquerellato, 1810-20 ca

Laurence [Kansas], Helen Foresman Spenser Museum of Art

52- Anonimo fotografo, *Tommaso Minardi con un gruppo di allievi*

dagherottipo, 1850 ca

Faenza, Pinacoteca Comunale

- 53-** Tommaso Minardi, *Nudo accademico con bastone*
matita e lumeggiature di biacca su carta marrone, 1810 ca
São Paulo, collezione Carla Milano
- 54-** Tommaso Minardi, *Due figure di vecchio seduto con compasso e tavoletta*
matita e lumeggiature di biacca su carta blu, 1810-20
Florianópolis, Museu Victor Meirelles
- 55-** Tommaso Minardi, *Due giovani donne in costumi tradizionali e un viandante*
matita e inchiostro bruno acquerellato su carta bianca, s.d.
Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery
- 56-** Tommaso Minardi, *Studi di braccia e panneggio per una figura femminile* (studio preparatorio per *La Vergine appare a San Stanislao Kotska*),
matita e gessetto bianco su carta grigia, 1824-25 ca
São Paulo, collezione Carla Milano
- 57-** Tommaso Minardi, *San Zaccaria, Sant'Elisabetta e San Giovanni Battista bambino*,
matita e gessetto bianco su carta velina, 1830 ca
São Paulo, collezione Carla Milano
- 58-** Tommaso Minardi, *Autoritratto con gli studenti dell'Accademia di Perugia*
inchiostro bruno e matita su carta bianca, 1820
Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery
- 59-** Luigi Cochetti, *Artista che ritrae un modello*
matita e lumeggiature di biacca o gessetto su carta grigio-azzurra, 1820-25 ca
Roma, Museo di Roma
- 60-** Luigi Cochetti
a) *Lezione di geometria*, da Raffaello, *Scuola di Atene*
b) *Testa di giovane*, da Raffaello, *Scuola di Atene*
matita e gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 1820-25 ca
Roma, Museo di Roma
- 61-** Raffaello, *Lezione di geometria di Euclide*, particolare della *Scuola di Atene*
affresco, 1510-11
Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanze di Raffaello

62- Luigi Cochetti, *Doppio ritratto di Tommaso Minardi*
olio su tela, 1818-22 ca
Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea

63- Luigi Cochetti, *Studio di teste e mani di santi*
olio su tela applicata su carta, s.d.
Roma, Museo di Roma

64- Luigi Cochetti, *Studio per Madonna con Gesù Bambino*
matita e sfumino su carta velina, s.d.
Roma, Museo di Roma

65- Silvestro Valeri, *Studio per figura di apostolo*
matita e gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 1832
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

66- Silvestro Valeri, *Ritratto della famiglia Rossi Scotti*
olio su tela, 1850
Perugia, collezione Carlo Andrea Pacifico
part. a) - *Ritratto di Tommaso Minardi in forma di busto*
part. b) - *Ritratto della contessa Eleonora Baldeschi con in mano l'album da disegno*

67- Silvestro Valeri, *Ritratto di Tommaso Minardi*
carboncino e gessetto su carta preparata color ocra, 1865 ca
Roma, collezione privata

68- Silvestro Valeri, *Madonna con il Bambino*
olio su tela, 1862
Todi, Pinacoteca Comunale

69- Cesare Marianecchi, *San Paolo in carcere*
matita e gessetto su carta bianca, 1844
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

70- Cesare Fracassini, *David schiva il colpo di Saul*
olio su tela, 1857
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

71- Cesare Fracassini, *Studio per San Matteo Evangelista con l'angelo suo attributo*
penna su carta velina, s.d.
Terni, Archivio di Stato, Fondo Bazzani

72- Bernardo Celentano, *L'Ultima comunione di San Stanislao Kotska morente*
matita, carboncino e gesso su cartone, 1854 ca
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

73- Domenico Morelli, *Un neofita*
olio su tela, 1850
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

74- Chiara Colonna, *Madonna col il Bambino, San Giovannino e l'agnello* (da Minardi, *La Grazia Infantile*, nell' "Album delle Sacre Famiglie", ubicazione ignota)
matita e gessetto bianco su carta azzurra controfondata con carta beige, 1835
Gubbio, collezione Giulio della Porta

75- Filippo Bigioli [dis. e inc.], *La Vergine e San Giuseppe con il Bambino e San Giovannino*, da *Le cento sacre famiglie inventate dal Pittore Filippo cav. Bigioli incise da lui medesimo e da altri*, Roma 1850
Reggio Emilia, Biblioteca Comunale Panizzi, Gabinetto delle stampe "Angelo Davoli"

76- Michele Ridolfi, *Cristo in trono e Santi*
olio su tela, 1816
Roma, Museo di Roma

77- Michele Ridolfi [inv.], *La Vergine del Rosario*
in "L'Ape Italiana delle Belle Arti", a. III, vol. 3, 1837
Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

78- Michele Ridolfi (att.), *Ritratto allegorico di Carlo Ludovico di Borbone*
olio su tela, 1825 ca
Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts

79- Cerchia di Michele Ridolfi, *Madonna col Bambino*
olio su tela, 1830-40 ca
Firenze, collezione Leonardo Gattai

- 80-** Fra Bartolomeo, *Madonna col Bambino*
olio su tela, 1516 ca
Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture
- 81-** Pietro Nocchi, *La visione di Ugo Capeto*
olio su tela, 1832
Lucca, Galleria Nazionale di Palazzo Mansi
- 82-** Luigi Impaccianti, *Paolo e Francesca sorpresi da Giangiotto*
tecnica mista (matita, penna, acquerello, olio) su tela, s.d.
Asola, Museo Civico "Goffredo Bellini"
- 83-** Vincenzo Chialli, *L'ultima comunione di Santa Margherita da Cortona*
olio su tela, 1827
Firenze, collezione Mario Lolli Ghetti
- 84-** Vincenzo Chialli, *Vergine e il Bambino in trono fra i Santi Domenico e Francesco*
olio su tela, 1827-28 ca
Montone (Perugia), Collegiata di Santa Maria
- 85-** Giovanni Sanguinetti [dis.], Domenico Marchetti [inc.], *Trinità e Santi* (copia dell'affresco di Raffaello nella chiesa di San Severo a Perugia),
acquaforte, ante 1839
Roma, Biblioteca Casanatense
- 86-** Nicola Consoni, *Madonna con Gesù Bambino*
olio su tela, 1833-35 ca
Roma, Museo di Roma
- 87-** Giovanni Sanguinetti, *Madonna con Gesù Bambino in braccio e una ciotola*
acquerello, 1822-29/1831 ca.
Asola, Museo Civico "Goffredo Bellini"
- 88-** Nicola Consoni, *Minerva ritorna dalla guerra*
acquerello, 1840-45 ca
già Oakland, Clars Auction Gallery

89- Gaspare Mattioli, *Autoritratto*
olio su tela, 1830-31
Faenza, Pinacoteca Comunale

90- Adeodato Malatesta, *Lo sposalizio della Vergine*
olio su tela, 1844
Bologna, chiesa di San Giuseppe.

91- Adeodato Malatesta, *La disfatta di Ezzelino da Romano*
olio su tela, 1850-56 ca
Modena, Galleria Estense

92- Tommaso Minardi, *Il francese de La Motte è sbalzato di sella* (dalla serie *La disfida di Barletta*)
penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca su carta azzurra giuntata, 1830-40 ca
Faenza, Pinacoteca Comunale

93- Alfonso Chierici, *Annunciazione*
olio su tela, 1839
Reggio Emilia, chiesa di Santa Teresa

94- Fortunato Duranti, *La Madonna in trono con il Bambino*
maita, penna e inchiostro nero su carta bianca, 1815-20 ca
Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale

95- Tommaso Minardi, *Sacro Cuore di Gesù*
olio su tela, 1833
Spoleto, Cattedrale di Santa Maria Assunta

96- Luigi Cochetti, *Madonna col Bambino in gloria tra San Rocco e Michele Arcangelo*
olio su tela, 1855
Capodimonte (Viterbo), chiesa di San Rocco

97- Manuel Vilar, *Latona con Apollo e Artemide fanciulli cacciati dai contadini della Licia*
marmo, 1838
Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

98- Pelegrin Clavé, *Il sogno di Elia*

olio su tela, 1837

Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

99- Pelegrin Clavé, *I fratelli di Giuseppe riportano la sua veste a Giacobbe e Rachele*

olio su tela, 1848

Ubicazione ignota (già Stoccarda, Nagel Auktionen, 2008)

100- Tommaso Minardi

a) *Omero in casa del pastore Glauco*, dettaglio, 1810-20 ca, Forlì, Fondazione CARIFO

b) *La serenata*, dettaglio, 1841 ca, Gubbio, collezione Giulio della Porta

101- Joaquín Espalter, *Madonna con il Bambino, San Giovannino e l'agnello*

olio su tela, 1840-42 ca

Ubicazione ignota (già Monaco di Baviera, Hugo Ruef Kunstauktionen, 1999)

102- Tommaso Minardi, *Gesù fanciullo nella casa di Maria e Giuseppe*

matita e lumeggiatura bianca a pastello o gesso su carta velina, 1820-40 ca

São Paulo, collezione Carla Milano

103- Joaquín Espalter, copia parziale de *I dannati* di Luca Signorelli (affresco nella cappella di San Brizio, Duomo di Orvieto),

acquerello, 1834-42 ca

Madrid, Museo Nacional del Prado

104- Francesc Cerdà, copia del *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Raffaello (Roma, Galleria Borghese),

olio su tela, 1838

Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

105- Federico de Madrazo, *Ritratto di Elizabeth Wethered Barringer*

olio su tela, 1852

Chapel Hill (North Carolina), Ackland Art Museum

106- Alessandro Capalti, *Ritratto di Antonio Sarti*

olio su tela, 1859

Roma, Accademia Nazionale di San Luca

107- Tommaso Minardi, *Angelo con corona, chiavi e spada*
penna, inchiostro bruno acquerellato, tracce di matita su carta bianca, 1841 ca
Aberystwyth, School of Art Museum & Gallery

108- John Gibson, *Blessed are they that mourn for they shall be comforted*
penna, inchiostro bruno acquerellato, tracce di matita su carta crema, s.d.
Londra, Royal Academy of Arts

109- Joseph Severn, *L'infante dell'Apocalisse salvato dal dragone*
olio su tela, 1827-31/1843
Londra, Tate Gallery

110 (a)- *The Octagon room*, fotografia, in A. Jameson, *The Decoration of the Garden Pavilion in the grounds of Buckingham Palace*, Londra 1846, tav. III.

110 (b)- Charles Eastlake [inv.], Ludwig Gruner [inc.], Scena allegorica (da *Comus* di John Milton), in A. Jameson, *The Decoration of the Garden Pavilion in the grounds of Buckingham Palace*, Londra 1846, tav. VI.

111- Tommaso Minardi, *La distruzione del Tempio di Gerusalemme*
olio su tela, 1810-20 ca
Faenza, Pinacoteca Comunale

112- Raymond Balze, *La cacciata dei mercanti dal Tempio*
gouache su carta, 1840-50 ca
Montauban, Musée Ingres

113- Alfonso Chierici, *La cacciata dei profanatori dal Tempio*
olio su tela, 1844
Reggio Emilia, Musei Civici, Galleria Fontanesi

114- Victor Orsel, *Il Bene e il Male*
olio su tela, 1832
Lione, Musée des Beaux-Arts

115- Tommaso Minardi, *Incoronazione della Vergine*
olio su tela, ante 1854
Roma, Palazzo Doria-Pamphilj

116- Vincenzo Pasqualoni, *L'Immacolata Concezione tra i Santi Filippo e Giacomo*
olio su tela, 1854 ca
Orvieto, chiesa dei Santi Apostoli

117- Fedor Bruni, *Madonna con il Bambino*
olio su tela, 1835
San Pietroburgo, State Russian Museum

118- Domenico Tojetti, *Il progresso dell'America*
olio su tela, 1875
Oakland, Museum of California

119- Victor Meirelles, *Flagellazione di Cristo*
olio su tela, 1856
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

120- Tommaso Minardi, *Madonna col Bambino e San Giovannino (Madonna del libro)*
olio su tavola, 1862
La Valletta (Malta), National Gallery of Fine Arts

121- Tommaso Minardi, *Torquato Tasso medita la figura della Bellezza*
matita e biacca su carta velina, 1822
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

122- Giovanni Sanguinetti, *Armonia*
acquerello, 1829-30
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

123- Nicola Consoni, *Le Pieridi*
acquerello, 1842
Roma, Carlo Virgilio

124- Silvestro Valeri, *Allegoria con la Giustizia, la Legge e la Pace che stracciano il trattato di Vienna del 1815*
olio su tela, 1840
Roma, collezione Lemme

125- Tommaso Minardi, *Giudizio Universale* (dall'affresco di Michelangelo, Città del Vaticano, Cappella Sistina)

matita, penna, inchiostro bruno e seppia acquerellato, biacca su carta paglia, 1810-26

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

126- Ernest Hébert, *Giustiniano e la sua corte* (dal mosaico della Basilica di San Vitale a Ravenna)

acquerello, 1840-50 ca

Parigi, Musée du Louvre

127- Mariano Fortuny, *Angelo con tamburello* (da Raffaello, *Incoronazione della Vergine* detta *Pala degli Oddi*, Pinacoteca Vaticana)

acquerello, 1860

Reus (Tarragona), Museo Salvador Vilaseca

128- Silvestro Lega, *La Musica Sacra* (da Luigi Mussini)

olio su tela, 1857

Firenze, collezione privata

129- Luigi Serra, *Irnerio che glossa le leggi con studio di piedi calzati e mani*

matita, penna, inchiostro bruno e seppia acquerellati, biacca su carta bianca, 1880-88 ca

Ravenna, Museo d'Arte della Città

130- Edward Burne-Jones, *Studio di panneggi. Due donne, veduta posteriore*

sanguigna su carta rosa, 1867-69 ca

Birmingham, Museum & Art Gallery:

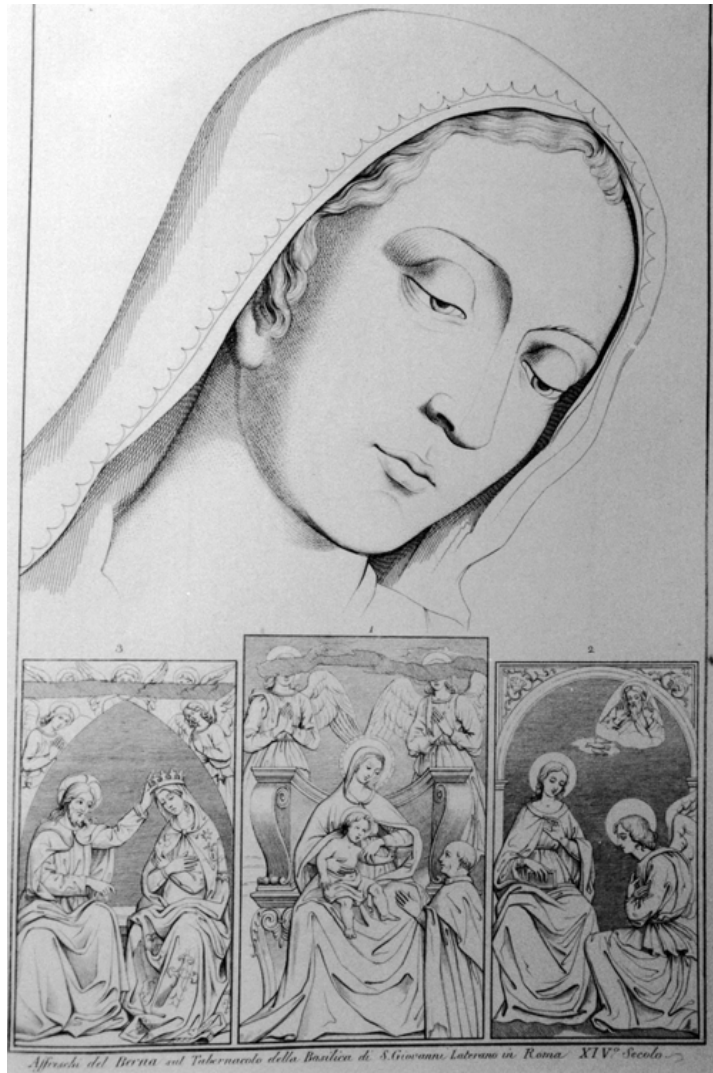


Fig. 1

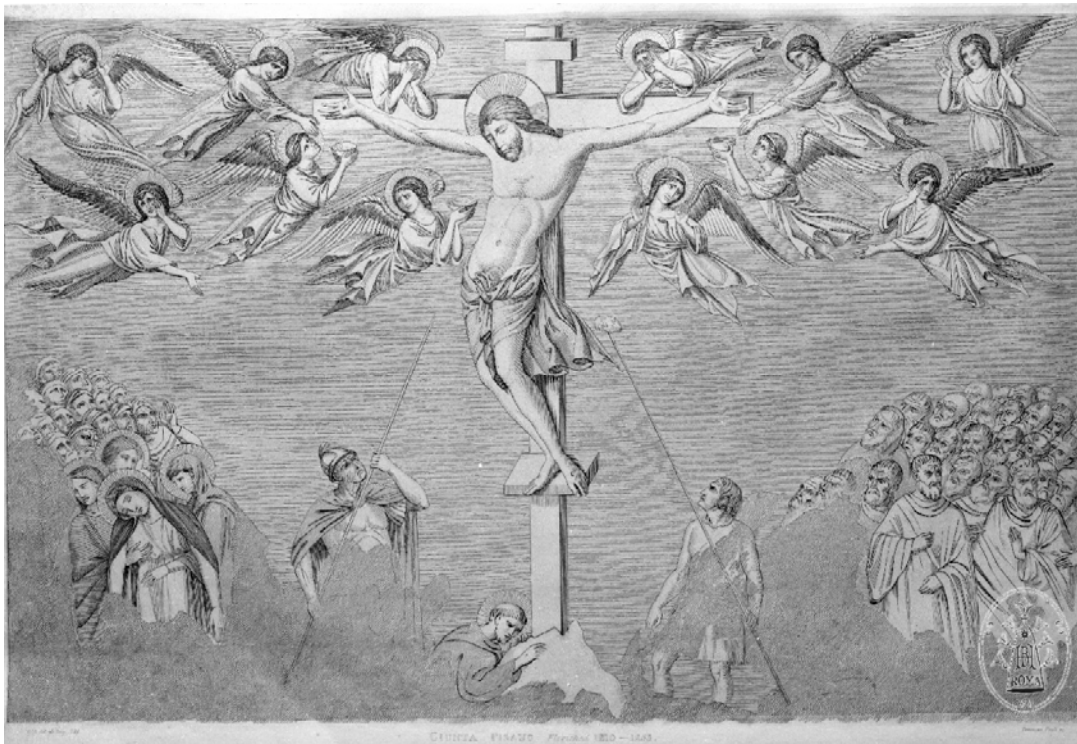


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

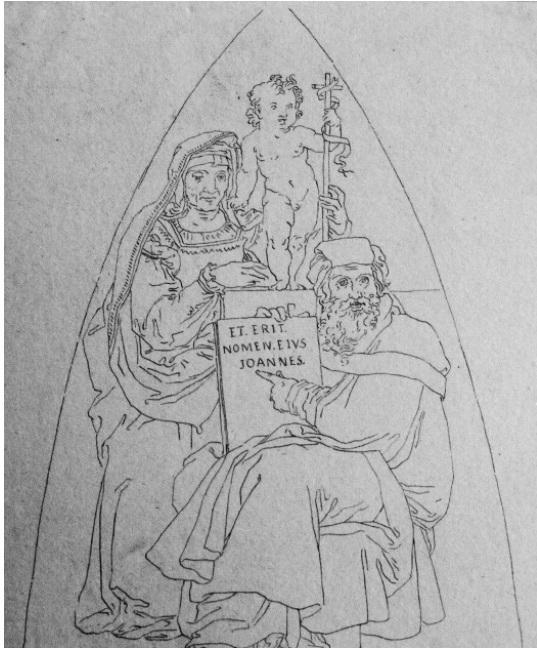


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

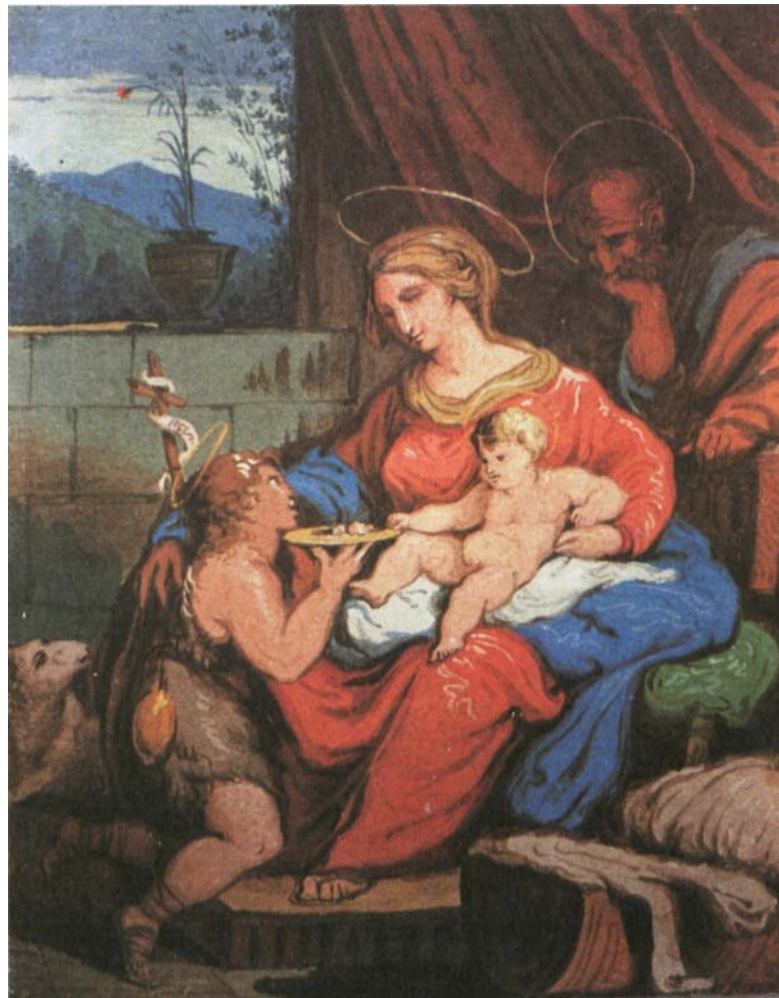


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 14





Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

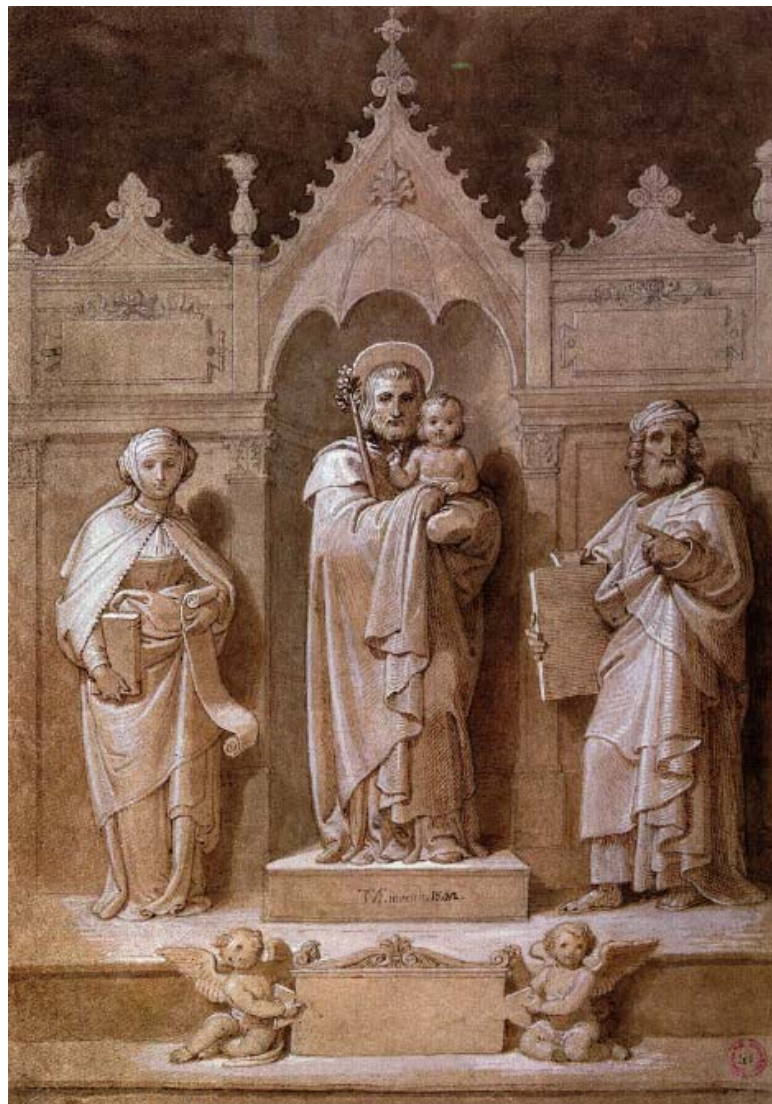


Fig. 18

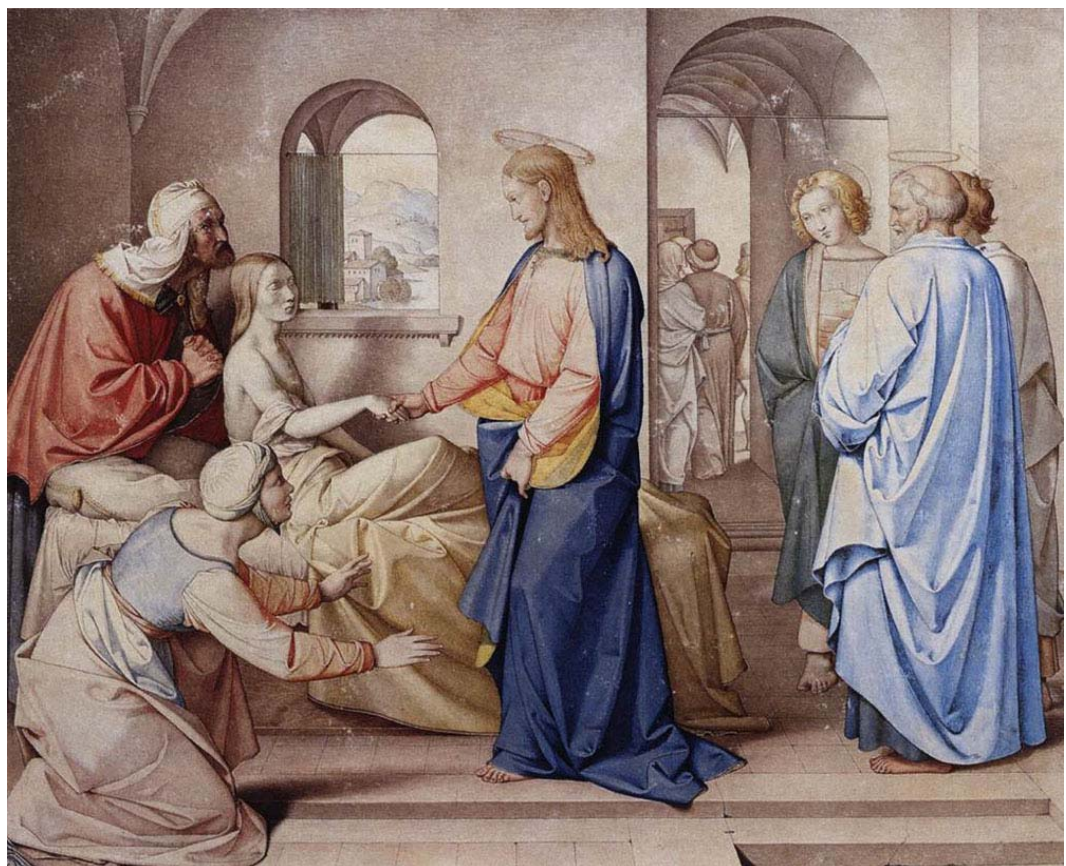


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Figg. 24-25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 30



Fig. 31



Figg. 32(a-b)



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Fig. 42





Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

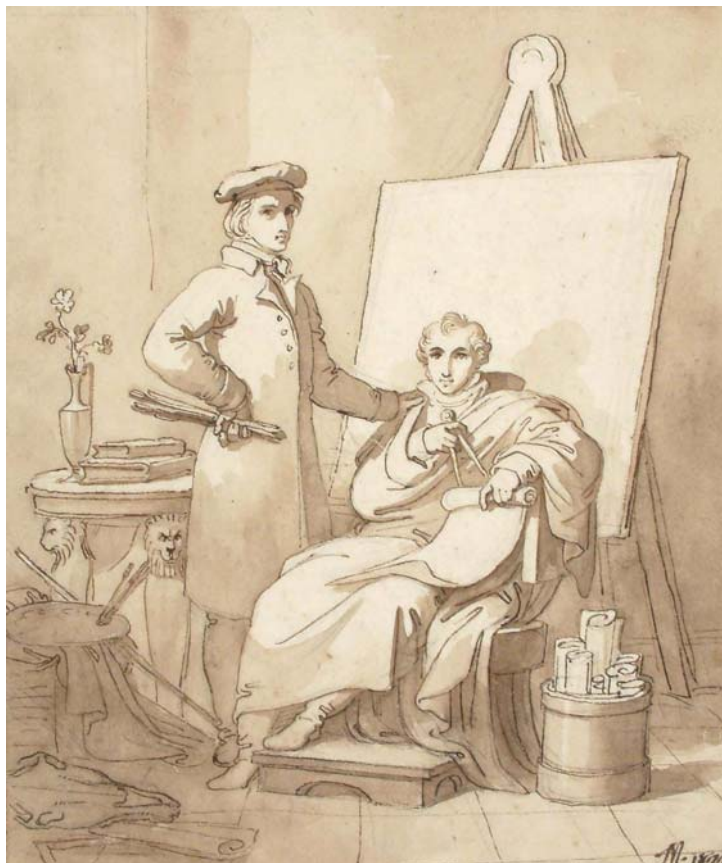


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52

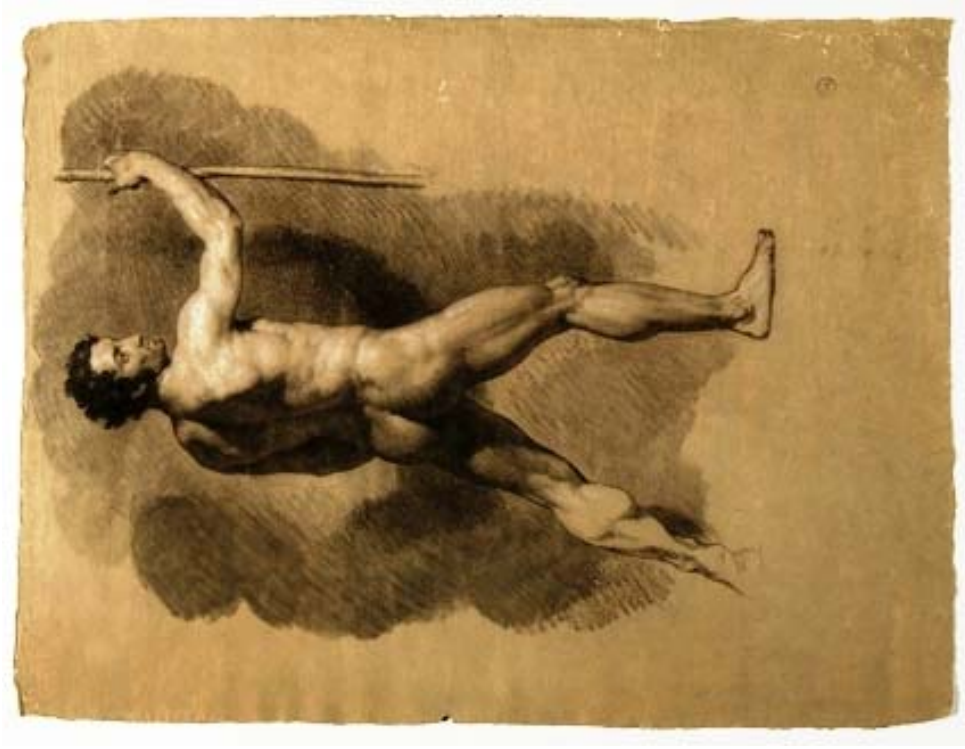


Fig. 53

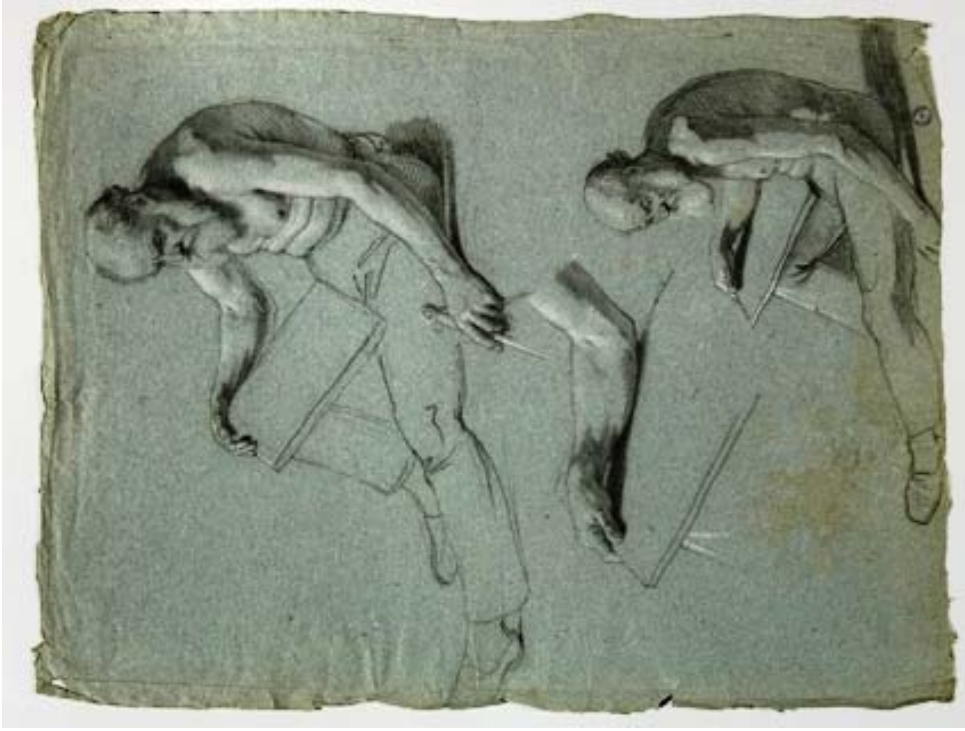


Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58

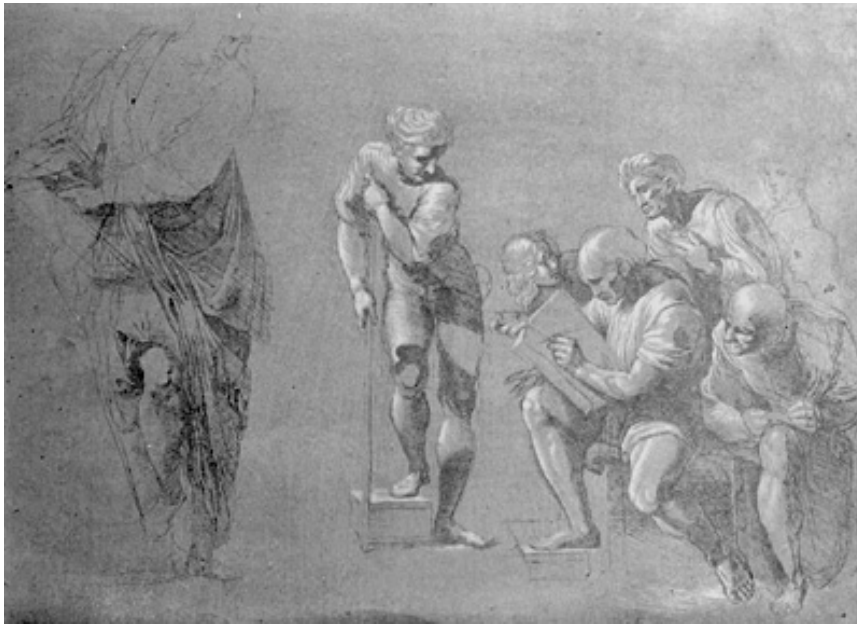


Fig. 59



Fig. 60 (a-b)

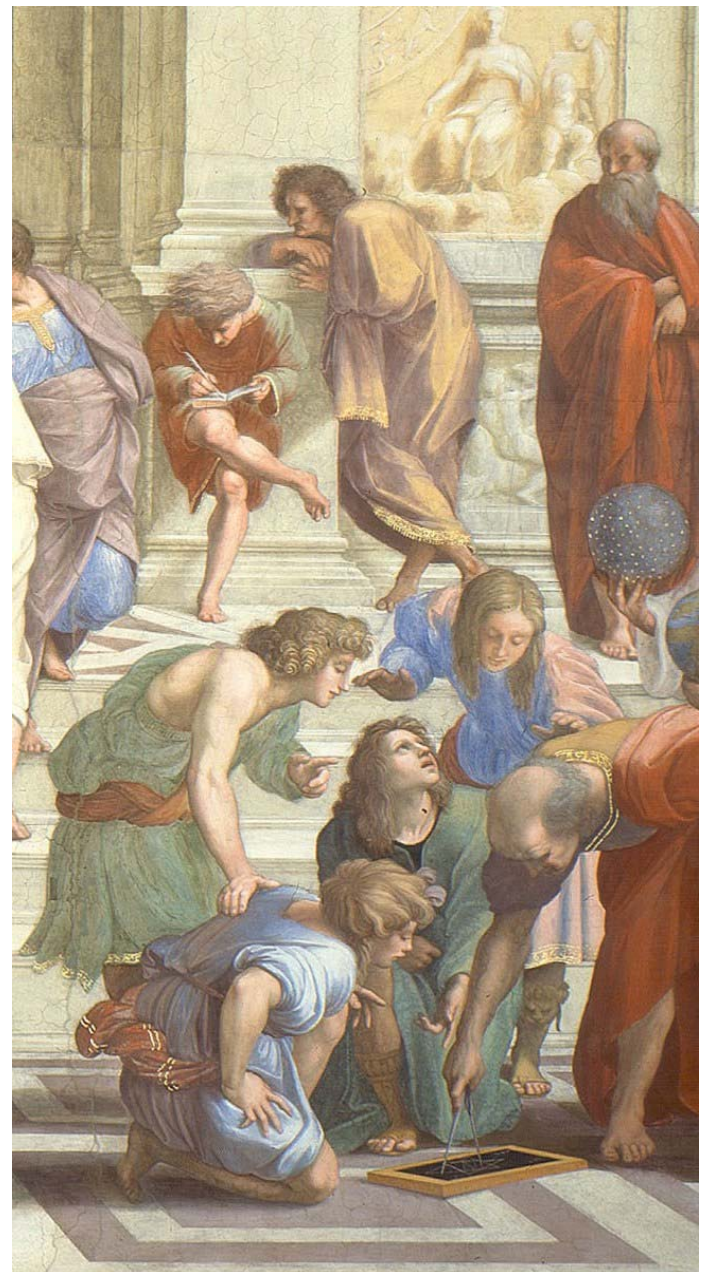


Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 66, particolare (a)



Fig. 67



Fig. 66, particolare (b)



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

Fig. 72





Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 77



Fig. 76



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

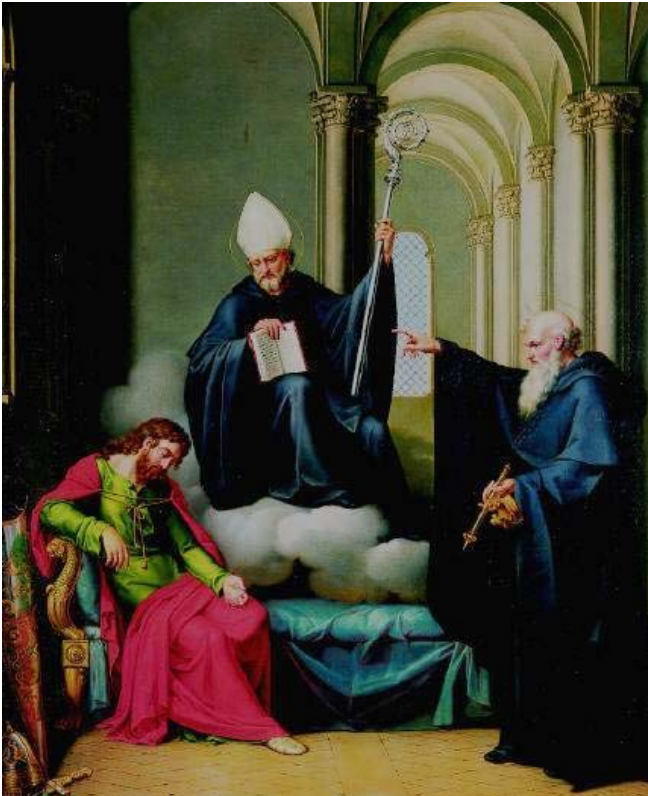


Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85

Fig. 86



Fig. 87





Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

Fig. 91



Fig. 92





Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig 99



Fig 100 (a)



Fig 100 (b)



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105

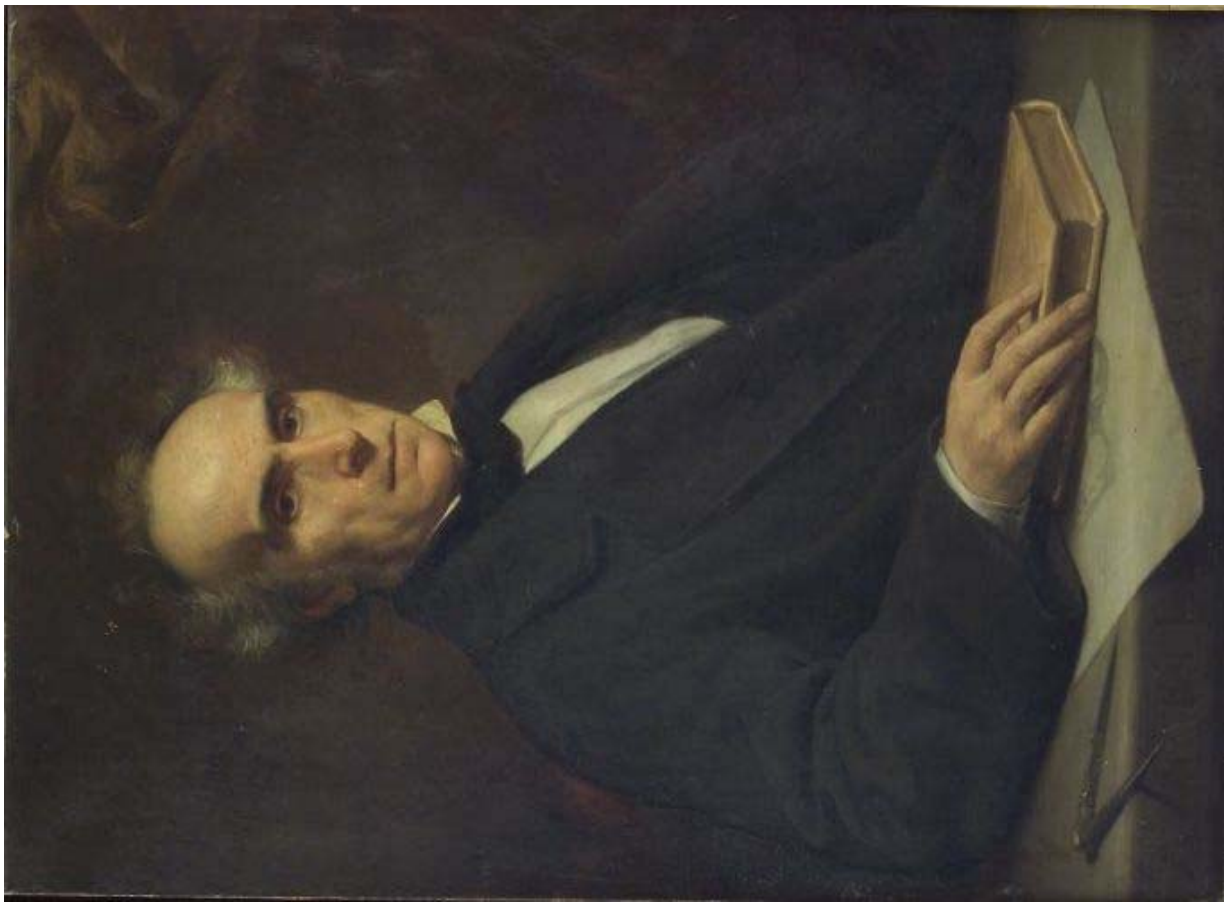


Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109

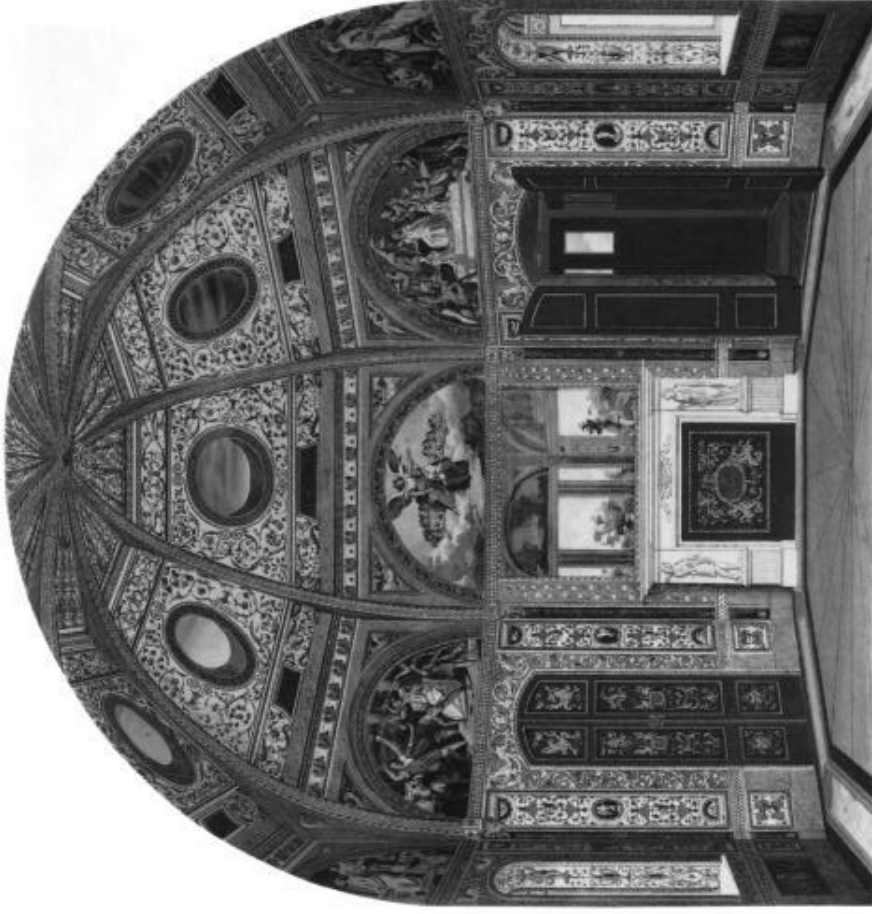


Fig. 110 (a)



Fig. 110 (b)



Fig. 111



Fig. 113



Fig. 112



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 117

Fig. 116



Fig. 118

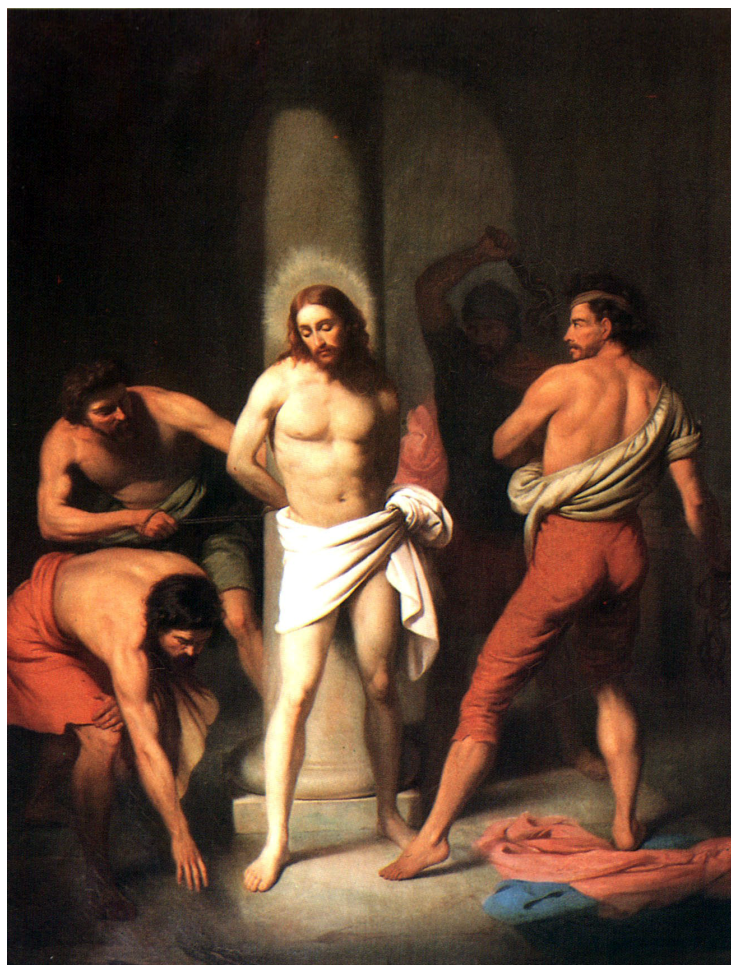


Fig. 119



Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122



Fig. 123



Fig. 124



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 130

BIBLIOGRAFIA

1795-96

L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 voll., Bassano 1795-1796 (ed. definitiva, 7 voll., Bassano 1809).

1804

B. ORSINI, *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Perugia 1804.

1806-11

G.A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle antichità, belle arti, ecc.*, 5 voll., Roma 1806-11.

1810-23

J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle: ouvrage enrichi de 325 planches*, 6 voll., Paris 1810-23 (ed. it., *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI secolo*, 7 voll., Milano 1824-35).

1812

C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate dal Professore Cav. Carlo Lasinio conservatore del medesimo*, Firenze 1812

1813-18

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al XIX secolo*, 3 voll., Venezia 1813-1818 (seconda edizione: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di Seroux d'Agincourt*, 7 voll., Prato 1823-1824).

1819-22

A. NEU-MAYR, *Gli artisti alemanni*, 4 voll., Venezia 1819-22.

1823

G. ORLOFF, *Essai sur l'histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1823.

M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademiadi S. Luca*, Roma 1823.

1825

L. CARDINALI, *Nota intorno al giudizio di Michel'Angiolo disegnato da Tommaso Minardi professore nell'accademia di s. Luca, in Memorie romane di Antichità e Belle Arti*, a. II, Roma 1825, pp. 261-268.

1827

L. CARDINALI, *L'apparizione della Vergine a San Stanislao Kotska dipinto dal prof. Minardi*, in *Memorie romane di Antichità e Belle Arti*, a. IV, Pesaro 1827, pp. 178-186.

1827-31

C.F. VON RUMOHR, *Italianische Forschungen. Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen*, 3 voll., Berlin 1827-31.

1829

A. CAPPI, *Intorno alla fondazione della Accademia Elementare delle Belle Arti in Ravenna. Lettera del Conte Alessandro Cappi, segretario di detta Accademia, al Chiarissimo sig. prof. Tommaso Minardi*, Firenze, 1829.

L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Raffaello d'Urbino*, Urbino, 1829.

1834

T. MINARDI, *Delle qualità essenziali della pittura Italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione. Discorso del professore Tommaso Minardi letto nella solenne adunanza delle Pontificie Accademie Romane di Archeologia e di San Luca*, s.l. (Roma), s.d. (1834); seconda edizione, *Ragionamento detto alle Pontificie Accademie Romane di Archeologia e di San Luca in solenne adunanza*, Roma 1835.

1836

A. MEZZANOTTE, *Della vita e delle opere di Pietro Vannucci*, Perugia 1836.

A.-F. RIO, *De la poésie chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, I, *Forme de l'art: peinture*, Paris 1836 (edizione italiana a cura di F. De Boni e C.F. von Rumohr, *Della poesia cristiana nelle sue forme*, Venezia 1841).

1836-41

A. RACZYNSKI, *L'art moderne en Allemagne*, 3 voll., Paris 1836-41 (trad. francese di *Geschichte der neuen deutschen Kunst*, Berlin 1836-41).

1837

G.B. VERMIGLIOLI, *Di Bernardino Pinturicchio pittore perugino dei secoli XV-XVI*, Perugia, 1837.

1837-55

G. ROSINI, *Storia della pittura italiana espressa coi monumenti*, Pisa, 1837-55.

1838

A. RICCI, *Visita a diversi studi di belle arti in Roma nel dicembre dell'anno 1835*, Bologna 1838.

1839

A. BIANCHINI, *Tre allocuzioni lette alla Società Romana degli Amatori e Cultori delle Belle Arti dal segretario Antonio Bianchini*, Firenze 1839.

C.R. FORBES DE MONTALEMBERT, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839.

1839-58

J.D. PASSAVANT, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 voll., Leipzig 1839-1858 (edizione italiana con trad. di C. Guasti, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, Firenze 1882-91).

1840-79

G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, voll. 110, 1840-1879.

1841

F. GASPARONI, *Prose sopra argomenti di Belle Arti*, Roma 1841.

G. MAZZINI, *La peinture moderne en Italie*, Paris 1841 (edizione italiana, *La pittura moderna in Italia*, in *Scritti editi e inediti di Mazzini*, Imola 1915).

1842

A. BIANCHINI, *Del purismo nelle arti*, Roma, s.d. (1842).

P. SELVATICO, *Sull'educazione del pittore storico odierno. Pensieri di Pietro Selvatico*, Padova 1842 (nuova edizione a cura di A. Auf der Heyde, Pisa 2007).

1842-60

J. RUSKIN, *Modern Painters*, 5 voll., London 1842-60.

1843

C. D'ARCO, *Intorno al carattere nazionale che aver debbono le arti italiane*, Mantova 1843.

1844

T. BARBERI, *Intorno due dipinti di Alfonso Chierici di Reggio*, estratto da *Il Saggiatore, Giornale Romano*, a. I, vol. 2, Roma 1844.

F. RANALLI, *Della pittura religiosa. Dialogo da servire a confutazione al misticismo e idealismo odierno*, Firenze 1844.

1846

V. MARCHESE, *Dei puristi e degli accademici. Lettera a Cesare Guasti*, in *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, 2 voll., Firenze, 1845-46, ripubblicato in *Scritti vari*, Firenze 1855.

1847-50

L. MÜLLER, *Description des Oeuvres de Thorvaldsen au Musée Thorvaldsen*, Copenhagen 1847-50.

1848

C. LADERCHI, *Notizie sulla vita e sulle opere di Friedrich Overbeck*, Roma 1848.

A. FRIZZI, C. LADERCHI, *Memorie per la storia di Ferrara con giunte e note del conte avv. Camillo Laderchi*, Ferrara 1848 (ripubblicato in C. Laderchi, *La pittura ferrarese: memorie*, 1856).

1849-50

F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 12 voll., 1849-50.

1850

J. GALOFRE Y COMA, *El artista en Italia y demás países de Europa atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid 1851.

1852

M. GALEOTTI, *Sull'arte pittorica e sulle attuali dottrine della medesima*, Palermo 1852.

1860

F. AZZURRI, C. MARIANI, E. RUSPI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli ed i suoi restauri*, Roma 1860.

1861

C.R. FORBES DE MONTALEMBERT, *Ouevres de M. le comte de Montalembert*, Paris 1861.
A. RUFINI, *Guida di Roma e suoi dintorni, ornata della pianta e vedute della città e corredata di tutte quelle notizie che possono importare al viaggiatore*, Roma 1861.

1864

E. OVIDI (a cura di), *Scritti del Cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo Risorgimento fino alla sua decadenza, pubblicati per opera di Ernesto Ovidi*, Roma 1864.
L. DALL'OLIO, *Descrizione della pittura rappresentante la Propagazione del Cristianesimo operata dal professore Tommaso Minardi nel Palazzo Apostolico del Quirinale l'anno 1864*, Roma 1864.

1865-66

G.B. POLENZANI, *Collezione di disegni del Prof. Tommaso Minardi riprodotta in fotografia dagli originali di Gio. Battista Polenzani*, Roma 1865-66.

1865-70

P. CACCHIATELLI, G. CLETER, *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, Roma 1865-1870.

1868

L. OVIDI, *La disfida di Barletta nella sua istoria e ne' disegni del prof. Tommaso Minardi*, in *Il Politecnico*, VI, Milano 1868, pp. 283-306.
G. PITRÉ, *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo 1868.

1871

A. MONTANARI, *Cenni biografici su Tommaso Minardi di Faenza*, Faenza, 1871.
G.B. ROSSI SCOTTI, *Il professor Tommaso Minardi e l'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Perugia, 1871.

1873

O. GARBARINI, *Alessandro Manzoni: Lettera a Tommaso Minardi*, Parma 1873.

1876

Discorsi commemorativi in onore di Tommaso Minardi, Roma 1876.

1879

I. CIAMPI, *Vita di Paolo Mercuri incisore con documenti inediti*, Roma 1879.
G. DUPRÉ, *Discorsi sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1879.
M. RIDOLFI, *Scritti d'arte e d'antichità di Michele Ridolfi*, Firenze 1879.

1880

O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Firenze 1880.

1882

G. GOZZOLI, *Gli artisti viventi. Cenni biografici*, Roma 1882.

C. GUASTI, *La basilica di Santa Maria degli Angeli presso la città d'Assisi*, Firenze 1882.

1883-85

D. SILVAGNI, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma 1883-1885 (nuova edizione a cura di L. Felici, Roma 1971).

1890

F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Milano 1890 (nuova edizione a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995).

1891

M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, Roma 1891 (nuova edizione a cura di C. Cecchelli, Roma 1942).

1895

A. BUSIRI VICI, *Sessantacinque anni delle scuole di Belle Arti della Insigne e Pontificia Accademia Romana denominata di San Luca*, Roma 1895.

1900

G. DE SANCTIS, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900.

A. TADOLINI, *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore*, Roma 1900.

1902

E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902.

1909

L. CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma 1909.

1913

U. OJETTI, *Tommaso Minardi e il suo autoritratto agli Uffizi*, in *L'illustrazione italiana* n. 35, 1913.

1914

R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Roma 1914.

1924

H. LEHR, *Die Blütezeit Romantischer Bildkunst: Franz Pforr der Meister des Lukasbundes*, Marburg 1924.

1926

L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926 (nuova edizione a cura di G.C. Argan, Torino 1972).

1930

V. MARIANI, *Tommaso Minardi illustratore di Virgilio*, in *Capitolium* n. 10, 1930, pp. 517-520.

1933

Mostra dei disegni di Tommaso Minardi, Faenza 1933.

1935

F. BERNARDI, *Tommaso Minardi*, Faenza 1935.

1946

S. SAMEK LUDOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940*, Roma 1946.

1950

I. FALDI, *Il purismo e Tommaso Minardi*, in *Commentari*, a. I, n. 4, 1950, pp. 238-246.
E. GOLFIERI, *Felice Giani*, in *Paragone*, I, n. 7, 1950, pp. 23-29.

1954

G. CECCHINI, *L'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Firenze 1954.

1956

A. CHASTEL, *Il gusto dei Preraffaelliti in Francia*, in *Paragone*, 79, pp. 3-16, 1956.
E. LAVAGNINO, *L'arte moderna in Italia dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956.

1957

N. IVANOFF, *Leopoldo Cicognara e il gusto dei primitivi*, in *Critica d'arte*, 19, pp. 32-46, 1957.
L.C. PICKERT, *Gli artisti tedeschi a Perugia nel secolo XIX*, Perugia 1957.
F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957 (nuova edizione a cura di A. De Marchi, Vicenza 1997).

1958

M. BENACH TORRENTS, *Pablo Milá y Fontanals, gran figura del romanticismo artístico catalán*, Vilafranca del Panades 1958.

1959

C. PIETRANGELI, *L' "Accademia del Nudo" in Campidoglio*, in *Strenna dei Romanisti*, XX, 1959, pp. 123-128.

1960

C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960.

1962

G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo romantico*, in *Paragone*, a. XII, n. 149, 1962, pp. 32-51.

1963

- C. CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*, Bologna 1963.
H.-J. ZIEMKE, *Johann Anton Ramboux un die frühe italienische Kunst*, tesi di laurea discussa all'Università di Francoforte sul Meno, 1963.

1964

- K. ANDREWS, *The Nazarenes: a brotherhood of german painters in Rome*, Oxford 1964.
A.M. CLARK, *An Introduction to the Drawings of Giuseppe Cades*, in *Master Drawings*, Vol. 2, nr. 1 (1964), pp. 18-26+66-75.
A.M. PETRIOLI (a cura di), *Mostra di disegni di Humbert de Superville*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), Firenze 1964.
G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 (nuova edizione a cura di E. Castelnuovo, Torino 1989).
L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1964.

1966

- Johann Anton Ramboux : Maler und Konservator 1790 - 1866 ; Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln*, catalogo della mostra, Köln, 1966.
S. MORENO, *El pintor Pelegrín Clavé*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
B. TOSCANO, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in *Paragone*, 193, pp. 3-31, 1966.

1967

- K. ANDREWS, *I Nazareni*, Milano 1967.
R. BARILLI, *I Preraffaelliti*, Milano 1967.

1968

- Ingres in Italia (1806-1824, 1835-1841)*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia), Roma 1968.
K. ANDREWS, *Le pitture dei Nazareni di Villa Massimo* (Adattamento e traduzione di C. Cecchitelli), Roma, Istituto di Studi Romani, 1968.
A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'arte moderna. Dal neoclassico agli ultimi decenni*, Milano 1968.

1969

- A.M. CORBO, *Tommaso Minardi e la Scuola Romana di San Luca*, in *Commentari*, XX, 1969, pp. 131-141.
L. PIROTTA, *I direttori dell'Accademia del Nudo*, in *Strenna dei Romanisti*, XXX, 1969, pp. 326-334.

1970

- A.M. CORBO, *L'insegnamento artistico a Roma nei primi anni della Restaurazione*, in *Rassegna degli Archivi di Stato* n. 1, a. XXX, 1970, pp. 91-119.
J.C. TAYLOR, *Vedere prima di credere*, in *Quaderni di Storia dell'Arte dell'Arte dell'Università di Parma*, n. 7, 1970, pp. 53-58.

1971

- W. BECKER, *Paris und die Deutsche Malerei., 1750- 1850*, München, 1971.

E.H. GOMBRICH, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Bari 1971.
B. TOSCANO, *Note sul collezionismo dei primitivi umbri*, in *Storia e arte in Umbria in età comunale*, Atti del convegno di studi umbri (Gubbio, 1968), Perugia 1971, pp. 131-171.

1972

P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'ottocento dal bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze 1972.
E. FRANCA (a cura di), *Delfina de Custine, Luisa Stolberg, Giulietta Récamier a Canova*, Firenze 1972.
S. PINTO (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna), 1972.

1973

R. ASSUNTO, *L'antichità come futuro: studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973 (seconda edizione, Milano 2001).
A. EMILIANI, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia. I documenti*, vol. V, Torino 1973, pp. 1615-1655.

1974

G.C. ARGAN (a cura di), *Il Revival*, Milano 1974.
F. BERNABEI, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative*, Vicenza 1974.
R. GRANDI, *Sull'attività bolognese e romana di Pelagio Palagi*, in *Musei ferraresi*, 4, 1974, pp. 72-85.
S. PINTO (a cura di), *Romanticismo storico*, catalogo della mostra, Firenze 1974.

1976

G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario: arte e rivoluzione psicologica*, Milano 1977 (seconda edizione, Milano 1989).
F. HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London 1976 (trad. it. *Riscoperte nell'arte. Aspetti della moda, del gusto e del collezionismo*, Milano 1982).
R.J.M. OLSON, *Italian 19th century drawings & watercolors. An album: Camuccini & Minardi to Mancini & Balla*, catalogo della mostra, New York, 1976.
A. OTTANI CAVINA, *Giani e i primitivi riminesi*, in *Paragone*, XXVIII, 317-19 (1976), pp. 188-202.
F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino 1976.

1977

K. GALLWITZ (a cura di), *Die Nazarener*, cat. della mostra, Frankfurt, 1977.
E. GOLFIERI, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai giorni nostri*, Imola 1977.
C. KEISCH (a cura di), *Classici e romantici tedeschi in Italia*, cat. della mostra, con introduzione di G.C. Argan e saggio di M. Cacciari, Venezia 1977.
N.L. PRESSLEY, *Fuseli and his Circle in Rome*, Yale University Press, New Haven - London, 1977.
S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnaro*, in *Storia dell'arte*, 29/31, 1977, pp. 175-186.

C. STEINLE, *Thema, Ikonographie und Form im graphischen Frühwerk der Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen und altitalienischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses Dürers und Raffaels*, Graz, Karl-Franzens-Universität, Dissertation, 1977.

1978

F. BÜTTNER, *Les ébauches et les études des fresques des Nazaréens à la "Casa Bartholdy"*, in *Revue de l'Art*, 45, 1979, 21-30.

L. CAPON PIPERNO, *Disegni giovanili di Minardi*, in *Quaderni sul neoclassico*, 4, 1978, pp. 173-194.

R. COOPER, *The popularisation of Renaissance Art in Victorian England : the Arundel Society*, in *Art History*, 1, 1978, pp. 263-292.

C. DEL BRAVO (a cura di), *Lorenzo Bartolini. Mostra dell'attività di tutela*, cat. mostra, con testi di A.M. Petrioli, S. Pinto, E. Spalletti, Firenze 1978.

G. LEVITINE, *The dawn of Bohemianism: the Barbus rebellion and primitivism in neoclassical France*, Pennsylvania 1978 (trad. it. *All'alba della Bohème. I Barbus: ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica*, Roma 1985).

U. HIESINGER, *Canova and the Frescoes of the Galleria Chiaramonti*, in *Burlington Magazine*, vol. 120, No. 907 (october 1978), pp. 654-665..

G. PIANTONI (a cura di), *Vincenzo Camuccini (1771 – 1844): bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27.10-31.12.1978), Roma 1978.

M. QUESADA (a cura di), *I Nazareni e il loro tempo*, catalogo della mostra, Firenze 1978.

D. ROBERTSON, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art world*, Princeton 1978.

1979

L'età neoclassica a Faenza: 1780 - 1820, X Biennale d'Arte Antica / Regione Emilia-Romagna; catalogo a cura di A. Ottani Cavina [et al.]; Bologna, 1979.

F. BELLONZI, *Architettura, scultura e pittura dal neoclassico al liberty*, Roma 1979.

F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma: dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma 1979.

M. FERRETTI, *Politica di tutela i dee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 8, n.s. *Storia dell'arte e cultura della tutela*, 1979, pp. 73-98.

A. PINELLI (a cura di), *Storia dell'arte e cultura della tutela*, n.s. di *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 1979.

N.L. PRESSLEY (a cura di), *The Fuseli circle in Rome*, catalogo della mostra, New Haven 1979.

M. PRAZ, *Perseo e la Medusa: dal Romanticismo all'avanguardia*, Milano 1979.

E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria dell'epoca moderna dal 1750 al 1930*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Torino 1979, pp. 417-465.

W. VAUGHAN, *German romanticism and English art*, New Haven-London 1979.

1980

I. HUECK, *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, in *Prospettiva*, 23, 1980, pp. 2-10.

C. FARESE SPERKEN (a cura di), *Francesco Netti : (1832 – 1894). Un intellettuale del Sud*, catalogo della mostra, Roma 1980.

1981

Dante e l'arte romantica: Nazareni, Puristi e Preraffaelliti, cat. mostra, Milano 1981.
Tommaso Minardi. Disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza, cat. mostra, a cura di M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, introduzione di A. Ottani Cavina, Bologna 1981.

R.E. McVAUGH, *The Casa Bartholdy Frescos and Nazarene Theory in Rome, 1816-1817*, Ph. D., Ann Arbor University, Princeton 1981.

G. PIAONTONI, S. SUSINNO (a cura di), *I Nazareni a Roma*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio - 22 marzo 1981), Roma 1981.

S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, Torino 1981, pp. 917-1060.

R.J.M. OLSON, *Some thoughts on quality and drawings of Tommaso Minardi*, in *Drawing*, vol. III, n. 4, 1981, pp. 75-78.

1982

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 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), 2 voll., Roma 1982.

F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte italiana*, Torino 1982.

E. CASADO ALCALDE, *La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)*, in *Archivo español de arte*, LV, 1982, pp. 156-164.

D. CIALONI, *La fortuna calcografica del Giudizio Universale di Michelangelo e la vicenda della copia in disegno di Tommaso Minardi*, in S. Susinno (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi*, cat. mostra, Roma, 1982, pp. 17-32.

R.P. CIARDI, *La pubblica utilità delle arti: una giustificazione per l'esistenza delle Accademie nell'estetica tra '700 e '800*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, pp. 427-454.

R.J.M. OLSON, *Considerazioni sul concetto di qualità applicato alla grafica di Tommaso Minardi*, in S. Susinno (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi*, cat. mostra, Roma 1982, vol. I, pp. 33-47.

S. RUDOLPH, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle belle arti in Roma nel 1814*, Roma, 1982.

H. SCHINDLER, *Nazarener-Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert.*, Regensburg, 1982.

M.A. SCARPATI, *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni, acquisizioni, restauri*, in S. Susinno (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi*, cat. mostra, Roma 1982, vol. I, pp. 1-16.

S. SUSINNO, *Introduzione*, in *Disegni di Tommaso Minardi*, cat. Mostra, Roma 1982, vol. I, pp. XI-XXX.

1983

A. COLOMBI FERRETTI, *Faenza negli anni di Minardi*, in *Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna*, n. 7 (monografia), 1983.

R. GRANDI (a cura di), *Dall'accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, cat. della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna), Casalecchio di Reno 1983

F. HASKELL (a cura di), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti del congresso (Bologna 1979), Bologna 1983.

1984

- L. DANIA (prefazione di M. GREGORI), *Fortunato Duranti*, catalogo della mostra, San Severino Marche 1984.
- N. AGOSTINI, *Gaspere Landi tra neoclassicismo e purismo: interazioni tra iconografie sacre e profane*, in *Bollettino storico piacentino*, 79, 1984, pp. 38-68.
- A. BOWNESS (a cura di), *The Pre-Raphaelites*, catalogo della mostra, Londra 1984.
- J. FOUCART, B. FOUCART (commissaires), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternité picturale au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg - Lyon, Musée des Beaux Arts), Paris 1984.
- A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il cigno di Faenza*, in *La cultura dell'ignoranza*, Torino 1984.
- C. GIZZI (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti*, catalogo della mostra, Milano 1984.
- R.E. McVAUGH, *A revised reconstruction of the Casa Bartholdy fresco cycle*, in *The Art Bulletin*, nr. 66, 1984, pp. 442-452.
- A. SABATÉ, *Pau Milà i Fontanals*, Vilafranca del Penedès, 1984.
- G.C. SCIOLLA, *Letteratura artistica del Settecento*, Roma, 1984.
- C. SISI - E. SPALLETTI, *Storia e mito di Raffaello nella pittura dell'Ottocento in Italia*, in *Raffaello: elementi di un mito*, catalogo della mostra, Firenze 1984, pp. 160-203.
- E. WOLKEN, *Franz Ludwig Catel*, Roma: Pio Istituto Catel, 1984.

1985

- Studi e ricerche di collezionismo e museografia: Firenze 1820-1920*, in *Quaderni del seminario di storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1985.
- N. AGOSTINI, *Gaspere Landi tra neoclassicismo e purismo: la schematizzazione espressiva*, in *Bollettino storico piacentino*, 80, 1985, pp. 25-49.
- P. BAROCCHI, *Dal ritratto di Dante alla mostra del MedioEvo: 1840-65*, Firenze 1985.
- L. FALQUI, *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'800: Nazareni, Preraffaeliti, Rosacroce, Nabis*. Firenze 1985.
- E.H. GOMBRICH, *Il gusto dei primitivi: le radici della ribellione*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1985.
- L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte: il Settecento in Italia*, Roma, 1985.
- C. MALTESE, *Nazareni, Accademici di San Luca e Puristi nel primo Ottocento romantico a Roma*, in *Las Academias de arte*, VII Coloquio internacional en Guanajuata (1981), Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 59-79.
- C. NICOSIA (a cura di), *Giambattista Bassi (1784 - 1852); pittore di paesi*, con introduzione di Anna Ottani Cavina; Bologna 1985.
- A. OTTANI CAVINA, *Giani e la cerchia di Füssli a Roma*, in *Paragone*, XXXVI, 419-423 (1985), pp. 279-285.
- C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, 1985.
- F. PUPIL, *Le style Troubadour, ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985.

1986

- E. CASADO ALCALDE, *Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX*, in *Archivo español de arte*, LIX, 1986, pp. 363-385.
- H.W. JANSON, R. ROSENBLUM, *L'arte dell'Ottocento* (trad. di *The Art of 19th Century*), Roma 1986.

C. GIZZI (a cura di), *Flaxman e Dante*, catalogo della mostra, Milano 1986.

G. PIAONTONI, *Burne-Jones e la fortuna dell'arte italiana in Inghilterra fra preraffaellismo e simbolismo*, in *Burne-Jones. Dal preraffaellismo al simbolismo*, a cura di Maria Teresa Benedetti e Gianna Piantoni, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8.10-23.11.1986), Milano 1986, pp. 30-43.

1987

E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Macchiavelli, disegnatore del D'Agincourt*, in *Ricerche di storia dell'arte*, nr. 33, 1987, pp. 31-48.

E. FARIOLI, C. POPPI, *Bologna 1804-1813: un'Accademia napoleonica fra tradizione e rinnovamento*, in *Ricerche di storia dell'arte* n. 33, 1987, pp. 49-70.

B. FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, Paris 1987.

F. HASKELL, *Past and present in art and taste: selected essays*, New Haven-London 1987 (trad. it. *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX sec.*, Torino 1989).

F. MACDONALD, *British Artists in the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W. Boschloo, Leida 1989, pp. 77-94.

F.F. MANCINI, *Raffaello in Umbria*, Perugia 1987.

F.F. MANCINI (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. Dipinti*, Milano-Perugia 1987.

H. ZERNER, *Raphaël, Ingres, et le Romantisme*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi, Urbino 1987, pp. 695-701.

1988

J. ÁLVAREZ LOPERA, *La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX*, en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, N° 1, 1988, pp. 81-120.

A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

R. EUSEBI (presentazione di F. ZERI), *Disegno e follia: 65 disegni di Fortunato Duranti*, catalogo della mostra, Fano 1988.

K. LANKHEIT, *Von der Napoleonischen Epoche zum Risorgimento*, Munchen, 1988.

T. LEDGER HARROD, *John Ruskin and the Arundel Society*, in *Apollo*, XCIV (1988), pp. 180-188.

D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

B. SANI (a cura di), *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 1988), coordinamento generale del catalogo a cura di B. Sani, esposizione a cura di M. Batazzi, E. Crispolti, Roma 1988.

W. VAUGHAN, *Arts of the 19th Century*, vol. 1, *1780 to 1850*, New York, 1998.

1989

J. ANDERSEN, *De år i Rom : Abildgaard, Serger, Füssli*, København 1989

A. BLÜHM, G. GERKENS (a cura di), *Johann Friedrich Overbeck: 1789-1869*, catalogo della mostra, Lübeck 1989.

R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il neogotico in Europa nel XIX e nel XX secolo*, Atti del convegno (Pavia 1985), Milano 1989.

R.P. CIARDI (ordinamento scientifico), *"Recensir col tratto" : disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, catalogo della mostra, Lucca 1989.

E. DI MAJO, B. JØRNÆS, S. SUSINNO (a cura di), *Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Roma 1989.

E. DI MAJO, S. SUSINNO, *Pietro Tenerani, da allievo di Thorvaldsen a protagonista del purismo religioso romano : una traccia biografica*, in *Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Roma 1989, pp. 313-326.

S. SUSINNO, *Roma alla nazarena: italiani e tedeschi nella Roma del primo Ottocento*, in FMR, a. 8, nr. 71, 1989, pp. 20-32.

J.C. TAYLOR, *Nineteenth Century theories of art*, Los Angeles 1989.

1990

E. CASADO ALCALDE, *Pintores de la Academia de Roma. La primera Promoción*, Barcelona 1990.

S. CUPPINI, *Il Sassoferrato e l'Ottocento*, in Giovanni Battista Salvi. *Il "Sassoferrato"*, catalogo della mostra, a cura di F. Macé de Lépinay, Cinisello Balsamo 1990.

A. ESPINOSA RODRIGUEZ, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Malta 1990.

F. FONTBONA, *Accademie e Nazareni*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1990, pp. 733-755.

M.C. MAZZI, *Jean-Auguste-Dominique Ingres: il culto di Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1990, pp. 715-731.

A. OTTANI CAVINA, *Ingresi in Italia nel secolo XVIII, Benjamin West, James Barry, John Brown, John Flaxman*, in *Pittori europei in Italia, pittori italiani in Europa: gli scambi culturali tra '400 e '700*, a cura di J. Raspi Serra, Milano 1990, pp. 59-81.

M.A. SCARPATI – L. TARDITI, *Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, 1990, pp. 757-779.

C. REYERO, *La disyuntiva Roma-París en el siglo XIX: Las dudas de Ulpiano Checa*, in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, 1990, pp. 217-228.

1991

C. BON VALSASSINA, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, pp. 431-468.

G. BOTT, H. SPIELMANN (a cura di), *Künstlerleben in Rom : Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freund*, catalogo della mostra, Nürnberg, 1991.

E. CASADO ALCALDE, *Pintura religiosa en el Neocatolicismo Madrileño*, in *Cinco siglos de arte en Madrid (XV – XX)*, Atti della III Jornadas de Arte, Madrid 1991, pp. 209-217.

E. CASTELNUOVO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 tomi, Milano 1991.

D. CIALONI, *Il dibattito sul restauro del Giudizio Sistoino tra gli Accademici romani, 1824-25*, in *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XI, 1991, pp. 189-218.

S. CUPPINI, *La pittura dell'Ottocento nelle Marche*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1991, pp. 385-398.

- F. DALMASSA, *La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano 1991, pp. 45-64.
- P. KRAGELUND, M. NYKJAER (a cura di), *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito* (Analecta Romana Instituti Danici, *Supplementum*, 18), Roma 1991.
- M. MIRAGLIA, *Dalla traduzione incisoria alla documentazione fotografica*, in *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alla campagne fotografiche Anderson*, cat. mostra, a cura di A. Moltedo, Roma 1991, pp. 221-282.
- C. POPPI, *Il viaggio degli artisti stranieri nel mito e nella realtà dell'Italia*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano 1991, pp. 539-564.
- A. PERISSA TORRINI, *Disegni di Humbert de Superville. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1991.
- C. REYERO, *Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular*, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72, 1991, pp. 377-396.
- B. STEINDL, *Una committenza Torlonia: la cappella Torlonia a San Giovanni in Laterano*, in *Thorvaldsen: l'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di P. Kragelund, M. Nykjaer, Roma 1991, pp. 77-90.
- S. SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano 1991, pp. 399-430.
- C. ZAPPÀ, *La pittura in Umbria nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. I, Milano 1991, pp. 367-384.

1992

- R. BARILLI (a cura di), *Il primo Ottocento italiano tra passato e futuro*, catalogo della mostra, Milano 1992.
- R. BARILLI, *Il "gusto dei primitivi" e i Macchiaioli*, in *Da Cézanne all'arte astratta: omaggio a Lionello Venturi*, a cura di Giorgio Cortenova, Milano 1992, p. 51-66.
- E. CASADO ALCALDE, *El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma*, in *Roma y el ideal académico: la pintura en la Academia Española de Roma 1873 - 1903*, coordinación de la edición Mercedes Aznar, Luz de Gaztelu, Madrid 1992, pp. 39-57.
- M.T. CARACCILO, *Giuseppe Cades: 1750 - 1799; et la Rome de son temps*, Préface de Giuliano Briganti, Paris 1992.
- A. ESPINOSA RODRIGUEZ, *The Painting of the Cathedral Dome at Mdina. A Case Study on Ecclesiastical Artistic Patronage in Malta in the 19th and early 20th Century*, in *Proceedings of History Week*, The Malta Historical Society, 1992, pp. 39-68.
- J. GARMS, *Léopold Robert e il suo grande ciclo italiano*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 46, 1992, n.s. *Pittori fra rivoluzione e restaurazione*, pp. 15-33.
- M. GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana en el Romanticismo español: El Purismo catalán*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- J. JORDÁN DE URRÍES, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, en *Archivo español de arte*, Tomo 65, N° 259-260, 1992, pags. 351-370.
- G.L. MELLINI, *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze, 1992.
- F.V. O'CONNOR, *The murals by Costantino Brumidi for the United States Capitol rotunda, 1860 - 1880: an iconographic interpretation*, in *The Italian presence in American art 1860 - 1920*, a cura di Irma B. Jaffe, New York 1992, pp. 81-96.

L. ORI, *L'attività di Lorenzo Bartolini tra Parigi, Carrara e Firenze (1799-1839)*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Milano (raltrice E. Bairati), 1992.

R.J.M. OLSON, *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th century italian*, New York 1992.

S. SUSINNO, *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.

A. VANNUGLI, *Un affresco di Pelagio Palagi da Palazzo Torlonia e una ricostruzione della Galleria di Teseo*, in *Bollettino d'arte*, Ser. 6, a. 77, 74/75, 1992, pp. 145-158.

P. ZAMPETTI, *La pittura nelle Marche, IV, Dal Barocco all'età moderna*, Firenze 1992.

1993

M. AGNELLINI (a cura di), *L'Italia e gli artisti stranieri*, n.s. di *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, 22, 1993.

M. R. BENTINI, *Intorno a Gaspare Mattioli, "satellite" faentino di Minardi*, in *Romagna Arte e Storia*, 39, 1993, pp. 47-68.

E. BOREA, *Le stampe dei primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, in *Prospettiva*, nr. 69 e nr. 70, 1993, pp. 28-40, 50-74.

E.P. BOWRON, *Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, catalogo della mostra, a cura di R.J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles-Minneapolis 1993, pp. 75-85.

S. CASADEI (a cura di), *Pittura dell'Ottocento e Novecento dalle collezioni della Pinacoteca Comunale di Faenza*, cat. della mostra, Faenza 1993.

F. CECCOPIERI MARUFFI, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti artistici con Vincenzo Camuccini*, in *Strenna dei Romanisti*, 54, 1993, pp. 63-72.

M. DALAI EMILIANI (coordinamento scientifico di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno (Bergamo 1987), Bergamo 1993.

L. LAUREATI, L. TREZZANI, *Il patrimonio artistico del Quirinale*, a cura di G. Briganti, L. Laureati, L. Trezzani, tomo 2, *La pittura antica. La decorazione murale*, Milano 1993.

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, 1993.

C. REYERO, *L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica / in L'Italia e gli artisti stranieri*, a cura di M. Agnellini, n.s. di *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, 22, 1993, pp. 107-120.

A. SPINOSA, *Ingres a Firenze. Un soggiorno decisivo per il Purismo italiano*, in *L'Italia e gli artisti stranieri*, a cura di M. Agnellini, n.s. di *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, 22, 1993, pp. 71-75.

B. STEINDL, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts : die Familie Torlonia*, Hildesheim, 1993.

1994

Federico de Madrazo y Küntz. Epistolario, a cura di J.L. Díez, Madrid 1994.

P. BOUTRY, C.M. TRAVAGLINI [et al.], *Roma tra fine Settecento e inizi Ottocento*, n.s. di *Roma moderna e contemporanea*, 1, 1994.

S. CASADEI (a cura di), *Il museo nascosto: arte moderna nella Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1994.

- J. COLI, *Un manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da Geometria*, in *Revista de história de arte e arqueologia de Universidade Estadual de Campinas* n. 1, 1994, pp. 169-201, 336-343.
- J.L. DIEZ (dir. científica), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado), Madrid 1994.
- E. FARIOLI (a cura di), *Prospero Minghetti (1786-1853). Nel laboratorio di un artista neoclassico*, Bologna, catalogo della mostra, 1994.
- C. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo y la Academia de San Fernando*, in *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 79, 1994, pp. 387-418.
- F. HASKELL, *Old master exhibitions and the second "Rediscovery of the primitives"*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano-Paris 1994, pp. 1-15.
- J. JORDÁN DE URRÍES, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in *Archivo español de arte*, Tomo 67, N° 266, 1994, pags. 129-148.
- C. JULER, *Les Orientalistes de l'Ecole italienne*, Paris 1994.
- A. OTTANI CAVINA, *Humbert de Superville fra primitivi e rinascimento*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, Milano-Paris, 1994, p. 522-526.
- C. POPPI (a cura di), *Sventurati amanti: il mito di Paolo e Francesca nell'Ottocento*, catalogo della mostra, Milano 1994.
- C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 1994.

1995

- G. BRUNEL, *La pittura religiosa: arte ufficiale e arte sacra*, in *Les Années Romantiques. La pittura francese dal 1815 al 1850*, cat. della mostra, Milano 1995, pp. 39-48.
- F.S. CONNELLY, *The sleep of reason: Primitivism in modern European art and aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania 1995.
- A. CRAIG FAXON, *Pre-Raphaelite art in its European context*, London 1995.
- S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869). Fortuna critica e ricognizione dell'opera*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Venezia (relatori F. Mazzocca - S. Susinno), 1995.
- L. IOTTI, *Alfonso Chierici (Reggio Emilia 1816 - Roma 1873). Una carriera pittorica tra formazione, fortuna e mercato*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Bologna (rel. S. Susinno), 1995.
- M. MIRAGLIA (a cura di), *I disegni della Calcografia 1785-1910*, 2 voll., Roma 1995.
- M. NATOLI, M.A. SCARPATI, *Il Palazzo del Quirinale e il mondo artistico a Roma durante il periodo napoleonico*, Roma, 1989.
- S. PAPETTI, *Fortunato Duranti*, Montefortino 1995.
- E. PALLOTTINO (a cura di), *Revival paleocristiani 1764-1870: architettura e restauro. L'interpretazione delle basiliche di Roma*, "Ricerche di storia dell'arte", 56, 1995.
- S. SUSINNO, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della Calcografia 1785-1910*, II, Roma 1995, pp. 1-13.
- G. VIGNE, *Dessins d'Ingres: catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban*, Paris 1995.
- C. ZAPPÀ (a cura di), *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Dipinti*, Milano 1995.

1996

"*Italien in Germanien*": *Deutsche Italien-rezeption von 1750-1850*; Akten des Symposiums, a cura di F.R. Hausmann, M. Knoche, H. Stammerjohan, 1996

J. ALVAREZ LOPERA, *1842: Esquivel contra los Nazarenos: la polémica y su trasfondo*, en *Anales de historia del arte*, N° 6, 1996, pp. 285-316.

R. BARILLI, *L'alba del contemporaneo: l'arte europea da Füssli a Delacroix*, Milano 1996.

G. BRUNEL, *La pittura religiosa: arte ufficiale e arte sacra*, in *Les Années Romantiques. La pittura francese dal 1815 al 1850*, catalogo della mostra (Nantes, Musée des Beaux-Arts - Paris, Galeries Nationales du Grand Palais – Piacenza, Palazzo Gotico), a cura di I. Julia, J. Lacambre, S. Boyer, Milano 1996, pp. 39-48.

B. CINELLI, *William Young Ottley : un caso anomalo nella riscoperta dei Primitivi*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897 - 1997)*, Pisa, 1996, pp. 409-14..

B. CRIVELLARI, *Camillo Pucci*, tesi discussa all'Università degli Studi di Pavia, 1996.

M. DI FIORDO, *Silvestro Valeri e la cultura accademica nell'arte figurative a Perugia nella metà dell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Perugia (relatrice C. Zappia), 1996.

E. DI MAJO (a cura di), *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma: un album di disegni dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 ottobre 1996 – 26 gennaio 1997), Torino 1996. – 82 S.

F. RANKINE (a cura di), *In Pursuit of Old Masters: Watercolours from the Arundel Society 1848-1897*, exhibition catalogue, London, Victoria&Albert Museum, 1996.

A.P. TORRESI, *Neomedicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana*, Ferrara 1996.

1997

S. ALUNNI, *Cesare Fracassini 1838-1868*, tesi di laurea discussa all'Università di Roma Tre (relatrice: prof.ssa M.V. Cresti).

A. CAMPITELLI (a cura di), *Villa Torlonia: l'ultima impresa del mecenatismo romano*, testi di M.F. Apolloni, B. Steindrl, A. Pinelli, A. Campitelli, Roma 1997.

R.P. CIARDI, C. SISI (a cura di), *L'immagine di Leonardo: testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, cat. della mostra, Firenze 1997.

C. CONSONI, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 62, 1997, pp. 24-38.

A. ESPINOSA RODRIGUEZ, *The Nazarene Movement and its Impact on Maltese Nineteenth Century Art*, M.A. Dissertation, Faculty of Arts, University of Malta, 1997.

R. GUTIÉRREZ VINUALES, *Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 63, 1997, n.s. *Artisti italiani in America latina: presenze, contatti, commerci*, pp. 35-52.

F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997.

A.V. JERVIS, *Per il "giusto sviluppo del Genjo della Gioventù": una polemica accademica tra Camuccini e Minardi circa l'insegnamento della tecnica dell'affresco*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX: amministrazione, economia, società e cultura*, a cura di A.L. Bonella, A. Pompeo, M.I. Venzo, Roma 1997, pp. 743-758.

- R. MAMMUCARI, *Ottocento romano*, Roma 1997 (seconda edizione: Roma 2007).
- R. MEYRICK, N. HOLLAND, *To instruct and inspire. 125 years of the Arts and Crafts Collection*, Aberystwyth 1997.
- L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, Parigi "Nouvelle Rome": Roma "Deuxième capitale de l'Empire" nella concezione di Vivant-Denon, in *Studi romani*, 45, 1997, pp. 347-367.
- R. PAVONI (a cura di), *Reviving the Renaissance : the use and abuse of the past in nineteenth-century Italian art and decoration*, Cambridge, 1997.
- M. POLVERARI (a cura di), *Francesco Podesti*, catalogo della mostra, introduzione di G. Mellini, Milano 1996.
- D. RICCARDI (a cura di), *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, catalogo della mostra, Milano 1997.
- O. ROSSI PINELLI (a cura di), *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'Ottocento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 62, 1997.
- M. SARTOR, *Le relazioni fruttuose: arte ed artisti italiani nell'Accademia di San Carlos di Messico*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 63, 1997, n.s. *Artisti italiani in America latina: presenze, contatti, commerci*, pp. 7-33.
- F. SILVESTRO, *Le pale di Alfonso Chierici nella Chiesa di Santa Teresa e alcuni inediti del pittore*, in *Bollettino storico reggiano*, a. 30, n. 94, 1997, pp. 131-149.
- R. SORIA, *The role of the artists of Italian heritage in the shaping of America*, in *Altreitalie*, 15, 1997, pp. 6-17.
- G.S. WEINBERG, "Looking backward": opportunities for the Pre-Raphaelites to see "pre-Raphaelite" art, in *Collecting the Pre-Raphaelites: the Anglo-American enchantment*, a cura di M. Frederick Watson, Aldershot: Ashgate, 1997, pp. 51-64.
- F. ULIVI, *Gli scrittori d'arte. Scelta e introduzione di Ferruccio Ulivi*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

1998

- Adeodato Malatesta 1806-1891. Modelli d'arte e di devozione*, catalogo della mostra (*Adeodato Malatesta e l'arte in Emilia nell'Ottocento*, 1), Milano 1998.
- Costantino Brumidi: Artist of the Capitol*, supervisione di Barbara Wolanin, Washington, Library of Congress, 1998.
- José de Madrazo. Epistolario*, edición a cargo de José Luis Díez, transcripción de las cartas: Ana Gutiérrez y Antonio Bornia Labrador, Santander 1998.
- P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, vol. I, *Dai neoclassici ai puristi 1780-1861*, Torino 1998.
- M.T. BENEDETTI, G. PIANTONI (a cura di), *Burne-Jones: dal preraffaellismo al simbolismo*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Milano 1998.
- R.P. CIARDI (a cura di), *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, Pisa 1998.
- C. BON VALSASSINA, *Il purismo religioso e Beato Angelico*, in *Beato Angelico e Benozzo Bozzoli. Artisti del Rinascimento a Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 93-101.
- R.P. CIARDI (a cura di), *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, Pisa 1998.
- D. FERRIANI (a cura di), *La virtù delle arti: Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, catalogo della mostra (*Adeodato Malatesta e l'arte in Emilia nell'Ottocento*, 2), Vignola 1998.
- E. FIORENTINO, *The School of Tommaso Minardi as Reflected in Nineteenth Century Painting in the Maltese Islands*, Phil dissertation, University of Malta, Faculty of Arts, 1998.

- F. GARGAMELLI, *La pittura a Todi nell'Ottocento*, tesi di laurea, Università degli studi di Perugia (relatrice C. Zappia), 1998.
- I. HUECK, *Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue*, in *Piero interpretato: copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, a cura di Cecilia Prete, Ranieri Varese, Ancona 1998, pp. 39-47.
- F.F. MANCINI, *Un omaggio di Ingres a Luigi Mussini*, in *Per Luigi Grassi : disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 506-519.
- F. MAZZOCCA, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Napoli 1998.
- S. PAPETTI, *Ragione e sentimento: aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il neoclassico tra le Marche e Roma*, cat. della mostra, a cura di C. Costanzi, M. Massa, S. Papetti, Venezia 1998, pp. 4-17.
- G. PIANTONI (a cura di), *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, cat. della mostra, Roma 1998.
- A. PINELLI, *Le rispettabili accortezze della professione : lo scultore Stefano Galletti tra purismo e verismo*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 68, 1999, n.s. *Scultori nella Roma dell'Ottocento*, pp. 31-51.
- L. RIVI (a cura di) *Lettere all'artista: testimonianze d'arte nell'Ottocento dall'epistolario di Adeodato Malatesta*, catalogo della mostra (Adeodato Malatesta e l'arte in Emilia nell'Ottocento, 3), Moderna 1998.
- A.C. TOMMASI (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del convegno internazionale (Legnago 1997), Venezia 1998.
- H. TESAN, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Univ., Diss., Köln 1998.

1999

- R. ANTONELLI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e gli studi di Giuseppe Bossi*, in *Almanacco della Famiglia Bustocca*, 49, 1999, pp. 7-29.
- J.C. BERCHET, *Chateaubriand, Séroux d'Agincourt et les arts du Moyen Age*, in *Chateaubriand et les arts*, a cura di M. Fumaroli, Paris 1999, pp. 57-81.
- C. BROOK, *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 68, 1999, n.s. *Scultori nella Roma dell'Ottocento*, pp. 17-30.
- M.T. CARACCILO, *Le visage de la muse: autour du portrait de Mme Récamier par François Gérard et de sa copie dessinée par Tommaso Minardi*, in *Chateaubriand et les arts*, a cura di M. Fumaroli, Paris 1999, pp. 199-216.
- E. CASTELNUOVO, *Primitifs" e "fin de siècle"*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. SEIDEL, pp. 47-54, Firenze 1999.
- A. CRIELES, *Il pittore Fra Pietro da Copenaghen al secolo Albert Küchler*, Roma 1999.
- F. FONTBONA, M. JORBA (a cura di), *El Romanticisme a Catalunya 1820-1874*, Barcelona 1999.
- M. FUMAROLI (sous la direction scientifique de), *Chateaubriand et les arts*, Actes du colloque (Paris, 1997), Paris 1999.
- E. GATTI, *L'estetica e l'opera di Luigi Mussini*, tesi di laurea discussa all'Università degli studi di Torino (relatrice: proff.ssa M. Di Macco), 1999.
- A. JACOBINI, *Giovanni Santi e Raffaello, padre e figlio: storia di un mito purista*, in *Giovanni Santi, Atti del convegno (Urbino, 1995)*, a cura di R. Varese, Milano, 1999.
- L. LAMBOURNE, *Victorian Painting*, London 1999.

- P.E. MULLER, *Works on paper by Federico de Madrazo y Kuntz in the Hispanic Society of America*, in *Master drawings*, 37, 1999, 4, pp. 429-442.
- A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani, 1758 - 1823, e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, 2 voll., Milano 1999.
- A. PINELLI, *Avanzare regredendo: neoclassicismo e primitivismo tra XVIII e XIX sec.*, Pisa 1999.
- M. PRETI HAMARD, *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre: "la partie historique qui manquait au Musée"*, in *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, a cura di P. Rosenberg, cat. della mostra, Paris 1999, p. 226-253.
- C. SISI (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, Firenze 1999.
- S. SUSINNO, *Nobili dilettanti a scuola da Minardi*, in C. Cannelli, G. Gorgone (a cura di), *Il salotto delle caricature. Acquerelli di Filippo Caetani 1830-1860*, catalogo della mostra, Roma, 1999, pp. 29-42.

2000

- Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino 1997), Roma 2000.
- Ingres et ses élèves*, Actes du colloque international (Montauban, 8-10 octobre 1999), *Bulletin spécial de l'Association Les Amis du Musée Ingres*, Montauban 2000.
- La storia dei giubilei*, vol. 4, 1800-2000, a cura di F. Margiotta Broglio, Roma 2000.
- C. BON VALSASSINA, *Arte a Roma attorno ai giubilei del XIX secolo*, in *La storia dei giubilei*, vol. 4, 1800-2000, a cura di F. Margiotta Broglio, Roma 2000, pp. 54-95.
- G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio, cantieri di restauro e di decorazione pittorica nella Roma "sacra" di Pio IX (1846-1870)*, tesi di dottorato in "Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura", Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Lettere (tutor S. Susinno), 2000.
- F. CAGLIOTI (a cura di), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, 9/10, 2000.
- C. CASTEJA, *L'héroisation des primitifs italiens dans la peinture du XIXème siècle*, in *Ingres et ses élèves*, Actes du colloque international (Montauban 1999), *Bulletin spécial des Amis du Musée Ingres*, 2000, pp. 37-47.
- M.T. FILIERI, *Progetti per un museo a Lucca: da Stefano Tofanelli a Michele Ridolfi*, in *Fine di uno stato: il ducato di Lucca (1817-1847)*, "Actum Luce", 3, 2000, pp. 107-129.
- F. HASKELL, *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven-London 2000.
- C. MANGE, *Hippolyte Flandrin et la filiation post ingriste dans le midi de la France*, in *Ingres et ses élèves*, Actes du colloque international (Montauban 1999), *Bulletin spécial des Amis du Musée Ingres*, 2000, pp. 89-97.
- M.P. MANNINI, *Franz Adolf von Stürler et le cercle artistique de Prato*, in *Ingres et ses élèves*, Actes du colloque international (Montauban 1999), *Bulletin spécial des Amis du Musée Ingres*, 2000, pp. 99-106.
- F.B. MITCHELL, *The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius*, in *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, by Laura Morowitz and William Vaughan, Aldershot, 2000, pp. 48-66.
- S. FASTERT, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München-Berlin, 2000.

E. PARLATO, *Tommaso Minardi e le 'pitture antiche' di Viterbo, Tuscania e Vallerano*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Ser. 3, a. XXI, 1998 (2000), pp. 247-271.

A. PINELLI, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma 2000.

A. PINELLI (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, 2 voll., Modena 2000.

C. WILLSDON, *Mural Painting in Britain 1840-1940: Image and Meaning*, Oxford 2000.

2001

G. GIUBBINI, R. SANTOLAMAZZA (a cura di), *La carta, il fuoco, il vetro: lo studio-laboratorio Moretti-Caselli di Perugia attraverso i documenti, i disegni e le vetrate artistiche*, (Perugia, Centro Espositivo Rocca Paolina), Città di Castello 2001.

I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Atti delle giornate internazionali di studi (Velletri 2000), pp. 123-134, Napoli 2001.

F.B. MITCHELL, *German Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Ashgate 2001.

M. KUNZE, *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Zabern 2001.

R.J.M. OLSON, *An Album of Drawings by Bartolomeo Pinelli*, in *Master Drawings*, Vol. 39, No. 1. (2001), pp. 12-44.

W. SCHLINK, *Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener*, in *Aurora : Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische*, 61, 2001, pp. 97-118.

M. STUFFMANN, W. BUSCH (a cura di), *Zeichnen in Rom, 1790 – 1830*, Atti del Johann-David-Passavant-Kolloquium (Frankfurt, 1997), Köln 2001.

M. THIMANN, *Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks 'Beweinung Christi'*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28 (2001), pp. 191-234.

C. VIRNO, M. BERRI (a cura di), *Cesare Mariani (1826 - 1901) : dai primi studi ai bozzetti per la Sala della Maggioranza*; cat. della mostra, introduzione di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma 2001.

2002

Il Museo di Roma racconta la città, catalogo della mostra, a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma 2002.

F.B. MITCHELL, *'Castrated Raphael' : Friedrich Overbeck and allegory*, in *Word & image*, 18, 2002, pp. 87-98.

G. MONTANI, *Bernardo Celentano a Roma tra pittura e fotografia*, tesi di laurea in Lettere, Università Roma Tre (relatori: S. Susinno, B. Cinelli), 2002.

P. PICARDI, P.P. RACIOPPI (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, coordinamento di Angela Cipriani, Marisa Dalai Emiliani, Roma 2002.

R. RIBERA GASSOL, *Dos aportaciones a la producción pictórica del pintor Claudio Lorenzale*, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 87, 2002, pp. 229-278.

S. RICCI, *Tommaso Minardi conservatore e conoscitore*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università della Tuscia di Viterbo, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali (relatori: E. Parlato, P. Tosini), 2002.

O. ROSSI PINELLI (a cura di), *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 77, 2002.

E. SPALLETI, *Giovanni Duprè*, Milano 2002.

C. VASIČ VATOVEC, *Tre aspetti dell'opera di Carlo Lasinio "conservatore del Camposanto di Pisa" nell'Ottocento*, in *Benozzo Gozzoli e l'architettura*, a cura di Emanuela Andreatta, Firenze 2002, pp. 79-100.

2003

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) Milano 2003.

Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, II, *Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, commissario O. Bonfait, cat. mostra (Roma, Accademia di Francia, 2003), Milano 2003.

E. ANGIULI (a cura di), *Ettore Fieramosca ossia la Disfida di Barletta : la fortuna di un romanzo nella pittura e nell'editoria dell'800*, cat. della mostra, Cittadella 2003

R. CASARIN (a cura di), *Tra Neoclassicismo e Purismo. I disegni del Museo Civico "Goffredo Bellini" di Asola*, catalogo della mostra, Mantova 2003.

A. DEL PUPPO, *Primitivismo*, allegato a *Art dossier*, nr. 195, 2003; Firenze, 2003.

I. DUBOIS, *La réception française des théories de Sulpiz Boisserée sur les primitifs allemands*, in *De Grünewald à Menzel: l'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, a cura di U. Fleckner e T.W. Gaehtgens, Paris 2003, pp. 17-37.

S. FASTERT, *Rome, lieu de rencontre: la réception de l'art nazaréen en France*, in *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, a cura di U. Fleckner e T.W. Gaehtgens, Paris 2003, pp. 373-403.

U. FLECKNER, *Un pieux pèlerinage : la réception de Hans Holbein le Jeune dans l'oeuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres*, in *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, a cura di U. Fleckner e T.W. Gaehtgens, Paris 2003, pp. 101-124.

F. GIACOMINI, *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro dei dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in *Notizie da Palazzo Albani*, XXXII, 2003.

S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789 - 1869)*, Cinisello Balsamo 2003.

F. MAZZOCCA, *Alla fine della scuola lucchese: la pittura fra Lucca e Roma*, in *Lucca 1799: due repubbliche*, n.s. di *Actum Luce*, 32, 2003, 1/2, pp. 168-182.

I. PETRICCIOLI, *Francesco Salghetti-Drioli*, Zadar 2003.

M.E. TITTONI, *L'Alcova Torlonia al Museo di Roma: un felice recupero*, in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, N.S. 16, 2002 (2003), pp. 104-117

M. VITALI (a cura di), *Felice Giani. Dipinti e disegni da collezioni private*, presentazione di A. Emiliani, Faenza 2003.

2004

F. BENZI, *L'idea dell'Italia, il medioevo e il naturalismo pittorico nell'estetica dei preraffaelliti*, in Id., *Eccentricità : rivisitazioni sull'arte contemporanea 1750 – 2000*, Milano 2004, pp. 27-38.

- C. BROOK, *Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento: la figura di Antonio Solà artista "romanizzato"*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di Manlio Pastore Stocchi (Studi / Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2), Bassano del Grappa 2004, pp. 293-308.
- M. CALISTI, S. PAPETTI, *Luigi Fontana. Dal Purismo all'Eclettismo*, Milano 2004.
- M. CARDELLI, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, Firenze 2004.
- P. CASSINELLI (a cura di), *Carlo Lasinio: incisioni*, Firenze 2004.
- E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004.
- V. CURZI, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004.
- L.C. DA SILVA, *Guerra, arte e nação: Victor Meirelles De Lima e a pintura histórica no segundo reinado*, tesi finale del corso di História, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Tuiuti do Paraná, 2004.
- L.P. FINIZIO, *Moderno antimoderno: l'arte dei preraffaelliti nella cultura vittoriana*, Napoli 2004.
- C. GALASSI, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "Scuola Umbra" in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2004.
- V. GARIBALDI, F.F. MANCINI (a cura di), *Perugino il divin pittore*, cat. della mostra, Cinisello Balsamo 2004.
- R. GIULIANI, *Gogol e il Natale di Roma del 1837*, in "Samizdat", II (2004), 3, pp. 47-53.
- A. MARABOTTINI - C. ZAPPÀ (a cura di), *La fortuna e il mito*, in *Perugino il divin pittore*, cat. mostra, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2004, pp. 387-517.
- F. MAZZOCCA, *L'immagine del Medioevo nella pittura di storia dell'Ottocento*, in *Il Medioevo al Passato e al Presente*, a cura di E. Castelfnuovo, G. Sergi, Milano 2004, pp. 611-625.
- B. NICASTRO, "Quelle parti che il pudore vuol velare": *Consigli epistolari di Antonio Canova a Michele Ridolfi*, in *Critica d'arte*, Ser. 8, n. 66, a. 20, 2003 (2004), pp. 76-83.
- S. PETRILLO, *Luci e ombre della fortuna di Perugino nell'Ottocento. Spigolature ombre e toscane*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, Milano 2004, pp. 445-455.
- D. RICCARDI, *Olevano e i suoi pittori: gli artisti di lingua tedesca (Germania, Austria, Svizzera) dalla fine del Settecento al 1850 nei luoghi dei Monti degli Equi*, Roma 2004.
- A. RIERA I MORA, *El celo de Antoni Solà en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán*, in *Correspondencia e integración de las artes* Atti del Convegno (Málaga, Departamento de Historia del Arte, 2003), Málaga 2004, II, pp. 489-499.
- V. SGARBI (a cura di), *Gaspare Landi*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli - Roma, Palazzo Montecitorio), Milano 2004.
- F. SILVESTRO, *Alfonso Chierici: disegni dei Musei Civici preparatori alla pala nella Madonna della Ghiara*, in *Bollettino storico reggiano*, a. 39, n. 130, 2006, pp. 35-47.
- A. STALEY, C. NEWALL (a cura di), *Pre-Raphaelite vision: truth to nature*, cat della mostra (London, Tate Britain; Alte Nationalgalerie, Berlin; Fundación La Caixa, Madrid), London 2004.
- S. SUSINNO, *Il sistema degli ateliers a Roma*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi (Studi / Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2), Bassano del Grappa 2004, pp. 219-232.

C. VIRNO (a cura di), G. BONASEGALE (coord.), *Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo generale delle collezioni: autori dell'Ottocento*, 2 voll., Roma 2004.

C. VIRNO (a cura di), *Scipione Vannutelli 1834-1894. Il fondo di opere dalla Villa Clementi a Cave*, cat. della mostra, Roma 2004.

E.L. WINTER, *German Fresco Painting and the New Houses of Parliament at Westminster, 1834-1851*, in *The Historical Journal* a. 47, n. 2 (2004), pp. 291-329.

2005

L. BARROERO, *Exempla virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*, Roma 2005.

L. BARROERO, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo De Rossi sulle belle arti*, in *Antonio Canova : la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, vol. 1, *Venezia e Roma*, Atti della III Settimana di studi canoviani, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa 2005, pp. 281-295.

G. CAPITELLI, *Quadri da altare: pittura sacra a destinazione pubblica*, in *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, 1, *Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano 2005, pp. 41-52.

M. CARDELLI, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836 – 1844*, Firenze 2005.

F. CONTI, *La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Sette e Ottocento : alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 84, 2004, n.s. *Intellettuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a cura di L. Barroero, pp. 35-40.

M. FEHLMANN, *"Il migliore di tutti!": zur Overbeck-Rezeption Adolf von Stürlers*, in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, a. LXII, 2005, n. 2, pp. 73-90.

S. GRANDESSO, *La vicenda esemplare di un pittore neoclassico: Gaspare Landi, Canova e l'ambiente erudito romano*, in *Antonio Canova : la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, vol. 1, *Venezia e Roma* (Atti della III Settimana di studi canoviani), a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa 2005, pp. 191-212.

M. HANSMANN, M. SEIDEL (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz (Firenze, 2002), Venezia 2005.

M. HOLLEIN, C. STEINLE (a cura di), *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, catalogo della mostra (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2005), Köln 2005.

A.C. MANNI, *Restauro in Umbria. Questioni e metodi nella prima metà dell'Ottocento*, Città di Castello 2005.

L. MARTORELLI (A CURA DI), *Domenico Morelli e il suo tempo 1823-1901. Dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra, Napoli 2005.

C. MAZZARELLI, *Dipingere in copia a Roma (1750-1849) : formazione artistica, mercato e cultura del restauro*, tesi di dottorato in "Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura", Università degli Studi di Roma Tre, Facoltà di Lettere (tutor O. Rossi Pinelli), 2005.

F. MAZZOCCA, *Per un profilo della letteratura artistica in Italia nella prima metà del XIX secolo*, in M. Hansmann, M. Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia 2005, pp. 255-278.

F. MAZZOCCA (a cura di), *Romantici e Macchiaioli : Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), Milano 2005.

- I. MIARELLI MARIANI, *Sérour d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monuments: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005.
- D. MONDINI, *Mittelalter im Bild : Sérour d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800* (Univ., Diss., 2002 u.d.T.: *Sérour d'Agincourt und die Kunstgeschichtsschreibung des Mittelalters: ein Pionier wider Willen*), Zürich 2005.
- L. MOROWITZ, *Medievalism, classicism, and nationalism: the appropriation of the French primitifs in turn-of-the-century France*, in *Studies in the history of art*, 68, pp. 224-241, 2005.
- B. NICASTRO, *Due manoscritti inediti di Michele Ridolfi : "Sul metodo dell'encausto" (BSL, Ms. 3664/3) ; "Sulla tintura dei panni" (BSL, Ms. 3664/5)*, Lucca 2005.
- P. PASINI, *Un nuovo "Omero" di Tommaso Minardi*, in *Romagna arte e storia*, 25, 2005, 73, pp. 111-116.
- A. PINELLI, *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma 2005.
- B. SALMEN, *Johann Michael Wittmer (1802 – 1880). Studien zu Leben und Werk*, Dissertation, Universität Passau 2005.
- I. SCHEPPER-SPARHOLZ, *Faszination carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Staatskanzlers Metternich*, in *Parnass*, 2, 2005, pp. 70-75.
- C. SISI, *Accademia, purismo e naturalismo*, in *Lezioni di storia dell'arte*, 4, *Dall'impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, a cura di V. Terraroli, Milano 2005, pp. 15-33.
- C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, 1, *Il neoclassicismo 1789-1815*, Milano 2005.
- M. THIMANN, *Vitae parallelae: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo*, in M. Hansmann – M. Seidel (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Venezia 2005, pp. 255-278.
- M. THIMANN, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, a cura di M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, pp. 169-177.
- M. WERNER, *Pre-Raphaelite painting and nineteenth-century realism*, Cambridge 2005.
- B. WYSS, *Die ersten Modernen*, in *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, a cura di M. Hollein, C. Steinle, Köln 2005, pp. 155-167.

2006

- Ingres 1780-1867*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 24/2 – 15/5 2006), ouvrage dirigé par V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris 2006.
- S. AMADIO, *Carlo Baldeschi, Jean-Baptiste Wicar, Tommaso Minardi e alcuni disegni di fra' Bartolomeo*, in *Les cahiers d'histoire de l'art*, 5, 2007, pp. 71-76.
- P. AGNORELLI, *Luigi Mussini da Parigi a Siena 1851-1888*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, a.a. 2005-2006.
- F. BOCO, *La scuola, i maestri e l'Accademia di Perugia*, in *Pittori umbri dell'Ottocento: dizionario e atlante*, a cura di F. Boco, A.C. Ponti, Marsciano 2006, pp. XXI-XXXVIII.
- F. BOCO - A.C. PONTI (a cura di), *Pittori umbri dell'Ottocento: dizionario e atlante*, prefazione di F.F. Mancini, Marsciano 2006.
- E.M. BUKDAHL, *The French and German Debate on "Allegory" in the 18th Century: Allegory and Symbol in the Works of Wiedewelt, Carstens and Thorvaldsen*, in *Fictions of isolation : artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the nineteenth century*, a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, Roma 2006, pp. 59-66.

- F. BURANELLI, P. LIVERANI, A. NESSELRATH (a cura di), *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani Quinto Centenario dei Musei Vaticani 1506 – 2006*, cat. della mostra (Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano, 18.11.2006-28.2.2007), Roma 2006.
- G. CAPITELLI, *La pittura religiosa*, in *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, 2, *Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Milano 2006, pp. 43-54.
- M. CARDELLI, *Il carattere nazionale delle arti : l'indagine di Carlo D'Arco su Giulio Romano*, in *Fronesis*, a.II (2006), nr. 4, pp. 89-110.
- C.C. DAZZI, *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.
- P. CHIARINI, W. HINDERER (a cura di), *Rom - Europa : Treffpunkt der Kulturen; 1780 - 1820*, Würzburg 2006.
- L. ENDERLEIN, N. ZCHOMELIDSE (edited by), *Fictions of isolation : artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the nineteenth century*, Papers from a conference held at the Accademia di Danimaca (Rome, 5-7 June 2003), n.s. di *Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum*, 37, 2006.
- E. DI MAJO, M. LAFRANCONI (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni*, vol. 2, *Il XIX secolo*, Milano 2006.
- F. FEDI, *Cicognara critico di Canova*, in *Antonio Canova : la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, a cura di F. Mazzocca (*Studi / Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo*, 3), Milano-Firenze-Napoli 2006, pp. 129-146.
- L. FORNASARI, A. GIANNOTTI, *Arte in terra d'Arezzo*, 6, *L'Ottocento*, Firenze 2006.
- M.B. FRANK, *Ingres and the Nazarenes: a historiographical study*, in *Fictions of isolation : artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the nineteenth century*, a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, Roma 2006, pp. 67-78.
- C. GALASSI, *Le requisizioni napoleoniche e il mito di Raffaello : note sul prelievo dello Sposalizio della Vergine di Città di Castello*, in *Gli esordi di Raffaello tra Urbino, Città di Castello e Perugia*, catalogo della mostra, a cura di T. Henry, F.F. Mancini, Città di Castello 2006, pp. 103-117.
- R. GIOVANNELLI, *Due scuole ottocentesche di pittura in Toscana: Cortona e Sansepolcro*, in *Arte in terra d'Arezzo*, 6, *L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze 2006, pp. 143-168.
- C. GREWE, *Italia und Germania : zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener*, in *Rom - Europa : Treffpunkt der Kulturen; 1780 - 1820*, Würzburg 2006, pp. 401-426.
- M. HENNIG, *Singende Parzen. Carstens in Rom*, in *Rom - Europa : Treffpunkt der Kulturen; 1780 - 1820*, Würzburg 2006, pp. 347-364.
- F.F. MANCINI - C. ZAPPÀ (a cura di), *Arte in Umbria nell'Ottocento*, cat. della mostra (Foligno, Perugia, Orvieto, Terni, Spoleto, Città di Castello, 23.9.2006-7.1.2007), Cinisello Balsamo 2006.
- C. MAZZARELLI, *"Più vale una bella copia che un mediocre originale" : teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 90, n.s. *Promuovere le arti: intermediari, pubblico e mercato a Roma fra VIII e XIX secolo*, 2006, pp. 23-31.
- A. MIGLIORATI, *Itinerari d'arte dell'Ottocento in Umbria*, Città di Castello 2006.

E. OSTERKAMP, *Rom als die Stadt Raffaels: deutsche und französische Wahrnehmungen 1780 bis 1830*, in *Rom - Europa: Treffpunkt der Kulturen 1780 – 1820*, Würzburg 2006, pp. 103-118.

E. PARLATO, *Carl Friedrich von Rumohr e Tommaso Minardi in una lettera del 1820: storiografia e vita artistica nell'Umbria di primo Ottocento*, in *Arte in Umbria nell'Ottocento*, a cura di F.F. Mancini e C. Zappia, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-87.

S. PETRILLO, *Umbri, non umbri. I pittori dell'area meridionale*, in *Pittori umbri dell'Ottocento: dizionario e atlante*, a cura di F. Boco, A.C. Ponti, Marsciano 2006, pp. XLVII-LII.

V. POMARÈDE, *Rome et Florence. «Oui, l'art aurait bien besoin qu'on le réforme, et je voudrais bien être ce révolutionnaire-là»*, in *Ingres 1780-1867*, catalogue de l'exposition, ouvrage dirigé par V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris 2006, pp. 147-161.

L.-A. PRAT, *La leçon des maîtres*, in *Ingres 1780-1867*, catalogue de l'exposition, ouvrage dirigé par V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, E. Bertin, Paris 2006, pp. 122-128.

F. RECINE, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli 2006.

M.G. REVILLA, *Vision y sentido de la plastica mexicana* (edición: E. García Barragan), Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

S. RICCI, *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, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2006, pp. 88-99.

C. SISI (a cura di), *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, 2, Il romanticismo 1815–1848*, Milano 2006.

S. SILVESTRI, *Vetrare italiane dell'Ottocento. Storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia 1820-1870*, Parigi-Firenze 2006.

M. THIMANN, *Der "glücklichste kleine Freystaat von der Welt"? : Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom*, in *Vom Künstlerstaat: ästhetische und politische Utopien*, a cura di U. Raulff, München 2006, pp. 60-103.

M. THIMANN, *Die schwierige Geburt eines Bildtheologen: Klassizismus als formale Option im Frühwerk Johann Friedrich Overbecks*, in *Fictions of isolation : artistic and intellectual exchange in Rome during the first half of the nineteenth century*, a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, Roma 2006, pp. 79-96.

2007

Le Temps de la peinture, Lyon 1800-1914, a cura di Sylvie Ramond, Gérard Bruyère et Léna Widerkher, catalogue de l'exposition, Lyon 2007.

O Mestre e seu Discípulo: Tommaso Minardi e Victor Meirelles, Florianópolis, Museu Victor Meirelles 2007.

R. ANTONELLI, *Riflessi leonardeschi sulla teoria artistica e pratica delle proporzioni di Bossi e Canova*, in *Leonardo: dagli studi di proporzione al trattato della pittura*, a cura di Pietro C. Marani, Milano 2007, pp. 183-190.

A. AUF DER HEYDE, *Fonti, pentimenti e montaggio finale del “Pittore storico”*, in *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri di Pietro Selvatico*, edizione a cura di A. Auf der Heyde, Pisa 2007, pp. 547-579.

- C. CAMAITI, *Vincenzo Chialli e il mito di Piero della Francesca: note su due inedite scene di genere storico prospettico*, in *Commentari d'arte*, 13, 36/37, 2007, pp. 63-68.
- G. CAPITELLI, *La pittura sacra, n L'Ottocento in Italia: le arti sorelle*, 3, *Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 47-60.
- M.T. CARACCILO, G. TOSCANO (a cura di), *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- S. CASADEI (a cura di), *Da Giani a Fattori. Maestri della pittura italiana del XIX secolo nelle collezioni di Faenza*, catalogo della mostra (Faenza, Pinacoteca Comunale, 6 dicembre 2007 - 25 gennaio 2008), Faenza 2007.
- F.R. CHIOCCI, *Copie francesi dai primitivi italiani (1820-1850). Disegni, acquerelli, lucidi*, tesi di dottorato in "Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e d'Architettura", Università Roma Tre, Facoltà di Lettere (tutor G. Saponi), 2007.
- J.L. DíEZ, *Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos: catálogo razonado*, Santander 2007.
- J.L. DíEZ, J. BARÓN (a cura di), *El siglo XIX en el Prado*, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- C. GALASSI, *La critique d'art à Pérouse entre la fin du XVIIIe siècle et le premier quart du XIXe : 'l'école ombrienne de peinture issue du Pérugin, dans les textes de Annibale Mariotti et de Baldassarre Orsini, du temps des réquisitions de Dominique-Vivant Denon*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834*, Villeneuve d'Ascq 2007, pp. 205-229.
- F. GIACOMINI, *"per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007.
- C. GONZÁLEZ NAVARRO, *Joaquín Espalter en Italia. A propósito de las aguadas y pinturas del Museo del Prado*, in *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt 2007, pp. 145-174.
- C. GONZÁLEZ NAVARRO, *Luis de Madrazo, pensionado en Italia: "El entierro de Santa Cecilia y sus dibujos preparatorios en el Museo del Prado*, in *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXV, n. 43, 2007, pp. 124-141.
- K. HELLWIG (coord. por), *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt, 2007.
- F. MAZZOCCA, *Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra purismo e Novecento*, in *Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento*, cat. della mostra, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2007, pp. 43-67.
- G. MONTANI, *La Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti a Roma, 1829-1883*, tesi di dottorato in "Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e d'Architettura", Università Roma Tre, Facoltà di Lettere (tutor B. Cinelli), 2007.
- B. NICASTRO, *Michele Ridolfi e la realizzazione dell'encausto absidale nella chiesa di Sant'Alessandro a Lucca*, in *Actum Luce*, 34, 2005 (2007), pp. 179-192.
- C. REYERO, *«Pero qué guapucos son los alemanes». El imaginario artístico germánico en la correspondencia de Federico de Madrazo*, in *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt 2007, pp. 175-194.
- S. RICCI, *Restauri in "provincia": i sopralluoghi di Tommaso Minardi nei territori dello Stato Pontificio*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di Simona Rinaldi, Firenze: Edifir, 2007, pp. 99-121.
- S. RICCI, *Tommaso Minardi a Gubbio. Disegni e dipinti inediti dalla collezione dei conti della Porta*, in "Studi di storia dell'arte", 18; Todi: Ediart, 2007, pp. 293-304.

- G. ROMANO (a cura di), *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, Atti del convegno (Alba 11 - 12 novembre 2004, Fondazione Ferrero), Alba 2007.
- F. SILVESTRO, *Luigi Poletti e Adeodato Malatesta: artisti reggiani e modenesi del ducato estense a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *Bollettino storico reggiano*, a. 40 2007, n. 133, pp. 121-138.
- C. SISI, E. SPALLETTI (a cura di), *Nel segno di Ingres Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008), Cinisello Balsamo 2007.
- B. TORRES GONZÁLEZ, *Fortuny: un mundo en miniatura*, Madrid 2007.
- A. STOLZENBURG (a cura di), *Franz Ludwig Catel (1778 - 1856): paesaggista e pittore di genere*, catalogo della mostra (Roma, Casa di Goethe), Roma 2007.

2008

- Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Études réunies et publ. par Roland Recht, Philippe Sénéchal, Paris 2008.
- G. CAPITELLI, C. MAZZARELLI (a cura di), *La pittura di storia negli stati italiani preunitari 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo 2008.
- G. CAPITELLI, S. GRANDESSO, F. MAZZOCCA, S. PINTO, *Pour un autre XIX^e siècle: l'Ottocento*, in *Perspective*, 2, 2008, pp. 288-306.
- M. CARDELLI, *Pietro Giordani, conoscitore d'arte*, Città di Castello, 2008.
- D. LEVI, *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di E. Castelnovo, A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 1-29.
- M.V. MARINI CLARELLI, F. MAZZOCCA, C. SISI, *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 28 febbraio-10 giugno 2008), Milano 2008.
- F. NERLICH, *La peinture en Allemagne au xixe siècle. Religion et politique: les Nazaréens et l'école de Düsseldorf*, in *Perspective*, 2, 2008, pp. 307-336.
- V. ROTILI, *La fortuna della copia in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, tesi di dottorato in “Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e d'Architettura”, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere (tutor: O. Rossi Pinelli).
- C. SCHULZE, “*Museum Ramboux*“. *Eine italienische Stilgeschichte in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790-1866) an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf (1841-1918)*, Dissertation, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

2009 (in corso di pubblicazione):

- G. BORDI, *Copie, fotografie, acquerelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del XI Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 23-28 settembre 2008).
- G. MONTANI, *Copie dagli "antichi" maestri nel secolo XIX: studio, documentazione, mercato*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Atti della Giornata di Studi, Università di Roma Tre (Roma, Palazzo Massimo, 18 maggio 2007).
- S. RICCI, *In Search of Purity. The “Studies for Figures” Drawings by Tommaso Minardi*, in collaborazione con Robert Meyrick, University of Wales Press.
- S. RICCI, *La ricerca del confronto. Il ricorso al metodo comparativo per lo studio di un album di disegni di età romantica*, Atti Giornata di Studi *La ricerca giovane per i Beni Culturali. Tracciati di conoscenza per il patrimonio storico-artistico*, Università della Tuscia di Viterbo - Fondazione CARIVIT (Viterbo, Palazzo Brugiotti, 9 maggio 2008).