

‘Old masters’ da *exempla* a souvenir: note sulla fortuna
dell’*Aurora* Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento
Carla Mazzarelli

Adamo Chiusole, poeta, arcade e pittore dilettante sembrava non aver dubbi: «in Roma il saggio Forestier dilettante cercherà di avere una bella copia dell’*Aurora* Rospigliosi, piuttosto che un’*Aurora* inventata da moderno Pittore»¹. D’altra parte, l’affresco che Guido Reni aveva eseguito per Scipione Borghese nel casino di delizie al Quirinale tra il 1613 e il 1614 era sin dal Seicento una delle opere più frequentemente riprodotte e studiate, consacrata da Bellori come un’icona dei principi dell’*Idea del Bello*, e canone estetico di simmetria, proporzione ed armonia². Alla metà del secolo, poi, negli anni in cui era giunto a Roma il giovane Chiusole che nella capitale pontificia frequentò gli atelier di Pompeo Batoni, Anton Raphael Mengs ed Agostino Masucci, era fresca l’eco dell’impresa per Hugh Percy duca di Northumberland: le grandi copie eseguite da Batoni, Mengs, Placido Costanzi, e lo stesso Masucci, cui era stata affidata l’*Aurora* da Guido, avrebbero presto lasciato la capitale pontificia per andare ad arredare la Galleria nella sontuosa residenza del committente inglese³.

La lunga durata della fortuna del celeberrimo affresco di Reni, rappresenta solo un tassello attraverso cui ricostruire il vasto e complesso fenomeno dell’esportazione di copie dagli *exempla* della pittura di “scuola romana” fuori di Roma. Un tema, quest’ultimo, che si rivela sempre più centrale alla comprensione dei sistemi connessi con la cultura accademica e la formazione degli artisti ma anche dei meccanismi del mercato sia antiquario che di pittura moderna nella capitale pontificia, ben oltre i consueti limiti cronologici definiti dalla storiografia del Grand Tour⁴. D’altronde, la stessa abitudine a confrontarci con la replicazione costante, in grande e in piccolo, e nelle più svariate tecniche dell’*Aurora* di Reni – riprodotta anche in cera, in bronzo, sui ventagli delle dame inglesi, sino alla stampa sul francobollo emesso nel 1975 in occasione del quarto centenario della nascita del pittore – o, ai giorni nostri, con l’enorme offerta sul web di ‘Aurore’ eseguite da copisti professionisti o con tecniche di riproduzione digitale avanzata, ci pone di fronte al tema, ben più ampio, del capolavoro d’arte come fenomeno iconico nel mondo virtuale e globalizzato: nell’immaginario comune l’*Aurora* di Guido Reni è, prima ancora che dipinto romano del Seicento, immagine da cartolina, universale e senza tempo.

Non è dunque intento di questo scritto presentare un catalogo delle copie dall’*Aurora* realizzate tra Settecento e Ottocento, ma soffermarsi su alcuni casi

di studio di 'esportazione' tra Inghilterra, Spagna e Nord America, nel tentativo di recuperare il filo di una più corretta comprensione delle ragioni e soprattutto delle modalità di ricezione ed assimilazione del modello reniano nella cultura extra-romana. A fare da sfondo agli esempi presentati ci sono due 'Rome' molto diverse eppure – come questo stesso volume suggerisce – legate da indissolubile continuità: la città degli anni Settanta del XVIII secolo, all'apice del fenomeno Grand Tour e centro universale della cultura, della produzione ed esportazione artistica, e l'urbe della seconda restaurazione, tra gli anni Cinquanta e Settanta dell'Ottocento quando Roma, pur vedendo sfumare il suo ruolo di capitale artistica, trova nella promozione e diffusione dei suoi canoni, le ragioni per una conferma della propria identità «anti-moderna».

I contesti di partenza dovrebbero servire a spiegarci meglio anche i contesti di ricezione: quelli degli artefici che eseguirono le copie, dei committenti che le richiesero, dei luoghi, infine, in cui le nuove 'Aurore' andarono ad abitare.

I.

Palazzo Rospigliosi nel corso del Settecento fu meta obbligata dei visitatori del Grand Tour: unico ambiente visitabile su richiesta per aristocratici ed intenditori, era il casino dell'*Aurora*, dove la famiglia aveva concentrato le opere più significative delle collezioni⁵. Sull'affresco di Reni i viaggiatori più avvertiti non mancavano di annotare i propri commenti, nelle lettere o nei diari scritti durante il viaggio. «Grazia» e «semplicità» sono i termini più frequentemente associati nella descrizione della pittura di cui anche le guide del tempo non mancano di segnalare la «bella composizione» e il «disegno grandioso»⁶. Nonostante il giudizio non del tutto positivo di Winckelmann su Reni e sull'affresco Rospigliosi in particolare – «Guido è discontinuo sia nel disegno che nello svolgimento» – aveva scritto il teorico tedesco, aggiungendo: «egli conosceva la bellezza ma non sempre l'ha raggiunta, il suo Apollo nella famosa Aurora è tutt'altro che una bella figura a confronto con l'Apollo fra le Muse del Mengs a Villa Albani, è come un servitore rispetto al padrone»⁷, l'*Aurora* era stata subito recepita in ambiente neoclassico come una delle opere più esemplari di Reni, annoverata da Lanzi tra i «prodigi» romani del pittore, insieme di «facilità» e «cura della bellezza» e fondante per la formazione dei pittori in quanto indicativa del profondo studio dei modelli antichi e naturali sotteso alla costruzione dell'immagine⁸. Sin dal 1760 si era fatto interprete, fra gli altri, di queste istanze in ambito anglosassone lo scrittore Daniel Webb che a Roma era passato tra il 1750 e il 1751, incontrando anche Anton Raphael Mengs da cui aveva ricevuto una copia del *Trattato sulla Bellezza* che ispirò il suo *An inquiry into the beauties of painting* – destinato ad avere anche una certa fortuna in Italia – nel quale non mancò di sottolineare, distinguendola da quella di Raffaello o Correggio, la «grazia teatrale di Guido» e «le studiate attitudini» dei suoi dipinti⁹. Nell'ambito della critica settecentesca anglosassone, da Richardson in avanti, l'idea di Reni era, d'altra parte, indissolubilmente associata all'idea di Roma come chiaramente testimoniano le numerose copie tratte soprattutto



1. Banqueting House, Duncombe Park, Rievaulx Terrace & Temples, North Yorkshire,
© National Trust Images / Mark Sunderland

dalle opere romane dell'artista, ancora presenti nelle collezioni inglesi, dal *San Michele Arcangelo* dei Cappuccini, all'*Erodiade* di Casa Corsini, alla *Fortuna* del Campidoglio; tra queste l'*Aurora* si prestava più di altre all'identificazione di Reni come pittore saldamente connesso con la tradizione romana: molto frequente è, infatti, l'associazione del soggetto a quello delle *Nozze Aldobrandini*¹⁰. Ridotte come pendant allo stesso formato, copie delle due opere, esemplificative l'uno della pittura antica romana e l'altro della pittura moderna, erano spesso vendute in coppia e felicemente accostate e adattate a sopraporta per una *drawing room* o per una *library* come ancora oggi si può vedere in molte residenze inglesi.

La scelta di includere nel programma iconografico della dimora Northumberland, l'*Aurora* di Guido, aveva contribuito a rafforzare l'esemplarità dell'opera in ambiente anglosassone: inserita come un grande quadro sulla parete di fondo dell'ampia sala, riprodotta in una stampa del 1874, la scena 'senza tempo' e di muta poesia del Reni, dialogava con le 'historiae' rappresentate nelle tele tratte da Raffaello e dai Carracci, quasi a ribadire visivamente la tradizionale idea belloriana di Reni, pittore del «silenzio» più che della «parola», dell'«assoluta idealità atemporale» più che dell'«istantanea di un'azione»¹¹.

E, a partire da quell'impresa, come ci ricordava Chiusole, la corsa alle copie dell'*Aurora* anche per arredare le residenze inglesi, sembrava aver acquisito proporzioni sempre più imponenti.

L'interpretazione dell'affresco e, in genere, della pittura di Reni come evocatrice dell'«idea generale e astratta della bellezza, come sappiamo aver fatto i greci»¹² sembrava sottintendere alla scelta di Sir Francis Dashwood, colto e brillante mecenate, con uno spiccato interesse per l'arte e la cultura classiche e nel 1732, al rientro in Inghilterra dopo un soggiorno in Italia di quattro anni, tra i membri fondatori della Società dei Dilettanti nell'ambito della quale fu anche tra i sostenitori del 'greek revival' e delle imprese editoriali di Nicolas Revett e James Athenian Stuart, *Antiquities of Athens* (1762) e *Ionia* (1769)¹³. Agli anni Cinquanta risale plausibilmente l'inserimento di una pittura murale, copia dell'*Aurora* di Guido, sul soffitto del portico est della residenza Dashwood a West Wycombe, nel Buckinghamshire: eseguita dal suo pittore di fiducia Giuseppe Borgnis (1701-1761), artefice anche della maggior parte delle decorazioni della residenza – sempre copie di modelli romani – la pittura, seppure oggi fortemente compromessa da un punto di vista conservativo, doveva allora ben adattarsi all'architettura del portico 'alla greca': un tempio dorico preceduto da un'ampia scalinata, evocazione dei portici di ingresso alla Rotonda di Palladio e interamente decorato con motivi classici, dai busti a *trompe-d'oeil* inseriti in finte nicchie, alla statua di Minerva raffigurata sul timpano dell'edificio. A distanza di pochi anni, Thomas Duncombe III, dovette tener presente l'esempio della residenza di Dashwood quando chiese attorno al 1758 al medesimo artista di intervenire nella decorazione della sua dimora a Rievaulx (Helmsley-North Yorkshire): nell'esteso parco, la 'Banqueting House' è un tempio ionico, esemplato sul modello romano del Tempio della Fortuna Virile, che accoglie al centro del soffitto una copia dell'*Aurora* da Guido Reni con in-



2. Giuseppe Borgnis, *Aurora*, copia da Guido Reni, 1758 ca., Banqueting House, Duncombe Park, Rievaulx Terrace & Temples, North Yorkshire, © National Trust Images / Nadia MacKenzie
3. Giuseppe Borgnis, *Diana ed Endimione*, copia da Annibale Carracci, 1758 ca., Banqueting House, Duncombe Park, Rievaulx Terrace & Temples, North Yorkshire, © National Trust Images / Nadia MacKenzie

torno quattro scene mitologiche tratte dagli affreschi di Annibale Carracci in Palazzo Farnese (figg. 1-3)¹⁴. La traduzione e combinazione dei modelli classici, antichi e moderni doveva essere, in questo caso, il risultato della riflessione compiuta dagli artefici coinvolti nell'impresa sulle consistenti raccolte di stampe messe insieme dagli stessi committenti e destinate a fornire un repertorio di facile consultazione ed accostamento delle principali opere e temi romani. Mentre sembrerebbe, infatti, che Giuseppe Borgnis non sia mai passato per la capitale pontificia, sappiamo che Francis Dashwood, suo principale mecenate, riportò con sé dal viaggio nell'Urbe molte incisioni acquistate sul mercato antiquario¹⁵.

Intanto a Roma, l'incremento crescente di richieste per accedere a copiare direttamente l'originale di Reni innalzando, con ogni probabilità, ponteggi nella sala dell'*Aurora* per poter avvicinarsi il più possibile all'opera e ricalcarla – pratica più che consueta e impiegata dallo stesso Masucci per la copia Northumberland – doveva essere stata la ragione principale dei limiti imposti dalla famiglia ai copisti proprio attorno agli anni Settanta del secolo. Come ho avuto modo di segnalare già in altre occasioni, molteplici sono, infatti, le fonti che ci testimoniano come, a questa altezza cronologica, autorità pontificie e privati iniziassero a prendere provvedimenti a tutela dei 'celebrati' originali minacciati dal business crescente del mercato di riproduzioni¹⁶. Mentre gli artisti francesi affollavano le Stanze vaticane per copiare gli affreschi di Raffaello, prendendosi molte 'libertà', nel 1774 William Parry aveva, ad esempio, ottenuto il permesso di copiare la *Trasfigurazione* di Raffaello in San Pietro in Montorio, solo perché aveva potuto usufruire di un ponteggio già innalzato di fronte al dipinto¹⁷. Niente da fare, poi, per ottenere il permesso di copiare i dipinti della collezione Altieri: il principe non sopportava neppure di sentire l'odore dei colori nella propria residenza e un artista inglese era stato costretto a copiare i Claude da un «bad Drawing in water colour and without looking at the original»¹⁸. Anche i Rospigliosi, dunque, non erano stati da meno. La nuova situazione, però, lungi dal limitare la richiesta di copie dal dipinto, aveva comportato la necessità di trovare nuove fonti più facilmente accessibili tramite cui riprodurre l'affresco, stampe e copie antiche in particolare, rendendo più difficile l'esecuzione di una buona copia ma accrescendone anche il valore qualora fosse ben riuscita. Ne sembrava consapevole anche il gesuita padre John Thorpe che, impegnato a Roma a seguire le committenze per il cattolico Henry Arundell, aveva indicato l'*Aurora* di Guido Reni tra i soggetti adatti ad essere inseriti nella residenza di Wardour. La scelta può stupire vista l'attenzione di padre Thorpe a fornire al committente soprattutto modelli esemplari di *historia sacra* da esportare nella residenza, baluardo del cattolicesimo inglese, dalla *Trasfigurazione* di Raffaello, inizialmente indicata come soggetto da riprodurre per il quadro d'altare della cappella, ai dipinti sacri della quadreria Barberini, individuati come temi ideali ad essere riprodotti in miniatura per il Cabinet di Lady Arundell¹⁹. Ma l'intermediario si mostrava davvero molto aggiornato sulle novità che la piazza romana offriva sia nell'ambito del mercato di opere moderne che di riproduzioni destinate, queste ultime, in molti casi, a



4. Caterina Cherubini Preciado de la Vega, *Aurora*, copia da Guido Reni, 1780-1790 ca., acquerello e gouache su avorio, mm 76 x 38, Spagna, collezione privata, © Martínez Lanzas

garantire «montagne di soldi» a copisti e mercanti. E, d'altra parte, sembrava essere anche ben consapevole dell'ineludibile rapporto di dare e avere che i giovani artisti in formazione instauravano con le copie che erano incaricati di eseguire da modelli esemplari come nel caso della copia proposta da Thorpe ad Arundell dalla *Trasfigurazione* di Raffaello su cui precisava che:

The difference in the expence of copying any of these, or the Transfiguration will be very small: because an Artist will be paid for copying an ordinary picture, but by copying a fine original the painter knows that he will improve in his Art, and therefore willingly undertakes it for less money²⁰.

Non molto diverso doveva essere per l'*Aurora* che «with the nudities decently covered according to instructions», come specificava già in una lettera del 20 aprile 1771, avrebbe mantenuto, specie se associata ai modelli così frequentemente copiati all'epoca sia per gli inglesi che per i francesi, della *Scuola di Atene* e del *Monte Parnaso* di Raffaello, secondo quanto egli aveva già proposto ad Arundell in una lettera del gennaio dello stesso anno, tutta la sua esemplarità 'more romano' oltre che indubbe funzioni ornamentali per una *Grand Hall*²¹.

L'impossibilità ad accedere direttamente all'originale di Reni aveva impensierito invece sicuramente lo scozzese Patrick Home, intenzionato, durante il lungo soggiorno in Italia (1770-1777), a raccogliere, per la nuova residenza di Wedderburn, una quadreria di prestigio, composta di importanti *old masters*, così come di copie pittoriche, di qualità, dai grandi modelli della tradizione classica alcune delle quali eseguite da artisti suoi conterranei residenti in Italia²². A David Allan aveva affidato le copie, a pendant, delle *Nozze Aldobrandini* e dell'*Aurora* di Guido Reni, capolavori entrambi ammirati dal committente durante il soggiorno romano come documenta il suo accurato *Gior-*

nale di viaggio, in cui dimostra un certo senso critico e discrete capacità di conoscitore²³. Il 3 giugno del 1775 Home scriveva all'agente Thomas Chase presso Lord Tylney a Firenze che la copia dell'*Aurora*, «considering that now no person whatever is allowed to copy it from ye original, it is not a very bad one, tho' very indifferently coloured. This copy was done from an old Copy, in [Girolamo?] Belloni's hand, but I believe principally from Frey's Print»²⁴. La buona riuscita della riproduzione doveva essere essenziale per un osservatore attento come Home, con un gusto spiccato proprio per i dipinti di emulazione, 'ingannevoli' anche agli occhi dei più attenti conoscitori: l'*Aurora* copiata da Allan per 50 zecchini – probabilmente poi mai terminata dal pittore – doveva infatti essere in questo caso accostata non solo a copie moderne da altri modelli romani, fra cui oltre alle già menzionate *Nozze Aldobrandini*, vi era anche l'onnipresente *Scuola d'Atene* commissionata a Colin Morison, ma anche a un numero cospicuo di copie antiche d'autore tra cui alcune riferite a Livio Mehus e Giovanni Domenico Gabbiani da capolavori di Raffaello e Correggio²⁵. Se, come accennato nella lettera di Home, prima ancora delle copie antiche in circolazione sul mercato, la stampa di Johann Jakob Frey, edita nel 1722, sembrava essere, all'epoca, la fonte più frequentemente impiegata per riprodurre il dipinto di Reni, essa doveva però rivelarsi *medium* insufficiente agli occhi di committenti interessati a possedere copie il più possibile fedeli all'originale, nel disegno ma ancor più nella restituzione delle delicate cromie dell'affresco. Mentre, nel 1773, il giovane pittore americano John Singleton Copley, durante il suo viaggio di studio a Roma, informava il fratello di essersi procurato «the copy of Guido's Aurora for Mr [Thomas] Palmer. It's in Water colours and will be in England by the time I get there, with my other things. The original is a very fine thing indeed and I doubt not you will be much pleased with the Copy when you see it»²⁶ e, qualche anno dopo, tra il 1776 e il 1778 Thomas Jones notava due giovani valenti copisti attivi in città, John James Rouby e William Pars, impegnati a riprodurre 'Aurore' da spedire in Inghilterra (una, quella di Rouby, era per John Sackville, terzo duca di Dorset e l'altra, secondo Jones, per il Vescovo di Derry²⁷), l'editore e mercante d'arte Ludovico Mirri forniva ad amatori ed intendenti d'arte, una nuova edizione dell'*Aurora* di Guido Reni già 'annunciata' nel *Catalogo* del suo negozio allegato in calce all'edizione delle *Terme di Tito* del 1776 e menzionata anche tra le «opere dipinte» nel catalogo delle opere «incise e dipinte di Ludovico Mirri pubblicate fino al presente anno 1784», una delle rare stock list a stampa raccolte da Goethe durante il suo soggiorno a Roma²⁸: «L'Aurora di Guido Reno dell'Ecc.ma Casa Rospigliosi dipinta come l'originale zecchini dodici. 24. 60» era venduta insieme a «L'Amore di Guido Reno del Campidoglio, la quale si dà per compagnia alla suddetta. Zecchini dodici 24. 60»²⁹. L'*Aurora* edita da Mirri, grazie anche alla raffinata tecnica di coloritura della stampa messa a punto dall'editore, dovette essere apprezzata sul mercato come *medium* per la riproduzione del dipinto, inaugurando la fortuna del soggetto anche per le copie in miniatura. Va forse a questo punto rilevato come i sodalizi che spesso vedono affiancati, in questi anni, editori, mercanti, copisti nel mercato antiquario come

in quello di riproduzioni e di opere moderne vadano ancora accuratamente vagliati proprio per chiarire l'effettiva relazione esistente, ad esempio, tra mercato delle stampe e mercato delle copie pittoriche. Indicativo in tal senso può essere ancora quanto riferito sempre da Padre Thorpe in merito alla speciale concessione che Thomas Jenkins – certamente tra gli agenti uno dei più agguerriti in quest'ambito – avrebbe ottenuto dal papa Ganganelli (Clemente XIV) di far accedere un 'suo' copista nella Stanza con le Storie della Vergine di Guido Reni nel Palazzo a Monte Cavallo, per trarne diverse copie; permesso, che sempre secondo Thorpe, non era stato sino allora mai concesso³⁰. Non era cosa da poco: in questo modo Jenkins si garantiva, infatti, un primato nella gestione delle riproduzioni tratte dagli affreschi di Reni, un copyright, diremo oggi, proprio perché l'agente era in grado di assicurarne una maggiore qualità essendo state copiate direttamente dagli originali: è infatti Jenkins a gestire, qualche anno dopo, l'invio per il salone della residenza di Ribston Hall nello Yorkshire di Sir John Goodricke di una serie di copie da modelli pittorici romani, che comprendeva anche una eseguita da Pietro Angeletti dalla *Nascita di Maria* di Guido Reni del ciclo della cappella al Quirinale³¹; il disegno dell'artista farà per altro da tramite per la stampa, la prima a noi nota, tratta dall'opera, edita da Carlo Ottaviani alla fine del secolo³². Così, tornando all'*Aurora*, non può non suscitare interrogativi analoghi il fatto che dopo la commissione di una copia pittorica del nostro affresco da parte del mercante Colin Morison ad Antonio Cavallucci, pittore particolarmente apprezzato proprio per la sua capacità di imitare alla perfezione lo stile reniano e forse in grado anche di ottenere permessi 'speciali' da parte dei Rospigliosi grazie ai suoi legami con un'altra nobile famiglia, quella dei Caetani, sia il medesimo artista a fornire il disegno, per la stampa dall'*Aurora* edita nel 1787 da Raffaello Morghen, destinata a diventare una delle più felici e celebri tratte dal dipinto³³.

La ricerca di copie di qualità, testimoniata in più casi dalle fonti, si spiega poi anche con il fatto che stampe di traduzione, copie pittoriche e grafiche da Reni rientravano in modo sempre più decisivo come parte fondante del tirocinio di formazione degli artisti attivi a Roma: ne erano particolarmente ricchi gli atelier di Anton Raphael Mengs e Anton von Maron, centri di passaggio quasi obbligati per i giovani giunti da tutta Europa nella capitale pontificia e ove la pratica della copia, per didattica ma anche per mercato, dalle opere di Guido era molto frequente³⁴. Sappiamo che tra gli allievi passati dallo studio di Mengs e poi in quello di Maron numerosi erano i pensionati spagnoli, vista anche la stretta connessione della scuola fondata da Francisco Preciado de la Vega con l'Accademia di San Luca e lo stesso ruolo giocato da Mengs nell'istituzione madrilenica. Nel computo già fornito a suo tempo da Claude Bédat numerose risultano le copie tratte dai capolavori romani del pittore bolognese, tra cui si rintraccia un certo numero di *Aurore* che, ancora all'inizio del XIX secolo, gli artisti allievi dell'Accademia di San Fernando inviano in patria a dimostrazione dei risultati raggiunti durante il loro tirocinio³⁵. E, come è in parte già noto, l'interesse per l'opera di Reni aveva contagiato anche i collezionisti spagnoli; lo stesso repertorio di modelli reniani disponibili negli atelier dei

maestri oltre ad educare l'occhio e la mano dei giovani allievi poteva suscitare l'interesse dei committenti. Fa pensare all'idea di mettere insieme un vero e proprio *cabinet de réception* in miniatura – di gran moda in quegli anni anche tra amateur inglesi e russi – la richiesta di re Carlo III e del suo successore Carlo IV che sin dal 1774 garantirono alla miniaturista e copista Caterina Cherubini, moglie di Preciado e l'unica a condividere a Roma lo scettro della celebrità in quest'ambito insieme a Theresine Mengs Maron, una pensione annua, in cambio che l'artista inviasse copie in miniatura tratte dai più importanti dipinti italiani³⁶. Sia Caterina che Theresine dovettero usufruire ampiamente dei disegni e delle stampe presenti negli atelier dei rispettivi consorti. Tra le opere inviate da Caterina ai suoi sovrani sino al 1800, prevalgono decisamente le miniature di modelli reniani (*La Vergine col bambino dormiente* Borghese, *L'Erodiade* Corsini, *La Vergine Bolognetti*, *La Maddalena penitente* Barberini, *Il San Michele arcangelo* dei Cappuccini) e con ogni probabilità, va inserita in questa serie anche la copia, firmata, dell'*Aurora* di Reni conservata in una collezione privata spagnola, esemplare di ottima qualità e piuttosto interessante se si considera che pochissime sono le opere ad oggi rintracciate dell'artista (fig. 4, tav. XXIX)³⁷. Realizzata plausibilmente tra gli anni Ottanta e Novanta, la copia di Caterina Cherubini, eseguita con la raffinata tecnica del puntinato, si affianca a quelle che, sempre più numerose e in formati e tecniche diverse, era possibile acquistare sul mercato romano alla fine del secolo come quella in «cera di grandezza palmi due» esportata nel 1789 da Giuseppe del Prato³⁸. Souvenir di Roma da riportare in patria, nel palmo di una mano.

II.

E voi, giovani pittori, apprendete da quei primi la semplicità, la ingenua naturalezza, la espressione la evidenza, ma non la secchezza e la freddezza che spesso in essi si trova; apprendete il perfezionamento dell'arte in Raffaello e negli altri che vissero con lui; il forte ed il robusto in Michelangiolo (ma qui guardatevi dal non cadere nello esagerato); nel Giorgione, nel Tiziano e negli altri veneti il perfetto colorire, in tutti quanto ha di meglio, formatevi un bello originale, che si tenga al vero in cui solo ogni bello è riposto [...] Studiate nei grandi maestri senza distinzione di tempi e di maniere; in tutti è del bello, prendete questo ove meglio si rinviene. Purismo, antipurismo, romanticismo, classicismo, e quante altre strane voci si sono inventate nei passati e ne' presenti tempi a dividere i cuori e le italiane menti, sono vani nomi, dannevoli distinzioni dalle quali è pur tempo che cessi Italia mia³⁹.

La lunga requisitoria che nel 1836 Oreste Raggi affidava alle pagine de «Il Tiberino» seguiva alla presentazione e descrizione del dipinto che, non senza giudizi contrastanti, si era guadagnato il secondo premio al Concorso clementino di San Luca di quell'anno nella classe della pittura. La tela, raffigurante *San Paolo davanti ad Agrippa*, sembrava aver posto teorici ed accademici di fronte al problema urgente dei nuovi *exempla* da indicare agli studenti in un panorama europeo pronto a marginalizzare la centralità di Roma e aveva acuito il dibattito tra puristi, romantici, e classicisti. Il giovane pittore, autore della



5. Augusto Ratti, *Aurora*, copia da Guido Reni, 1856 ca., olio su tela, cm 92,2 x 172,7, Toronto, Government of Ontario Art Collection, © Toronto, Government of Ontario Art Collection, Archives of Ontario

tela oggi alla Galleria dell'Accademia di San Luca (inv. n. 23), era il romano Augusto Ratti su cui non sappiamo molto se non che dovette presto mettere da parte le glorie della pittura di storia per dedicarsi, con maggiore fortuna, alla replicazione di quei modelli esemplari che Raggi indicava come gli unici in grado di reiterare i fasti del passato. A caccia, come molti in quegli anni, di un mestiere sicuro, Augusto Ratti lo ritroviamo tra la fine degli anni Quaranta e Cinquanta, copista mercante, non molto diverso da quei professionisti del settore che circolavano numerosi, quasi settant'anni prima, nella città di Pio VI: dopo aver eseguito numerose copie nella quadreria del principe Corsini che lo raccomandava a Minardi per la decorazione della Basilica Ostiense nel 1848⁴⁰, Ratti sembra infatti essersi specializzato nella riproduzione di *old masters* per il mercato. Il canadese Adolphe Egerton Ryerson (1803-1883) durante il suo tour in Europa (1844-1857), fermatosi a Roma nel 1846 e, nuovamente, tra il 1855 e il 1856, visitando i monumenti antichi e moderni della città, aveva fatto anche acquisti di opere dai maestri attivi nell'urbe, tra cui una copia dall'*Aurora* di Guido Reni dipinta da Augusto Ratti e da questi comprata il 23 febbraio di quell'anno come registrato dall'account book di Ryerson, tela oggi presso il Government of Ontario Art Collection (fig. 5, tav. XXX)⁴¹. La quadreria messa insieme da Egerton era destinata a svolgere un ruolo ben preciso nel contesto delle politiche artistiche canadesi: ministro della chiesa metodista episcopale, politico ed educatore di rilievo nell'ambito dell'Upper Canada Academy a Cobourg sin dal 1830, Egerton aveva, infatti, fondato nel 1847 la Normal School di St James Square a Toronto il cui programma educativo era strettamente connesso alla neonata istituzione del Museum of Natural History and Fine Arts, poi Royal Ontario Museum⁴². Nel suo lungo viaggio egli si era rivolto, in particolare, all'«investigation of the educational institutions of Europe» e dalla sua

Autobiografia apprendiamo come fosse rimasto particolarmente colpito dalla macchina governativa di Pio IX, con cui aveva avuto un colloquio personale e a cui aveva accennato le linee fondamentali della sua scuola, innovativa anche sul piano dell'apertura verso i cattolici romani⁴³. Prima ancora che godibile opera decorativa, l'*Aurora* di Reni, rivista da un pittore, seppure minore, di formazione accademica come Ratti, doveva dunque rappresentare, agli occhi di Ryerson, innanzitutto un *exemplum* da proporre agli studenti della neonata istituzione accademica canadese ed allestita nell'Educational Museum ad essa legato. Tra gli acquisti italiani di Egerton era infatti compresa anche una copia della *Madonna del Sacco* di Perugino eseguita dal pittore Antonio Sasso, comprata direttamente dal copista a Firenze il 27 febbraio del 1856, anch'essa oggi nelle collezioni del Government of Ontario (fig. 6); i due dipinti accostati non rimandavano dunque solo implicitamente alla lunga durata dell'esemplarità della Scuola italiana ma si rivelavano anche come tasselli indicativi delle principali correnti artistiche della Roma contemporanea di Pio IX: quella neo-secentista patrocinata anche nell'ambito della didattica dell'Accademia di San Luca da Vincenzo Camuccini e quella preraffaellita e purista dominata dalla figura chiave di Tommaso Minardi. D'altra parte proprio nella capitale pontificia della seconda Restaurazione i modelli che, da sempre, ne rappresentavano l'identità confermandone il ruolo di *magistra artium* ma soprattutto quello di capitale della cristianità, erano oggetto di un'attenta politica di conservazione in cui un ruolo primario giocavano proprio le copie⁴⁴. Commissioni di Stato, in questo caso, destinate da una parte a sovvenzionare gli artisti, ma anche a tener salde le redini dell'economia pontificia. Ne aveva eseguite nel 1846 un cospicuo numero, tratte da capolavori del Seicento di Guercino, Domenichino e Carracci, il pittore Costantino Brumidi, prima di trasferirsi lontano dai territori dello Stato Pontificio e diventare celebre come il «Michelangelo degli Stati Uniti», per l'ambiziosa decorazione in affresco del Campidoglio di Washington nel 1855⁴⁵. E tra le molte microstorie di 'esportazione' che si potrebbero ricostruire a tal proposito, vi è quella, tutt'altro che marginale, proprio delle copie dall'*Aurora* di Reni eseguite oltreoceano per i collezionisti privati nord americani dall'artista romano, opere che ancora oggi circolano sul mercato⁴⁶.

Che l'economia artistica romana a questa altezza cronologica offrisse ancora molte occasioni al 'forestiere' di riportare in patria 'un'immagine, una memoria' della città eterna ce lo testimoniano, tra l'altro, le Guide agli studi degli artisti pubblicate con frequenza tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo, pamphlet spesso sovvenzionati e promossi dalle stesse autorità pontificie: la nutrita lista di indirizzi e delle specializzazioni anche di miniatori copisti, formatori, incisori e stampatori, disegna un quadro molto articolato e ancora in parte da sondare⁴⁷. Tra gli editori che, in questi anni, si propongono di fornire al pubblico romano e straniero nuove edizioni dei capolavori della città, commentate in modo semplice e chiaro, possiamo ricordare Erasmo Pistolesi che, già «inventore e scrittore» del *Vaticano descritto ed illustrato* edito in otto volumi tra il 1829 e il 1838, pubblicava nel 1859, *L'Aurora di Guido Reni descritta ed illustrata*, il terzo di trenta pamphlet da pubblicarsi mensilmente; della serie che



6. Antonio Sasso, *Madonna del sacco*, copia da Perugino, 1856 ca., olio su tavola, cm 89,9 x 85,4, Toronto, Government of Ontario Art Collection, © Toronto, Government of Ontario Art Collection, Archives of Ontario

selezionava *exempla* antichi e moderni dell'urbe cristiana – tra cui il *Mosè* di Michelangelo, la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *Deposito di Clemente XII* di Canova – era l'unico dedicato a un soggetto profano corredato da un'incisione a solo contorno di Persichini e da un lungo commento in cui l'autore faceva sfoggio di conoscenza delle fonti storiografiche (da Malvasia a Lanzi) e dell'iconografia del dipinto⁴⁸. A testimoniare ancora però, fuori di Roma, la raffinatezza delle manifatture romane, tra gli anni Cinquanta e Settanta, rimaneva saldamente in prima linea, il micromosaico, ai cui principali artefici e specialisti le guide, non a caso, dedicavano menzione particolare. Sappiamo come sia Gregorio XVI che Pio IX si fossero largamente impegnati per il rinnovamento della Manifattura vaticana del mosaico e in genere per la promozione dei pro-



7. Luigi Moglia, *Aurora*, copia da Guido Reni, 1850-1855 ca., micromosaico, Vercelli, Palazzo Borgogna già Ferrero

8. Manifattura romana, 1870 ca., bracciale con micromosaico raffigurante l'*Aurora*, Londra, Victoria and Albert Museum, Gilbert Collection, © The Rosalinde and Arthur Gilbert Collection on loan to the Victoria and Albert Museum, London

fessionisti del settore che rappresentavano ancora fuori di Roma l'eccellenza dell'industria artistica romana in quest'ambito⁴⁹.

Aveva ottenuto il favore del pubblico internazionale il mosaicista Luigi Moglia che, nel 1873, esporterà un *San Paolo* da Fra' Bartolomeo per la Cattedrale di Mdina, capitolo tardo tra le commissioni dei cosiddetti 'pittori di Pio IX', indagato di recente da Giovanna Capitelli⁵⁰.

Non a caso nel 1851 Moglia, il cui studio artistico era collocato in via del Babuino, era stato tra gli artisti a rappresentare le novità della produzione artistica dello Stato Pontificio all'Esposizione Universale di Londra presentando diverse opere e guadagnandosi il plauso del pubblico per una sua *Veduta dei templi di Pesto* ma soprattutto per le sue copie di dipinti celebri, molto apprezzate sul mercato inglese e non solo: la sua copia dalla *Madonna della Seggiola* da Raffaello fu donata dal pontefice a Napoleone III per il battesimo del figlio ed è oggi al Museo di Compiègne⁵¹. Faceva parte di questa serie l'*Aurora* da Guido Reni oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, soggetto replicato più volte dall'artista come rivela anche la bella versione, firmata, inserita in un'elegante cornice dorata, esistente nelle collezioni di Palazzo Borgogna già Ferrero a Vercelli e probabilmente acquistata dagli eredi dell'artista (fig. 7)⁵². Ancora una volta, l'affresco di cui la scrittrice americana Nathaniel Hawthorne, a Roma nel 1858, notava che «is as fresh and brilliant as if he had painted it with the morning sunshine which it represents»⁵³, sembrava confermarsi come simbolo primario di quella 'memoria' della città eterna che lo stesso Stato Pontificio si impegnava a conservare, promuovere, diffondere e che il mercato recepiva come di qualità e convincente.

Negli anni estremi del tramonto della capitale pontificia, una miriade di manifatture – molte delle quali sono ancora da identificare – specializzate nella produzione di gioielli, micromosaici, miniature, riproducevano su portagioie, tabacchiere, bracciali i grandi modelli della tradizione artistica romana, dai dipinti di Raffaello e Caravaggio ai paesaggi di Claude Lorrain⁵⁴. E ad un'anonima manifattura attiva negli anni Settanta va riferito anche il bracciale in oro, composto di due fasce, l'una con scritto a lettere capitali ROMA e l'altra con l'immagine in micromosaico dell'*Aurora* oggi al Victoria and Albert Museum: si reiterava, così, seppure nell'ampia categoria dell'industria artistica, quell'associazione tra l'idea di Roma e l'idea di Reni di belloriana memoria (fig. 8)⁵⁵.

NOTE

¹ A. CHIUSOLE, *Dell'arte pittorica libri VIII, coll'aggiunta di componimenti diversi*, Venezia 1768, p. 77.

² Sulla fortuna di Guido Reni nel XVII e XVIII secolo resta fondamentale il volume *Guido Reni e L'Europa. Fama e fortuna*, catalogo della mostra a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Frankfurt, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 1988; per la diffusione delle stampe di traduzione da Guido già nel XVII secolo: V. Schmidt-Linsenhoff, *Guido Reni im Urteil des siebzehnten Jahrhunderts. Studien zur literarischen Rezeptionsgeschichte und Katalog der Reproduktionsgrafik*, Kiel, Christian Albrechts-Universität, Diss., 1974; EAD., *Les Estampes d'après Guido Reni: introduction à la gravure de reproduction du XVIIe siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», 40-41, 1978, pp. 5-17.

³ Sull'impresa Northumberland cfr. A. Bacchi in *IriArte: antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 26 ottobre - 26 novembre 1989, Milano 1989, pp. 77-83; J. WOOD, *Raphael Copies and Exemplary Picture Galleries in Mid Eighteenth-Century London*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXII, 3, 1999, pp. 394-417.

⁴ Lo studio della prassi e del mercato di copie a Roma e della loro diffusione in Europa tra XVIII e XIX secolo è stato oggetto della mia tesi di dottorato, discussa nel 2005 presso il Dipartimento di studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione dell'Università di Roma Tre. Le ricerche condotte nell'ambito del dottorato ampliate con successive indagini, confluiscono ora nel volume C. MAZZARELLI, *Dipingere in copia a Roma (1760-1870). Teoria, prassi, mercato*, in corso di stampa (2013). Per alcune prime riflessioni sull'argomento rimando a EAD., «Più vale una bella copia che un mediocre originale»: *teoria, prassi e mercato della copia a Roma tra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 90, 2006, pp. 23-31; EAD., «Quadri moderni copiati dalli pittori viventi»: *dipingere ed esportare copie tra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di M.C. Mazzi, Roma 2008, pp. 163-183; EAD., *La parola alle fonti: copia servile "versus" copia libera (XVIII-XIX secolo)*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Atti delle giornate di studio, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007, a cura di C. Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010, pp. 127-146.

⁵ A. NEGRO, *La collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 2007, in part. pp. 160-175

⁶ G. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma 1763, p. 214 e sgg.

⁷ J.J. WINCKELMANN, *Ville e palazzi di Roma*, ed. it. a cura di J. Raspi Serra, Roma 2000, p. 144: «Der Apollo in der Aurora vom Guido hat nichts weniger als das ideale».

⁸ «E sopra tutto volle distinguersi nella cura della bellezza, specialmente in teste giovanili, ove a giudizio di Mengs, superò ogni pennello [...] Roma, se io non erro, n'è più ricca che Bologna istessa: la Fortuna di Campidoglio, l'Aurora de' Rospigliosi, la Elena degli Spada, la Erodiade de' Corsini, la Maddalena de' Barberini, e simili soggetti presso altri principi, si riguardano come prodigi di Guido». L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [Bassano 1809], a cura di M. Capucci, Firenze 1974, III, p. 72.

⁹ Cfr. D. WEBB, *An inquiry into the beauties of painting, and into the merits of the most celebrated painters, ancient and modern*, London 1760; ed. it. consultata: D. WEBB, *Ricerche su le bellezze della pittura e sul merito de più celebri pittori antichi e moderni, tradotte e commentate dal dottore Francesco Pizzetti, professore di logica e metafisica dell'università di Parma*, Parma 1804, I, p. 19. Ponendosi in linea con Winckelmann, Daniel Webb, pur ammirando l'opera di Guido Reni, ne sottolineava anche i limiti: «La grazia di Guido è piuttosto tecnica che ideale. Intendo per la prima una certa forma di contorno invariabilmente applicata a tutti i caratteri, e in tutte le occasioni. Per esempio la figliola di Erodiade riceve la testa di S. Giovanni colla studiata dignità di un'attrice: e S. Michele passeggia sul corpo del suo avversario colla precisione di un Maestro di Ballo» *Ibid.*

¹⁰ Cfr. G. FUSCONI, *La fortuna delle "Nozze Aldobrandini": dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994.

¹¹ Cit. in O. KURZ, *Guido Reni*, in «Atti e memorie. Accademia Clementina», 22, 1988, pp. 13-35. La tradizionale idea di Reni, pittore della grazia più che della *historia*, tramandata dal celebre aneddoto di Giovan Pietro Bellori sugli affreschi in S. Gregorio al Celio di Domenichino e Guido Reni è spesso citata nel Settecento. Cfr. anche Charles de Brosses che sosteneva che la pittura di Reni fosse difettosa nell'*historia*. C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, ed. cons. Bari 1975, p. 591.

¹² LANZI, *Storia pittorica...* cit., p. 72.

¹³ Per Francis Dashwood e la residenza di West Wycombe cfr. T. KNOX, *Sir Francis Dashwood of West Wycombe Park, Buckinghamshire, as a Collector of Ancient and Modern Sculpture*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, a cura di N. Penny, E.D. Schmidt, in «Studies in the history of art», 70, 2008, pp. 397-419. Per una discussione più ampia sulle copie pittoriche da modelli romani commissionate da Dashwood per la residenza di West Wycombe rimando a MAZZARELLI, *Dipingere in copia...* cit., in corso di stampa.

¹⁴ L'indubbia versatilità e adattabilità del soggetto erano state ben colte, come è noto, anche da Thomas Worsley che aveva fatto inserire nella sua residenza a Hovingham Hall nello Yorkshire, una copia dell'*Aurora* realizzata entro il 1760 da Andrea Casali, ancora in sede. L'artista aveva replicato il soggetto anche a Fonthill House (nello Wiltshire) residenza di William Beckford. «The Aurora, of the size of the original» fu, in questo caso, venduta all'asta il 22 agosto 1807. Per il catalogo dell'asta cfr. www.getty.edu.

¹⁵ Cfr. KNOX, *Sir Francis Dashwood...* cit.; MAZZARELLI, *Dipingere in copia...* cit.

¹⁶ Su questo argomento cfr. per ora MAZZARELLI, *Più vale una bella copia...* cit., mentre per una più ampia disamina di queste tematiche rimando a EAD., *Dipingere in copia...* cit. Per il caso specifico del-

l'*Aurora* Rospiigliosi cfr. anche il saggio di Chiara Teolato, in questo stesso volume.

¹⁷ La notizia è riportata da John Thorpe a Lord Arundell, citata in J. INGAMELLS, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy: 1701-1800*, New Haven 1997, p. 742.

¹⁸ The Paul Mellon Centre [PMC], Archive, Brinsley Ford Archive, RBF (d'ora in poi: PMC, RBF)/1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 11 Febbraio 1775).

¹⁹ Sulle committenze Arundell e il ruolo di John Thorpe, suo agente a Roma cfr., per ora, P.B. KERBER, *The art of catholic recusancy: lord Arundell and Pompeo Batoni*, in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-century Rome*, Atti del convegno, Roma, The British School at Rome, 15-17 febbraio 2006, a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, London 2011, pp. 71-80. Per il ruolo delle copie richieste per Wardour Castle rimando a MAZZARELLI, *Dipingere in copia...* cit..

²⁰ PMC, RBF/1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 25 gennaio 1775).

²¹ «Several able painters of the best schools in Rome during the last twelve months have been employed in copying Raphael's School of Athens in the Vatican Chambers. I have spoken to him, who is universally allowed to have surpassed the others, who all painted either for England or France and he has promised me to finish another copy as completely as what is now much admired and going to Paris, for one hundred Zeq. The size 12 palms and 8 and also Raphaels' M. Parnasus in the same size and the same prize for a copy of each in a canvas of 8 palms by 4 he with some ... agrees to a hundred and fifty Zeq for both. The larger size will make the finer ornament, these two pieces will suit admirably with the Aurora of Guido in a grand Hall». Cfr. PMC, RBF/1/714, (John Thorpe a Lord Arundell, 5 gennaio 1771; 20 aprile 1771). Per la copia commissionata a Vincenzo Robigliard allievo di Anton von Maron cfr. C. Teolato, in questo stesso volume.

²² Su Patrick Home cfr. INGAMELLS, *A dictionary...* cit., pp. 515-517.

²³ Fotocopie del giornale di viaggio e dell'account book di Patrick Home e alcune lettere – i cui originali sono presso lo Scottish Record Office – sono conservate in PMC, RBF/1/612. Visitando il casino dell'*Aurora*, Patrick Home aveva notato che l'affresco di Guido Reni era «the happiest picture and most pleasing ever painted». *Ibid.*, Home's Journal, p. 25.

²⁴ PMC, RBF/1/612, (Patrick Home, Roma 3 giugno 1775). Il contenuto della lettera di Home, già parzialmente trascritta da J. Ingamells (INGAMELLS, *A Dictionary...* cit., p. 515), di non facile lettura, è interpretato diversamente in un recente saggio di Jonathan Yarker e Clare Hornsby che ho potuto vedere quando questo testo era già in bozze (cfr. J. YARKER, C. HORNSBY, *Buying art in Rome in the 1770s*, in *The English prize. The capture of the Westmorland, an episode of the Grand Tour*, a cura di by M.D. Sánchez-Jáuregui and S. Wilcox, New Haven 2012, pp. 62-87, in part. p. 77). In particolare è interpretato come «Bellori» (Giovan Pietro) e non «Belloni» il nome del personaggio in possesso della copia antica da cui sarebbe stata tratta la riproduzione di David Allan. Mi sembra più probabile che Home potesse essere a conoscenza delle opere conservate nelle collezioni della ricca ed influente famiglia di banchieri, i Belloni, attivi nel mercato artistico romano, che in quelle di Bellori, allora già disperse. In particolare per il banchiere Girolamo Belloni e il suo ruolo nel mercato artistico cfr. P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2010, in part. pp. 130-131. Non è per altro inconsueto che agenti, mercanti, intermediari mettessero a disposizione le proprio collezioni, spesso ricche di copie da *old masters*, per i copisti in difficoltà ad accedere direttamente agli originali.

²⁵ Durante la visita alla chiesa di S. Luigi dei Francesi Patrick Home aveva notato: «a copy of Raphael St Cecilia by Guido has adopted Raphaels manners so much it may be hard distinguish the original from the copy». PMC, RBF/1/612, Home's Journal, p. 19.

²⁶ Cfr. *Letters and Papers of John Singleton Copley and Henry Pelham (1739-76)*, Boston 1914, pp. 328-329.

²⁷ Cfr. T. JONES, *Memoirs of Thomas Jones*, Penkerrig, Radnorshire, 1803, a cura di P. Oppe, in *The Thirty-Second Volume of the Walpole Society 1946-48*, London 1951, II, p. 53; John Sackville aveva commissionato la copia dell'*Aurora* a John James Roubly nel 1776, al suo rientro in Inghilterra. Questi, durante il grand tour italiano nel 1774 aveva commissionato numerose copie da dipinti e calchi dall'antico tra cui una tela tratta dal *San Pietro e San Paolo* di Guido Reni di Palazzo Sampieri a Bologna ad Angelica Kauffmann; la commissione è ricordata da padre John Thorpe nelle sue lettere, come una rara concessione per il principe Sampieri. Cfr. INGAMELLS, *A dictionary...* cit., p. 306.

²⁸ Le stock list sono state presentate da Christoph Frank in occasione del convegno *Roma fuori di Roma* nel dicembre 2011 e saranno oggetto di una prossima pubblicazione. Gli sono particolarmente grata per avermi fornito in anticipo l'informazione. Su Ludovico Mirri editore d'arte cfr. da ultimo COEN, *Il mercato dei quadri...* cit., in particolare pp. 25-36.

²⁹ Nella lista a stampa delle opere vendute da Ludovico Mirri erano inoltre menzionate: «la carta delle Nozze Aldobrandini; le tre gran volte dipinte dall'immortal Raffaello nella villa Madama a monte Mario, il prezzo è di zecchini quindici sc. 30.75; la famosa Villa Adriana in Tivoli, consistente in otto

gran volte, oltre le due de' bagni di Livia agli orti Farnesiani della stessa grandezza... tutte le 14 delle volte dipinte vanno sotto il nome di Villa Adriana e si vendono zecchini trentasei, 73.80; La gran volta della galleria Verospi del famoso Albano dipinta a colori come l'originale zecchini quindici. 30. 75».

³⁰ PMC, RBF/1/715 (John Thorpe a Lord Arundell, Roma, 27 settembre 1775). In realtà un permesso di accesso alla cappella del Quirinale era stato concesso in via del tutto eccezionale nel 1754 a Natoire per i pensionnaires dell'Accademia di Francia; rimando, per questo aspetto, a MAZZARELLI, «*Quadri moderni copiati dalli pittori viventi*»... cit., in particolare p. 176.

³¹ *List of paintings inset in the walls of the saloon at Ribston Hall, with the names of their artists, Ms at Ribstone Hall, Yorkshire*, in «Country Life», 10:II, 1906, p. 199. Tra le copie si ricordano anche quelle del pittore polacco, allievo di Anton von Maron, Franciszek Smuglewicz tratte rispettivamente dal *Ratto di Elena* di Guido Reni e dalla *Morte di Didone* di Guercino della Galleria Spada.

³² Cfr. Guido Reni e L'Europa... cit., p. 461.

³³ Negli anni Ottanta Cavallucci era stato incaricato da Colin Morison di realizzare una copia dall'*Aurora* di Guido Reni per un committente inglese. Cfr. S. ROETTGEN, *Cavallucci, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, p. 4. Sull'incisione di Raffaello Morghen cfr. *Giuseppe Longhi e Raffaello Morghen. L'incisione neoclassica di traduzione 1780-1840*, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, Monza 2010, in particolare p. 52 e da ultimo E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, in part. p. 520 con bibliografia precedente. È bene ricordare che l'incisione di Raffaello Morghen seguì quella di Giovanni Volpato dall'*Aurora* di Guercino nel casino Ludovisi realizzata su disegno di Stefano Tofanelli e dedicata ad Angelica Kauffmann: l'associazione delle due stampe a pendant favorì la fortuna, nella decorazioni d'interni così come negli oggetti di arte applicata, delle due *Aurore* a confronto. Sull'incisione di Volpato cfr. *Giovanni Volpato, 1735-1803*, a cura di G. Marini, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, Museo - Biblioteca - Archivio, 19 gennaio - 10 aprile 1988; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 22 aprile - 22 giugno 1988, Bassano 1988, in part. cat. 278, p. 149.

³⁴ Su Francisco Preciado a Roma cfr. i saggi del volume *Francisco Preciado de la Vega un pintor español del siglo XVIII en Roma*, a cura di A. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Madrid 2009 e C. DE LA CRUZ ALCANIZ, *L'Accademia romana di Francisco Preciado de la Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento*, in «Bollettino d'arte», VII ser., 94, 2009, 1, pp. 91-102. Tra l'altro Anton von Maron aveva realizzato nel 1764 una copia dall'*Aurora* di Guido Reni per Luke Scrafton «lately finished» a settembre. Fonti e documenti confermano poi l'ampio coinvolgimento di allievi e artisti passati dall'atelier di Maron nella pratica di riproduzione di opere per il mercato, con particolare riferimento ai dipinti di Reni. Per questi temi rimando a MAZZARELLI, *Dipingere in copia...* cit.

³⁵ C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse 1974, in part. pp. 221-227 e A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Reni e la Spagna*, in *Guido Reni e L'Europa...* cit., p. 706. Cfr., ad esempio, la copia di Domingo Álvarez o quella di artista anonimo della seconda metà del XVIII secolo (Madrid, Academia de San Fernando, inv. 142; 146). Cfr. A.E. PÉREZ-SÁNCHEZ, *Pittura italiana del secolo XVII en España*, Madrid 1965, p. 160.

³⁶ Cfr. J.G. SÁNCHEZ, *Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)*, in «Academia», 2007, 104-105, pp. 9-92 in part. pp. 41-43; J.L. COLOMER, *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid 2006, in particolare p. 232; A. CESAREO, «*I cui nomi sono conosciuti per ogni dove...*»: Caterina Cherubini Preciado e la presenza femminile nell'Accademia di San Luca tra secondo Settecento ed inizi Ottocento, in *Francisco Preciado de la Vega...* cit., pp. 93-145.

³⁷ Una prima segnalazione della miniatura di Caterina Cherubini è in E. MARTÍNEZ LANZAS, *Una miniatura de la artista italo-española Caterina Cherubini Preciado de la Vega en nuestra colección*, in *Colección miniaturas Martínez Lanzas de las Heras*, consultabile in <http://colecciondeminiaturas.blogspot.com/2009/02>. La miniatura è di forma esagonale e misura mm 76 x 38.

³⁸ Archivio di Stato di Roma [ASR], Camera II, Antichità e Belle Arti, b. 14, filza 295 cit. in MAZZARELLI, *Più vale una bella copia...* cit., p. 26.

³⁹ «Il Tiberino», 23 gennaio 1836, IV, 3, p. 2.

⁴⁰ Cfr. G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, con un contributo di I. Sgarbozza, Roma 2011, p. 39.

⁴¹ C.B. SISSONS, *Egerton Ryerson: His Life and Letters*, 2 voll. Oxford 1947; C. THOMAS, *Ryerson of Upper Canada*, Toronto 1969. Sul contesto canadese dell'epoca si veda, inoltre: W. WESTFALL, *Two Worlds. The Protestant Culture of Nineteenth Century Ontario*, Kingston 1989. L'account book di Egerton Ryerson è conservato presso il Government of Ontario Art Collection, archives of Ontario (Toronto). Si ringrazia il curatore Lani Wilson per la segnalazione.

⁴² A. EGERTON RYERSON, *The story of my life, being reminiscences of sixty years Public Service in Canada*, a cura di J.G. Hodgins, Toronto 1884, in particolare cap. XLV, pp. 365 e sgg.

⁴³ *Ibid.*, pp. 352-353.

⁴⁴ Si veda, ad esempio, il caso delle copie delle Logge di Raffaello già analizzato in C. MAZZARELLI, "Aumentar virtù per via dell'emulazione": il cantiere delle Logge Pie (1847-1876), in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 181-194.

⁴⁵ Cfr. L. MOLINARI, *The Italian legacy in Washington, D.C.: architecture, design, art and culture*, Milano 2007; A. CAMPITELLI, B. STEINDL, *Costantino Brumidi da Roma a Washington: vicende e opere di un artista romano*, in «Ricerche di storia dell'arte», 46, 1992, pp. 49-59 e da ultimo CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio...* cit., in particolare p. 41 e p. 156.

⁴⁶ Sulla copia dell'*Aurora* di Brumidi oggi all'Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire) donata nel 1879 da Moses Titcomb vedi B.A. WOLANIN, *Constantino Brumidi: artist of the Capitol*, Washington 1998, p. 6. Un'altra copia dall'*Aurora* di Reni, firmata «Brumidi» (olio su tela, cm 68,6 x 134,6) è passata sul mercato antiquario nel 1970 (Weschler's, Washington, 23 maggio 1970, lotto 915) e nuovamente nel 2003 (Weschler's, Washington, 13 dicembre 2003, lotto 539).

⁴⁷ Cfr. in particolare E. KELLER, *Elenco di tutti gli pittori, scultori, architetti, miniatori [...]* *esistenti in Roma l'anno 1824 [...]*, Roma 1824 e G. BRANCADORO, *Notizie riguardanti le accademie di belle arti, e di archeologia esistenti in Roma, con l'accurato elenco dei pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme [...]*, Roma 1834.

⁴⁸ E. PISTOLESI, *La Aurora di Guido Reni descritta ed illustrata da Erasmo Pistolesi*, Roma 1859. Per una prima introduzione a Pistolesi editore cfr.: P. PICARDI, *Editori e "grandi opere" nella Roma della Restaurazione: Romualdo Gentilucci, Erasmo Pistolesi e Filippo Gerardi*, in *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX sec.)*, a cura di G. Saporì con la collaborazione di S. Amadio, San Casciano Val di Pesa 2008, pp. 239-261.

⁴⁹ Sul rinnovamento della manifattura vaticana durante il pontificato di Gregorio XVI si veda, ad esempio, S. TURRIZIANI, *Lo studio del mosaico vaticano durante il pontificato di papa Gregorio XVI nei documenti dell'Archivio storico generale della Fabbrica di San Pietro in Vaticano (1831-1846)*, in *Gregorio XVI promotore delle arti e della cultura*, Atti del convegno, Roma, Pontificio Ateneo "Antoninianum", 22-24 marzo 2006, a cura di F. Longo, C. Zaccagnini, F. Fabbrini, Ospedaletto (Pisa) 2008, pp. 385-404.

⁵⁰ Cfr. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio...* cit., pp. 191-193.

⁵¹ Nella guida Murray, (*Handbook to Rome*, Roma 1867) lo studio di Luigi Moglia è segnalato in via del Babuino 133. Per un suo breve profilo biografico cfr. *Moglia, Luigi*, in J.H. GABRIEL, *Micromosaics: the Gilbert collection*, London 2000, pp. 286-287.

⁵² Il pannello in micro mosaico minuto misura mm 101x178 ed è databile al 1850-55 ca.

⁵³ Cit. in GABRIEL, *Micromosaics...* cit., cat. 188.

⁵⁴ *The Art of Mosaics: Selections from the Gilbert Collection*, catalogo della mostra a cura di A. González-Palacios, S. Röttgen, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1982; GABRIEL, *Gilbert collection...* cit.

⁵⁵ *The Art of Micromosaics...* cit., cat. 114, p. 224; GABRIEL, *Micromosaics...* cit., cat. 188, p. 252; *The Gilbert Collection at the V&A*, a cura di T. Schroder, London 2009, p. 78, fig. 61.