

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021
HEFT 2



LXIII. BAND — 2021

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 163 _ *Francesco Saracino*

San Giovanni battezzato. Apertura su un tema fiorentino

_ 181 _ *Florian Métral*

The Sistine Chapel's Starry Sky Reconsidered

_ 211 _ *Alana O'Brien*

Who Holds the Keys to the Chiostro dello Scalzo, “scuola di molti giovani”?

_ Miszellen _ Appunti

_ 263 _ *Roberta J. M. Olson*

New Evidence about the Patron, Date, and Original Location of Giovanni della Robbia's *Antinori Resurrection*

_ 275 _ *Luca Pezzuto*

“Mai a bastanza” sull'*Accademia di pittura* di Carlo Maratti. Con un'apertura su Henry Davenant, collezionista e gentiluomo inglese

_ 285 _ *Michele Amedei*

Manet's Second Stay in Florence in the Fall of 1857: New Documentary Evidence



1 Carlo Maratti, *Accademia di pittura*.
Chatsworth, Devonshire Collections,
inv. 646

“Mai a bastanza” sull’*Accademia di pittura* di Carlo Maratti Con un’apertura su Henry Davenant, collezionista e gentiluomo inglese

Luca Pezzuto

Del fatto che il disegno con l’*Accademia di pittura* realizzato da Carlo Maratti per don Gaspar de Haro y Guzmán, settimo marchese del Carpio,¹ ricordato in un celebre passo di Giovan Pietro Bellori,² sia da individuare nell’esemplare oggi a Chatsworth (fig. 1) nessuno ha mai dubitato. Questa breve incursione intende invece dimostrare come tale proposta, spesso ripetuta – più per consuetudine che per convinzione – anche dalla critica più attenta,³ sia alla prova dei fatti insostenibile. A ben guardare, alcune obiezioni contro l’identificazione sono offerte già dalla rilettura del brano del grande teorico del classicismo, che descrive una composizione differente nei dettagli dal pezzo inglese; ma ulteriori argomenti possono essere dedotti anche e soprattutto dalla memoria del famoso foglio annotata in uno degli inventari relativi alla collezione del Carpio.

¹ Sul nobile iberico, a parte il pionieristico medaglione biografico di Francis Haskell (*Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Londra 1963, pp. 190–192), si vedano almeno Beatrice Cacciotti, “La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, in: *Bollettino d’arte*, s. 6^a, LXXIX (1994), 86/87, pp. 133–196; Marcus B. Burke/Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, a cura di Maria L. Gilbert, Los Angeles 1997, I, pp. 462–483, 726–786, 815–829, 830–877; Leticia de Frutos, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009; Viviana Farina, “Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe”, in: *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid 2009, pp. 339–362; Luca Pezzuto, *Padre Resta e il Viceregno: per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma 2019, pp. 82–103 (con ulteriore bibliografia).

² Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, ed. a cura di Evelina Borea, Torino 2009 (Roma 1976), II, pp. 629–631.

Al contempo, si intende porre l’attenzione sulla prima menzione a stampa del disegno delle Devonshire Collections, riscontrata nell’*Essay on the Theory of Painting* di Jonathan Richardson Sr.,⁴ novità che permette di identificarne il precedente proprietario nel diplomatico Henry Davenant; si tratta di un personaggio e di una congiuntura importanti nel panorama del collezionismo settecentesco, che si propone qui di riportare all’attenzione degli studi.

I.

Nel 1682, in vista del trasferimento partenopeo del marchese, fresco dell’investitura a viceré di Napoli, il notaio Giacomo Antonio Redoutey e il pittore Giuseppe Pinacci⁵ si misero alacremente al lavoro per redigere un lungo elenco dei suoi beni, dove tra le opere d’arte fu censito anche, al numero II32,

³ Cfr. almeno Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, Londra 1994, II, p. 128, no. 251 (con bibliografia); Stella Rudolph, in: *L’Idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. della mostra, a cura di Evelina Borea/Carlo Gasparri, Roma 2000, II, p. 483, no. XVIII.I; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, “Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio”, in: *Master Drawings*, XLVI (2008), pp. 3–35: 3sg.; Adriano Aymonino, in: *Drawn from the Antique: Artists and the Classical Ideal*, cat. della mostra Haarlem/Londra 2015, a cura di *idem*/Anne Varick Lauder, Londra 2015, pp. 148–153, no. 15. Per i modelli di riferimento, le implicazioni politico-culturali, la poetica classicista e la lezione accademica del disegno di Maratti è ancora utilissimo Matthias Winner, “... una certa idea: Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung”, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, atti del convegno Roma 1989, a cura di *idem*, Weinheim 1992, pp. 511–570.

⁴ Devo questa preziosa informazione a Michela di Macco, che ringrazio molto.

⁵ Sull’artista si veda Catherine Monbeig Goguel, “Un nouveau regard

Un disegno fatto in carta con acquarella lumeggiato di biacca, che rappresenta un'aula di Disegno con molte figure, che studiano Prospettiva, Geometria, Scultura, et Anatomia con le Tre Grazie Sù Li Nuvoli con suo Ornamento attorno, di mano di Carlo Maratti di palm. 3. e 2. incirca Senza Cornicella stimato in 300.⁶

È evidente che doveva trattarsi della medesima prova grafica che Bellori ricorda offerta al Carpio e descrive per esteso, ossia di quel "sintetico manifesto visivo di tutto quanto occorre per formare un perfetto artista", per servirsi della calzante definizione di Stella Rudolph.⁷ Stando al teorico romano, don Gaspar de Haro y Guzmán aveva infatti coinvolto gli artisti più in vista nell'Urbe in una sorta di *certamen* incentrato sul tema della Pittura, "lasciando a ciascuno libero l'arbitrio di eleggerlo a suo modo".⁸ Sono forse da ricondurre all'orizzonte di quella competizione altri due disegni di medesimo soggetto ascrivibili a Ciro Ferri o alla sua cerchia: una prima idea probabilmente autografa, oggi all'Istituto Centrale per la Grafica,⁹ e un foglio più rifinito assegnato a Pietro Locatelli, agli Uffizi.¹⁰ Invece il disegno di Maratti è descritto così:

L'invenzione di Carlo fu l'accademia e la scuola di essa pittura con varie figure intente a varii studii: geometria, ottica, anatomia, disegno, colore. Dispose nel mezzo un maestro di prospettiva, che con ambe le mani accennando avanti le linee, si volge indietro a' suoi discepoli, a' quali parla e dichiara i primi elementi e 'l modo del vedere. Finse una tela sopra un trepiedi da dipingere, ed in essa delineò la piramide visiva la cui punta è nell'occhio e la base nella superficie dell'oggetto. Evvi dietro un giovane che tutto intento esprime e brama d'intendere con una cartella ed un volume sotto il braccio ed a' suoi piedi un altro inclinato con un ginocchio a terra, tiene il compasso su l'abaco, formando geometriche figure; ma sotto la piramide istessa leggesi scritto un motto: 'tanto che basti', intendendosi per le ragioni sopra accennate, che i giovani avendo appre-

se le regole necessarie al loro studio trapassino avanti senza fermarsi. Dalla parte avversa dell'anatomia attendono ad un scheltro sollevato sopra un basamento, e quivi un vecchio volgesi ad alcuni giovani studiosi insegnando ed accennando loro muscoli e nervi; sotto questo scheltro nel basamento vien replicato il motto stesso di prima: 'tanto che basti'. Più sopra s'avanza un portico con un arco, ove è collocata nella sua base la statua dell'Ercole Farnesiano di Glicone con due altre statue appresso, la Venere de' Medici di Cleomene con l'Antinoo di Belvedere nelle loro forti, giovanili e delicate membra; ma sotto queste è ben diverso il titolo che vi si vede leggendovisi: 'mai a bastanza', contenendosi nelle buone statue l'esempio e la perfezione della pittura con la buona imitazione scelta dalla natura [...]. Dall'altra parte, ove s'esercita la prospettiva, appariscono le tre Grazie sedenti su le nubi, quali scendono dal cielo a felicitar gl'ingegni, riguardando sotto i studii, l'opere e le fatiche e distribuendo esse a chiunque lor piace i loro doni, onde leggesi il motto: 'senza le grazie è indarno ogni fatica'. In ultimo avanti il trepiede da dipingere è posto un scabello con i pennelli e tavoletta da colori, apprestati a dar la mano all'opera ed a conseguire il fine della pittura. Seguittando in questo luogo il motto che esorta al bel lavoro: 'con l'opera sol premio ed onor s'acquista'.¹¹

Nel 1687 si stabilì nell'Urbe l'incisore francese Nicolas Dorigny che, una volta guadagnatosi un ruolo nella cerchia dei divulgatori a stampa di Maratti, si cimentò nel riprodurre anche il soggetto dell'*Accademia di pittura* (fig. 2) in un periodo compreso tra il 1704 e il 1711.¹² Il *terminus post quem* si ricava dall'iscrizione, ove il maestro marchigiano è appellato "eques",¹³ mentre un sicuro *ante quem* è rappresentato dalla prima menzione documentaria del foglio a stampa, annoverato nell'inventario *post mortem* della moglie di Maratti del 1711 accanto all'altrettanto famosa incisione con l'*Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti* (fig. 3),¹⁴ ma anche dalla partenza di Dorigny per l'Inghilterra nello stesso anno. Molti dei rami già di proprietà marat-

sur Giuseppe Pinacci entre Naples et la Toscane", in: *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, a cura di Miklós Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, pp. 301–307; Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, Siena 2010, II, pp. 608–618.

⁶ Burke/Cherry (nota 1), I, p. 783, no. 986. Lo cita *en passant* anche Viviana Farina (nota 1), p. 358, nota 23.

⁷ Rudolph (nota 3).

⁸ Bellori (nota 2), II, p. 629.

⁹ Inv. FC 124390; cfr. Winner (nota 3), pp. 530sg.

¹⁰ Inv. 9743S; cfr. *Disegni del Seicento romano*, cat. della mostra, a cura di Ursula Verena Fischer Pace, Firenze 1997, pp. 51–53, no. 25.

¹¹ Bellori (nota 2), II, pp. 629–631.

¹² Su Dorigny si veda Evelina Borea, "Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo", in: *Maratti e l'Europa*, atti del convegno Roma 2013, a cura

di Liliana Barroero/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Sebastian Schütze, Roma 2015, pp. 239–265: 256–260 (con bibliografia).

¹³ Il 24 aprile 1704 Maratti fu nominato cavaliere dell'Abito di Cristo in Campidoglio. Cfr. Stella Rudolph, "Una visita alla capanna del pastore Disfilo 'primo dipintore in Arcadia' (Carlo Maratti)", in: *Atti e memorie: Arcadia, Accademia Letteraria Italiana*, s. 3^a, IX (1991–1994), 2–4, pp. 387–415; Angela Cipriani, "Maratti e l'Accademia di San Luca", in: *Maratti e l'Europa* (nota 12), pp. 267–274: 272.

¹⁴ Romeo Galli, "I tesori d'arte di un pittore del Seicento", in: *L'Archiginnasio*, XXII (1927), pp. 218–238, e XXIII (1928), pp. 59–78; Stella Rudolph, "The Toribio Illustration and Some Considerations on Engravings after Carlo Maratti", in: *Antologia di belle arti*, II (1978), pp. 191–203: 203, ni. 38sg., ma anche p. 201, nota 39; David L. Bershad, "The Newly Discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti



2 Nicolas Dorigny
da Carlo Maratti,
Accademia di pittura,
incisione

tesca furono poi acquistati nel 1713 da Jakob Frey, che quindici anni dopo, nel 1728, avrebbe pubblicato una seconda tiratura dei due soggetti appena ricordati aggiungendovi la data e l'indicazione "Romae. Apud Jacobum Frey".¹⁵

Chi voglia confrontare l'incisione di Dorigny e il disegno di Chatsworth (figg. 1, 2) non potrà che rilevarne la perfetta sovrapposibilità – anche per dimensione –, circostanza che spinge a chiedersi quale sia l'effettivo rapporto tra le due opere. Qualora si consideri il disegno un modello per l'incisione

and His Wife Francesca: Part I", in: *Antologia di belle arti*, 25/26 (1985), pp. 65–84: 71.

¹⁵ Su Jakob Frey si veda Marie Therese Batschmann, *Jakob Frey (1681–1752), Kupferstecher und Verleger in Rom*, Berna 1997; su questo aspetto e sul



3 Nicolas Dorigny da Carlo
Maratti, *L'ignoranza che insidia
la Pittura e fa scempio delle Arti,*
incisione

(e quindi nella disponibilità di Maratti e di Dorigny tra il 1704 e il 1711), lo si dovrà necessariamente espungere dalla collezione del Carpio, poiché il trasporto dei beni del marchese a Napoli risale al 1682/83; se d'altro canto lo si ritiene realizzato entro tale biennio per don Gaspar, sarà inevitabile concludere che Dorigny deve essersi servito di una replica della composizione a oggi non rintracciata, trovandosi l'originale ormai altrove. Non pare possibile che l'esemplare Devonshire sia una derivazione dalla stampa: oltre a risultare incongrua con l'effettiva qualità

rapporto Maratti–Dorigny si veda anche Stella Rudolph, in: *L'idea del Bello* (nota 3), II, p. 483, no. XVIII.2; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, p. 409, nota 6; *eadem* (nota 12), pp. 260–262.

del pezzo (che non lascia dubbi circa l'autografia marattesca), l'ipotesi non spiegherebbe perché il disegnatore avrebbe copiato il modello in controparte, di modo che i personaggi risultano tutti mancini, né renderebbe ragione dell'orientamento delle sculture antiche sullo sfondo (corretto nel disegno e riflesso nell'incisione), di cui una – come vedremo – presenta anche dei pentimenti, tutti particolari che confermano invece la priorità del foglio rispetto alla stampa.

A chiarire e insieme complicare la questione interviene inoltre un disegno del Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford (fig. 4),¹⁶ dove la composizione è speculare rispetto a quello di Chatsworth (ma non per quanto riguarda le statue sullo sfondo, traslate e – con l'eccezione della *Venere* – non riflesse) e dove comunque si registra qualche variante significativa.

Varrà a questo punto la pena riprendere in mano le fonti testuali presentate in apertura: da un lato la digressione di Bellori, che purtroppo nel descrivere la raffigurazione impiega espressioni quali “nel mezzo”, “dalla parte avversa”, “dall'altra parte”, “più sopra” e non ragiona invece nei termini – destra e sinistra – che sarebbero stati più utili al nostro scopo; dall'altro l'inventario del Carpio, finora del tutto sottovalutato, se non addirittura ignorato per quel che riguarda la questione che qui si affronta.

Lesame di quest'ultimo consente di stabilire con un certo margine di sicurezza che il foglio già di proprietà del marchese non può essere riconosciuto né nell'esemplare di Hartford né tanto meno in quello di Chatsworth. Andrà in primis rilevato che le dimensioni, registrate nell'inventario in palmi romani (3 × 2, pari all'incirca a 670 × 447 mm), non corrispondono in alcun modo a quelle dei disegni di collezione inglese (402 × 310 mm) e americana (505 × 356 mm) e inducono anzi a immaginare una sorta di grande ‘cartonetto’ esposto in una delle stanze del diplomatico iberico all'ammirazione degli ospiti.¹⁷ Peraltro, mentre il rapporto tra altezza e larghezza restituito dal documento si attaglia all'*Accademia* di Hartford, esso appare del tutto incompatibile con il foglio di Chatsworth, di formato più quadrato.¹⁸ Il pezzo americano, bellissimo per invenzione ma non finito e dal tratto compendiario, è caratterizzato poi da uno stile piuttosto corsivo anche nella redazione delle iscrizioni e nella definizione dell'incorniciatura (in cui spicca lo scu-

do araldico vuoto) e dovrebbe a mio avviso essere interpretato come un abbozzo preliminare, piuttosto che “a shop record of a lost finished drawing”.¹⁹ Ad allontanarlo definitivamente dalla raccolta del nobile spagnolo è infine un'ulteriore precisazione contenuta nell'inventario romano, che descrive un esemplare “fatto in carta con acquarella lumeggiato di biacca”. Tale indicazione corrisponderebbe piuttosto con i dati tecnici del foglio inglese, benché con misure incongrue; ma anche in questo caso le altre notizie forniteci da Pinacci sbarrano la via all'identificazione: il foglio di don Gaspar, stimato di altissimo valore (300 scudi, alla stregua di un dipinto), risultava senza cornice ma “con suo Ornamento attorno”; tale decorazione è assente nella carta di Chatsworth ma, come visto, sinteticamente proposta in quella di Hartford.

Si dovranno poi notare le differenze che intercorrono tra la descrizione di Bellori e il pezzo delle Devonshire Collections. Nel portico sullo sfondo, “ove è collocata nella sua base la statua dell'Ercole Farnesiano”, lo scrittore ricorda altre due statue, “la *Venere de' Medici* [...] con l'Antinoo di Belvedere nelle loro forti, giovanili e delicate membra”: se le sculture sono rappresentate con esattezza nel disegno di Hartford (benché – come detto – la *Venere* vi appaia in controparte), in quello oggi in Inghilterra l'artista sostituì, come è stato riconosciuto da tempo, l'Antinoo con l'Apollo dipinto da Raffaello in una delle nicchie della *Scuola di Atene*.²⁰ La traduzione di Maratti differisce però leggermente dal famoso modello: il panno è posto sopra la spalla destra anziché sinistra e la posizione e forma della lira, così come la postura del corpo, risultano un poco variate. A guardar bene se ne capisce anche il motivo: Maratti abbozzò prima un Antinoo per poi trasformarlo in Apollo solo in corso d'opera; il pentimento della testa è inequivocabile in tal senso, ma anche il braccio sinistro si presentava originariamente troncato (fig. 5).

Ad ogni modo, mi pare davvero improbabile che un conoscitore come Bellori – che a questa altezza cronologica doveva essere alle prese con la *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino* (1695) – possa non aver identificato il modello inventato dal Sanzio, e ancor meno plausibile che abbia potuto scambiare la figura (con tanto di lira in mano) per la scultura antica. A quest'ultima egli aveva riservato particolare attenzione nelle *Vite*, dov'è citata in relazione allo studio fattone da

¹⁶ Sul foglio (penna e inchiostro marrone, matita rossa, 505 × 356 mm) si veda Amy E. Golahny, in: *A Scholar Collects: Selections from the Anthony Morris Clark Bequest*, cat. della mostra, a cura di Ulrich W. Hiesinger/Ann Percy, Philadelphia 1980, pp. I14–I16, ni. I01A–B.

¹⁷ Situazione che ai miei occhi non appare troppo dissimile da quella del cartone con la *Notte* appartenuto ai Pallavicini, composto di ben quindici fogli, registrato di palmi 7 × 5 (già Kedleston Hall, Derbyshire, collezione visconte di Scarsdale; cfr. Stella Rudolph, *Niccolò Maria*

Pallavicini: l'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il mecenatismo, Roma 1995, pp. 62–64).

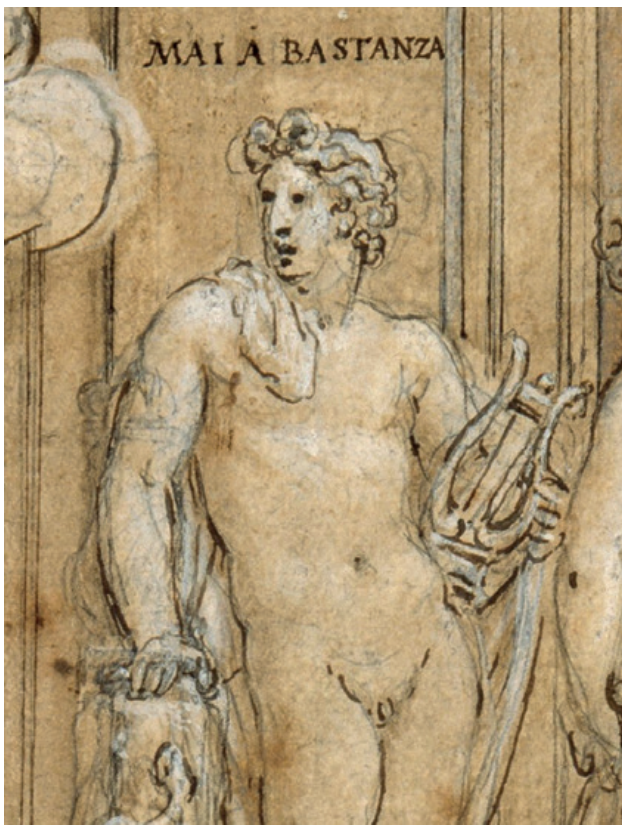
¹⁸ La discrepanza non sembra essere spiegabile con una rifilatura del foglio della collezione del Carpio in epoca successiva alla registrazione inventariale del 1682/83; in ogni caso il disegno di Chatsworth non mostra evidenze materiali di una tale operazione.

¹⁹ Golahny (nota 16), p. I16, nota 4.

²⁰ Winner (nota 3), pp. 514sg.



4 Carlo Maratti, *Accademia di pittura*. Hartford, Conn., Wadsworth Atheneum Museum of Art, inv. 1967.309A



5 Carlo Maratti, *Accademia di pittura* (particolare). Chatsworth, Devonshire Collections, inv. 646

Poussin e persino riprodotta nella prima edizione del testo con la precisazione “le misure e proporzioni della celebre statua d’Antinoo, trascritte puramente dal suo originale”.²¹ D’altro canto, Maratti sembra aver serbato lo stesso trattamento alla *Venere* medicea, soppiantata nel disegno di Chatsworth da quella del Belvedere (almeno secondo l’ipotesi di Stefano Pierguidi, che riconosce nel pannello tratteggiato da Maratti il drappo di restauro eseguito da Ercole Ferrata).²²

Lo scrittore prosegue ricordando che “dall’altra parte, ove s’esercita la prospettiva, appariscono le tre Grazie sedenti su le nubi” e vi si leggeva il motto SENZA LE GRAZIE È INDARNO OGNI FATICA, mentre il foglio inglese mostra l’iscrizione SENZA DI NOI

OGNI FATICA È VANA, equivalente quanto al senso, ma diversa nella forma. Ancora, se nel disegno per il Carpio “avanti il trepiede da dipingere” figura “un scabello con i pennelli e tavoletta da colori” con la massima CON L’OPRA SOL PREMIO ED ONOR S’ACQUISTA, in quello di Chatsworth sul trespolo compare anche un compasso e non vi è traccia alcuna dell’esortazione (assente anche a Hartford, dove sul trepiede è presente il solo compasso).

Bisogna a questo punto riflettere sulla cronologia della biografia marattesca, pubblicata postuma nel 1731, ma che stando agli studi più recenti pare potersi incardinare credibilmente nella prima metà degli anni novanta, quando cioè il foglio del Viceré aveva già lasciato Roma.²³ Viene allora da domandarsi come mai lo scrittore fosse così ben informato circa quel concettoso soggetto a un’altezza di tempo in cui la stampa di Dorigny (comunque equivalente al foglio di Chatsworth, e quindi diversa) era ancora lungi dal prodursi. È quindi lecito supporre che il grande teorico del classicismo debba aver in qualche modo partecipato all’invenzione del disegno, spalla a spalla con l’amico Maratti: perciò non mi stupirei neppure se si scoprisse un giorno che Bellori, per redigere il testo in oggetto, utilizzò un brogliaccio di quell’iconografia progettata anni prima o che ebbe davanti agli occhi una replica autografa del pittore marchigiano, magari di sua proprietà. Nel frattempo, però, il pezzo ‘originale’ doveva aver preso, dopo la via di Napoli, le rotte della Spagna.

Non ci si potrà esimere infine da una riflessione sul ruolo ricoperto dai disegni di Hartford e di Chatsworth nella complessa questione sinteticamente ricapitolata: il primo funse con tutta evidenza da schizzo preliminare, finalizzato a mettere su carta una prima elaborazione del soggetto, della scansione delle figure nello spazio e dell’incorniciatura illusionistica. Il secondo, ben più rifinito, dovette essere realizzato quale modello preparatorio – con qualche variante – per ottenere una stampa dall’originale soggetto del Carpio. Ancora da chiarire se fu realizzato a partire dall’esemplare del marchese per poi essere conservato nella bottega marattesca e riutilizzato da Dorigny solamente a inizio Settecento, oppure se non possa più plausibilmente trattarsi di una derivazione basata su un’ulteriore replica o uno schizzo preparatorio. Sono comunque convinto che sia stato pensato fin dal principio per essere inciso, o non mi spiegherei perché tutte le figure vi compaiano in atto di disegnare, scrivere o dipingere con la mano sinistra, né risulterebbe chiaro l’utilizzo così estensivo della biacca, tipico per i fogli che

²¹ Bellori (nota 2), II, pp. 472–478 (per le pagine dedicate all’*Antinoo*), 472 (per la citazione puntuale).

²² Stefano Pierguidi, “Ferrata e Maratti: il primato dell’Antico nello studio accademico”, in: *Gli allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno Firenze 2015, a

cura di Andrea Bacchi/Alessandro Nova/Lucia Simonato, Milano 2019, pp. 271–285.

²³ Si veda Donatella Livia Sparti, “La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle *Vite* e il loro scopo”, in: *Studi di storia dell’arte*, XIII (2002), pp. 177–248: 219–223.

l'artista marchigiano destinava alle stampe.²⁴ Giova dunque ricordare quanto sostenuto da Evelina Borea, secondo cui Maratti per la realizzazione della lastra dell'*Accademia* avrebbe affidato all'artista francese una replica autografa eseguita per tenerne memoria.²⁵ Il foglio di Chatsworth ha in effetti buone probabilità di essere riconducibile a quell'impresa, dato che anche le dimensioni – al netto della lunga iscrizione che corre sotto la stampa – corrispondono; questa del resto era la posizione di un altrettanto autorevole conoscitore come Philip Pouncey.²⁶

Resterebbe a questo punto da capire quando Maratti abbia concepito il disegno con l'*Ignoranza*, soggetto anch'esso ricondotto, più per consuetudine che per evidenze documentarie, a una commissione del Carpio.²⁷ Benché non sia da dubitare che tale invenzione allegorica sia stata ideata quale *pendant* dell'*Accademia*, non è affatto detto che sia stata prodotta nello stesso momento né (soprattutto) su richiesta di don Gaspar:²⁸ nella collezione di disegni del Marchese il soggetto non è infatti rintracciabile, né se ne incontra alcuna menzione negli scritti di Bellori. È plausibile invece che si sia trattato di una successiva elaborazione – come sembrerebbe confermare anche lo stile del foglio, caratterizzato da contorni ben definiti e da ampie lummeggiature che ne evidenziano il chiaroscuro –, progettata da Maratti per promuovere, tramite una coppia di stampe eseguite dal collaboratore francese, la sua immagine come inventore di iconografie complesse e colte. È infatti possibile che il famoso dittico sia stato inciso per celebrare il suo ruolo di principe dell'Accademia di San Luca e il conferimento del titolo di cavaliere, oltre che il mecenatismo di Clemente XI; ma potrebbe esser stata anche una risposta alle polemiche sollevate in quegli

stessi anni dalla tagliente penna di Antonio Lodovico David contro l'educazione impartita ai giovani artefici a Roma.²⁹

II.

È utile a questo punto riportare all'attenzione quella che parrebbe essere la prima menzione a stampa del disegno delle Devonshire Collections, finora, per quanto mi risulta, sfuggita agli studi a esso dedicati. Nella premessa alla seconda edizione dell'*Essay on the Theory of Painting* (1725), Jonathan Richardson Sr., per dare maggiore sostanza retorica alla celebrazione dei concetti di grazia e dignità a discapito delle "Mechanick Parts of Painting", chiamava in causa un disegno visto di recente e definito "a fine Thought":

Carlo Maratta, in a very Capital Drawing I have seen, (amongst many others) in the Collection of Mr. Davenant, has represented Painting; 'Tis, indeed, a sort of Treatise on the Art; There is Perspective, Geometry, and Anatomy, each with the Motto, *Tanto che Basti*; Antique Statues with this, *Non mai a bastanza*; over all, the Graces descending in Clouds, the Motto here is *Senza di Noi ogni Fatica è vana*.³⁰

Il collezionista citato è il diplomatico Henry Davenant,³¹ appena tornato in Inghilterra dopo un proficuo periodo italiano (1715–1723) in qualità di inviato straordinario della corona britannica per gli Stati dell'Italia centrale, carica che gli permise di costruirsi "a curious Collection of Pictures, by the most celebrated Italian Masters".³² Interessato non solo alla politica, ma anche a musica, lettere classiche e arte, entrò in stretti rapporti

²⁴ Si guardi, ad esempio, ai pezzi del Louvre con *Annibale Carracci che conduce la Pittura al tempio di Pallade e Apollo* (inv. 3371) e l'*Omaggio a Raffaello* (inv. RF 49959), poi incisi da Pietro Aquila, oppure alla più tarda *Allegoria* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 67.95.10), che costituì il modello del frontespizio del *Missale romanum* (1714).

²⁵ Borea (nota 12), p. 260.

²⁶ Jaffé (nota 3), II, p. 128.

²⁷ Sul disegno oggi al Louvre (inv. I7950, penna e inchiostro marromatita, 410 × 310 mm) e la relativa incisione, cfr. Stella Rudolph, in: *L'Idea del Bello* (nota 3), II, pp. 484sg., ni. XVIII.3–4; de Frutos (nota 1), pp. 369–372.

²⁸ Di questo avviso è anche Stefano Pierguidi, "'Tanto che basti': la 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti", in: *RIHA Journal*, 0178 (30 agosto 2017), www.riha-journal.org/articles/2017/0178-pierguidi (accesso il 14 aprile 2021), nota 44.

²⁹ Ipotesi proposta da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nella recensione al libro di Stefania Ventra citato di seguito, in: *Bollettino d'arte*, s. 7, CIV (2019), 44, pp. 174–178: 175sg. Sul pittore ticinese e sulle sue controversie con l'Accademia di San Luca: Nicholas Turner, "An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's *L'Amore dell'Arte*", in: *The British Museum Yearbook*, I (1976), pp. 157–186; *I David: due pittori tra Sei e Settecento*,

cat. della mostra, a cura di Andrea Spiriti/Simona Capelli, Milano 2004; Stefania Ventra, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento: artisti, opere, strategie culturali*, Firenze 2019, pp. 184–197.

³⁰ Jonathan Richardson Sr., *An Essay on the Theory of Painting*, 2ª ed., aumentata e corretta, Londra 1725, p. vii. Le iscrizioni menzionate tornano pedissequamente, se non fosse per il motto "Mai a bastanza", che nell'*Essay* diventa "Non mai a bastanza", come nella versione a stampa di Dorigny. Piuttosto che ipotizzare che un conoscitore del calibro del pittore britannico abbia frainteso un'incisione per un disegno, si può immaginare che nella descrizione usasse come promemoria la stampa oppure che citasse da essa perché conservata da Davenant assieme al disegno.

³¹ Sul personaggio: Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music (1719–1728): The Institution and Its Directors*, New York/Londra 1989, pp. 86–89; John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701–1800*, New Haven/Londra 1997, p. 280; Marco Al Kalak, "Henry Davenant: mediazione e diplomazia fra Italia e Inghilterra", in: *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, atti del convegno Modena 2015, a cura di Francesca Fedi/Duccio Tongiorgi, Roma 2017, pp. 55–70.

³² Così è descritta nell'annuncio della vendita all'asta dei suoi beni apparso sul *Daily Courant* il 2 dicembre 1731 (cit. da *The Art World in Britain 1660 to 1735*, artworld.york.ac.uk/sources/5.2914 [accesso il 16 aprile 2021]).

con alcuni dei più conosciuti intellettuali del tempo, su tutti il grecista Anton Maria Salvini a Firenze e Ludovico Antonio Muratori a Modena, per favorire gli scambi letterari tra Italia e Inghilterra. D'altro canto, oltre a trovare pezzi per sé, fu al servizio di James Brydges, duca di Chandos, in qualità di consulente artistico, procacciandogli sin dai tempi dei precedenti soggiorni in Olanda quadri e arredi preziosi per la residenza di Cannons nel Middlesex.³³ Per adempiere ai suoi compiti diplomatici, Davenant soggiornò principalmente a Genova, spostandosi spesso a Firenze e Modena, per spingersi alla fine del suo mandato anche a Roma e nel Meridione.

Tracce archivistiche ed epistolari ci raccontano ad esempio del suo invito in Liguria al pittore fiorentino Anton Domenico Gabbiani, con cui era già in traffici,³⁴ oppure di come tentò di acquistare alcuni quadri della collezione di Rinaldo I d'Este in cambio di una tabacchiera³⁵ o, infine, del suo ultimo viaggio italiano, che tra primavera ed estate del 1722 lo portò a Roma e Napoli in compagnia del futuro viceré, il cardinale tedesco Michael Friedrich von Althann.³⁶ Si trattava insomma di un personaggio di primissimo piano, ben noto a Pierre-Jean Mariette,³⁷ ed è possibile che proprio in quella visita all'Urbe del 1722, oltre a frequentare l'antiquario Philipp von Stosch, il cardinale von Althann e altri membri della curia e dell'aristocrazia romana, egli sia riuscito a procurarsi sul mercato il foglio marattesco con l'*Accademia di pittura*, che tanto avrebbe incuriosito Richardson.

³³ Al Kalak (nota 31), p. 59. Su Brydges si veda Susan Jenkins, "Power Play: James Brydges, 1st Duke of Chandos, and Sir Robert Walpole. The Politics of Collecting in the Early 18th Century", in: *The British Art Journal*, IV (2003), 2, pp. 80–82, ed eadem, *Portrait of a Patron: The Patronage and Collecting of James Brydges, 1st Duke of Chandos (1674–1744)*, Aldershot 2007.

³⁴ In una lettera del 19 aprile 1719 Davenant domandava a Gabbiani notizie sulla copia della *Venere di Urbino* di Tiziano che gli aveva commissionato e contestualmente chiedeva all'artista di lavorare a Genova (*Raccolta di lettere sulla pittura* [...], a cura di Giovanni Gaetano Bottari/Luigi Crespi, Roma 1754–1773, V, pp. 203sg., no. cxii).

³⁵ Al Kalak (nota 31), p. 67.

³⁶ Il 30 maggio 1722 Davenant scriveva a Muratori di essere pronto a partire per la capitale del Vicereame (*ibidem*). Notizia e frequentazioni sono confermate anche da una lettera di Philipp von Stosch a Matteo Egizio del 17 giugno 1722 (Richard Engelmann, "Briefe von Philipp von Stosch an Matt. Egizio in Neapel", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, VI [1908], pp. 326–348: 333sg.). Come Stosch, anche Davenant coltivava la passione per la glittica antica.

³⁷ Pare significativo che a distanza di decenni, nei commenti al quinto volume della *Raccolta di lettere* che Mariette inviò nel 1766 a Bottari e che furono pubblicati da esso nel tomo seguente, il conoscitore francese avvertisse la necessità di precisare che "il nome dell'Inviato d'Inghilterra", storpiato dal curatore in Davenans, "si doveva scriver così: Davenant" (*Raccolta di lettere* [nota 34], VI, p. 8).

Ritornato sulle rive del Tamigi, Davenant ebbe un drastico rovescio di fortuna, di cui sono spia la cessione di tutti i suoi beni mobili il 2 dicembre 1731 per bancarotta e un irriverente epigramma satirico di Paolo Antonio Rolli, che se da un lato ne ricorda le sfortune, dall'altro ne evoca bene il temperamento e gli affari condotti.³⁸ Dell'asta di vendita dei beni del diplomatico, allora residente in Albemarle Street a Piccadilly, esiste un annuncio di giornale dove – oltre al lussuoso mobilio, i panni in damasco genovese, le tende in seta italiana, un raffinato orologio astronomico di Daniel Quare, i seicento volumi in latino e nelle principali lingue europee – si cita anche una raccolta di quadri dei più celebri maestri italiani che Davenant "collected by himself when in Italy", ma soprattutto "a small Parcel of very curious Prints and Drawings".³⁹

Una delle più antiche notizie dell'*Accademia di pittura* nelle Devonshire Collections si deve invece al volume postumo dell'esperto conoscitore e collezionista Henry Reveley (1820), venuto a mancare nel 1798, che a proposito dei disegni di Maratti (forse parafrasando Richardson) precisava "the most capital one in England, is a large emblematical representation of Painting, with many figures, in the possession of the Duke of Devonshire".⁴⁰ L'entrata del foglio a Chatsworth, ricondotta dubitativamente a un'acquisizione da parte di William Cavendish, secondo duca di Devonshire (1672–1729), si riteneva potesse essere avvenuta direttamente a Roma dopo l'annullamento della vendita del materiale della bottega marattesca (1720) per deci-

³⁸ "Arrivato finalmente / è il maltempo, o Davercante. / Se non fuggi immantinente, / sbirri aspetta ad ogn'istante: / e tu leggi indifferente / il Petrarca, il Berni, il Dante. / Fosti e sei perpetuamente / ne' tuoi debiti costante, / ubriaco, negligente, / sporco, pigro, stravagante: / eppur legger vuoi sovente / il Petrarca, il Berni, il Dante. / Fin di quadri fosti agente, / e ghinee ne avesti tante; / ma il padron sciocco imprudente / anche aspettane il contante. / Questo è ancor per te niente: / legger vuoi Petrarca, e Dante. / A ogni sesso, etade, e gente, / fatte n'hai, chi sa mai quante! / In proverbio dir si sente / lo scrocone Davercante. / Fuggi, va', non por più mente / al Petrarca, al Berni, al Dante" (Paolo Antonio Rolli, *Marziale in Albion*, Firenze 1776, p. 47, epigramma LV).

³⁹ Per l'annuncio dell'asta vedi sopra, nota 32. Per una lista di una vendita di suoi dipinti (tra cui sono annoverati ben tredici quadri attribuiti a Maratti) si veda anche "Mr. D'Avenant's Sale of Pictures: Prices fix'd", 1731, in: *Sale Catalogues of the Principal Collections of Pictures (One Hundred and Seventy One in Number) Sold by Auction in England within the Years 1711–1759* (Houlditch Manuscript), Londra, Victoria and Albert Museum, National Art Library, 86.00.18–19, I, p. 531, pubblicato in: *The Art World in Britain 1660 to 1735*, artworld.york.ac.uk/sources/5.0155.238 (accesso il 16 aprile 2021); cfr. anche il *Getty Provenance Index*, www.getty.edu/research/tools/provenance/index.html (accesso il 7 ottobre 2021), al no. Br-a309.

⁴⁰ Henry Reveley, *Notices Illustrative of the Drawings and Sketches of Some of the Most Distinguished Masters in All the Principal Schools of Design*, a cura di Hugh Reveley, Londra 1820, pp. 103sg.

sione della figlia dell'artista Faustina.⁴¹ Per quanto ora venuto alla luce, è invece possibile che tale passaggio abbia avuto luogo in Inghilterra per mano degli agenti del figlio omonimo di Cavendish, terzo duca di Devonshire (1698–1755), piuttosto che del padre: piace immaginarli intenti ad accaparrarsi i pezzi migliori della collezione Davenant, tra cui il nostro disegno, proprio durante l'asta londinese del 1731.⁴²

Il testo approfondisce il mio intervento al convegno Incisori, artisti e stampatori: la diffusione di modelli attraverso la stampa nel XVII e XVIII secolo, organizzato a cura di Sonia Maffei ed Elena Petracca all'Università degli Studi di Pisa il 20 e 21 giugno 2019. Ringrazio per aiuto e consigli Matteo Al Kalak, Dario Beccarini, Carlotta Brovadan, Michela di Macco, Ortensia Martinez Fucini, Monica Fintoni, Benedetta Gestri, Francesco Grisolia, Michele Maccherini, Giovanni Mazzaferro, Andrea Paoletti, Donatella Pegazzano, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Stefania Ventra, Samuel Vitali.

Referenze fotografiche

Archivio dell'autore: figg. 1–3, 5. – Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Conn.: fig. 4.

⁴¹ Francesco Grisolia, “‘The Thought is Delicious’: Maratti e i collezionisti inglesi di disegni”, in: *Maratti e la sua fortuna*, atti del convegno Roma 2014, a cura di Sybille Ebert-Schifferer/Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 227–258: 238.

⁴² In dubbio non è tanto il passaggio da Davenant a Devonshire, quanto il momento in cui il foglio entrò nelle disponibilità del primo. Se non nell'Urbe, come ipotizzo, esso potrebbe essere arrivato in Inghilterra con Dorigny, che lavorò a Hampton Court ed entrò in contatto con vari collezionisti anglosassoni a cui avrebbe potuto venderlo.

Umschlagbild | Copertina:

Édouard Manet, Studienblatt mit Kopien nach der *cantoria* von Luca della Robbia | foglio di studi con copie dalla *cantoria* di Luca della Robbia
Paris, Musée d'Orsay, aufbewahrt im | in deposito al Musée du Louvre, inv. RF 30459r
(S. 290, Abb. 8 | p. 290, fig. 8)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
dicembre 2021