

ELISABETTA G. RIZZIOLI (*)

ARCHIMEDE DI SIRACUSA
UN DIPINTO
E DUE DISEGNI DI DOMENICO UDINE NANI

ABSTRACT - The present essay comes from a reassessment of a picture of Archimedes from Syracuse as a subject and of two related paintings. The original monograph about Domenico Udine Nani was published by the present writer in 2003.

KEY WORDS - Archimedes of Syracuse, Athenaeus, Diodorus of Sicily, Plutarch, Polybius, Proclus, Titus Livius, Baccio Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Leopoldo Cicognara, Bartolini Collection, Fraternita dei Laici (Fraternita di Santa Maria della Misericordia), Ranieri Bartolini, Domenico Udine Nani, Wingando Gallo, Jost Amman, Honoré Daumier.

RIASSUNTO - L'occasione al presente saggio deriva dal riesame di una tela avente per soggetto Archimede di Siracusa e di due disegni ad essa collegati appartenenti alla monografia su Domenico Udine Nani pubblicata dalla scrivente nel 2003 (1).

PAROLE CHIAVE - Archimede di Siracusa, Ateneo, Diodoro Siculo, Plutarco, Polibio, Proclo, Tito Livio, Baccio Bandinelli, Raffaello da Montelupo, Leopoldo Cicognara, Collezione Bartolini, Fraternita dei Laici (Fraternita di Santa Maria della Misericordia), Ranieri Bartolini, Domenico Udine Nani, Wingando Gallo, Jost Amman, Honoré Daumier.

(*) Elisabetta G. Rizzoli, docente e publicista, è storica dell'arte specialista del Settecento e dell'Ottocento.

(1) E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, Osiride, Rovereto 2003 (con il successivo ampliamento *Domenico Udine Nani 1784-1850. Aggiunte al catalogo delle opere*, Osiride, Rovereto 2004). Affido ad una successiva pubblicazione monografica la definizione di un più ampio itinerario che antologizza l'iconografia dello scienziato siracusano attraverso una significativa sequenza di opere europee eseguite in un arco temporale compreso fra il Seicento e l'Ottocento che intende delineare l'identità dipinta di Archimede, definita attraverso diversificate predilezioni per modelli agiografici (San Girolamo), filosofici (sovente è accoppiato ai più noti episodi della storia di Dio-gene o a Pitagora) e popolari, con appunti ed inclinazioni verso temi e oggetti connessi alla scienza (fra astronomia, matematica e magia), al neostoicismo cristiano (con «em-

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- AABAFi Archivio dell'Accademia di Belle Arti - Firenze.
 AARA Archivio Storico dell'Accademia Roveretana degli Agiati - Rovereto.
 AASL Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca - Roma.
 ASMCR Archivio Storico del Museo Civico - Rovereto.
 BAV, Biblioteca Apostolica Vaticana - Città del Vaticano, «*Collezione di*
 Vat. lat. 13748 *tutti i disegni originali che hanno servito per intagliare le tavole della*
Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara».
 BCR Biblioteca Civica «G. Tartarotti» - Rovereto.
 BCRm Biblioteca Casanatense - Roma.
 BCT Biblioteca Comunale - Trento.
 BT «[Kaiserlich Königlich privilegirter] Bothe [von und] für Tirol und
 Vorarlberg», s.n., Innsbruck 1815 ss.
 DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso, Istituto della Enciclo-
 pedia Italiana, Roma 1960 ss.
 FCVe Fondazione Giorgio Cini - Venezia.
 MT «[II] Messagg[i]ere Tirolese», s.n., Innsbruck, 1814-1816; Marche-
 sani, Rovereto 1817-1863.
 RS A. ROSMINI, *Scritti autobiografici inediti*, a cura di E. Castelli, Edizio-
 ne Nazionale delle Opere edite e inedite di Antonio Rosmini-Serba-
 ti, I, Anonima Romana Editoriale, Roma 1934.
 TB U. THIEME & F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künst-
 ler von der Antike bis zur Gegenwart*, I-IV, Engelmann, Leipzig 1907-
 1910; V-XXXVII, Seemann, Leipzig 1911-1950 (dal XVI a cura di
 H. VOLLMER).
 Ann. G. RADICE, *Annali di Antonio Rosmini Serbati*, I-IV, Marzorati, Mi-
 lano 1967-1974; V, La Quercia, Genova 1981; VI, IPL, Milano 1990;
 VII (*Indici*), Marzorati, Milano 1991; VIII, IPL, Milano 1994.

1. ARCHIMEDE E LA TRADIZIONE STORICA, LEGGENDARIA ED ICONOGRAFICA

Archimede (Siracusa c. 287 a.C. - 212 a.C.) ⁽²⁾ matematico, astrono-
 mo, fisico e inventore greco antico siceliota è stato uno dei massimi scien-

blemi morali in forma di pittura»), e una serie di mezze figure – ritratti dai lineamenti
 marcati e individualizzati o composizioni eseguite senza modelli – che documentano
 l'incidenza che il tema della *Vanitas* riscuote anche in relazione alle presunte radici
 filosofiche congiunte al simbolismo del tempo, e danno altresì conto di un vero e pro-
 prio genere in voga nel Seicento.

⁽²⁾ La data di nascita non è certa e viene di solito accettata quella del 287 a.C. sulla
 base dell'informazione riferita dall'erudito bizantino Giovanni Tzetzes nelle *Chiliadi* di

ziati della storia. Figlio di un noto astronomo di nome Fidio, compì la maggior parte degli studi ad Alessandria d'Egitto con i successori di Euclide. Tornato a Siracusa, tenne corrispondenza con vari scienziati di Alessandria, fra i quali Dositeo ed Eratostene. Della sua vita avventurosa condotta fra la Sicilia e Alessandria d'Egitto, le invenzioni e soprattutto la tragica morte si hanno numerose e precise notizie in opere greche e latine, di Plutarco e Vitruvio, Polibio e Livio, Ateneo ⁽³⁾ e Cicerone, Proclo ⁽⁴⁾ e Diodoro Siculo ⁽⁵⁾, vicende lette in modo assai dissimile da chi in tempi moderni ha voluto ricostruirle. Secondo Plutarco era imparentato con Gerone ⁽⁶⁾, tesi controversa che trova comunque riscontro nella stretta amicizia e stima che, anche secondo altri autori, li legava. Dalle opere conservate e dalle testimonianze si sa che si occupò di tutti i settori delle scienze matematiche a lui contemporanee (aritmetica, geometria piana e solida, meccanica, ottica, idrostatica, astronomia) e di varie applicazioni tecnologiche. Polibio, Tito Livio e Plutarco ⁽⁷⁾ riferiscono che durante la seconda guerra punica, su richiesta di Gerone di Siracusa, si dedicò – a dire di Plutarco con minore entusiasmo ma secondo tutti gli autori con non minori successi – alla realizzazione di macchine belliche che potessero aiutare la sua città a difendersi dall'attacco di Roma; lo scienziato infatti, dimostrata l'efficacia dei suoi principi meccanici facendo avvicinare a sé con una mano sola ed un sistema di carrucole e senza sforzo alcuno un mercantile a tre alberi a pieno carico e con molti uomini, preparò molte macchine da difesa e da offesa per qualsiasi tipo di assedio, venendo perciò definito dal console Marcello «Briareo geometra». Plutarco racconta che, contro le legioni e la potente flotta di Roma, Siracusa non disponeva che

Storie varie che fosse morto all'età di settantacinque anni (*Cbiliades*, II, *Hist.* 35, 105); assieme a Giovanni Zonara, è uno dei pochi autori a citare la vicenda degli specchi ustori costruiti da Archimede durante l'assedio di Siracusa da parte dei romani. Non è altresì sicuro se Tzetzes si basasse su fonti attendibili ora perdute o avesse solo tentato di quantificare il dato, riportato da vari autori, che Archimede fosse vecchio al momento dell'uccisione. L'ipotesi che fosse figlio di un astronomo siracusano di nome Fidio, altrimenti sconosciuto, è basata sulla ricostruzione del filologo Friedrich Blass di un'asserzione di Archimede, contenuta nell'*Arenario*, che nei manoscritti era giunta corrotta e priva di senso – *Astr. Nachr.* 104 (1883), n. 2488, p. 255 –.

⁽³⁾ ATENEIO, *Deipnosofisti*, V, 207c e V, 208f.

⁽⁴⁾ PROCLUSO, *Commento al primo libro degli Elementi di Euclide*, cfr. *Procli Diadochi in primum Euclidis Elementorum librum commentarii ex recognitione Godofredi Friedlein*, «in aedibus B. G. Teubneri», Lipsiae 1873, p. 63 («Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana»).

⁽⁵⁾ DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, I, 34.

⁽⁶⁾ PLUTARCO, *Marcello*, 14, 7.

⁽⁷⁾ POLIBIO, *Storie*, VIII, 5 ss; TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, XXIV, 34; PLUTARCO, *Marcello*, 14-19, spec. capp. 14-15.

di poche migliaia di uomini e del genio di un vecchio; le macchine di Archimede avrebbero scagliato massi ciclopici e una tempesta di ferro contro le sessanta imponenti quinqueremi di Marco Claudio Marcello. Archimede fu assassinato nel 212; l'uccisore sarebbe stato un soldato romano che, non avendolo riconosciuto, avrebbe trasgredito l'ordine di catturarlo vivo. Numerose sono le versioni della morte di Archimede narrate da vari storici, e più famosa è sicuramente quella di Plutarco secondo la quale Archimede fu ucciso durante l'assedio di Siracusa da un soldato romano inviato dal console Marcello perché, intento allo studio ed ignaro di quanto succedeva attorno a sé, aveva rifiutato di seguire immediatamente il soldato ⁽⁸⁾. I suoi studi e le sue scoperte ebbero enorme importanza nella storia della scienza e la sua fama è legata soprattutto alle scoperte nel campo della geometria e dell'idrostatica; in meccanica creò la vite senza fine, la carrucola mobile, le ruote dentate, rappresentando la sua opera certamente il culmine della scienza antica; in essa la capacità di individuare insiemi di postulati utili a fondare nuove teorie si coniuga con la potenza e originalità degli strumenti matematici introdotti, l'interesse per questioni attente agli aspetti applicativi; più che essere matematico, fisico e ingegnere, è stato il massimo esponente di una scienza che ignorava le divisioni che l'odierna terminologia spinge a considerare inevitabili. La vicenda di Archimede che sorpreso da un soldato durante la conquista di Siracusa mentre era intento ai propri studi di geometria avrebbe esclamato «*noli turbare circulos meos*» ⁽⁹⁾, è stata più volte ricordata, illustrando con l'episodio atto ad essere interpretato come *exemplum virtutis* l'edificante contrasto fra la cieca brutalità della guerra e la nobile ed imperturbabile concentrazione della scienza. È interessante notare che tale soggetto viene, narrativamente ed iconograficamente, sovente accoppiato ai più noti episodi della storia del filosofo Diogene di Sinope, uno dei principali esponenti della scuola cinica greca, che viveva all'interno di una botte con grande austerità, mostrando assoluto disprezzo per gli onori e per le glorie terrene; quando l'imperatore Alessandro venne ad

⁽⁸⁾ Essendo infatti amico o parente di Gerone, tiranno di Siracusa, svolse la sua attività di matematico e inventore sotto la sua protezione e al servizio della città, e durante l'assedio dei romani le sue macchine da guerra e i suoi specchi ustori frenarono l'avanzata nemica; solo a causa di un tradimento Siracusa cadde sotto il dominio romano e Marcello raggiunto durante l'assedio dalla fama di Archimede ordinò che lo scienziato fosse consegnato a lui vivo; un soldato disobbedì tuttavia agli ordini ed entrato in casa di Archimede lo uccise.

⁽⁹⁾ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, XXV, 31; R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo* (trad. di M. Sanfilippo), NIS, Roma 1984, pp. 85-130.

omaggiarlo, recandogli doni preziosi e promettendogli di fargli avere qualunque cosa desiderasse, gli ingiunse con il gesto della mano di spostarsi perché gli coprirebbe con la sua presenza il sole. Anche quest'ultimo episodio per il valore di *exemplum virtutis* nel disprezzo dimostrato da Diogene per i beni terreni ha colpito la fantasia dei pittori, che lo hanno messo in scena assai spesso con il chiaro fine di esaltare lo stoico distacco del filosofo (già dello scienziato), contrapponendolo all'immagine dell'uomo immerso nella violenza delle passioni nella ricerca del potere e della gloria terreni. Numerose e diversificate nel tempo si sono succedute le tipologie rappresentative dell'*Uccisione di Archimede* antologizzabili prendendo l'avvio da un mosaico conservato alla Liebieghaus Städtische Galerie di Francoforte sul Meno, inizialmente creduto antico e recentemente ritenuto invece una copia del secolo XVIII o una sua falsificazione derivata da una silografia tratta da un'edizione del 1568 della *Storia di Roma dalla sua fondazione* di Tito Livio pubblicata da un certo Wingando Gallo a Francoforte con un'incisione dell'*Uccisione di Archimede* di Jost Amman (Zurigo 1539 - Norimberga 1591) ⁽¹⁰⁾, scansionata da una copia dell'edizione di proprietà della Washington State University Library (Pullman, Washington), sino ad esempio al disegno di mano del francese Honoré Daumier (Marsiglia 1808 - Valmondois 1879) – un foglio di mm 426 x 389 – eseguito a carboncino fra il 1848 ed il 1850, Located in the Szépművészeti Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary. conservato, pare, al Szépművészeti Múzeum di Budapest ⁽¹¹⁾.

2. ARCHIMEDE. UN DIPINTO E DUE DISEGNI DI DOMENICO UDINE NANI

Fra aneddoti e tradizioni pare che Archimede avesse chiesto di poter finire il tratteggio di un cerchio sulla sabbia prima di essere accolto, ma la sua richiesta non venne accettata. Così lo rappresenta Domenico Udine Nani (Rovereto 1784 - Firenze 1850) in un disegno recante *Due studi di figura panneggiata (Archimede)* eseguito entro il 1815 a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata sottile – un foglio di mm 227 x 172 c. – firmato sul margine inferiore

⁽¹⁰⁾ S. TICOZZI, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, Niellatori, Intarsiatori, Musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi Socio Onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.*, IV, Nervetti, Milano 1833, p. 253, n. 7 («Ammon Jost»).

⁽¹¹⁾ B. LAUGHTON, *The Drawings of Daumier and Millet*, Yale University Press, New Haven & London 1991, p. 51; Id., *Honoré Daumier*, Yale University Press, New Haven & London 1996, p. 27.

sinistro del foglio «*D.co Udine inv. e disegno*»⁽¹²⁾, facente parte della Collezione Bartolini, conservata presso la duecentesca Fraternita dei Laici di Arezzo (inv. 874) [Fig. 1]⁽¹³⁾. Esso – un foglio sciolto e non contornato, afferente verosimilmente al nucleo originario della collezione dello scultore aretino – riprende in esterno da due diversi punti di vista lo stesso personaggio, che, stringendo nella mano destra un bastone, sem-

⁽¹²⁾ Ricontrate consistenti analogie calligrafiche è probabile che l'iscrizione anziché essere autografa sia stata vergata dallo stesso Bartolini; mentre sul dritto del foglio è apposto sopra l'iscrizione il timbro della recente catalogazione, sul verso, assieme al numero d'inventario segnato a matita, in basso a sinistra compare sul margine superiore il timbro ad olio della «Collezione Artistica Bartolini»; il mancato ritrovamento degli inventari della collezione – a partire da quello redatto dal Bartolini stesso relativo al nucleo originario della raccolta e citato dal testamento – non consente di stabilire la data d'acquisizione del foglio che non riporta al riguardo alcuna annotazione del collezionista.

⁽¹³⁾ E. RIZZIOLI, *op. cit.*, pp. 93-95, n. 10 *ter*. La Collezione Bartolini comprende oltre 5000 unità, fra disegni e stampe risalenti per la maggior parte al XIX secolo, costituendo uno spaccato che illustra l'arte soprattutto toscana – specificamente fiorentina – della prima metà dell'Ottocento (Pietro Benvenuti, Gaspero Martellini, Giuseppe Bezzuoli, Niccola Monti, Francesco Nenci, Luigi Sabatelli), con significative presenze anche dell'ambiente artistico romano (Vincenzo Camuccini). Essa, completamente inventariata e fotografata, con catalogazione informatizzata in corso, non ancora aperta al pubblico ma accessibile agli studiosi su richiesta, deriva dalla raccolta d'arte e di antichità dello scultore aretino Ranieri Bartolini (1794-1856), patrono delle arti, esperto e conoscitore, che dieci giorni prima della morte la legò alla città natale, istituendo una fondazione privata. La collezione – comprendendo disegni d'invenzione e dal vero, copie, schizzi, studi per dipinti ed incisioni, raccolti talora in taccuini ma per la maggior parte radunati in fogli scolti – è divenuta impropriamente sinonimo del *corpus* di grafica della Fraternita dei Laici, mentre in origine a stampe e disegni si accompagnavano dipinti, bozzetti, gessi, reperti archeologici e minerali (una raccolta dunque di carattere illuministico ed eclettico con dominanza di materiale cartaceo), ora dispersi o confluiti nei musei aretini. Manifesta nel complesso una certa omogeneità, pur essendo stata nel corso del tempo incrementata con nuovi acquisti e donazioni – peraltro previsti dallo stesso collezionista avendola egli già prefigurata quale organismo aperto – e avendo subito manomissioni e sottrazioni di materiale, assottigliamenti, aggiustamenti che ne hanno mutato in parte l'originaria fisionomia, tutto ciò a seguito dell'aver mescolato le proprie vicende con quelle della locale scuola libera di disegno (come è attestato dalla presenza del considerevole materiale ad uso didattico – repertori di stampe e una notevole quantità di disegni di giovani artisti aretini che, studiando a Firenze presso l'Accademia di Belle Arti con il sostegno di borse di studio, ne facevano dono all'ente benefattore in segno di gratitudine e per dimostrare la perizia tecnica da loro raggiunta), contribuendo alla nascita della pinacoteca e delle principali istituzioni culturali e museali cittadine. Per tutto questo cfr. E. AGNOLUCCI, I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, Olschki, Firenze 1990 («Biblioteca Storica Toscana», ser. II, 22); inoltre *Disegni della Collezione Bartolini nell'Archivio della Fraternita dei Laici di Arezzo*, cat. a cura di A. Andanti, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo 1978 e la scheda redatta da Piera Giovanna Tordella, *Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Artistica Bartolini*, in *Il Disegno*, III.II. *Le collezioni pubbliche italiane*, a cura di A. PETRIOLI TOFANI, S. POSPERI VALENTI RODINÒ & G.C. SCIOLLA, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1994 («*Il Disegno*» diretta da G.C. Sciolla, 3), pp. 52-53 e fig. 56.

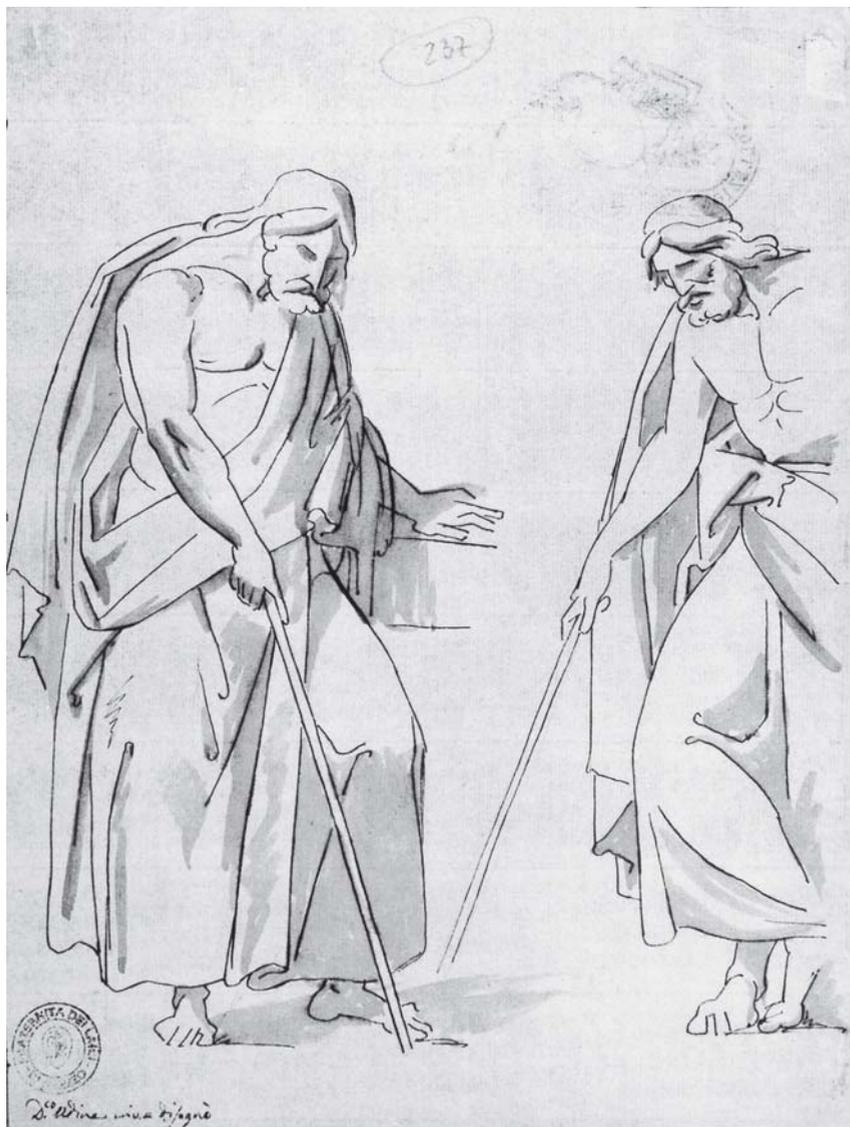


Fig. 1 - DOMENICO UDINE NANI, *Due studi di figura panneggiata (Archimede)*, entro il 1815, disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata sottile, foglio, mm 227 x 172 c., Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio sciolto, inv. 874).

bra intento, più che a sorreggersi, a tracciare con esso una scritta o una figura sul terreno – o piuttosto un diagramma sulla sabbia – ai suoi piedi. Ciò richiama il passo in cui Tito Livio descrive gli ultimi istanti di vita di Archimede: «egli, pur in una così grande perturbazione delle cose quale poteva suscitare, in mezzo alle scorrerie dei soldati dediti al saccheggio, il terrore di una città catturata, era tutto preso da alcune figure geometriche che aveva tracciato sulla sabbia: lo uccise un soldato che ignorava la sua identità»⁽¹⁴⁾, e induce a riconoscere anche in questa immagine un ritratto del grande scienziato siracusano, forse un'idea poi abbandonata per la tela con l'*Uccisione di Archimede* da lui dipinta nel 1815. Importa segnalare che in un taccuino di Pietro Benvenuti – del quale Udine fu allievo all'Accademia fiorentina – conservato nella collezione privata della famiglia Sandrelli a Camucia di Cortona compare una figura – inedita – abbigliata ed atteggiata in modo analogo⁽¹⁵⁾. L'inquadratura da due diversi punti di vista di Archimede nei *Due studi di figura panneggiata* palesa, limitatamente al pannello dalle forme espanse sorprendenti analogie con il disegno «350», firmato da Udine, che compare sul foglio di supporto 52 r. del Vat. lat. 13748, ovvero del codice conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana contenente la «Collezione di tutti / i disegni originali che hanno servito / per intagliare le tavole della / Storia della Scultura / di Leopoldo Cico / gnara», poi tradotto nella tavola LXIV [Fig. 2] – che con altre 89 costituisce il repertorio didattico-illustrativo del secondo volume della *Storia della Scultura*, uscito

⁽¹⁴⁾ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, XXV, 31. Si confrontino anche, per una testimonianza simile su Archimede, PLUTARCO, *Marcello*, 17: «Spesso, quando i servitori lo trascinarono a viva forza nel bagno per lavarlo ed ungerlo, egli disegnava sulla cenere della stufa alcune figure geometriche» (trad. di C. Carena), e, per l'uso che viene attribuito a sapienti dell'antichità di tracciare disegni geometrici sulla terra o sulla sabbia, CALLIMACO, *Giambi*, I, fr. 191, 56-59: «E l'Arcade, con l'auspicio dell'uccello picchio, trovò / nel <tempio> del Didimeo il vecchio [*idest* Talete] che raschiava / la terra con un bastoncino, e disegnava la figura / scoperta da Euforbo il Frigio» (trad. di G. Colli, in *La sapienza greca*, a cura di [G. COLLI], II. *Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto. Opinione dei fisici I*, Adelphi, Milano 1978, p. 143). Cfr. inoltre L. RUSSO, *Archimede e la rivoluzione scientifica*, in *Eureka! Il genio degli antichi*, cat. a cura di E. Lo Sardo, Electa Napoli, Napoli 2005, pp. 216-222, spec. figg. alle pp. 218, 221; P. POMEY & A. TCHERNIA, *Archimede e la Syrakosia*, *ivi*, pp. 228-232, spec. p. 229; P.L. DE CASTRIS, in *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, cat. a cura di M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca, Electa, Milano 1999, pp. 132-133.

⁽¹⁵⁾ La figura qui richiamata è disegnata – assieme ad altri quattro studi di figure diverse – a lapis su carta spessa e porosa di color grigio-avorio su un foglio di mm 249 x 197, ventottesimo dei cinquantanove – quattordici dei quali lasciati bianchi – di un taccuino (*Album 2*) la cui coperta misura mm 255 x 200.

a Venezia nel 1816 – assieme ai disegni «349» e «352», anch'essi di mano di Domenico, incollati sul medesimo foglio di supporto, riportati – i primi due invertiti (il «350» precede il «349») – nella tavola incisa da [Giuseppe] Ruggeri ⁽¹⁶⁾, che inspiegabilmente registra quale disegnato-

(¹⁶) Quanto a Ruggeri (Ruggieri) incisore di alcune tavole che corredano i tre volumi della *Storia della Scultura* di Cicognara ([L. CICOGNARA], *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione all'opere di Win(c)kelmann e di d'Agincourt*, 3 voll., Picotti, Venezia 1813-1818) – Tavv. VIII, XIX (1813) «Ruggeri»; Tavv. I, LXIV (1816) «Ruggieri»; Tav. XL (1818) «Ruggieri», Tav. XLI (1818) «Ruggeri» –, presumo trattarsi del medesimo incisore che Moschini elenca come «Giuseppe Ruggieri» («Catalogo per L'esequie di Francesco I. celebrate in Firenze l'anno 1765, da invenzione di Giuseppe Ruggieri»: *Solenni esequie celebrate nel duomo di Firenze per la morte dell'augustissimo imperatore Francesco primo duca di Lorena e di Bar [...] ordinate da S. A. R. Pietro Leopoldo arciduca d'Austria principe reale di Ungheria e di Boemia [...]*, Stamperia di S. A. R., Firenze 1765 «C. di tav. ideata da Giuseppe Ruggieri [calcografo «Ruggieri, Giuseppe fl. 1813»] disegnata da Giuseppe Zocchi e incisa da Fabio Berardi»); cfr. G. MOSCHINI, *Dell'Incisione in Venezia. Memoria di Gianantonio Moschini*, a cura della REGIA ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA, Zanetti, Venezia 1924, pp. 119, 181, 182, 217. Del calcografo compaiono incise tre tavole, una su disegno di Alvise Pigazzi, due di Giuseppe Nadi, rispettivamente nel primo dei due volumi della prima edizione delle *Fabbriche Veneziane* di Cicognara e nella seconda parte del primo volume della seconda edizione; cfr. L. CICOGNARA, *Le Fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*, 2 voll., Alvisopoli, Venezia 1815-1820; ID., *Le Fabbriche e i Monumenti Cospicui di Venezia illustrati da Leopoldo Cicognara, da Antonio Diedo e da Gianantonio Selva. Seconda edizione con notabili aggiunte e note*, 2 voll., Antonelli, Venezia 1838-[1840]² (BCT/G 5 x 6-7), spec. I.II, 1838², Tavv. 77 («Pianta delle Prigioni coll'indicazione delle misure principali» / «Pigazzi disegnò.»; «Ruggieri incise.»), 117 («Pianta del Prospetto principale, e dell'Atrio del Palazzo Grimani sul Canal Grande» / «Nadi disegnò.»; «Ruggieri incise.»), 118 («Dimostrazioni del Palazzo Grimani sul Canal Grande» / «Nadi disegnò.»; «Rugieri incise.»). Non si può tuttavia escludere che si tratti invece di un altro allievo dell'Accademia veneziana, Giovanni Ruggeri, nato a Roma nel 1785, del quale risulta ampiamente documentato l'iter formativo accademico. Incisore e pittore – allievo assieme a Musitelli, Cipelli ed altri all'Accademia – nel 1810 ottiene il *Primo Accessit* per l'«INCISIONE. / DALLA FIGURA» – cfr. *Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' Premii nell'Agosto MDCCCX* [12. Agosto], Picotti, Venezia [1810], p. 75 –. L'unica notizia della presenza di un Ruggeri che si conserva invece nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca a Roma è riferita a Giovan Pietro, romano, che nell'agosto del 1810 vince il primo premio di scultura all'Accademia del Nudo, come risulta dall'elenco manoscritto dei vincitori dei concorsi di quella specifica scuola – AASL, vol. 33 bis: «[...] il Concorso fatto nel mese di agosto quello che far si doveva nel mese di settembre del 1810. Direttore il Sig. Luigi Guttenbrun Pittore. [...]» (47 r.); «[...] Scultura del Nudo. Due Primi Premi a vicenda, Francesco Benaglia Romano, Gio. Pietro Ruggeri Romano [...]» (47 v.) –; non è tuttavia compreso fra gli artisti citati nel volume *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. PICARDI, P.P. RACIOPPI con la collaborazione di A. Cipriani, M. Dalai Emiliani, De Luca, Roma 2002, e nessun'altra notizia su di lui è conservata nella detta Accademia romana. L'elenco onomastico rela-



Fig. 2 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LXIV.

re [Francesco] Nenci, come attestano le iscrizioni ivi apposte: «*Tav. LXIV.*» (sul margine superiore destro dell'impronta); «*Di Baccio Bandinelli nel Circondario dell'altar maggiore nel Duomo di Firenze.*» (centrata sotto le due statue di profilo del registro superiore); «*Dal Bandinelli in Piazza S. Lorenzo.*» (centrata sotto il margine inferiore dell'impronta sotto il riquadro); «*Nenci disegnò.*» (sul margine inferiore sinistro dell'impronta); «*Ruggieri [sic] incise*» (sul margine inferiore destro dell'impronta). Il disegno «351», appartenente al medesimo foglio di supporto, ed anch'esso di mano di Udine – come del resto gli altri cinque incollati sul 51 v., poi incisi nei due registri della tavola LXV [Fig. 3] – è invece riprodotto al centro del registro inferiore di quest'ultima, incisa da [Antonio] Bernat(t)i e che dichiara quale disegnatore [Domenico] Udine: «*Tav. LXV.*» (sul margine superiore destro dell'impronta); «*Statue poste al Sepolcro del Bonarroti [sic] / in S. a Croce a Firenze.*» (al centro, subito sotto); «*Battista Lorenzi.*» (a sinistra, sotto la prima); «*Valerio Cioli.*» (al centro, sotto la seconda); «*Gio dall'Opera.*» (a destra, sotto la terza); «*S. Cosimo del Montorsoli / in S. Lorenzo.*» (a sinistra, sotto la quarta); «*Basso rilievo del Bandinelli / nel Duomo.*» (al centro, sotto la quinta); «*S. Damiano di Raffaello [sic] da M. Lupo / in S. Lorenzo*» (a destra, sotto la sesta); «*Udine dis.*» (sul margine inferiore sinistro dell'impronta); «*Bernatti inc.*» (sul margine inferiore destro dell'impronta) ⁽¹⁷⁾.

Baccio Bandinelli pseudonimo di Bartolomeo Brandini (Firenze 1488-1560) fu allievo prima del padre Michelangelo (figlio di Viviano di Bartolomeo, originario di Gaiole) che esercitava con successo la professione di orafo e quindi dello scultore Giovan Francesco Rustici. Fu appunto nella bottega di quest'ultimo, e copiando alacramente dal cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina*, che Bandinelli si procurò quella notevole perizia di disegnatore, alla quale non sono estranei i contatti con Rosso Fiorentino e che costituisce il principale punto di appoggio del colto accademismo del suo stile scultoreo. Artista molto apprezzato nell'ambiente dei Medici, egli ricevette dai vari componenti di questa famiglia numerose commissioni sia a Firenze che a Roma, ove lavorò a più riprese alle dipendenze prima di papa Leone X (che intorno al

tivo al cognome Ruggieri nelle sue varianti riportato in TB XXIX alle pp. 182-185 non consente alcuna individuazione.

⁽¹⁷⁾ BAV/Vat. lat. 13748, f. 52 r., 349, 350, 352; [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione all'opere di Winkelmann e di d'Agincourt*, II, Picotti, Venezia 1816, Tavv. LXIV e LXV. Il disegno «350» riproduce una delle tre figure scolpite da Baccio Bandinelli sui piedistalli del presbiterio del duomo fiorentino, come informa Cicognara nel secondo volume della prima edizione della *Storia della Scultura* al capitolo III del libro V, pp. 305-306.



Fig. 3 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LXV.

1525 gli ordinò fra l'altro una copia del gruppo classico del *Laocoonte* che avrebbe dovuto essere inviata in dono a Francesco I di Francia) e quindi di Clemente VII, il quale gli affidò la parte principale del lavoro nei due monumenti funebri destinati a Leone X e a se stesso nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Altri importanti incarichi Bandinelli li ebbe inoltre nella Repubblica di Genova e a Bologna, ove, entrato in contatto con l'imperatore Carlo V al quale donò un rilievo bronzeo con la *Deposizione*, fu da costui insignito della dignità cavalleresca dell'Ordine di Sant'Iago⁽¹⁸⁾. Fra le opere più note che l'artista realizzò a Firenze, sono da ricordare *Ercole e Caco* (1534), il *Monumento a Giovanni dalle Bande Nere* commissionatogli dal duca Cosimo per la chiesa di San Lorenzo e che nell'Ottocento fu sistemato nella piazza antistante la facciata dell'edificio, gli 88 rilievi marmorei con figure di *Profeti e Apostoli* che ornano il recinto ottagonale del coro della cattedrale – in parte ora conservati nel Museo dell'Opera – e, sempre per la cattedrale, il gigantesco complesso scultoreo che avrebbe dovuto costituire l'altare maggiore

(18) Quanto al rilievo bronzeo di Baccio Bandinelli raffigurante la *Deposizione*, si consideri il foglio controfondato di analogo soggetto, eseguito a penna, bistro e acquerello grigio su carta grezza, di mm 254 x 403, proveniente dal Fondo Mediceo Lorenese e conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 539 F). La qualità eminentemente scultorea del linguaggio stilistico bandinelliano si avverte con chiarezza anche nella sua abbondantissima produzione disegnativa, nella quale egli fa uso di una grafia di dichiarata ascendenza manieristica per il raggiungimento di risultati che si caratterizzano soprattutto per un risentito plasticismo e per l'efficace violenza del contrasto di chiaroscuro. In questo disegno che si rivela di straordinaria presa emotiva nella sua surreale astrazione, l'artista denota, accanto a elementi di stile derivati dagli esempi di Rosso Fiorentino (a cui rimanda fra l'altro il tipico linearismo scheggiato e a tratti sommersi), anche ricerche di un colto arcaismo, avvertibili nel bilanciato e neoquattrocentesco equilibrio in cui si dispone la scena che è però presentata in uno schema di assoluta originalità iconografica. Ne deriva un effetto quasi da bassorilievo, accentuato dalla voluta indeterminata dell'assetto spaziale che squaderna la composizione in un gioco di simmetrie altamente decorative. Anna Forlani Tempesti ritiene che questo disegno che non trova riscontri nelle sculture note di Bandinelli, possa essere stato realizzato dall'artista nel contesto di una serie di *Storie della Passione di Cristo*, destinate a un'opera di oreficeria che suo padre lasciò incompiuta alla sua morte avvenuta nel 1528, menzionata peraltro da Vasari. In tale prospettiva il foglio viene a ricollegarsi ad altri disegni, analoghi per tema e caratteristiche di tecnica e stile, che si conservano al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (nn. 549 F, 706 E, 710 F) e al Louvre (n. 103). Su di lui cfr. [G. VASARI], *Vita di Baccio Bandinelli con una Introduzione, Note e Bibliografia di Giulio Urbini*, Bemporad & Figlio, Milano-Roma-Pisa-Napoli 1913 («Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari» diretta da P.L. Occhini e E. Cozzani); C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Baccio Bandinelli*, Musée du Louvre - 5 Continents, Paris-Milan 2008 («Louvre, Cabinet des Dessins», 16); [A.M. PETRIOLI TOFANI], in *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, a cura di [A. FORLANI TEMPESTI & A.M. PETRIOLI TOFANI], Silvana, Milano [1980?], n. 36.

e che si trova smembrato e disperso fra la chiesa ed il chiostro di Santa Croce ed il Museo del Bargello.

In merito a Bandinelli Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 - Venezia 1834) – conoscitore, storico, mecenate, collezionista e grande bibliografo d'arte, regista della politica culturale della città lagunare nel primo trentennio del secolo XIX nonché studioso figurativo ⁽¹⁹⁾ con interessi molteplici legati ad una cultura complessa sempre meno incline ad astrazioni sublimi e sempre più disponibile a istanze storiche, scientifiche e sociali – nel secondo volume della prima edizione della *Storia della Scultura* al capitolo III del libro V, così scrive:

«Il più ardito nell'arte della scultura che osò misurarsi e sfidare orgogliosamente tutti i suoi contemporanei, che trattò con dispregio le stesse opere di Michelangelo, e che condusse il maggior numero di opere in quest'arte, fu il Bandinelli, il quale si mostrò in tutte le sue produzioni un po' libero disegnatore ma fiero inventore, sempre voglioso d'imprendere opere colossali, e di cogliere tutte le occasioni per le quali eclissare, come sperava, il merito di tutti i suoi antagonisti. Se leggendo, più che la storia dell'arte, la vita di questo artista si dovesse dedurre il suo merito da quanto gli accadde, e dal biasimo crudele con cui furono censurate le sue sculture, e dalle satire asprissime che apparvero in molte occasioni di scuoprire al pubblico di Firenze le opere sue, si direbbe con ragione esser questi uno degli ultimi nell'arte, e non meritare che il suo nome passar dovesse alla posterità. Ma le opere del Bandinelli ci rimasero, le satire si dileguarono, o non si conservò memoria di queste se non per la diligenza dei biografi che le raccolsero. [...] Nelle Tavole LXIV. e LXV. veggonsi alcune opere sue, e primieramente la nostra attenzione è richiamata da tre di quelle figure scolpite sui piedestalli fra i balaustri che racchiudono il Presbiterio nel duomo di Firenze, ove fu aiutato da parecchi altri scultori, ma i quali lavorarono sotto la sua direzione in quest'opera che venne a lui solo allogata. Queste figure scolpite in stiacciato rilievo sono fra le opere più stimate di Baccio, e le mosse non tanto quanto le bellissime pieghe vi si debbono ammirare, e talmente larghe, e facili, e distinte, che dai moderni non furono superate, giacché nessun avviluppamento e molta scioltezza si scorge che lasciando senza affettazione vedere le forme del nudo sottoposto, segnano nondimeno grandi linee e bellissimi partiti. La figura volta da tergo è da se sola una prova delle più distinte di quanto abbiamo finora asserito. Questi marmi vennero modellati, e fra le opere della scultura moderna sono fra le più sicure da proporsi allo studio di chi si dedica a un'arte piena di tante difficoltà, e non è meraviglia se a tale perfezione

⁽¹⁹⁾ P. BAROCCHI, *Una lettera giovanile di Leopoldo Cicognara*, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, a cura di A. BOSCHETTO, I, SPES, Firenze 1979 («Itinerari»), pp. 209-214; G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1978, pp. 93-97.

giunse nello studio di pannello avendo nella prima età fatto grande esercizio sulle opere di Filippo Lippi, e avendo succhiato il buon latte degli insegnamenti di Lionardo da Vinci che conviveva moltissimo con Gio. Francesco Rustici maestro del Bandinelli. Il basso rilievo che da noi si presenta è parimente fra le più celebrate produzioni del Bandinelli: questo si vede in Firenze sulla piazza di s. Lorenzo, ed orna una delle fronti del basamento grandioso sul quale doveva esser posta la statua sedente scolpita dallo stesso artefice rappresentante Giovanni de Medici detto *dalle bande nere*, la quale non venne terminata, e rimase soltanto alla pubblica vista esposta questa gran base [...]»⁽²⁰⁾.

Evidentemente Cicognara riteneva che queste sculture fossero particolarmente degne di essere scelte come modelli per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti. Udine studia dunque lo stile di Baccio Bandinelli e di Raffaello da Montelupo per incarico di Cicognara e successivamente, assimilato il linguaggio formale, ne trasfonde lo stile nei suoi disegni preparatori per l'*Archimede*. Il quadro poi realizzato sembra tuttavia depurato da questi influssi scultorei marcatamente cinquecenteschi e sicuramente più consono allo stile del maestro Pietro Benvenuti, a significare come quest'ultimo abbia quasi impedito la definitiva acquisizione del linguaggio bandinelliano da parte del suo allievo roveretano, contrastando con ciò la *direttiva* cicognaresca. I disegni preparatori per l'*Archimede* di Udine dimostrano infatti come l'invito di Cicognara a dare alle opere di Bandinelli valore e funzione di *exempla* accademici sia stato accolto. Udine sviluppa dunque alcuni motivi e vari spunti pittorici che ha inventato o meglio appreso dal suo insegnante e direttore Benvenuti quando frequenta l'Accademia fiorentina cui abbina, consigli e pareri, critiche e suggerimenti del direttore artistico ferrarese⁽²¹⁾.

Il *ductus* grafico netto e sicuro, gli aspetti morfologici sinteticamente osservati, il trattamento lineare dei panneggi in tessuto pesante, notevolmente semplificati e schematizzati nelle pieghe, l'incidenza della luce da sinistra sulle superfici e le ombreggiature acquerellate per rafforzare le pieghe delle vesti e dare la sensazione del piano d'appoggio, lasciano rite-

⁽²⁰⁾ [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione all'opere di Winkelmann e di d'Agincourt*, cit., II, pp. 304-307, spec. 305-306.

⁽²¹⁾ T. MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici. Le compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Olschki, Firenze 2008 («Studi. Fondazione Carlo Marchi», 22); *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, cat. a cura di T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, Ph. Sénéchal, Giunti, Firenze 2010; I. CISERI, «L'affezion singulare ch'è intra noi sempre stata»: *Rustici e Michelangelo*, *ivi*, pp. 132-152; N. HEGENER, *Leonardo e Rustici nell'opera di Baccio Bandinelli*, *ivi*, pp. 212-237.

nera senz'altro coeva un'altra redazione accademica a semplice contorno raffigurante *Archimede* anch'essa conservata ad Arezzo, alla Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (inv. 2425/III) [Fig. 4]; anche le fattezze fisiche, i tratti del volto distinti da una veloce connotazione espressiva e la veste del personaggio appaiono uguali. Si tratta di un disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata con filigrana – un foglio di mm 334 x 279 c.; riquadro di mm 301 x 251 c. –, recante le seguenti iscrizioni: «*Archimede*» (centrata sotto il margine inferiore del riquadro del foglio); «*Domenico Udine inv. e d.*» (sotto il margine inferiore destro) ⁽²²⁾. Il foglio contornato a penna, terzo di ventidue di autori diversi, rilegato in taccuino, incollato su un supporto in carta bianca più spessa a *passee-partout* e afferente verosimilmente al nucleo originario della collezione dello scultore aretino, ritrae in un interno Archimede nel pieno vigore delle sue forze, mentre consulta un rotolo ove appaiono un cono ed una sfera, poggiato, con altri rotoli e una squadra, sul piano di un tavolo con gambe a protomi grifomorfe; le ginocchia sorreggono una tavola scrittoria che reca altre figure geometriche, mentre la mano sinistra regge un compasso. In relazione a quest'autonomia di linguaggio si noti la sorprendente affinità con il *Riconoscimento di Ulisse*, un disegno a carboncino, pennello, biacca su carta filigranata di color bruno chiaro, acquerellato a colori e contornato, eseguito da Felice Giani (San Sebastiano Curone 1758 - Roma 1823) intorno al 1816 e oggi custodito alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 6726) ⁽²³⁾. Il segno grafico è netto, finito e

⁽²²⁾ E. RIZZIOLI, *op. cit.*, pp. 89-92, n. 10 *bis*. Riscontrate consistenti analogie calligrafiche è probabile che l'iscrizione anziché essere autografa sia stata vergata dallo stesso Bartolini; mentre sul dritto del foglio è apposto – sul margine inferiore sinistro del riquadro – il timbro della recente catalogazione, sul verso, assieme al numero d'inventario segnato a matita – al margine del foglio in basso a sinistra –, compare – più sopra – il timbro ad olio della «Collezione Artistica Bartolini»; il mancato ritrovamento degli inventari della collezione – a partire da quello redatto dal Bartolini stesso relativo al nucleo originario della raccolta e citato dal testamento – non consente di stabilire la data d'acquisizione del foglio, che non riporta al riguardo alcuna annotazione del collezionista. Cfr. E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo ottocentesco: la cultura figurativa di Ranieri Bartolini*, in E. AGNOLUCCI & I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, cit., fig. 34 e pp. 65, 66.

⁽²³⁾ Si tratta di un foglio di mm 395 x 495 recante le seguenti iscrizioni: «MMCLXVIII / DCC» (nell'angolo superiore sinistro del verso, a matita); «7» (al centro del verso, a matita); «17» (su un foglietto in precedenza incollato nell'angolo superiore destro, a penna). Il disegno entrato nella Pinacoteca bolognese nel 1977 assieme a numerose altre opere di Giani acquisite dalla collezione di Giuseppe Raimondi, recupera il mito di Ulisse – che fra l'ultimo decennio del Settecento e il primo dell'Ottocento, rientra nel vasto movimento di valorizzazione del primitivo – con il quale l'artista ha già avuto occasione di misurarsi fra il 1802 e il 1805 quando realizza, per il soffitto della camera



Fig. 4 - DOMENICO UDINE NANI, *Archimede*, entro il 1815, disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata con filigrana, foglio, mm 334 x 279 c.; riquadro, mm 301 x 251 c., Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio in taccuino, inv. 2425/III).

incisivo, e l'ombreggiatura acquerellata grigia e seppia, portata a destra, definisce sapientemente, in modo pausato e piano, i volumi, dando alla figura un rilievo scultoreo, tanto da rendere proponibile – tenendo conto

nuziale di Palazzo Milzetti a Faenza, alcuni dipinti imperniati sull'*Odissea* riguardanti segnatamente il ritorno ad Itaca, addicentesi alla destinazione d'uso dell'ambiente e meditazione sulla figura di Ulisse come archetipo dell'eroe-esule legato alla patria e alla famiglia, ritrovate dopo lunga assenza e immense difficoltà, piuttosto che su Ulisse desideroso di ampliare le proprie conoscenze. L'andamento della composizione si spiega con le frequentazioni romane di Giani nei primi anni Ottanta del Settecento, quando il pittore piemontese rimaneva affascinato dall'autonomia di linguaggio e dall'estro fantastico di Giuseppe Cades (Roma 1750-1799) il quale, estensore stravagante e virtuoso e quindi anche marginale di modelli batoniani, così come partecipe di un rubenismo rivisitato in chiave razionalista e illuminista, si muoveva con disinvoltura ed inventiva nei confronti sia della tradizione e della storicità che delle dottrine pittoriche contemporanee; cfr. R. BATTISTINI, in *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cat. a cura di M. Faietti, A. Zacchi, Electa, Milano 1998, pp. 346-347, n. 127 e fig. a p. 232; E. GOLFIERI, *Felice Giani (1758-1823)*, Sansoni, Firenze 1950 [estr. da «Paragone. Arte» 1/7 (1950), pp. 23-29; tavv. 9-13]; G. L. MELLINI, *Taccuino sette-ottocentesco. Addenda per Giuseppe Cades*, in «Labyrinthos» 6/12 (1987), pp. 3-19; M.T. CARACCILO, *Per Giuseppe Cades*, in «Arte Illustrata» 6/52 (1973), pp. 2-14. Su Felice Giani cfr. ANONIMO, in TB XIII, pp. 583-584, s.v.; M. COCCIA, *Giani Felice*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, II, Electa, Milano 1990, pp. 733-734; S. ACQUAVIVA & M. VITALI, *Felice Giani. Un maestro nella civiltà figurativa*, Lega, Faenza 1979; M. GORI, *Decorazioni a Cesena dal Barocco all'Ecclettismo*, Silvana, Cinisello Balsamo 1991, pp. 139-158, spec. p. 142 (*Felice Giani e il gusto neoclassico*) – ove si dà conto dell'opera compiuta dall'artista dopo la realizzazione del ciclo pittorico per Palazzo Milzetti (1802-1805) assieme alla sua efficiente bottega di ornataisti, stuccatori, mobiliari anzitutto in Romagna ma anche a Bologna, Milano, Venezia e Roma; a partire dal 1808 è infatti operoso a Cesena, come documentano i pagamenti registrati nel *Taccuino* manoscritto autografo ove egli annotò tutti i suoi impegni dal 1802 all'anno della morte –; *Felice Giani pittore. S. Sebastiano Curone 1758 - Roma 1823*, a cura di P. LEDDI & E. BASIGLIO, Amministrazione Comunale di S. Sebastiano Curone - Archivio Pittor Giani, San Sebastiano Curone 1997; A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 voll., Electa, Milano 1999; *Il Museo Nazionale dell'Età Neoclassica di Palazzo Milzetti in Faenza*, a cura di A. COLOMBI FERRETTI, E. GOLFIERI & A. OTTANI CAVINA, Alfa, Bologna 1983; *Palazzo Milzetti. Guida alla visita*, Edit Faenza, Faenza 2000; *Vedute di Felice Giani in una lettura di Ennio Golfieri*, Edit Faenza, Faenza 2002; *Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private*, cat. a cura di M. Vitali, Edit Faenza, Faenza 2004; *Le stanze del Conte. Tempera di Felice Giani da Palazzo Gaddi*, cat. a cura di L. Prati, U. Tramonti, Edisai, Ferrara 2004; A. CANEVARI, in *L'Artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, cat. a cura di G. Fusconi, A. Canevari, Palombi, Roma 2006, pp. 164-165, n. 77; S. PAPETTI, *Ragione e sentimento: aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassicismo fra le Marche e Roma*, cat. a cura di C. Costanzi, M. Massa, S. Pasquetti, Marsilio, Venezia 1998, pp. 4-17; ID., *ivi*, p. 76, n. 4, p. 77, n. 5, pp. 78-79, n. 6, p. 80, n. 7; M.T. CARACCILO, in *Il Settecento a Roma*, cat. a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 219-220, nn. 109-110; p. 221, n. 113; M.E. TITTONI, *ivi*, pp. 220-221, nn. 111-112; A. FABBRI & C. SPADONI, *Collezionismo in Romagna, 1800-1820. Alcune considerazioni*, in *Ottocento Ritrovato. Pittura in Romagna*, cat. a cura di [A. Fabbri, C. Spadoni],

del pannello dalle forme espanse, della possente muscolatura e della posizione del braccio e della mano sinistri – un confronto molto stringente con il *San Damiano* di Raffaello da Montelupo del disegno «348», incollato in basso a destra sul foglio di supporto 51 v. del Vat. lat. 13748⁽²⁴⁾, disegno di mano di Domenico Udine poi tradotto nella tavola LXIV, incisa da [Giuseppe] Ruggeri e che, come detto, riporta impropriamente quale disegnatore [Francesco] Nenci. Udine studia dunque lo stile di Raffaello da Montelupo come già quello di Baccio Bandinelli per incarico di Cicognara – il quale riteneva le loro sculture particolarmente degne di essere scelte come modelli per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti, con valore e funzione di *exempla* – e successivamente, assimilate il linguaggio formale, ne trasfonde lo stile nei suoi disegni preparatori per l'*Archimede*. Quanto a possibili derivazioni per alcune attitudini – nonché probabili modelli – importa anzitutto segnalare che Udine esegue a contorno per il medesimo codice il disegno «387», a penna con inchiostro nero su carta avorio, incollato in alto al centro sul foglio di supporto 56 v., riprodotto il *Mosè* di Pietro Francavilla (Pierre Francheville [Franqueville], Cambrai c. 1553 - Parigi 1616), esistente nella cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze, poi tradotto nella tavola LXIX incisa da [Giambattista] Torcellan e che correttamente riporta quale disegnatore [Domenico] Udine – invero il disegno «391», ivi tradotto, è di mano di [Giovanni] Brignoli⁽²⁵⁾ –. Va altresì pensato un rimando al *Mosè* di Michelangelo nella basilica romana di San Pietro in Vincoli, in seguito disegnato da Francesco Hayez e inciso a contorno dal calcografo [Giovanni Girolamo] Cipelli per la

Essegi, Ravenna 1989, pp. [9-11] e p. n.n. (*Felice Giani*); A. OTTANI CAVINA, *Una favola per semidei. Felice Giani a Palazzo Laderchi*, in *Ravenna Festival 2005. Il deserto cresce... Viaggio tra simbolismo e utopia*, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Ravenna 2005, pp. I-XIX; A. MARZETTI, *L'inizio dell'età neoclassica a Faenza*, *ivi*, pp. XXII-XXIII; A. IMOLESI POZZI, *Felice Giani: appunti di un percorso visivo in Romagna*, *ivi*, pp. 113-116; A. OTTANI CAVINA, *Faenza, fragilità di un sogno. La pittura da Felice Giani a Tommaso Minardi*, in *L'età neoclassica a Faenza. 1780-1820*, cat. a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A.M. Matteucci *et alii*, Alfa, Bologna 1979 («L'Arte del Settecento in Emilia e in Romagna», [4]), pp. LI-LXIV; EAD., *ivi*, pp. 3-80, nn. 1-175; E. GOLFIERI, *Fra arte e artigianato nella Faenza del primo Ottocento*, Comune di Faenza, Faenza 1980 («Quaderni della città e del territorio», 4), pp. 26-29, 66-67, nn. 54-55, 68, n. 56; *Settecento riformatore a Faenza. Antefatti del neoclassicismo e il patrimonio d'arte dell'Ospedale*, cat. a cura di A. Colombi Ferretti, G. Lippi, Edisai, Ferrara 1999.

⁽²⁴⁾ BAV/Vat. lat. 13748, f. 51 v., 348; [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, cit., II, Tav. LXIV.

⁽²⁵⁾ BAV/Vat. lat. 13748, f. 56 v., 387; [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, cit., II, Tav. LXIX.

tavola LVII [Fig. 5] del secondo volume della *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara uscito nel 1816 ⁽²⁶⁾; tuttavia le forme espanse – che trovano giustificazione in ordine all'approfondimento stilistico praticato da Udine nei confronti di Baccio Bandinelli, allievo di Giovan Francesco Rustici a sua volta discepolo di Leonardo – evocano altresì *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*, un olio su tavola di cm 168 x 112, dipinta da quest'ultimo e aiuti nel 1510 opera – dal 1810 conservata al Louvre – che rispetto al tema del cartone londinese del 1498 alla National Gallery – di cm 159 x 101, eseguito a carboncino con lumi di biacca e chiaroscuro a tenue sfumato pittorico – palesa una rielaborazione morfologica tesa al possesso della profondità. Esercitando un considerevole ascendente su Raffaello, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Michelangelo, i manieristi e la pittura lombarda primocinquecentesca la tavola ha avuto numerose variazioni, copie totali o parziali e riproduzioni incisorie ⁽²⁷⁾.

L'accentuata geometrizzazione delle forme, il predominio della linea che recupera interamente le sue potenzialità espressive e restituisce al contorno le capacità ideali e descrittive, memori in genere di esempi davidiani e assertori di un classicismo in senso mengesiano, non sembrano tuttavia rimanere – considerati certi innaturali andamenti neomanieristi – indifferenti al filone meno ortodosso del gusto neoclassico, presentando l'attitudine udiniana ad una rivisitazione fuori dagli schemi

⁽²⁶⁾ Su Raffaello da Montelupo cfr. R. GATTESCHI, *Vita di Raffaello da Montelupo*, Polistampa, Firenze 1998, pp. 36, 38 e fig. a p. 37; *Autobiografie. Petrarca, Lorenzino de' Medici, Chiabrera, Raffaello di Montelupo, Vico, Foscolo, Balbo, Barbèra* – Bianchi e Comp., Firenze 1857, pp. 281-308 (*La Vita di Raffaello da Montelupo*); B. BERENSON, *I disegni di Raffaello da Montelupo*, in «Bollettino d'Arte» 29/3 (1935), ser. III, pp. 105-120; U. BALDINI, *L'opera completa di Michelangelo scultore*, Rizzoli, Milano 1973, tav. XXI e p. 98. La tavola – foglio di mm 405 x 280; matrice di mm 281 x 200 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen/2 Art. Plast. V, 176, II, Tavv.) – ove non compare il nome del disegnatore e che raffigura Mosè nella parte inferiore destra, reca le seguenti iscrizioni: «Tav. LVII.» (sul margine superiore destro dell'impronta); «Statue del Bonarroti. [sic]» (centrata, subito sotto); «Nel Salone di Palazzo Vecchio.» (a sinistra, subito sotto il basamento del gruppo statuario con *Davide e Golia*); «Sulla piazza del Granduca.» (a destra, centrata, subito sotto il basamento del *David*); «In San Pietro a Roma.» (in basso a sinistra, subito sotto il basamento della *Pietà*); «nel deposito / di Giulio. II.» (in basso, a destra della gamba sinistra del *Mosè*); «Cipelli inc.» (sul margine inferiore destro dell'impronta); cfr. [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, cit., II, Tav. LVII.

⁽²⁷⁾ A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Rizzoli, Milano 1967, p. 109, n. 35 e tavv. LV-LIX; pp. 102-103, n. 30; [A. M. PETRIOLI TOFANI], in *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, cit., n. 28; M. CHIRICO DE BIASI, in *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, cat. a cura di C. Alberici, M. Chirico De Biasi, Electa, Milano 1984, pp. 155-157, n. 233; EAD., *ivi*, p. 158, n. 235.

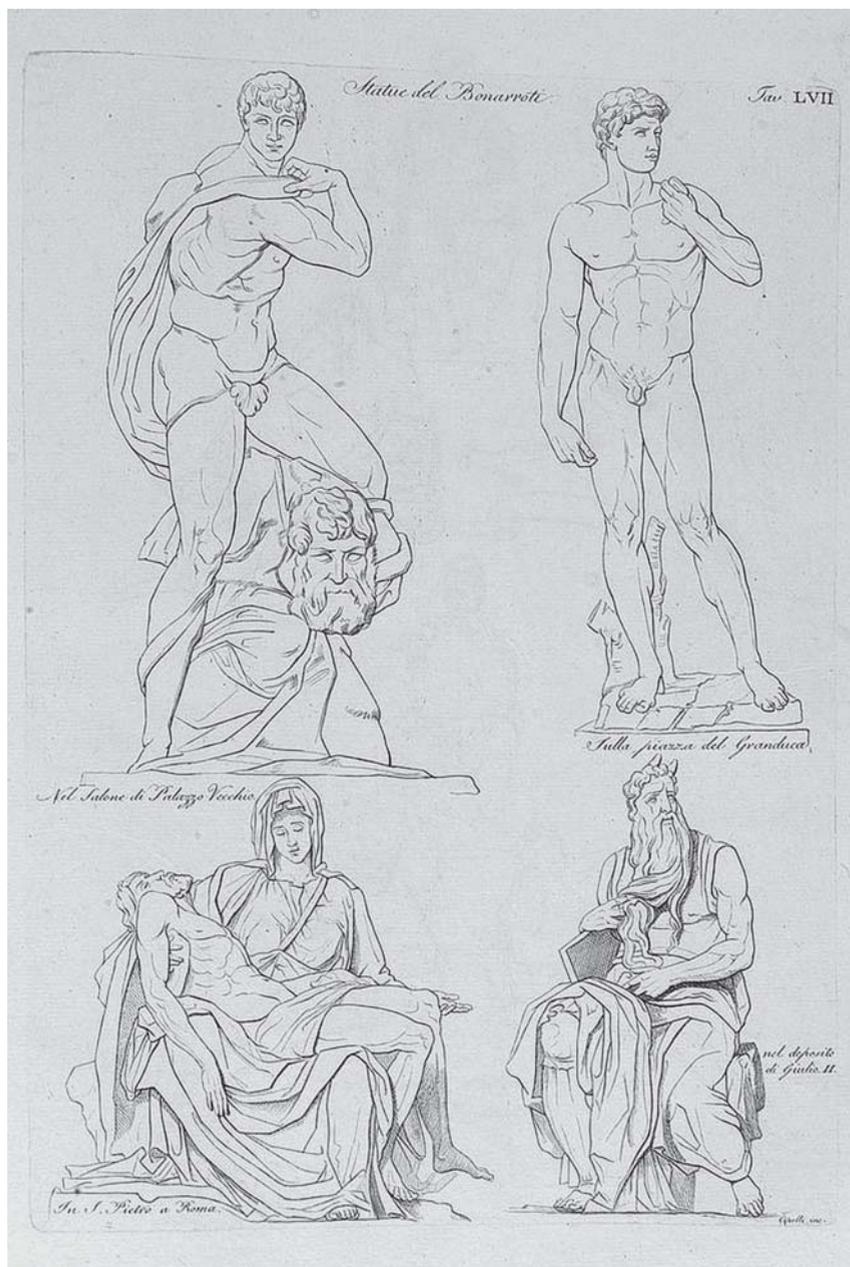


Fig. 5 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LVII.

dell'antichità classica unita al recupero della tradizione cinquecentesca e seicentesca, ed in particolare del manierismo toscoromano.

Benché il disegno diverga in molti dettagli – primo fra tutti l'aspetto fisico di Archimede e il trattamento del suo corpo e della sua veste – esso corrisponde sostanzialmente alla metà destra del quadro raffigurante l'*Uccisione di Archimede* qui di seguito menzionata. Si deve a questo proposito tener conto del fatto che è documentata la presenza dello studente di scultura Ranieri Bartolini presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze a partire dal settembre 1811⁽²⁸⁾ e fino all'agosto 1820⁽²⁹⁾: l'Aretino aveva dunque come compagno di studi Domenico Udine nel momento in cui questo concepiva la sua opera più nota⁽³⁰⁾. Si può dunque supporre che i fogli oggi di proprietà della Fraternita dei Laici siano due di quegli studi e bozzetti che egli andava raccogliendo fra amici e colleghi⁽³¹⁾, e che siano stati eseguiti in preparazione del quadro datato 1815, o meglio che quest'ultimo sia nato da una successiva riflessione dell'artista rovetano sul testo di Plutarco.

La morte di Archimede è tramandata da un repertorio di versioni leggendarie – «Ad un tratto entrò nella stanza un soldato e gli ordinò di andare con lui da Marcello. Archimede rispose che sarebbe andato dopo

⁽²⁸⁾ E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo ottocentesco: la cultura figurativa di Ranieri Bartolini*, in E. AGNOLUCCI & I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, cit., p. 60, nota 31.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. 64, nota 48.

⁽³⁰⁾ È particolarmente interessante rilevare che nell'estate del 1814 Udine e Bartolini lavorano contemporaneamente alla creazione dell'apparato scenografico da allestirsi in piazza San Marco per celebrare la restaurazione granducale.

⁽³¹⁾ «Si può immaginare che [Bartolini] frequentasse il gruppo dei pittori di Palazzo Pitti sostenuti dal Granduca, e che, in particolare, conoscesse Gaspero Martellini (1785-1857), Giuseppe Bezzuoli (1784-1855), Niccolò Monti (1780-1864) e Francesco Nenci (1782-1850). Avrà avuto la fortuna di contattare anche Luigi Sabatelli (1772-1850), il pittore che col senno della maturità vorrà definire 'l'egregio impareggiabile' per la maniera 'facile e franca' di rendere le ombreggiature. L'ipotesi di questi contatti è legittimata dall'esistenza nella raccolta della Fraternita di molti studi e bozzetti rinviabili al giro dei pittori sunnominati. Sebbene, spesso, le attribuzioni, segnate sul recto dei fogli, non destino dubbi, raramente, si incontrano firme autografe. Il che fa pensare, in più di un'occasione, a materiale di scambio, schizzi ed esercitazioni, che Bartolini poteva ricevere dai taccuini degli amici e che, subito, aveva la premura di catalogare, segnando, anzitutto, il nome dell'autore. Dei numerosi disegni, che varrebbe la pena di elencare, si citano due studi di Gaspero Martellini per il telone del teatro fiorentino della Pergola, un pensiero di Luigi Sabatelli, intorno al tema boccaccesco della peste a Firenze del 1348, una invenzione di Francesco Nenci, raffigurante *Giove nutrito dalle ninfe*. Altri fogli portano studi di figure, come dimostrano due disegni di Niccolò Monti, o sono prove accademiche, come testimoniano una *Figura in atto di trainare*, eseguita dal Bezzuoli e corredata dal Benvenuti, ed un nudo di Gaspero Martellini. Dei nomi che servono ad un'indagine sulla cultura accademica sviluppatasi nel primo trentennio del

aver risolto il problema e messa in ordine la dimostrazione. Il soldato si adirò, sguainò la spada e lo uccise»⁽³²⁾ – che trasmettono anche le ultime parole di Archimede rivolte al soldato romano che stava per ucciderlo: «*noli, obsecro, istum disturbare*»⁽³³⁾. Plutarco narra tre differenti versioni della morte di Archimede: nella prima afferma che un soldato romano avrebbe intimato ad Archimede di seguirlo da Marcello e al suo rifiuto di farlo prima di aver risolto il problema cui si stava applicando il soldato lo avrebbe ucciso; nella seconda un soldato romano si sarebbe presentato per uccidere Archimede e quest'ultimo lo avrebbe pregato invano di lasciargli terminare la dimostrazione nella quale era impegnato; nella terza, dei soldati avrebbero incontrato Archimede mentre portava a Marcello alcuni strumenti scientifici – meridiane, sfere, squadre – in una cassetta ed i soldati, pensando che questa contenesse oro, lo avrebbero ucciso per impadronirsene⁽³⁴⁾.

Secondo Tito Livio e Plutarco, Marcello, che avrebbe conosciuto e apprezzato il valore del genio di Archimede e forse avrebbe voluto utilizzarlo al servizio della Repubblica, sarebbe stato profondamente addolorato per la sua morte⁽³⁵⁾. Questi autori raccontano che fece dare onorevole sepoltura allo scienziato; ciò non è invece riferito da Polibio, che è considerato la fonte più autorevole sull'assedio e il saccheggio di Siracusa⁽³⁶⁾.

Cicerone racconta di avere scoperto egli stesso la tomba di Archimede grazie ad una sfera inscritta in un cilindro, che vi sarebbe stata scolpita in ottemperanza alla volontà dello scienziato:

«Io questore scoprii la tomba di Archimede, sconosciuta ai Siracusani, cinta con una siepe da ogni lato e vestita da rovi e spineti, sebbene negassero completamente che esistesse. Tenevo, infatti, alcuni piccoli senari, che avevo sentito essere scritti nel suo sepolcro, i quali dichiaravano che alla sommità del sepolcro era posta una sfera con un cilindro. Io, poi, osservando con gl'occhi tutte le cose – c'è, infatti, alle porte Agrigentine

XIX secolo, almeno altri tre meritano di essere ricordati, supponendo che rientrassero nelle conoscenze fiorentine del Bartolini: Giuseppe Colzi de' Cavalcanti (notizie 1803-1838), Luigi Tagliani (notizie 1819-1822) e Domenico Udine (1784-1850)» (E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo*, cit., pp. 64-65). Importa segnalare che Giuseppe Colzi è stato compagno di studi di Udine – partecipando insieme a lui a tre concorsi – e suo collega nella decorazione di Palazzo Borghese.

⁽³²⁾ PLUTARCO, *Marcello*, 19, 9.

⁽³³⁾ Il primo autore che riporta una frase pronunciata da Archimede prima di morire è VALERIO MASSIMO, *Fatti e detti memorabili*, VIII, 7, 7.

⁽³⁴⁾ PLUTARCO, *Marcello*, 19.

⁽³⁵⁾ TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, XXV, 31; PLUTARCO, *Marcello*, 19.

⁽³⁶⁾ POLIBIO, *Storie*, VIII, 5 ss.

una grande abbondanza di sepolcri – volsi l’attenzione ad una colonnetta non molto sporgente in fuori da dei cespugli, sulla quale c’era sopra la figura di una sfera e di un cilindro. E allora dissi subito ai Siracusani – c’erano ora dei principi con me – che io ero testimone di quella stessa cosa che stavo cercando. Mandati dentro con falci, molti ripulirono e aprirono il luogo. Per il quale, dopo che era stato aperto l’accesso, arrivammo alla base posta di fronte. Appariva un epigramma sulle parti posteriori corrose, di brevi righe, quasi dimezzato. Così la nobilissima cittadinanza della Grecia, una volta veramente molto dotta, avrebbe ignorato il monumento del suo unico cittadino acutissimo, se non lo fosse venuto a sapere da un uomo di Arpino»⁽³⁷⁾.

Quanto al menzionato quadro dipinto da Domenico Udine raffigurante l’*Uccisione di Archimede* – un olio su tela di cm 196,5 x 236 – siglato sul basamento della sfera «D.U.N. / 1815.», destinato per volontà testamentaria alla città natale: «lascio il quadro in tela rappresentante Archimede che attualmente trovasi in mano del Sig: Giuseppe S. Quirico di Milano domiciliato a Roveredo»⁽³⁸⁾ alla Libreria di S. Marco di

⁽³⁷⁾ CICERONE, *Discussioni tuscolane*, V, 64-66: «Non ego iam cum huius vita, qua taetrius miserius detestabilis excogitare nihil possum, Platonis aut Archytae vitam comparabo, doctorum hominum et plane sapientium: ex eadem urbe humilem homunculum a pulvere et radio excitabo, qui multis annis post fuit, Archimedem. Cuius ego quaestor ignoratum ab Syracusanis, cum esse omnino negarent, saeptum undique et vestitum vepribus et dumetis indagavi sepulcrum. Tenebam enim quosdam senariolos, quos in eius monumento esse inscriptos acceperam, qui declarabant in summo sepulcro sphaeram esse positam cum cylindro. Ego autem cum omnia conlustrarem oculis – est enim ad portas Agragantinas magna frequentia sepulcrorum –, animum adverti columellam non multum et dumis eminentem, in qua inerat sphaerae figura et cylindri. Atque ego statim Syracusanis erant autem principes mecum dixi me illud ipsum arbitrari esse, quod quaererem. Inmissi cum falcibus multi purgarunt et aperuerunt locum quo cum patefactus esset aditus, ad adversam basim accessimus. Apparebat epigramma exesis posterioribus partibus versicolorum dimidiatum fere. Ita nobilissima Graeciae civitas, quondam vero etiam doctissima, sui civis unius acutissimi monumentum ignorasset, nisi ab homine Arpinate didicisset».

⁽³⁸⁾ Nella *Petizione* inoltrata da Giovan Battista Udine, quale procuratore delle sue due figlie Luigia ed Elisabetta, il 17 marzo 1853 – a proposito della quale cfr. [C.T. POSTINGER], *L’Archimede di Domenico Udine pittore roveretano. La Libreria di S. Marco e l’Accademia degli Agiati in Rovereto*, Grandi, Rovereto 1909, pp. 15-16 (ASMCR, n. 6609 e n. 5274) –, così si legge: «Domenico Udine, pittore fiorentino, prima della sua partenza da Rovereto, avvenuta nel mese di Maggio 1844 affidò al Sig: Giuseppe Sanquirico di Milano, ora domiciliato in Rovereto un suo quadro in tela dipinto ad olio, e rappresentante Archimede, nonché vari altri mobili, ed il S. Sanquirico li ricevette in consegna e sene assunse la custodia per conto del loro proprietario» (ASMCR/6609, n. 562/71, p. [1]). Per la sua storia al Museo Civico roveretano cfr. P. PIZZAMANO, *Profilo storico della collezione d’arte*, in *Le età del museo. Storia uomini collezioni del Museo Civico di Rovereto*, a cura di F. RASERA, Osiride, Rovereto 2004, pp. 236-271, spec. pp. 238, 239.



Fig. 6 - DOMENICO UDINE NANI, *Uccisione di Archimede*, 1815, olio su tela, cm 196,5 x 236, Rovereto, Museo Civico (inv. pin 623).

detta città di Roveredo», di proprietà del Museo Civico di Rovereto è ivi conservato in deposito (inv. pin 623) ⁽³⁹⁾ [Fig. 6]; dal 18 dicembre 2011

⁽³⁹⁾ E. RIZZIOLI, *op. cit.*, pp. 84-88, n. 10. La tela viene così ricordata da Antonio Rosmini nel *Diario dei Viaggi* alla data del 4 maggio 1823: «fummo allo studio del nostro pittor Udine dove vedemmo una tavola [*sic*] dove si esprimeva Archimede sorpreso dal soldato romano». Eleuterio Lutteri nei *Fasti* del novembre 1850 collegava l'opera ad una premiazione accademica: «la patria, questo caro nido in cui fummo educati, la patria ne anima, ne infervora, ne prega. Vedetene, valorosi miei commembri, [...] vedetene prova nella sublime tela dell'Archimede in Siracusa, che il valente nostro pittore Domenico Udine-Nani legava or son pochi mesi in testamento agli Agiati, non tanto io mi credo, per infuturare nella patria la memoria del premio di pittura aggiudicatogli dalla reale Accademia fiorentina, quanto ad arra del suo amore verso i concittadini, a sprone ed eccitamento novello, perché essi sostenessero e caldeggiassero [leggi caldeggiassero] questa secolare nostra istituzione», mentre Domenico Zignolli descrivendo nelle *Memorie* la sala della nuova sede degli Agiati (inaugurata alla fine del 1852) ove si svolgevano le tornate accademiche, elenca quadri, medaglie e numerose iscrizioni, fra le quali la XXX dedicata a Domenico: «DOMINICUS·UDINE / PICTOR / ARCHIMEDIS·TABULAM / A·FLORENTINA·ACCADEMIA [*sic*] / PREMIO·AUCTAM / LENTOR[UM]·SODALITATI LEGAVIT / [...]»;

al 17 giugno 2012 è esposto al piano nobile di Palazzo Alberti Poja nell'ambito della mostra *Riapre il '700 a Rovereto. Un viaggio tra le collezioni trentine* ⁽⁴⁰⁾. Interpretando un episodio delle *Vite parallele* di Plutarco ⁽⁴¹⁾ Udine rappresenta Archimede che sta consultando un rotolo ove appaiono un cono ed una sfera, poggiato, con una squadra, sul piano di un tavolo con gambe a protomi leonine; le ginocchia sorreggono una

il compilatore la correda di una nota biografica, ove inattendibilmente si legge: «[...] nel primo suo lavoro ch'espone al giudizio degli uomini dell'arte fu trovato meritevole del primo premio. [...] Alla patria da lui sempre amata legò in dono il suo primo lavoro l'*Archimede* che fu appunto il dipinto graziato del primo premio nella scuola di Firenze»; anche Ambrosi lo dice «premiato a Firenze» ma di tale premiazione non ho trovato riscontro; Udine partecipa al concorso del 5 marzo 1815 svolgendo infatti un tema diverso (E. RIZZOLI, *op. cit.*, p. 96, n. 11), e nei concorsi per i premi minori indetti rispettivamente il 18 maggio 1815 (concorso per il restauro della chiesa di S. Croce) e il 16 luglio 1815 (concorso semestrale d'emulazione), il nome di Udine non compare (AABAFi/*Filza 4 di Documenti, Lettere, e Carte diverse, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1815*, nn. 28 bis, 35). Cfr. RS, p. 234 (4.5.1823); *Ann.* III, pp. 27-29; BCT/BT, n. 27 (3.4.1837), p. 108; J. GALVANI, *Domenico Udine-Nanni roveretano*, BCR/MT, n. 149 (12.12.1850), p. 1; AARA/*Corrispondenza dell'Accademia e dei soci*, n. 327; AARA/*Registri dei verbali*, n. 17, *Sessioni private dell'Accademia degli Agiati 1826-1895*, pp. 62, 63, 64, 65, 66, 67, 76; 24.10.1876, n.n.; D. ZIGNOLLI, *Memorie Roveretane*, [entro il 1876], BCR, Ms. 54.22, 238; ASMCR/*Documenti ed altri atti relativi al quadro [l'Archimede] di Domenico da Udine [sic]*, n. 6609, *Atti relativi alla proprietà del quadro [l'Archimede] del pittore roveretano Domenico Udine. Anni 1908-09*, n. 461/1911; ASMCR/6609, *Testamento Nuncupativo*, n. 372/1909, p. [4]; E. ZUCHELLI, *La questione della proprietà dell'„Archimede” del pittore D. Udine*, in «Il Trentino», n. 205 (9.9.1908); F. AMBROSI, *Scrittori ed Artisti Trentini*, Zippel, Trento 1894², r.fot. Forni, Sala Bolognese 1972, p. 294; [C. T. POSTINGER], *L'Archimede di Domenico Udine pittore roveretano. La Libreria di S. Marco e l'Accademia degli Agiati in Rovereto*, cit. (ASMCR, n. 6609 e n. 5274); L. S., *Museo civico*, in «Messaggero», n. 75 (3.4.1909), p. 2 (ASMCR/6609, n. 367/1909); E. LUTTERI, *Fasti dell'I. R. Accademia di Scienze e Lettere in Rovereto letti nella tornata secolare dei 9 novembre 1850*, r.fot. in *Imperial Regia Accademia Roveretana. Atti 1826-1883*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1983, pp. 40-41; *Id.*, *Pubblica tornata dell'I. R. Accademia Roveretana dei XXIII dicembre MDCCCLII*, r.fot. in *Atti 1826-1883*, cit., p. 19; *Id.*, *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Lettere e Scienze degli Agiati in Rovereto nell'anno 104 dalla sua fondazione*, r.fot. in *Atti 1826-1883*, cit., p. 35; A. ROSSARO, *Dizionario biografico trentino*, [1921-1952], BCR, Ms. 20.12, 4263; N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Dolomia, Trento 1982, p. 370; E. MICH, in *Giuseppe Craffonara 1790-1837*, cat. a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, Museo Civico di Riva del Garda, Riva del Garda 1991, pp. 218-219; E. MICH, in *L'Arte Riscoperta. Opere delle collezioni civiche di Rovereto e dell'Accademia Roveretana degli Agiati dal Rinascimento al Novecento*, cat. a cura di E. Chini, E. Mich, P. Pizzamano, Museo Civico di Rovereto, Rovereto 2000, pp. 205-206; E. CASOTTO, in *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, cat. a cura di G. Belli, A. Tiddia, Skira, Milano 2004, pp. 204-205.

⁽⁴⁰⁾ *Palazzo Alberti Poja. Riapre il '700 a Rovereto. Un viaggio tra le collezioni trentine*, a cura di A. TIDDIA, Comune di Rovereto, Rovereto [2011], p. 20 e fig. a p. 19.

⁽⁴¹⁾ PLUTARCO, *Marcello*, 19.

tavola scrittoria che reca altre figure geometriche, mentre la mano sinistra regge un compasso; impegnato in un problema di scienza geometrica durante la conquista di Siracusa è sorpreso da un soldato romano e sta per essere ucciso. «È noto quale ascendente abbiano esercitato su molti artisti delle generazioni neoclassiche gli eroi plutarchiani per l'esemplarità dell'assunto etico, lo stesso che in questo dipinto intende esaltare la statura morale e civile del grande matematico siracusano, opponendo al suo sconfinato sapere la brutalità dell'aggressore. Anche la rappresentazione della scena contrappone [...] la figura statica e contemplativa di Archimede, assiso e seminudo, come certi rilievi di gusto tardoellenistico» – o anche un San Girolamo assorto, esemplato su quello vaticano di Leonardo [Fig. 7] – «alla veemenza gestuale del soldato romano che misura diagonalmente lo spazio cubico, aperto su un colonnato dorico della città invasa. Ogni elemento della tela concorre a comunicare un'idea di ordine strutturale: il predominio del disegno, nel rispetto rigoroso dei principi della geometria proiettiva, la semplificazione formale che giunge, negli oggetti che circondano il matematico siracusano (la sfera [il

(42) E. MICH, in *Giuseppe Craffonara 1790-1837*, cit., p. 218. A proposito della comparazione con l'iconografia di San Girolamo si veda anzitutto la figura esemplata sul leonardesco *San Girolamo* vaticano che compare nella silografia del frontespizio delle *Antiquarie prospettiche Romane*, poemetto dedicato a Leonardo da un anonimo «*prospettivo Melanese depictore*», breve quanto raro opuscolo a stampa attualmente esistente solo in pochi esemplari, uno conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma (BCRm/Vol.Inc.1628), uno nel *Liber antiquitatum* di Hartmann Schedel alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, uno alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia (FCVe/Cini 947). L'enigmatica silografia presenta, nel giro di alcuni massi sparsi e di varie architetture di fantasia disposte intorno, un uomo nudo e calvo, in una postura analoga alla tavola leonardesca, genuflesso a terra, con una gamba piegata sotto di sé, l'altra stesa; è intento a tracciare col compasso delle figure geometriche, mentre col braccio sinistro leva in alto, insieme con lo sguardo, una sfera armillare. L'immagine – che ai due lati reca nella cornice le iniziali «P» ed «M», forse indicanti «P[rospettivo] M[ilanese]» o una sigla editoriale o altro ancora – ha richiamato, sin dai primi studi, il nome di Bramantino (Milano 1465-1530); il suo quesito attributivo si è subito intrecciato con quello della paternità delle stesse *Antiquarie prospettiche Romane*, problematiche per conto loro sin dalla rubrica iniziale, ove figurano *composte per prospettivo Melanese depictore*; il titolo sembra introdotto dallo stampatore, o da altri per lui, in luogo del nome, rimastogli sconosciuto, di un artista forestiero di cui incertamente si ricordasse, dopo il suo passaggio romano, soltanto la patria d'origine e gli interessi, allora di moda, per la prospettiva. Questo incunabolo fu riscoperto alla fine del 1873 da Gilberto Govi – dal 1873 al 1878 direttore della Casanatense – che lo ripubblicò e lo commentò, datandolo, in base ad indicazioni cronologiche deducibili attraverso le opere d'arte in esso descritte – vi sono infatti presentate collezioni private romane, soprattutto scultoree, ed i resti delle principali architetture romane mostrate alternando le une alle altre – fra il 1499 ed il 1500. La datazione è stata poi anticipata agli anni 1493-1496 e quella

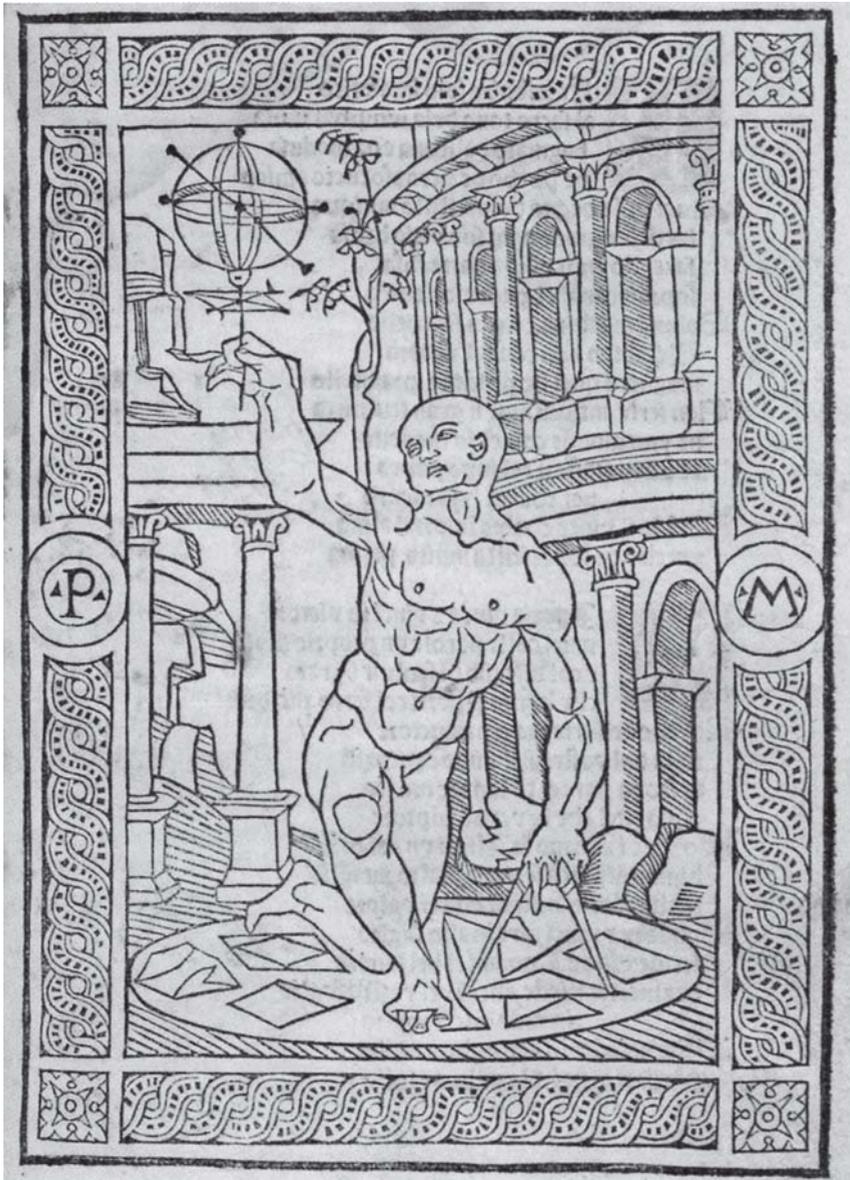


Fig. 7 - ANONIMO (P[ROSPETTIVO?] M[ILANESE?]), *Figura nuda inginocchiata con sfera armillare e compasso* (dal *San Girolamo* di LEONARDO), intorno al 1496, silografia del frontespizio delle *Antiquarie prospettiche Romane*, Roma, Biblioteca Casanatense (Vol. Inc. 1628), p. [1].

globo celeste con la fascia delle costellazioni], lo specchio ustorio e la pompa a spirale [coclea]) alla pura astrazione geometrica»⁽⁴²⁾.

L'aspetto eroico del neoclassicismo civile francese, specificamente

indicata dal catalogo Rhodes è «c. 1496» – D. RHODES, *Catalogo del Fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Olschki, Firenze 2011 («Biblioteca di bibliografia italiana», 190), p. 14 –. Cfr. P. C. MARANI, *Leonardo a Roma: l'Antico, San Pietro e la favorita di Giuliano de' Medici*, in *Leonardo e Michelangelo. Capolavori della grafica e studi romani*, cat. a cura di P. C. Marani, P. Ragionieri, Silvana, Cinisello Balsamo 2011, pp. 54-65, spec. pp. 54, 55, fig. 1, 63, nota 5; sul resoconto in versi delle antichità che si conservano a Roma, testo che fotografa una serie di opere riportate alla luce delle ricerche archeologiche degli umanisti e collocate nei palazzi delle grandi famiglie patrizie, e che insieme al valore documentario artistico ha una rilevanza letteraria per il singolare impasto linguistico fortemente dantesco, cfr. *Antiquarie prospetiche Romane*, a cura di G. AGOSTI & D. ISELLA, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, Parma 2004 («Biblioteca di Scrittori Italiani» diretta da D. Isella e P. V. Mengaldo), figg. I, IX; M. CALVESI, *Il Mito di Roma e le Antiquarie Prospettiche*, in «Storia dell'arte» n.s. 37/13-14 [113-114] (2006), pp. 55-76. Sul *San Girolamo* di Leonardo – un olio su tavola di cm 103 x 75 – databile intorno al 1482, che nel 1802 si trovava nella collezione di Angelica Kauffmann e successivamente, segato in più pezzi, fu acquistato e ricomposto dal cardinale Joseph Fesch, e, messo all'asta a Roma nel 1845, venne acquistato da un Aducci [Alessandro?], giungendo in seguito al Monte di Pietà per pervenire nel 1856 alla Pinacoteca Vaticana ove ancora oggi è esposto nella Sala IX (inv. 40337), cfr. A. OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa di Leonardo pittore*, cit., p. 92, n. 13 e tav. XXV; A. BREDI, in *La Pinacoteca Vaticana. Catalogo dell'Esposizione*, a cura di A. Breda et alii, Musei Vaticani, Città del Vaticano 2008, p. 152, n. 4. Si consideri poi quello caravaggesco – un olio su tela di cm 116 x 153 – compatibile con una datazione prossima agli anni 1605-1606, ultimo periodo romano dell'artista (Denis Mahon ne anticipa l'esecuzione agli anni 1602-1604) della Galleria Borghese di Roma (inv. 56); cfr. [C. STEFANI], in P. MORENO & C. STEFANI, *Galleria Borghese*, Touring Club Italiano, Milano 2000, pp. 192-193, n. 13; P. CARETTA & V. SGARBI, in *Caravaggio e L'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, cat. a cura di [V. Sgarbi], Skira, Milano 2005, pp. 154-155, n. I. 5; K. SCIBERRAS & D. M. STONE, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'Ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, cat. a cura di N. Spinosa, Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 61-79. Per la vicenda dell'ammissione dell'artista all'ordine come cavaliere dell'obbedienza magistrale e per la speciale protezione accordatagli dal Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, Alof de Wignacourt (1547-1622), nel convento di Malta fra il 1607 e il 1608, cfr. M. CELOTTI, *I cavalieri di Malta a Venezia: l'archivio di San Giovanni del Tempio*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», Atti e memorie dell'Ateneo Veneto 192 (2005), ser. III, 4/II, p. 42. Un accostamento – per la perentoria squadratura formale che specialmente nella barba e nel drappo raggiunge un grado di sintesi pungente e moderna – è anche proponibile con il *Vecchio seduto* (*Étude d'homme assis, de profil ou Vieillard assis*) – un olio su tavola di cm 70 x 55 – dipinto da Ingres forse nel 1808, probabile studio per una composizione di carattere storico, appartenuto al pittore François-Marius Granet (1777-1849) che nel 1849 lo lasciò al Musée Granet ad Aix-en-Provence (inv. 849.1.32); cfr. V. POMARÈDE, in *Ingres 1780-1867*, cat. a cura di V. Pomarède, S. Guégan, L.-A. Prat, É. Bertin, Gallimard - Musée du Louvre, Paris 2006, p. 120, n. 11; E. CAMESASCA, *L'opera completa di Ingres*, Rizzoli, Milano 1968, p. 91, n. 51. Su Archimede e il ruolo da lui svolto nella rivoluzione scientifica ellenistica si vedano

della pittura di storia davidiana, è qui congiunto ad un palese rimando seicentesco: la luce chiara e consolidante che investe lo scienziato siracusano recupera infatti i modelli emiliani di Guercino – il cui singolare classicismo raccorda idealità e sensualità ⁽⁴³⁾ – e Guido Reni, così come attraverso la lucida attenzione agli strumenti scientifici del personaggio esemplifica quell'ampio processo di sacralizzazione della scienza – e di moralizzazione dell'anatomia – anche in ambito toscano; si rispecchia infatti evidente «quello stile neoclassico eroico e severo di ascendenza davidiana» ⁽⁴⁴⁾ appreso all'Accademia fiorentina nella frequentazione del maestro Benvenuti ⁽⁴⁵⁾.

Il profilo del volto di Archimede – un insieme di espressioni, di sentimenti, di indizi emotivi che si riflettono e si mescolano con quelli di chi

almeno i contributi di L. RUSSO, *Archimede e la rivoluzione scientifica*, in *Eureka! Il genio degli antichi*, cit., pp. 216-222, spec. figg. alle pp. 218, 221, F. ZEVI, *Le navi di Archimede*, *ivi*, pp. 223-227, P. POMEY & A. TCHERNIA, *Archimede e la Syrakosia*, *ivi*, pp. 228-232, spec. p. 229. Cfr. inoltre P.L. DE CASTRIS, in *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, cit., pp. 132-133.

⁽⁴³⁾ Giovanni Francesco Barbieri. *Il Guercino 1591-1666*, cat. a cura di D. Mahon, Nuova Alfa, Bologna 1991; *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, cat. a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, De Agostini - RomArtificio, [Novara]-Roma 2003; *Guercino a Fano tra presenza e assenza*, cat. a cura di M.R. Valazzi, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2011.

⁽⁴⁴⁾ E. MICH, *Domenico Udine e Giuseppe Craffonara*, cit., p. 91.

⁽⁴⁵⁾ Pietro Benvenuti (Arezzo 1769 - Firenze 1844) entra giovanissimo all'Accademia di Belle Arti di Firenze; dal 1792 al 1804 soggiorna a Roma stringendo amicizia con Camuccini, Carstens e Thorvaldsen, notato fra l'altro da facoltosi mecenati stranieri. Soprattutto «condivise con Camuccini la cultura figurativa, fondata sull'indubbia padronanza del mezzo disegnativo, e su un metodo compositivo che, se mostra dipendenza da David – che d'altronde era allora l'esempio più attraente per un giovane –, rivela anche lo studio ammirato e costante dei grandi maestri [...]. Ed era quello che si chiedeva ad un artista che avesse l'ambizione di diventare un pittore di storia: la capacità cioè di comporre delle gran macchine, affollate di figure, che interpretassero nel linguaggio più attuale la grande tradizione disegnativa e pittorica italiana» – R. CALDINI, *Aspetti del Neoclassicismo in Toscana*, in *L'Ottocento*, a cura di C. SISI, Edifir, Firenze 1999 («Storia delle Arti in Toscana»), p. 34 –. Accademico di San Luca già nel 1803, e un anno dopo nominato direttore dell'Accademia fiorentina – ove eserciterà il predominio ideologico anche oltre la conclusione della propria esistenza, fin verso la metà del secolo –, ottiene molte commissioni di ritratti da parte di nobili e borghesi, e di grandi tele a soggetto sacro o storico, ed è considerato a tutti gli effetti pittore ufficiale di corte. Numerosi sono i soggiorni a Parigi (fra l'altro vi incontra e frequenta David), dove nel 1815 è inviato a nome del governo della Toscana restaurata, per curare il recupero delle opere d'arte sequestrate dai francesi. Restano importanti le commissioni artistiche da lui eseguite soprattutto per Palazzo Pitti a Firenze, così come la sua presenza nell'*équipe* di pittori che dedicheranno a Napoleone un ciclo di grandi tele esposte nelle sale al piano terreno del palazzo di Versailles. Sulla sua vicenda biografica e l'attività artistica cfr. L. FORNASARI, *Pietro Benvenuti*, Edifir, Firenze 2004; P. BARGELLINI, *Caffè Michelangiolo*, Vallecchi, Firenze 1944², pp. 15-56.

osserva – e la testa del cavallo sullo sfondo sono senz'altro avvicinabili agli studi a matita nera di Pietro Benvenuti pubblicati da Liletta Fornasari, preparatori per due dipinti murali nella Sala d'Ercole (1817-1829) a Palazzo Pitti e raffiguranti rispettivamente *Ercole che si getta sul rogo* ed *Ercole che combatte con le Amazzoni* ⁽⁴⁶⁾.

Per la figura del soldato romano è illuminante un confronto con il *Piritoo* dipinto da Pelagio Palagi (Bologna 1775 - Torino 1860) in un olio degli stessi anni – *Teseo e Piritoo rapiscono Elena*, 1814 circa ⁽⁴⁷⁾ –,

⁽⁴⁶⁾ Il profilo del volto è disegnato a matita nera assieme ad altri due studi di teste su una carta sciolta vergata spessa di color grigio-azzurro di mm 303 x 220, inserita alla posizione CII di un raccoglitore – la cui coperta in pergamena misura mm 435 x 290 c. – conservato nella collezione privata della famiglia Sandrelli a Camucia di Cortona, composto da 230 fogli – ciascuno di mm 425 x 280 c. – in carta molto spessa e porosa di color bruno; le posizioni – identificate da un numero a biacca sull'angolo superiore di sinistra – contengono quasi tutte, fino alla CXXXX, un foglio di Benvenuti – talora disegnato *recto* e *verso* –, rimanendo invece vuote a partire dalla CXXXXI. La testa del cavallo è disegnata a matita nera con alcune lumeggiature a biacca lungo occhi, orecchi e narici su un cartoncino sciolto spesso di color bruno di mm 298 x 218, ed è inserita alla posizione CI. Cfr. L. FORNASARI, *Pietro Benvenuti: dagli esordi ai rapporti con il Romanticismo. Aspetti della formazione e aggiunte al catalogo delle opere*, in «Antichità Viva» 37/1 (1998), pp. 44; 46, fig. 11; 47, fig. 12; 56, nota 15; C. MALPICA, *Benvenuti nello stabilimento poligrafico*, in «Poliorama Pittorresco» 3 (1838-39), n. 25, pp. 203-204 (2.2.1839). Preliminare ad una delle scene del ciclo delle *Storie di Ercole* è probabilmente lo studio a matita nera della Collezione Bartolini raffigurante le *Nozze di Ercole con Ebe*; cfr. E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo ottocentesco: la cultura figurativa di Ranieri Bartolini*, in E. AGNOLUCCI & I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, cit., fig. 40 e pp. 80-81, nota 100; P. G. TORDELLA, *Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Artistica Bartolini*, in *Il Disegno*, III.II. *Le collezioni pubbliche italiane*, cit., pp. 52-53 (e fig. 56). Sulla Collezione Bartolini cfr. *supra*, nota 13.

⁽⁴⁷⁾ Un olio su tela di cm 96 x 135, oggi conservato presso le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (inv. CB 98774); cfr. C. POPPI, in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, cat. a cura di C. Poppi, Electa, Milano 1996, pp. 159-160, n. 33. Trasferitosi a Roma nel 1806 per completare gli studi Pelagio frequenta l'Accademia di San Luca, ove incontra Vincenzo Camuccini, artista che avvicina il pittore bolognese ai precetti e allo spirito del neoclassicismo più puro (*La morte di Giulio Cesare* è un dipinto ispirato ad un'omonima opera di Camuccini, datata 1798, della quale ricalca, con quasi totale esattezza, la disposizione della scena e dei personaggi); anche lo storicismo eroico del pittore romano influenza profondamente il suo stile sia nella ritrattistica, in cui l'artista bolognese manifesta un'attenta analisi dei caratteri fisionomici dei modelli, che nella pittura di storia e di paesaggio, portando Palagi a condurre accurate indagini sulle fonti della storia antica e sullo studio della natura, i quali col tempo vengono accantonati a favore di un semplice *revival* dell'antico (*Venere che nasce dal mare*, 1830); lo stile rimane pur sempre classicista, ma gli aspetti edonistici tipici dell'arte napoleonica prendono il sopravvento sugli ideali di purezza e austerità propri del neoclassicismo rivoluzionario. Per l'*iter* di approfondimento e ricerca nella capitale si considerino il *Ritratto di Giuseppe Guizzardi in veste d'antico* (1807), il *Matrimonio di Amore e Psiche* (1808), *Mario e Minturno* (1809-1810), *l'Ila e le ninfe* (1810-1811), e soprattutto la realizzazione delle decorazioni per il Gabinetto Topografico del Palazzo del Quirinale – eseguita intorno al 1812 in collaborazione con Felice Giani, del

replica autografa dell'affresco nella Galleria di Teseo al piano nobile di Palazzo Torlonia (1813-1815): pur ripreso da un diverso punto di vista, l'eroe greco che irrompe sulla scena è colto dall'artista – con tutta l'energia emozionale concentrata nella puntualità di un atto che, in ossequio alle teorie estetiche winckelmanniane, rimane sospeso – nella medesima postura, e palesa una notevole affinità nella resa anatomica ⁽⁴⁸⁾. Lo scorcio aperto sulla piazza colonnata, infine, inscena – fra lance, vessilli e cimieri – un'azione violenta con modalità che possono ricordare la pierfrancescana *Battaglia di Eraclio contro Cosroe* della *Leggenda della vera Croce* affrescata come una spettacolare azione liturgica nella cappella Bacci in San Francesco ad Arezzo ⁽⁴⁹⁾, con una gamma cromatica però più vicina a Masaccio, ed un confronto è ancora proponibile, limitatamente allo spazio aperto sul colonnato, con il primo grande riquadro dipinto sulla parete a destra entrando – *Ercole fanciullo soffoca i serpenti* – del ciclo delle *Storie di Ercole* di Pietro Benvenuti ⁽⁵⁰⁾. Si consideri altresì il sorprendente richiamo alla *Morte del console Papirio* – un olio su

quale Pelagi riprende il grazioso manierismo lineare – e per la Galleria di Teseo (1813-1815) nel perduto Palazzo Torlonia in piazza Venezia. Acquistato dai Torlonia nel 1807 dai Bolognetti esso venne ristrutturato ad opera dei migliori artisti del tempo: Giovan Battista Caretti per il rinnovamento architettonico, Francesco Podesti per gran parte della decorazione pittorica, Canova, Thorvaldsen, Tenerani ed altri. Il palazzo è stato abbattuto nel 1903 e prima della distruzione le opere conservate e le decorazioni ivi conservate sono state fotografate, gli affreschi staccati e venduti all'asta e la mobilia dispersa; quanto rimane si può ammirare nel Museo di Roma a Palazzo Braschi. Cfr. A. VANNUGLI, *Un affresco di Pelagio Palagi da Palazzo Torlonia e una ricostruzione della Galleria di Teseo*, in «Bollettino d'Arte» 77/74-75 (1992), ser. VI, pp. 145-158, spec. p. 151, fig. 7; B. STEINDL, *Mäzenatentum in Rom des 19. Jahrhunderts. Die Familie Torlonia*, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 1993 («Studien zur Kunstgeschichte», 65), p. 307, fig. 24. Cfr. anche *Villa Torlonia. Guida*, cura di A. Campitelli, Electa, Milano 2006.

⁽⁴⁸⁾ Un confronto può essere proposto anche fra gli oggetti che nella tela di Palagi figurano poggiati sul pavimento, a sinistra, e quelli dello studio di Archimede.

⁽⁴⁹⁾ P. DE VECCHI, *L'opera completa di Piero della Francesca*, Rizzoli, Milano 1967, tav. XLIV-XLV e p. 96, n. 15 I; *Piero della Francesca. La leggenda della vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di A.M. MAETZKE, Skira, Milano 2000 («Guide Skira»), pp. 38-41; L. FORNASARI, *Il racconto della Historia Salutis del popolo cristiano: la Leggenda della Vera Croce nella cappella maggiore in San Francesco di Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. FORNASARI, G. GENTILINI & A. GIANNOTTI, Edifir, Firenze 2008 («Arte in terra d'Arezzo» diretta da L. Fornasari e A. Giannotti), pp. 131-150; S. RONCHEY, *Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze*, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, cat. a cura di C. Bertelli, A. Paolucci, Skira, Milano 2007, pp. 13-19; C. CORSI MIRAGLIA & S. LAZZERI, *Arezzo, basilica di San Francesco. Il restauro degli affreschi di Piero della Francesca all'interno della cappella Bacci*, ivi, pp. 69-75.

⁽⁵⁰⁾ L. FORNASARI, *Storie d'Ercole*, in *Pittore Imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, cat. a cura di L. Fornasari, C. Sisi, Sillabe, Livorno 2009, pp. 148-150, nn. 100-114 e figg. alle pp. 151-163.

tela di cm 101 x 159,5, inv. MGS 5184 – di Philipp Friedrich Hetsch (Stoccarda 1758-1838) oggi presso il Museum Georg Schäfer di Schweinfurt. Quest'ultimo dipinto (intorno al 1792 presso il camerlengo Johann Dietrich von Gemmingen, poi a Stoccarda in collezione privata ottocentesca, e nel 1967 acquisito sul mercato collezionistico monacense) individua un tema derivato da un episodio delle *Vite parallele* di Plutarco, raramente rappresentato – il console romano Papirio rifiuta di lasciare Roma occupata dai Galli e, provocato da un aggressore, reagisce con un colpo di bastone, venendo pertanto pugnalato⁽⁵¹⁾ –, che inscena il conflitto fra l'anziano debole e venerando e la gioventù gallica veemente ed impetuosa, ciò che ricorda, secondo Bruno Bushart, l'atmosfera di insurrezione alla vigilia della rivoluzione francese. Herbert Eichhorn, grazie ad un'incisione in rame di Johann Friedrich Leybold di analogo soggetto conservata al Germanischen Nationalmuseum di Norimberga, identifica il dipinto quale prima versione, eseguita fra il 1777 e il 1778, notando in essa riferimenti poussiniani e rielaborate citazioni da Jacques-Louis David, Claude-Joseph Vernet e Jean-Germain Drouais; di quest'ultimo si consideri invece *Mario a Minturno* – un olio su tela di cm 271 x 365 – dipinto a Roma nel 1786, esposto lo stesso anno a Roma in

⁽⁵¹⁾ PLUTARCO, *Camillo*, 22; TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione*, V, 41, 1-10; VALERIO MASSIMO, *Fatti e detti memorabili*, III, 2, 7.

⁽⁵²⁾ *Jean-Germain Drouais 1763-1788*, cat. a cura di P. Ramade, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes 1985, pp. 48-50, n. 11; S. BELLENGER, *Exemple de vertu*, in *Girodet 1767-1824*, cat. a cura di S. Bellenger, Gallimard - Musée du Louvre, Paris 2005, pp. 220-225, spec. pp. 223-224 e fig. 149. Una versione approssimativamente delle medesime dimensioni della tela di Hetsch, anch'essa presso il Germanischen Nationalmuseum di Norimberga, differisce non solo per l'architettura che appare sullo sfondo e l'abbigliamento dei Galli – lo sguardo del console pronto a morire non fissa più gli aggressori – ma per la limitata gamma cromatica, rivelandosi una redazione successiva. Un bozzetto del dipinto di Norimberga – un olio su tela di cm 22 x 33 – è stato messo all'asta il 6 dicembre del 1997 presso Lempertz a Colonia. Cfr. B. BUSHART, *Philipp Friedrich Hetsch*, in B. BUSHART, M. EBERLE & J.C. JENSEN, *Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterung zu den ausgestellten Werken*, Georg-Schäfer-Stiftung - Weppert, Schweinfurt 2002, p. 108 e fig. a p. 107; H. EICHHORN, *Studien zu den Historienbildern Philipp Friedrich Hetsch*, tesi di laurea, Universität Tübingen, a. a. 1985-1986. La datazione della tela agli anni 1777-1778, considerati il soggetto eroico stringentemente connesso ai temi rivoluzionari francesi, l'impostazione generale chiaramente simile a quella di alcune opere davidiane di seguito menzionate e soprattutto l'iter biografico dell'autore non risulta invero plausibile, andando essa piuttosto differita ad un torno di tempo compreso fra il 1784 e il 1791. La scenografia compositiva, soprattutto l'interno classico colonnato poggiante su massicce basi palesa rimandi al *Belisario che chiede l'elemosina* – un olio su tela di cm 288 x 312 – dipinto nel 1781 e ora al Palais des Beaux-Arts di Lilla (inv. P.436) e alla sua seconda versione di tre anni più tarda (*Belisario riconosciuto da un soldato*) – un olio su tela di cm 101 x 115, firmato e datato in basso a sinistra «L.

Palazzo Mancini e l'anno seguente a Parigi, presso la casa del pittore, ora conservato al Musée du Louvre (inv. 4143) ⁽⁵²⁾.

Non essendosi rintracciata notizia alcuna circa la commissione del-

David faciebat / anno M.DCCLXXXIV Lutetiae.» – del Musée du Louvre (inv. 3694); cfr. L. PELLICER, in *François-Xavier Fabre (1766-1837) da Firenze a Montpellier*, cat. a cura di L. Pellicer, M. Hilaire, Somogy - Musée Fabre, Parigi-Montpellier 2008, pp. 97-98, n. 3; H. MILDENBERGER, in *Goethe und die Kunst*, cat. a cura di S. Schulze, Hatje, Ostfildern 1994, pp. 292-293, n. 189. E si consideri nella tela segnatamente la mano destra alzata del soldato che riconosce incredulo nel vecchio mendico cieco guidato da un fanciullo lo sfortunato generale di Giustiniano mentre tende la mano per ringraziare una donna che gli fa l'elemosina che ricorre sorprendentemente analoga in varie tele di Vincenzo Camuccini e in alcuni dipinti di Domenico Udine. Il console Papirio ricorda inoltre la monumentale figura del vegliardo di profilo seduto ai piedi del letto interamente avvolto nella tunica e poggiato su una semplice cassa di legno della davidiana *Morte di Socrate* – olio su tela di cm 150 x 200 – dipinta fra il 1786 e il 1787 e oggi al Metropolitan Museum of Art di New York. Cfr. *Jacques-Louis David 1748-1825*, cat. a cura di [N. S. F. Garnot *et alii*], Chaudun - Musée Jacquemart-André, Paris 2005, figg. alle pp. 18, 52, 53; per lo studio preparatorio a *Belisario* eseguito nel 1779 cfr. *ivi*, pp. 62-63, 155-156, n. 16; pp. 64-65, n. 17; pp. 82-83, 157-158, n. 26, pp. 88-89, 158-159, n. 29; *David*, a cura di M. THÉVOZ, Rizzoli - Skira, Milano 2005 («I Classici dell'Arte», 63), pp. 96-97, 108-109, 40-41 n.n.; C. GREWE, *Objektivierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk*, in *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, cat. a cura di M. Hollein, C. Steine, Schirn Kunsthalle Frankfurt - König, Frankfurt-Köln 2005, p. 78, fig. 2 e pp. 77-80; S. BELLENGER, *Les concours de Rome*, in *Girodet*, cit., pp. 188-191 e figg. 111-112 (*Girodet chez David*). Nel processo di rievocazione del mondo antico sviluppatosi in concomitanza con la nuova domanda di una stoica sobrietà di forma ed emozione, alimentata dal rafforzarsi di un pubblico borghese, l'*exemplum virtutis* privilegiato per dare volto all'idea della vecchiaia saggia si incarna infatti nella figura del filosofo, coerente con il proprio pensiero sino al martirio; Seneca e Socrate godono di un rinnovato interesse che sconfinava talora – come nel caso di Denis Diderot – in una concreta e programmatica identificazione; cfr. R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte*, cit., p. 85; M.G. D'APUZZO, *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Compositori, Bologna 2006 («Biblioteca di storia dell'arte»), pp. 261-272 (*La memoria dell'antico: l'exemplum virtutis del filosofo*), spec. figg. 195-199. Va ricordato che Philipp Friedrich Hetsch, molto apprezzato da Goethe, accolto nel 1773 alla Carlsschule di Stoccarda (fondata dal duca Carl Eugen nel 1770), formatosi dapprima come pittore di paesaggio sotto la guida di Adolf Friedrich Harper, fu poi ritrattista e pittore di storia e nominato pittore di corte ottenne nel 1781 una borsa di studio per Parigi, città nella quale, fatta salva un'interruzione, rimase dal 1782 fino al 1784, entrando nel 1783 all'Accademia parigina, ove studiò con J.-M. Vien. Per il tramite dell'incisore Johann Gotthard Müller frequentò artisti – primo fra tutti David che incontrerà successivamente a Roma e del quale subirà l'influenza – e collezionisti locali; negli anni 1808-1809 dimorò per la terza volta a Parigi, dopo aver prima soggiornato a Roma dal 1785 al 1787, dal 1794 al 1796 e dal 1802 al 1803; nel 1787 fu nominato professore alla Hohe Carlsschule e nel 1798 direttore della Gemäldegalerie ducale la cui sede era all'epoca nel castello di Ludwigsburg – nel 1801 fu inoltre membro ordinario per l'estero dell'Accademia delle Arti di Berlino –, chiedendo tuttavia nel 1817 di venire congedato dall'incarico, essendosi già a Roma manifestati i primi sintomi di depressione che determinarono il suo completo abbandono dell'attività artistica. Fra le

l'opera udiana non si può escludere che essa sia stata eseguita come un soggetto relativo al ciclo dedicato ai *Fatti e personaggi della Filosofia e della Scienza* poi rappresentato fra il 1816 e il 1825 ad opera di Luigi Catani (1762-1840) nei dipinti murali che decorano il soffitto di due salette del rondò sinistro verso Boboli nel Palazzo Granducale ed afferente l'ampio progetto decorativo coevo, che configura l'aspetto attuale delle stanze ove è allestita la Galleria d'Arte Moderna, affidato ai giovani artisti allievi dell'Accademia riformata (fra i quali Giorgio Berti, Giuseppe Bezzuoli, Gaspero Martellini, Niccola Monti) – tutti impegnati con esiti diversi a far progredire gli insegnamenti neoclassici in direzione della cultura purista e romantica favorita da Leopoldo II proprio per le sue risorse estetiche e didascaliche –, programma coordinato da Pasquale Poccianti, nominato nel 1802 ingegnere aggregato delle Reali Fabbriche, e sorvegliato dall'abate fiorentino Giovan Battista Zannoni (1774-1832), orientato ad intenzioni etico-politiche coerenti con la promozione della filosofia, della scienza, dell'arte, peculiare del governo lorenese⁽⁵³⁾.

Importa da ultimo segnalare che la presenza di Domenico Udine nell'*équipe* dei pittori dell'*entourage* accademico da lui frequentato, incaricati dalla committenza granducale dei Lorena di decorare i nuovi ambienti napoleonici in Palazzo Pitti trova conferma nella *Descrizione del Viaggio fatto in Toscana* redatta fra il settembre e l'ottobre del 1826 da Giovanni Battista Azzolini (1776-1853) di Lizzanella, il quale correda, fra prosa e poesia, le incalzanti descrizioni di opere viste e luoghi

opere di soggetto storico va menzionato almeno l'*Archimede*, oggi conservato a Stoccarda al Lustschloss Solitude. Su di lui cfr. H. VOLLMER, in TB XVI, pp. 600-601, *s.v.*; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, a cura di J. BUSSE, VII, Gründ, Paris 1999⁴, p. 17.

⁽⁵³⁾ C. SISI, *Prima della Galleria. Gli appartamenti lorenese*, in *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Storia e collezioni*, a cura di C. SISI, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 11-17. Per un confronto con gli episodi illustrati negli affreschi della Palazzina della Meridiana proiettati verso diversi soggetti si consideri I. CISERI, *La Palazzina della Meridiana: oltre due secoli di storia*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. BERTELLI & R. PASTA, Olschki, Firenze 2003 («Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'. Studi», 120), pp. 463-486, spec. pp. 476-481; L. BASSIGNANA, *Gli stili della Restaurazione*, in *L'Ottocento*, cit., pp. 56-57; *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Romanzi e pittura di storia*, a cura di C. SISI, Coppini, Firenze 1988 («Sezione Didattica degli Uffizi», 1), pp. 38-50, n. 7 (*Nicola Cianfanelli*), 91-92 (*Appendice II*). Per un altro ciclo decorativo condotto da Catani fra il 1806 e il 1809 nelle sale al piano nobile di Palazzo Incontri, su l'odierna via dei Pucci a Firenze con pitture di stile squisitamente neoclassico cfr. A. DESIDERI, *Dei ed eroi in salotto: le decorazioni neoclassiche di Luigi Catani*, in *Palazzo Incontri*, a cura di E. BARLETTI, Banca CR Firenze, Firenze 2007, pp. 157-183.

visitati in Firenze (chiese, ospedali, palazzi, biblioteche, gallerie con collezioni d'arte antica e moderna, gabinetti specialistici, monumenti architettonici, giardini) – osservazioni siglate da concisi appunti critici che esibiscono un'intelligenza nutrita di gusto neoclassico – di postille pertinenti «Usi di Firenze» (anche gastronomici), «Costumi della Toscana» e «Personaggi». Fra i personaggi incontrati, conosciuti «di vista», traccia con efficace disamina i profili di Raffaello Morghen, Pietro Benvenuti, Tommaso Scricci e Clara Maffei. Di Luigi Sabatelli più volte menzionato assieme a Benvenuti e Felice Fontana (particolare apprezzamento esprime per il Gabinetto di Storia Naturale) nel corso della *Descrizione*, annota: «[...] *Sabatello Fior. Ma Prof. di Pittura a Milano. / Lo vidi a Firenze a dipingere una Stanza nel / Palazzo Pitti, ove l'Udine avea dipinti due / Sottoscaloni con nessun applauso [...]*»⁽⁵⁴⁾.

⁽⁵⁴⁾ G.B. AZZOLINI, *Descrizione del viaggio fatto in Toscana da me Giambattista Azzolini, prete nell'anno 1826* (BCR/Ms. 5.26, 46, 53). Dopo la segnalazione registrata nel *travel book* di Azzolini nel 1826 (il viaggio intrapreso il 16 settembre partendo da Rovereto si protrae per oltre un mese), la sola fonte contemporanea nella quale compare – meno precisa – tale informazione è il profilo biografico steso da Jacopo Galvani nel necrologio del dicembre 1850 (BCR/MT, n. 149, cit., p. 1); figura poi in S. WEBER, *Artisti Trentini e Artisti che operarono nel Trentino*, a cura di N. RASMO, Monauni, Trento 1977², pp. 358-359 (s.v. *Udine Nani Domenico*) e in A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, a cura di L. PELANDI & L. SERVOLINI, IV, Patuzzi, Milano 1962³, p. 1972, s.v. Il nome di Udine non compare invece nel volume *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. CHIARINI, Nardini, Firenze 2000. Quanto all'identificazione dei «due Sottoscaloni» segnalato, allo stato attuale delle ricerche in corso d'opera, che lo Scalone Poccianti, recentemente restaurato e riaperto, non conserva traccia di pitture murali né pare averne avuto in passato mentre lo scalone di accesso alla Galleria Palatina, detto Scalone del Moro, anch'esso attualmente privo di pitture, potrebbe invece esserne stato dotato. Nel recente libro della Incerpi sui restauratori dell'Ottocento – G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011 («Storia e Teoria del Restauro») – non è citato, anche solo per inciso, alcun intervento sugli scaloni che possa riguardare il lavoro di Domenico, e neppure l'Archivio Storico della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Pitti pare contenga notizie pertinenti. Dalle ricognizioni effettuate nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti non è emersa notizia alcuna sulle pitture primoottocentesche dei detti sottoscaloni; la ricerca va pertanto indirizzata alla consultazione dell'Archivio delle Regie Fabbriche e di quello della Guardaroba – in parte conservato a Pitti presso la Soprintendenza ai Beni Architettonici, in parte presso la Soprintendenza al Polo Museale fiorentino –, consultazione al momento oltremodo faticosa non essendo quest'ultimo archivio ordinato. Su Giovambattista Azzolini cfr. F. AMBROSI, *op. cit.*, p. 173; D. CURTI [et alii], *Protagonisti. I personaggi che hanno fatto il Trentino. Dal Rinascimento al Duemila*, Società iniziative editoriali, Trento 1997, p. 32; G. BARTOLINI, 1810-2010. *Don Domenico Zanolli*, in «El Paes de Castelan. Quaderni di ricerca storica, curiosità, aneddoti e altro del paese montano di Castellano» 9/10 (2010), pp. 4-7, spec. p. 4; F. LATERZA, *Trasparenze sette-ottocentesche dal Vocabolario e dalle altre opere di Giambattista Azzolini*, I, Norsud, Villa Lagarina 2011, pp. 267-278.