



VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO

Il valore della copia  
nell'Accademia di Francia (1666-1699)

Funzioni, modelli,  
destinazioni e pratiche







II – ANTICO E MODERNO. PARIGI, ROMA, TORINO. 1670-1760

**Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2015-2018: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2012-2015: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Marco Carassi, Marco Demarie, Cristina Olivetti, Stefano Pannier Suffait

**Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2014

Tema del Bando 2014: *Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino. 1670-1760*

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Giacomo Montanari, Sara Piselli, Alessia Rizzo, Claudia Tarallo

Tutor dei progetti di ricerca: Maria Giulia Aurigemma, Andrea Bacchi, Arnaldo Bruni, Chiara Gauna, Lauro Magnani

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808082

2.1 Valeria Di Giuseppe Di Paolo, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*

© 2017 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2014 – II EDIZIONE

La collana digitale promossa dalla Fondazione 1563 e dedicata agli *Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco* presenta la seconda edizione, composta da cinque importanti volumi di cui tre dedicati a temi storico artistici, uno ad argomento di storiografia artistica e l'ultimo di ambito letterario. Sono il frutto del lavoro di altrettanti giovani ricercatori provenienti da tutta Italia, selezionati dal bando 2014 dedicato al tema *Antico e Moderno. Parigi, Roma, Torino 1670-1760*, volto ad indagare, nella consueta accezione pluridisciplinare, la dialettica del rapporto tra antico/moderno quale problema centrale della cultura europea e le sue espressioni in età barocca.

La pubblicazione dei volumi individuali in forma digitale ha l'obiettivo di mettere a disposizione delle istituzioni culturali e dei ricercatori percorsi di ricerca originali e di alto livello rispondenti al tema proposto dalla Fondazione e svolto dai borsisti nel corso di un anno e con l'affiancamento di un tutor specialista. Obiettivo non secondario è quello di produrre, a ridosso della conclusione della borsa, un titolo che possa andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto ad oggi alla quinta edizione e rappresenta un appuntamento primaverile ormai consolidato monitorato con attenzione da accademie, scuole di dottorato e istituti culturali italiani e stranieri, presentatori dei loro migliori allievi. Le numerose candidature arrivate sulla piattaforma digitale nel corso degli anni hanno spinto la Fondazione 1563 a mantenere rigorosa una linea di selezione di ricerche di eccellenza, a incrementare la vocazione di internazionalizzazione e diffusione delle ricerche attraverso la scelta di progetti aperti ai confronti internazionali e di tutor specialisti attivi in accademie e istituti europei, a valorizzare il lavoro attraverso incontri e seminari tra studiosi di diverse generazioni e afferenti a differenti discipline.

Vale la pena di sottolineare in questa sede come, nell'ambito del Programma di Alti Studi sul Barocco e grazie anche all'accurato lavoro dei curatori del Progetto *Antico e Moderno*, i proff.ri Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, si sia consolidata una comunità di specialisti multidisciplinari che guardano alla Fondazione con interesse e speranza per il futuro delle discipline umanistiche e per la ricerca in generale. La Fondazione sente oggi ancora maggiore la responsabilità derivante da queste aspettative, implementando sforzi e risorse per raggiungere il suo più importante obiettivo.

Il Presidente  
*Rosaria Cigliano*

Torino, aprile 2017



**VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO**

**Il valore della copia  
nell'Accademia di Francia (1666-1699)**

**Funzioni, modelli,  
destinazioni e pratiche**

**Prefazione**

**MARIA GIULIA AURIGEMMA**



**VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO** si è laureata in storia dell'arte nel 2005 presso l'Università degli Studi di Roma Tre, proseguendo con un'esperienza di stage presso il Museo del Louvre (2005). Ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in storia dell'arte con una tesi sul pittore Guillaume Courtois e successivamente ha partecipato al PRIN 2008 (Università degli Studi di Roma Tre, 2011) sul "Restauro archeologico nell'ambito delle vicende costitutive dei primi musei statali". Ha collaborato con l'Ufficio Mostre della Soprintendenza del Polo Museale Romano (2011-2012) in occasione dell'esposizione dedicata a Carlo Saraceni (Roma 2013-2014) in qualità di segretaria tecnico-scientifica. È stata borsista per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura di Torino (Bando 2014) con un progetto su "Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699)", cui ha seguito la partecipazione a seminari e workshop organizzati dalla stessa Fondazione. È stata contrattista FIRB 2013 "Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi" (Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara) come coordinatrice scientifica del convegno internazionale (2016). All'attività accademica di cultrice della materia (Università degli Studi di Roma Tre; Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara) ha affiancato una produzione scientifica sui temi del barocco romano, dell'arte di canonizzazione e della copia accademica, con la partecipazione a convegni in Italia e all'estero.

# SOMMARIO

## IX Prefazione di Maria Giulia Aurigemma

- 3 **Introduzione**
- II **La copia nel dibattito artistico della seconda metà del Seicento**
  - II 1.1 *Come distinguere la copia dall'originale tra teorizzazione e connoisseurship*
  - 15 1.2 *La conférence di Philippe de Champaigne contro «i copisti di maniere»*
  - 17 1.3 *Da Errard a La Teulière: la copia nel pensiero estetico dell'Accademia romana e la cultura belloriana di riferimento*
- 27 **La prima direzione di Charles Errard (1666-1673)**
  - 27 2.1 *Errard copista d'eccezione*
  - 32 2.2 *La collezione romana del direttore: il riflesso di un'erudizione accademica*
  - 37 2.3 *Il soccorso reciproco tra Natura e Antico: i Segmenta di Perrier e il disegno dal modello in posa nell'Accademia parigina*
  - 41 2.4 *La copia con valore simbolico: la campagna di formatura dell'antico con Colbert*
  - 45 2.5 *Esaltare in preziosità il modello: la traduzione in arazzo dei cicli di Raffaello*
  - 52 2.6 *Annibale Carracci per la Galleria degli Ambasciatori: l'esempio della grande decorazione romana*
  - 56 2.7 *Il viaggio a Roma del marchese di Seignelay: brevi osservazioni sulla recezione di alcuni modelli berniniani in Francia*
  - 61 2.8 *Il primato della scultura nell'inventario del 1673 e la fascinazione per il bassorilievo*
- 78 **La direzione di Noël Coypel (1673-1675)**
  - 78 3.1 *«Les peintres sont dégouster de copier»: l'esercizio meccanico della copia pittorica*
- 82 **La seconda direzione di Charles Errard (1675-1683)**
  - 82 4.1 *La giunzione delle due Accademie nel 1677*
  - 84 4.2 *La carenza di talenti e il ricorso ai "Professori" esterni*
  - 86 4.3 *Il caso dei Vasi Medici e Borghese e l'imitazione pura dell'antico*
  - 88 4.4 *Il cabinet «des copies d'Antiques» di Girardon*
  - 89 4.5 *Riflessioni sull'inventario del 1684*
- 96 **La direzione di Matthieu de La Teulière (1684-1699)**
  - 96 5.1 *La riforma amministrativa di Louvois e un ufficiale zelante alla testa dell'Accademia*
  - 102 5.2 *Note sulla collezione di Louvois a Meudon e sul valore della copia pittorica*
  - 105 5.3 *Le stampe di Pietro Santi Bartoli tra documentazione pittorica e gusto per le rarità antiquarie*
  - 109 5.4 *La grande commissione delle copie dall'antico del Parterre d'Eau a Versailles (1683-1686)*

113	5.5 <i>L'interdetto di esportazione promulgato da Innocenzo XI: un'operazione contro la spoliazione metodica francese</i>
115	5.6 <i>Le copie di esaltazione monarchica dell'Incoronazione di Carlo Magno e del Giuramento di Leone III e la chiusura ai pensionnaires degli ambienti Vaticani custoditi da Carlo Maratti</i>
120	5.7 <i>«Une méchante excuse»: la correzione dell'antico</i>
124	5.8 <i>La superiorità dei francesi e l'aperta condanna al «capriccio» barocco</i>
127	5.9 <i>L'Arria e Peto di Théodon e Lepautre e qualche considerazione sul fare scultura in accademia</i>
130	5.10 <i>Daniel Sarrabat e la questione dell'invenzione in margine all'esercizio della copia</i>
132	5.11 <i>Osservazioni sull'inventario del 1699</i>
145	<b>Appendice documentaria</b>
169	<b>Bibliografia</b>
197	<b>Tavola cronologica della produzione dell'Accademia di Francia (1666-1699)</b>

## *Prefazione*

### *Per la Copia di Stato tra Roma e Parigi*

Il problema critico riguardante le copie è argomento di studio molto recente e molto dinamico, come vedremo più avanti: ciononostante nessuno degli ottimi testi sinora pubblicati ha mai preso in piena considerazione il fenomeno storico-artistico così eclatante e documentato di piena età barocca oggetto dello studio sviluppato nel corso di tutto il 2015 e terminato nel febbraio 2016 da Valeria Di Giuseppe Di Paolo, giovane e molto apprezzata studiosa.

Impostata sin dall'inizio con chiarezza e metodo nell'indice ragionato dei capitoli e dei paragrafi (cui rinvio) la ricerca fa dialogare l'evoluzione della teoria insieme alla pratica artistica, tra scelte politiche e posizioni individuali di direttori e artisti. L'interesse per una normativa della copia nella critica, egualmente presente in Francia e Italia con punti di vista differenti ma positivi, è seguito dall'autrice nel '600 e primo '700, tra gusto privato, necessità e limiti del mercato, e subito dopo nelle diverse valenze dell'Accademia Reale a Roma: il capitolo introduttivo è particolarmente illuminante per capire i differenti valori dati in sede critica all'attività di copiatura considerata come parte intrinseca dell'attività artistica, e anche nei capitoli successivi alla prassi si lega (ma non in modo condizionante) il percorso critico sulla questione, sino a De Piles. La definizione di copia conteneva in sé una prevalenza di meccanica (sia in scultura che in pittura) e questo comportava un ri-assessment critico (che non riguardava il bronzo, dove è consueto per la stessa natura del materiale e del procedimento, ed è quasi naturale per gli arazzi quasi sempre in serie replicate con varianti nelle bordure, forse i manufatti in copia più costosi): molto più complesso per la pittura, dove comunque anche una copia può avere qualità di stesura se non di riflesso dello stile, ma soprattutto decisivo per la scultura dove la consistenza materiale tende a sopravanzare. Cento anni prima in Italia e fuori d'Italia la scultura antica e quella dei maestri moderni sarebbe stata studiata attraverso le incisioni (e talvolta i bronzetti), a questa altezza cronologica ciò non è più possibile: la scultura si studia con un surrogato della stessa scultura, ossia la copia o calco, e questo perché il secolo ne ha riaffermato la prevalenza e specificità estetica. Come il presente testo dimostra, la prassi del copiare soprattutto in scultura aveva già posto nel XVIII secolo in Francia alcuni quesiti critici.

Circoscrivendo l'ambito cronologico agli anni 1666-1699, l'autrice ha ben evidenziato come con diverse procedure si venga a creare lo statuto speciale che potremmo definire *Copia di Stato*. Errard – che sceglie le copie per la sua collezione personale e come strada artistica sin dagli esordi – col suo protettore Colbert riflette una politica dell'arte che attraverso la copia muove da Roma a Parigi. L'Accademia Reale a Roma diviene lo strumento di ri-appropriazione attraverso le copie, che rappresentano l'interpretazione e

valorizzazione moderna di originali soprattutto antichi: nella *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>1</sup> ci si pone quindi dalla parte dei classicisti come Racine.

L'atteggiamento della politica artistica francese in questo versante e per la scultura in particolare si stacca quindi modernamente dalle *spolia*, *traditio* usuale che inizia dall'altomedioevo, perché non ha alcun apparente valore simbolico, è per così dire 'laico' (anche nella accezione corrente del termine perché non si tratta quasi mai di opere sacre), non cerca nelle sculture il valore in sé ma la valenza dell'immagine; e sembra quasi che il porre le copie nel giardino di Versailles sia un segno di acquisizione al centro del potere ma anche di sovrano distacco al tempo stesso, un de-potenziamento dell'originale e una ri-significazione.

Qui la questione critica originale-copia si pone a specchio con quella riguardante le statue romane riscoperte sino al '700, cioè quando Addison, Richardson e Mengs compresero che erano tratte da prototipi perduti, ma ancora da Winckelmann non erano viste come copie di quelle greche ma come originali<sup>2</sup> (attualmente sono viste come 'copie originali romane' valutando piuttosto la qualità della fattura e della reinterpretazione). Si ripropone in certa misura per la Francia del Re Sole il procedimento nella Roma imperiale di trarre copie dagli originali per porle in relazione (raramente a paragone) tra loro e con le nuove architetture, si pensi ad esempio al Foro di Augusto e a Villa Adriana: estetica e politica, secondo Miranda Marvin<sup>3</sup> sono appunto i modelli di standardizzazione, e anche nell'antico esiste una teoria 'programmatica' che si deduce dalle fonti antiche secondo la quale la scultura era valutata in quanto soggetto in un contesto e quindi *decor*, per il carattere del luogo, e non l'essere originale copia o altro<sup>4</sup>; questa dinamica dall'antico può valere anche per il contesto francese. Calza molto bene al nostro ragionamento quanto scritto da Sandro Lorenzatti<sup>5</sup> per il quale le copie non sono subordinate all'originale né tipologizzate ma « elles constituent plutôt un élément dynamique et créatif qui met en rapport forme et contenus en manière synchronique, comme des éléments d'un langage, produisant constamment des innovations, des perfectionnements et des adaptations, qui de leur côté, dans une relation active avec l'observateur, produisent une variabilité dans la réception esthétique, déterminée par des facteurs culturels et spatio-temporels[...] - éléments dont l'identification est le fondement de l'histoire de la culture ».

---

<sup>1</sup> Molto interessante il caso della statua antica (a sua volta, come comprese poi E.Q. Visconti, una copia) ritrovata a Bengasi e giunta al re di Francia a Versailles nel 1695: il *Mercur Galant* confronta l'antico con moderno, riconoscendo l'antico superiore per il 'tempo' che abbellisce, ma è dalla parte dei moderni: S. LORENZATTI, *De Benghazi à Versailles: Histoire et réception d'une statue entre XVII et XX siècle*, in "Archeologia Classica", 44, 2013, pp. 677-718.

<sup>2</sup> M. BARBANERA, *Originale e copia nell'arte antica*, Mantova 2011, p. 27.

<sup>3</sup> M. MARVIN, *The language of the muse: the dialogue between roman and greek sculpture*, Los Angeles 2008, p. 231; della stessa studiosa si veda anche *In the Roman Empire an 'aura' was a breeze*, in *Multiplies in Pre-modern art*, a cura di W. Cupperi, Zürich, München, Berlin 2014, pp. 31-58; vorrei rilevare che la riproducibilità tecnica di Benjamin qui ben decostruita non è riferibile alle copie francesi dei *pensionnaires*. Alcuni studi ritengono che le copie romane non fossero da originali perduti ma 'alla maniera di': si veda per una completa e approfondita disamina della questione e lo stato degli studi W. CUPPERI, *Introduction: Never identical, Multiplies in Pre-modern art?* in *Multiplies in Pre-modern art*, pp. 7-30, in particolare pp. 10-14.

<sup>4</sup> M. MARVIN, *Copying in Roman sculpture*, in *Retaining the original. Multiple original, copies and reproductions*, in "Studies in the history of art" 20, Washington 1989, pp. 29-46 (in realtà cita soprattutto Cicerone, quindi non arriva all'età imperiale).

<sup>5</sup> LORENZATTI 2013, p. 712 commentando R. Krauss (la serialità della copia va oltre l'originale portandolo a *simulacrum* in un sistema nuovo che prescinde dall'originale), Kubler e gli studi sull'argomento, cui rinvio.

Per la pittura, quanto detto per le copie dall'Accademia di Francia<sup>6</sup> si basa su un principio di selezione e rivela nuove linee della politica artistica e del gusto, e persino con un intento vagamente museografico, molto evidente per quello che fu forse il massimo successo nelle copie di grandi cicli, la replica 'uno a uno' della Galleria di Palazzo Farnese per la galleria degli Ambasciatori alle Tuileries, con altre copie di quadri: una sorta di *Tempio della Copia* unita dignitosamente agli originali.

Su scala minore ma suggestiva per il ventaglio di artisti rappresentati 'in copia' la poco nota galleria di Guermantes è messa brillantemente in collegamento dall'autrice con il tema della sua ricerca. Purtroppo in quasi tutti i casi sono perduti (e noti solo da stampe o elenchi) spazi e contesti interni per ciò che riguarda tele, tavole e arazzi.

Diverso è il caso delle copie da Raffaello per nuove serie da arazzi, di cui è motore Colbert, con messa in pratica di Louvois: in generale si rileva che la scelta cadrà sempre su artisti del '500 o nati in quel secolo, probabilmente perché erano i più normativi e i più vicini alla pratica 'au voile' della linea piuttosto che del colore (giustamente l'autrice rileva la difficoltà di copiare Rubens e sino a una certa data i pittori veneti); rari i casi di copie da artisti secenteschi, e comunque sempre non viventi, ossia già assunti come modelli ufficiali. La questione delle copie da Raffaello diventerà successivamente un affare politico-artistico per l'opposizione di Maratti, mentre l'intera operazione inizierà a rivelare le sue debolezze sia negli scopi raggiunti sia nella passività dei copisti; nel contempo, come nota Valeria Di Giuseppe Di Paolo, artisti che non avevano mai visto gli arazzi e gli affreschi di Raffaello dal vero lo interpretavano con credibile convinzione (si veda il caso di Le Sueur).

Il breve mandato romano di Noël Coypel ebbe il solo vantaggio di far stendere l'eloquente inventario del 1673 (di cui è stata qui precisata la segnatura archivistica nella verifica del documento originale) che mostra con evidenza l'indirizzo dell'Accademia- così sembra questa forzatura- come una sorta di 'macchina da copie'.

Seguì il reinsediamento voluto da Colbert di Errard come suo braccio secolare spingendo al massimo le potenzialità e funzionalità: la seconda direzione non si modifica ma si interseca con la nomina di Le Brun a principe dell'Accademia di San Luca; si richiede proprio un parere degli accademici Maratti, Bacciocci e Morandi sull'esercizio pittorico poco convincente dei *pensionnaires*, cui anche Colbert inizia a sollecitare una certa autonomia creativa in Francia.

Nonostante l'invito di Perrault ad appropriarsi dello spirito, in realtà ci si appropriava di un esercizio della forma, sia pure con alta bravura e sui massimi modelli, molto oltre i principi di *imitatio* ed *aemulatio*; vi erano però modalità diverse per fare proprie le immagini e le regole dell'antico, come dimostra appunto un *non pensionnaire*, Girardon e la sua galleria immaginaria di copie.

---

<sup>6</sup> Si veda il saggio di P. ROCCASECCA, *L'Accademia di Francia a Roma: la copia, l'antico e il nudo*, in *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, a cura di J. Delaplanche, catalogo della mostra Roma 2016, pp. 37-50, in part. pp. 37-42.

Voglio a questo punto rilevare come Mazzarino, e negli anni '50 con il sostegno proprio di Colbert, preferisse invece raccogliere originali antichi, singoli o da intere collezioni (ma anche arazzi)<sup>7</sup>: quindi apparire netto dopo la morte del cardinale nel 1661 lo stacco nella politica del re e appunto di Colbert con la loro scelta di selezionare copie rispetto a quella di raccolta tradizionale di pezzi antichi.

Con la scomparsa di Colbert e la nomina al suo posto di Louvois inevitabilmente arriva a Roma un nuovo direttore, La Teulière (1684-1699), sembrerebbe preferito (lo dice la *Correspondence*, attentamente compulsata), come nota Valeria Di Giuseppe Di Paolo, a De Piles, ed è facile immaginare che quest'ultimo avrebbe segnato una svolta decisiva per l'arte francese e probabilmente anche romana ancora dominata da Bellori, che la studiosa richiama a confronto più volte nel suo testo. Fiduciario di Louvois e quindi in dialogo con lui, non artista ma intendente, La Teulière opera scelte oculate anche a vantaggio della decorazione di Meudon, proprietà del ministro, come segno di benevolenza da parte dei grandi collezionisti romani. È questo un momento di nuovo dinamismo, in particolare per la sistematica richiesta di copie per Versailles (per il Parterre di Latona) e per Marly su modello delle ville romane antiche, ma anche per l'affermarsi nello stesso contesto di scultori originali come Pierre Puget.

Le copie permettevano anche di evitare incidenti politici sempre rischiosi nel teatro europeo: voglio ricordare che già sotto Alessandro VII (cioè appena fondata l'Accademia di Francia a Roma) divieti di esportazione avevano bloccato per qualche tempo, provocando grandi travagli diplomatici, l'imbarco da Palo di statue antiche verso la corte di Francia, pur essendo destinate a Mazzarino e da lui in dono alla Regina<sup>8</sup> per Vincennes (castello rimodernato sotto la direzione di Colbert dal 1657) per il quale il cardinale chiede anche *en passant* statue "d'après l'antique"<sup>9</sup>, ma solo per opportunità logistiche.

Come nota Valeria Di Giuseppe Di Paolo, ancora più severo è l'editto di Innocenzo XI contro l'esportazione di opere d'arte antica; la congiuntura si irrigidisce per il divieto di accesso ai copisti nelle Stanze Vaticane, ma nel contempo i *pensionnaires* iniziano a meglio integrarsi nella vita artistica romana, e i modelli da copiare, soprattutto quelli scultorei, vengono in certo modo corretti, o migliorati 'idealmente' verso canoni iperclassici.

La figura di La Teulière si profila per la politica di acquisti da inviare al sovrano, e per i suoi nuovi interessi, come ben spiegato nel saggio che introduco, ad esempio verso Michelangelo ma anche verso Seba-

---

<sup>7</sup> P. MICHEL, *Mazarin, prince des collectionneurs, les collections et l'aménagement du cardinal Mazarin (1602-1661); histoire et analyse*, Paris 1999, in particolare dopo la Fronda (e ovviamente quadri e arazzi dalla collezione di Carlo I).

<sup>8</sup> MICHEL 1999 pp. 230-232: statue Orsini imbarcate via Palo per la Francia sono sequestrate e poi dissequestrate grazie al destinatario Mazzarino che però non può comparire. Molto interessante rilevare che all'inizio della sua carriera Mazzarino si offriva di inviare statue da restaurare a Richelieu, poi tramite i suoi agenti cercava in proprio (con difficoltà e con vari sistemi) attingendo a famiglie romane come i Sannesio.

<sup>9</sup> MICHEL 1999, p.229 "Il faut remarquer comment, en cette occasion, Mazarin étend sa demande aux statues modernes. Il entendait vraisemblablement parlà « d'après l'antique ». [...] La fonction décorative est, dans ces cas, évidente et l'on regarde de moins près à la qualité des pièces ». Alcune statue moderne sono richieste ad Orfeo Boselli, molte sono restaurate in Francia (pp. 353-373).

stiano Ricci sul versante veneziano sino ad allora non considerato; nel 1692 La Teulière afferma decisamente la superiorità dell'arte francese 'classicizzata' (come appena detto) sul tardobarocco romano (ossia sul capriccio, in contraddizione sulla tendenza di gusto) e come sottolinea l'autrice spinge verso la pittura di 'historia' (che prelude al nuovo secolo). Del resto, si potrebbe affermare che la pittura francese a partire da Poussin non si riteneva più nella necessità di adeguarsi ai modelli italiani (e nello specifico romani, per non parlare della perdita inarrestabile di potere politico della Roma papale a fronte della supremazia francese) ma è consapevole della sua strada maestra e non parallela: ed ecco perché a mio parere nelle requisizioni napoleoniche si sceglieranno gli originali italiani ma sino a Guido Reni, cioè sino al momento dell'autonomia della scuola francese.

La genesi e il percorso degli oggetti sono stati ben evidenziati da Valeria Di Giuseppe Di Paolo; nei tre inventari trascritti in appendice si indicano le variazioni intercorse ed è stato predisposto un elenco ragionato di modelli, copie e copisti, una preziosa e indispensabile tabella cronologica della produzione accademica che restituisce alla copia lo *status* di manufatto artistico.

A mio parere il sistema programmatico delle copie per la Francia è un momento storico-artistico non breve e non episodico che andava studiato – e finalmente lo è – in quanto non astratto ma ben concreto anche nella storia della politica dell'arte. Sono manufatti significativi molto più di quel che possono sembrare in apparenza se si vedono ancora slegati tra loro e tra i loro committenti: la committenza per le copie gioca un ruolo decisivo, e si può proprio parlare di una categoria di committenza di copie.

Nel 1540 il regista delle arti alla corte del re di Francia, Francesco Primaticcio, che come scrive Vasari "si servì molto del Vignola in formare una gran parte dell'antichità di Roma, per portare poi le forme in Francia"<sup>10</sup>, fa realizzare per Francesco I alcune copie di capolavori del Belvedere Vaticano (e non solo) con calco in gesso ricavandone poi versioni in bronzo, materiale originale greco da cui le statue vaticane erano state tratte in marmo (di nuovo una situazione 'a specchio'): quel che mi interessa notare è che già nel XVI secolo alla corte del sovrano francese si seguiva il medesimo sistema, cioè si cercavano e si ottenevano le copie di capolavori, e tale privilegio di complessa procedura era accordato al Re in quanto tale. Nel caso delle copie per Luigi XIV, esse hanno un autore (*i pensionnaires*), un costo elevato che le rende importanti, una committenza, una selezione e una destinazione alta che finisce col dare alla copia una sua rinnovata identità.

---

<sup>10</sup> B. ADORNI, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008, pp. 25-27, elenca oltre alle statue del Belvedere i calchi di due sfingi, del Marco Aurelio, di rilievi della Colonna Traiana e della Pietà di Michelangelo. Si veda anche F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique, the lure of classical sculpture*, New Haven 1981, pp. 2-6; F. BARDATI, *L'antico nel programma della Nouvelle Rome di Francesco I*, in *Arte e architettura. Le cornici della storia*, a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano 2007, pp. 135-160: pp.138-140 con bibl.; T. LOCHNER, *The changing meaning of copies. Citations and use of plaster casts in art from the Renaissance to the beginning of the 20<sup>th</sup> century*, in *Copia e invención : modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. a cura di A.Gil Carazo, Valladolid 2013, pp.107-139: pp. 110-111, segnala copie un secolo dopo per intenti didattici nelle accademie (è l'inizio del museo dei gessi) sotto Luigi XIII come modelli per la facciata del Louvre e sotto Luigi XIV per Versailles.

Il saggio che segue si inserisce, come ho già osservato all'inizio, nel dibattito odierno, stimolato soprattutto dall'arte del XX secolo e da convegni a partire dagli anni '80<sup>11</sup>. Le copie rappresentavano una serie ma anche un *focus* e mi chiedo se la copia vada intesa nella sua funzione di ornamento per quel che riguarda la sua destinazione: e quindi considerata l'attenzione ora molto attuale negli studi verso l'ornamento<sup>12</sup> andrebbe inserita a buon diritto nella rilettura dei spazi e contesti francesi, in cui ancora una volta è la tradizione antica di statuaria vista come decorazione ornamentale (originale o copia) che si rinnova. In letteratura l'idea di copia dichiarata è più accreditata: si pensi soprattutto alla traduzione, copia ma anche interpretazione, per diverse epoche e contesti, per lingue e culture, insomma una copia non conforme; per non parlare del teatro e dell'opera dove ogni rappresentazione è copia dell'altra seguendo il copione o lo spartito, ma sempre uguale e sempre diversa a seconda di esecutore ed esecuzione. In età moderna il copiare è condannato nel mondo scientifico dove vale solo la scoperta, e da questo abbiamo mutuato l'idea di primato originale; ma allontanandoci sempre più (forse mai abbastanza) dal positivismo, l'esistenza innegabile di copie in buona parte della storia dell'arte e del collezionismo è stata lentamente riconosciuta come un aspetto critico da riconsiderare.

La complessità dell'argomento sull'asse storico-artistico tra Francia e Italia nell'età barocca, che aveva sinora trovato poca attenzione e non era mai stata trattata in modo così completo ed esaustivo, è stata accuratamente seguita in tutte le diverse direzioni da Valeria Di Giuseppe Di Paolo, con una attenta lettura della *Correspondence*, delle fonti e degli studi editi in larga parte in lingua francese, con sopralluoghi di studio a Parigi e colloqui con studiosi internazionali; la maturità dell'autrice è ben messa in luce dalla capacità di analisi e di scrittura, dalla conoscenza profonda dell'arte a Roma e Parigi – e della critica – nella seconda metà del '600, e tutto ciò ha portato ad un saggio eccellente e innovativo.

M. GIULIA AURIGEMMA

---

<sup>11</sup> R.E. KRAUSS, *Retaining the original? The state of question*, in *Retaining the original*, pp.7-12. È indiscutibile la precedenza degli studi angloamericani in questo campo, considerando ad esempio che nella *Storia dell'arte* Einaudi non appare mai un capitolo sulla Copia (potenzialmente nel volume *Conservazione, falso, restauro*).

<sup>12</sup> Rinvio a tal proposito ai recenti volumi (2016) curati rispettivamente da A. Payne e F. Solinas, P. Caye; ma prima ancora ad E. BATTISTI, *Ornato*, in *EUA*, Roma-Firenze 1963, X, coll. 237-272.

IL VALORE DELLA COPIA  
NELL'ACCADEMIA DI FRANCIA (1666-1699)

## *Ringraziamenti*

Sono profondamente grata alla Fondazione 1653 per avermi dato l'opportunità unica di dedicarmi alla presente ricerca, rendendo altresì possibili diverse missioni di studio a Parigi, e alla Dr. Elisabetta Ballaira per l'immane sostegno tecnico. Ringrazio di cuore la Prof. Maria Giulia Aurigemma, tutor di ricerca ed indispensabile guida scientifica da anni, e la Prof. Michela Di Macco per il costante interesse mostrato verso l'argomento del mio lavoro e per i preziosi consigli dispensati durante l'intero arco della borsa. Sono debitrice nei confronti di Stéphane Loire, interlocutore privilegiato e sempre disponibile per la parte francese dell'indagine.

I miei ringraziamenti vanno ancora alla Prof. Liliana Barroero e al Prof. Enzo Borsellino per avermi introdotta al tema della copia nel corso dei miei studi universitari, seguendone gli sviluppi nel tempo.

Esprimo la mia gratitudine verso quanti hanno agevolato e arricchito la mia esperienza di ricerca tramite stimolanti scambi e colloqui: Alicia Adamczak, Geneviève Bresc-Bautier, Alexandre Maral, Carla Mazzarelli, Mirco Modolo, Francesco Petrucci, Pierre Rosenberg, Guilhelm Scherf, Antoine Tarantino e Alain Tapié.

Infine la ricerca non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di Giuseppina Mostardi e di Claudio Ferreri.

A tutta la mia famiglia. A Francesco e Lorenzo.

## **Introduzione**

*«On dit encore qu'il serait toujours plus glorieux à un peintre d'être l'auteur d'un médiocre original que l'heureux copiste d'un excellent, tant il est vrai que l'imitation marque une âme rampante et bornée, et qu'elle est purement le partage des paresseux».*

Conférence de Philippe de Champaigne, 11 giugno 1672.

*«J'aime mieux une belle copie, d'un marbre bien poly, qu'une antique qui ayt le nez ou le bras cassé».*

Lettera di Louvois a La Teulière, 30 marzo 1682.

Le due oppositive e quasi coeve dichiarazioni, esplicitanti un giudizio critico sul valore della copia dipinta e scultorea, l'una in rapporto al principio dell'invenzione l'altra al concetto di armonia, provengono entrambe dal contesto accademico francese, caratterizzato da una doppia realtà, le scuole di Parigi e Roma, e pur dando conto di una evidente contraddittorietà di valutazione sono all'origine di un comune interrogarsi su di un fenomeno, quello della duplicazione non autografa, con cui andavano progressivamente identificandosi le principali attività e finalità disciplinari della seconda istituzione in un preciso momento storico, l'età aurea di Luigi XIV.

La complessità dello studio della copia, fin dall'etimo collegato al concetto di abbondanza, e quindi di molteplicità, ripetitività e serialità (fig. 1), come esemplare strumento interdisciplinare, multifunzionale e polisemico nella sua diacronia, emergerà nella presente ricerca in controluce, senza la presunzione di riprodurre neppur ad un grado di microstoria le inesauribili capacità di lettura, interpretazione e applicazione a più ampi contesti e specifici segmenti; della storia di questo antico e durevole fenomeno, in cui si intrecciano questioni teoriche e metodologiche, aspetti accademici, collezionistici e di mercato, la storia del restauro, della conservazione e del gusto, si isolerà un preciso snodo tematico, le creazioni dei *pensionnaires* francesi, fissato quindi entro ben definite coordinate spazio-temporali, Roma e Parigi nell'ultimo trentennio del Seicento, il cui quadro, ritenuto stimolante e meno esplorato rispetto alla già nutrita letteratura specialistica, soprattutto afferente il Settecento e l'Ottocento, permette di ricucire a sé le estese maglie di un discorso culturale a carattere sovranazionale<sup>1</sup>.

La copia, a cui è esplicitamente dedicato l'articolo XI dello statuto dell'Accademia, è il perno della produzione artistica dei borsisti e con la sua duplice finalità pedagogica e ornamentale essa è destinata in

---

<sup>1</sup> La letteratura artistica sull'argomento, di cui si attende una compiuta ed organica trattazione per il Seicento, è vastissima, dalle voci enciclopediche ai cataloghi di mostre fino agli studi più teorici che spaziano dal concetto di copia in antichità fino alle sue applicazioni e degenerazioni nel contemporaneo. Segnaliamo i contributi più significativi: MAZZARELLI 2008; ead. 2010 (con la puntuale e scrupolosa bibliografia riunita); PERINI 1991. La presente ricerca si è conclusa prima dell'esposizione a Villa Medici e della pubblicazione del relativo catalogo. Sul tema della copia si veda ROCCASECCA 2016, pp. 37-50.

gran parte alla decorazione delle dimore reali di Luigi XIV. La copia deve interpretarsi come principale congegno di attuazione di quel progetto di rinascita delle arti francesi, ovvero di costruzione di un linguaggio artistico nazionale, attuato dai ministri Colbert e Louvois. Attraverso la riproduzione di tutto ciò che di bello possedeva Roma in antichità e in pittura, unica risorsa dopo il divieto di esportazione promulgato da papa Innocenzo XI, si aspirava anche al trasferimento dei valori storico-artistici connaturati al patrimonio delle civiltà classiche in un meccanismo di ideale e concreta appropriazione di un primato culturale<sup>2</sup>. Pertanto la copia, che assume una sua identità come oggetto “altro” rispetto al modello, pur mantenendone in misura variabile una diretta ed evidente dipendenza, offre una valida chiave di lettura dei delicati rapporti e scambi tra Roma e Parigi, in un senso che porterà alla celebre espressione, sempre ricordata negli studi su Versailles, «on peut dire que l'Italie est en France, et que Paris est une nouvelle Rome»<sup>3</sup>. La copia riflette le tappe più significative di questo processo politico e culturale a carattere nazionale, registrando attraverso la scelta dei modelli la formulazione del nuovo gusto in campo artistico, come lucidamente messo a fuoco da Haskell e Penny<sup>4</sup>.

Questa idea di emulazione, *translatio* e rinnovamento identitario, nei decenni in cui Parigi si preparava a divenire una capitale moderna modulando il suo profilo urbanistico sul fasto monarchico, è stata espressa con chiarezza da Félibien nei suoi *Principes*, editi a Parigi nel 1699, nell'introduzione al capitolo terzo dedicato all'origine e al progresso della pittura, accentuando il valore dell'Accademia come unica via percorribile per gli artisti francesi interessati ad una durevole riforma estetica, consentanea ai canoni dell'idea belloriana enunciati nell'incipit del passo:

A l'école de Raphaël a succédé celle des Caraches, laquelle a presque duré jusqu'à present dans leurs esleves; il est vrai qu'il en reste peu aujourd'huy en Italie, & qu'enfin cet Art semble s'estre rendu aux caresses que nous luy faisons il y a si long-temps, & avoir passé en France depuis que le Roy a estably des Academies pour ceux qui le pratiquent: Ce qui doit faire esperer que nous verrions icy la Peinture dans un aussi haut éclat qu'elle a esté ailleurs, quoyque le naturel des François estant plustot porté au mestier de la guerre qu'à l'estude des Arts, on ait eu sujet de douter qu'ils peussent s'appliquer assez dans celuy de la Peinture pour y exceller comme ont fait d'autres nations<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> MONTANARI 2000; id. 2002.

<sup>3</sup> *Mercure Galant*, luglio 1682. Il paragone ha un precedente nell'anonimo commento alla celebre festa organizzata a Vaux-le-Vicomte da Fouquet in onore di Luigi XIV nel 17 agosto 1661: «Il faut que Tivoli et Frascati et tout ce que l'Italie se vante de posséder de beau, de magnifique et de surprenant avoue qu'elle n'a rien de comparable a Vaux»; cit. in PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, p. 193.

<sup>4</sup> HASKELL, PENNY 1981<sup>a</sup>, pp. 37-42.

<sup>5</sup> FELIBIEN 1699 [1966], p. 289. Se l'antico è una componente imprescindibile nella determinazione di un vettore classico per la didattica in accademia, i canoni moderni sentiti con pari dignità sono quelli che ne hanno offerto la migliore interpretazione: Raffaello che ha fatto proprio il concetto di antico naturalizzato attraverso l'imitazione selettiva della natura, cardine della dottrina accademica francese; Annibale, quello romano e non bolognese, che aveva saputo arricchire l'antico naturalizzato raffaellesco con l'eredità veneta e che veniva proposto dalla cerchia belloriana come il vessillo glorioso della nuova corrente moderna romana. Nel contesto accademico francese i coloristi individuano in Rubens con la sua più libera ma innegabile

La *Correspondance des directeurs*<sup>6</sup> rappresenta ancora oggi il più ampio serbatoio di notizie e dati sull'attività dei primi *pensionnaires*: il lavoro di copiatura, legato alle urgenti commissioni per l'ornamentazione delle residenze monarchiche, risultava incessante e sgradito. Infatti, nel 1673, il direttore Coypel lamentava apertamente «Les Peintres sont dégoustez de copier», lasciando intuire quanto poco spazio l'ambiente accademico concedesse all'estro creativo dei giovani allievi<sup>7</sup>. Si è tentato di ricostituire parte di quell'immenso patrimonio di opere, di cui resta importante traccia per l'epoca presa ad esame in tre inventari dell'Accademia, redatti negli anni 1673, 1684 e 1699, anni che segnano il passaggio di testimone tra i direttori (e i primi due anche il trasferimento della scuola in nuove sedi), e di studiare le figure vicine alla vita accademica per poter procedere ad una riflessione anche teorica sullo statuto della copia nella seconda metà del Seicento. L'analisi del fenomeno - funzioni, modelli, destinazioni, pratiche, e recezione della copia-, di cui volutamente si escluderà la lontana citazione figurativa che rientra in una cultura visuale più ampia e quasi ingovernabile nel secolo della stampa, si è incrociata con aspetti del collezionismo francese, principalmente per le copie dipinte dove rare sono le testimonianze superstiti o riconducibili ad una provenienza accademica certa, e con la critica d'arte francese, espressa dalle *Conférences* dell'accademia parigina, dalle fonti sulla storiografia artistica e da alcuni carteggi o inventari in cui si evince la valutazione economica oltre che estetica della copia.

Quanto alla cronologia oggetto di indagine sono state scelte due date convenzionali: il 1666, anno della creazione dell'Accademia di Francia, e il 1699, che segnando la fine della direzione di La Teulière corrisponde grosso modo all'ascesa di Jules Hardouin-Mansart, nominato Soprintendente dei Bâtiments du Roi e protettore dell'Académie parigina, un cambiamento politico e culturale che al volgersi del secolo inciderà prepotentemente sulla vita delle due istituzioni accademiche e sulla nascita di un'estetica moderna francese, sganciata dall'ingombrante riferimento dell'arte italiana, così marcato nei passati decenni. L'architetto, che esercitò un monopolio indiscutibile a chiusura dei grandi cantieri reali, diede concretezza alla riforma didattica e amministrativa della *Compagnie* parigina, di cui malgrado tutte le difficoltà finanziarie intercorse già si erano poste le premesse con Colbert di Villacerf, mentre il disinteresse crescente verso l'istituzione romana portava il direttore Poerson, in fuga a Roma poiché in viso a Mansart, a preconizzarne sgomento la chiusura nel 1707<sup>8</sup>.

---

cultura dell'antico il pittore perfetto, capace di rappresentare il nuovo gusto europeo finalmente emancipato dalla tradizione italiana.

<sup>6</sup> MONTAIGLON 1887-1912 (d'ora in poi CD, seguito dal numero del volume e dalla data del documento). I volumi principalmente in uso nel testo per ragioni cronologiche sono: I (1666-1694), II (1694-1699), III (1699-1704).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 48 (23 agosto 1673).

<sup>8</sup> Sulle trasformazioni statutarie e dell'insegnamento artistico dell'Académie royale di Parigi per la cronologia presa a riferimento dalla presente ricerca si veda: MICHEL 2012, pp. 56-78. La creazione dell'Accademia, incardinata al potere monarchico come logica estensione e affermazione dello stesso sulle belle-arti, consente all'arte francese di uscire dalla logica corporativa medievale; sulle premesse e sugli aspetti che hanno garantito la sopravvivenza dell'istituzione si veda il breve ma acuto saggio di THUILLIER 1967. Quanto alla chiusura dell'Accademia romana, già ventilata ai tempi di La Teulière, CD,

Se un filo visibile lega le due prestigiose Accademie in questo trentennio, la cui produzione non meno che un'estetica dominante fondata sul primato del disegno, sebbene più difforme e polifonica quella espressa dalle *conférences* per la scuola parigina<sup>9</sup>, ne fondono gli intenti volti alla definizione di un insegnamento universalmente valido e codificato, la situazione nel 1699 manifesta un quadro di disallineamento. Mansart s'impose in maniera autoritaria collocando De Piles in posizione apicale nella gerarchia del Corpo accademico, nel ruolo che era appartenuto prima a Perrault con Colbert e, poi, a La Chapelle sotto Louvois e Villacerf, ossia di intermediario fra gli accademici e il ministro<sup>10</sup>; tale scelta non è priva di incidenza sul piano della teoria come delle pratiche artistiche, indubbiamente il sostegno dai vertici al clan dei coloristi, non più in minoranza come ai tempi di Le Brun, rese possibile l'espressione di una maniera pienamente francese, figlia dei principi e delle idee che avevano animato i dibattiti degli anni Settanta in cui si inserirono a gran voce le lezioni sui veneti. Questo arricchimento di indirizzi nel gusto francese di fine Seicento distilla dalla sperimentale galleria del finanziere Paulin Prondre nel castello di Guermantes, per cui il pittore Pierre-Paul Mérelle licenziò intorno al 1708 una serie di copie (figg. 2; 3), mescolando soggetti storici, religiosi e mitologici, i pittori italiani con i francesi, gli "antichi" con i moderni, gli apologeti del disegno con quelli del colorito<sup>11</sup>.

Nell'Accademia romana, dove non a caso il nome di Tiziano comincia ad affacciarsi tra i modelli non ufficialmente proprio nel 1697<sup>12</sup>, questa ricchezza e libertà di riflessioni manca, poiché assente nello statuto è qualsiasi spazio dedicato al dibattito teorico, e l'insegnamento sembra nutrirsi fortemente dei principi della cultura classicista romana con a capo Bellori, interlocutore privilegiato dei direttori Errard e La Teulière, secondo notizie ben esplicite, altre lette in filigrana, dalla cronaca della *Correspondance* e dalle collaborazioni o dagli episodi collezionistici concernenti l'editoria. La copia diventa una lente attraverso cui indagare accanto all'andamento della *querelle* tra *dessin* e *coloris*, come osservato poc'anzi, anche quella degli Antichi e dei Moderni. L'Antico e la sua potente rilettura nell'opera di Raffaello, maestro nell'aver saputo coniugare il "vero semplice" della Natura con il "vero ideale" della Natura emendata<sup>13</sup>,

---

II, pp. 6-7 (20 aprile 1694); pp. 10-11 (3 maggio 1694); il papa voleva stabilire nel palazzo dell'Accademia l'ufficio della Dogana; CD, II, 23-24.

<sup>9</sup> Il progetto colbertiano delle *conférences* sui dipinti delle collezioni reali dei grandi maestri per la formulazione di un giudizio estetico valido (descrizione, discussione e "decisione") è reso effettivo il 7 maggio 1667 ed è Le Brun ad inaugurare il ciclo con la conferenza sul *San Michele* di Raffaello, seguono a poca distanza quelle di P. de Champaigne sul *Trasporto di Cristo* di Tiziano (12 giugno 1671) e di J. Nocret sui *Pellegrini a Emmaus* di Veronese (5 dicembre 1671), dove si celebra l'uso del chiaroscuro, come mezzo unificante tra le espressioni e il colore; mentre i colori sono uniti armoniosamente in Tiziano, a questa sintesi non arriva Veronese. Cfr. TEYSSÈDRE 1957, pp. 78-7. Le *conférences* acquistano un'importanza capitale nello sviluppo della critica d'arte francese.

<sup>10</sup> MICHEL 2012, p. 69.

<sup>11</sup> BORJON 1985. Tra i pittori rappresentati: Raffaello, Tiziano, Veronese, Guido Reni, Pietro da Cortona, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Louis de Boullogne, Antoine Coyppel.

<sup>12</sup> CD, II, p. 360 (22 dicembre 1697).

<sup>13</sup> Cfr. MICHEL 2011, p. 364. I pittori moderni rispetto agli scultori hanno miglior sorte: essi possono attingere alla varietà della natura che implica una pluralità e diversificazione dei gusti e, di conseguenza, una relatività di giudizio.

rappresentano i modelli venerati, diremo i paradigmi incontestabili, coincidenti con un gusto europeo in auge, ma anche con i canoni dell'*Idea* belloriana.

Questa infiltrazione culturale non impedì all'Accademia di Francia di assumere una fisionomia autonoma e nazionale, e la si può ben immaginare come una realtà pulsante e radicata nel contesto urbano, visitata dagli stranieri e dai romani, specialmente dai padri Gesuiti, sensibili all'unicità del luogo<sup>14</sup>. Una descrizione dello stato dell'Accademia nei duri anni in cui se ne ventilava la chiusura, una crisi seguita da una forte contrazione delle dotazioni ordinarie, ci consente di visualizzare gli spazi, la destinazione d'uso degli ambienti e il loro allestimento: circa cento statue di gesso e altrettanti busti, i migliori collocati su piedistalli o sgabelloni di legno dipinto, erano conservati nei tre saloni (di cui due voltati), uno al piano del cortile e gli altri due al primo piano; i trecento bassorilievi della colonna Traiana decoravano altri punti; il primo piano accoglieva le grandi copie da Raffaello, destinate alla traduzione in arazzo, e le opere di marmo, incassate o libere, assieme ai pregiati manufatti d'arredo<sup>15</sup>. Segno evidente di una politica di austerità, la presenza di opere incompiute, il *Giulio Cesare* di Parisi ad esempio, a cui si lavorava lentamente trattandosi di commissioni a prezzo convenuto, diventavano invece, secondo La Teulière, agli occhi dei numerosi visitatori, tedeschi, olandesi e inglesi, fonte di ammirazione verso l'Accademia, sentita come un luogo di *work in progress*, dove sembravano riversarsi tutta la munificenza e la costante protezione del Re di Francia<sup>16</sup>.

Su impulso del modello francese, esperienze analoghe fiorite nell'Urbe danno la misura della complessità e dell'estensione del fenomeno della copia nel periodo preso in esame come volano di un'arte di Stato; sappiamo che anche il Granduca Cosimo III ospitò tra il 1673 e il 1686 in palazzo Madama borsisti incaricati di perfezionarsi sul disegno esercitandosi dai capolavori, affidati alle cure di Ciro Ferri e Ercole Ferrata; ma secondo le fonti accademiche la presenza di celebrate sculture antiche a Firenze e il

<sup>14</sup> CD, I, p. 464 (16 febbraio 1694). Riportiamo il passo in cui è descritta con un certo compiacimento l'accademia e i pezzi allora visibili, interessante per restituire un'immagine visiva del luogo: «Tous les voyageurs et les Romains même viennent souvent visiter l'Académie, et véritablement de la manière qu'elle est, elle mérite d'estre vue. Quoique le lieu où elle est soit fort vaste, il n'y a pas un seul endroit où l'on ne voye quelque chose de curieux: statues ou bas-reliefs antiques, peintures ou beaux ouvrages modernes de marbre ou de porphire, albastre ou autres pierres curieuses; ce qui n'est pas inutile pour faire voir la mauvaie foy et la malignité des Orangistes, qui taschent de persuader que le Roy ne sauroit longtemps substiter faute d'argent. Ce qui les charge de confusion, c'est que tous les Princes de l'Univers n'ont rien fait d'approchent, il y a longtemps, dans Rome ny ailleurs, que l'on sache; et je puis ajouter à l'honneur des Pensionnaires qu'il n'y a point de Maison Religieuse où l'on emplye mieux le temps». Si vedano altre testimonianze del genere in CD, I, p. 470 (9 marzo 1694); tra i frequenti visitatori dell'Accademia i Padri Gesuiti erano soliti accompagnare stranieri, ma le loro visite non erano proprio disinteressate, considerando che di lì a poco si sarebbero serviti principalmente di scultori francesi, Legros e Frémin (quest'ultimo non ancora *pensionnaire*), protetti della scuola per il progetto decorativo dell'altare di Sant'Ignazio; cfr: CD, II, p. 6 (20 aprile 1694); inoltre da un'altra lettera veniamo a sapere che il formatore dei calchi per l'accademia e per i gesuiti era lo stesso (p. 321; 2 luglio 1697), questi ultimi avevano la precedenza perché volevano mostrare al Papa l'altare finito per la festa del santo (31 luglio); cfr. CD, II, p. 338 (17 settembre 1697).

<sup>15</sup> CD, II, pp. 27-28 (25 maggio 1694). PINAROLI 1725, t. III, pp. 204-207; in CASTAN 1889, p. 89, nota 3: «In questa Accademia vi sono le copie delle principali e rare statue antiche che siano in Roma ed in alcuna parte dell'Italia».

<sup>16</sup> CD, II, p. 127 (5 aprile 1694).

facile rifornimento di marmo nella vicina Carrara, resero inutile l'invio di copisti scultori nell'Urbe e, per ragioni anche politiche, il mantenimento dell'Accademia medica<sup>17</sup>.

Diversamente dalle istituzioni di San Luca e di Parigi, luoghi deputati alla riflessione artistica e all'elaborazione di idee su cui formulare il nuovo gusto, accanto alla comune vocazione pedagogica, educare e perfezionare gli allievi, il carattere specifico dell'Accademia di Francia, perlomeno rispetto alla consorella parigina su cui poteva vantare il privilegio di avere sotto mano gli illustri capolavori, consisteva nel dover rispondere al Ministero di una produzione (gratuita) di pezzi ornamentali per l'allestimento delle dimore francesi di Luigi XIV: le copie e le rare opere di ingegno sono al contempo lo strumento e l'espressione di questa volontà centralistica. L'Accademia di Francia può essere definita una fabbrica di oggetti d'arte al servizio del Re per almeno i primi due decenni, una sorta di base di approvvigionamento di materiale decorativo. I *pensionnaires* sfuggono al discorso sull'artista colto, teorico e letterato, sapiente o istruito, che largamente impegnava l'accademia parigina in quegli anni.<sup>18</sup> Non c'è traccia della molta erudizione riscontrata nelle conferenze parigine, avviate con programmaticità dal 1667 da Colbert con Félibien, succeduto da Testelin, e riprese con vigore, tramite riletture e nuove dissertazioni, nel 1682 con Guillet de Saint Georges. Le necessità pratiche legate agli *envois* imponevano da un lato la formazione di artisti capaci di rispondere alla preoccupazione di un "fare" in stile monarchico (non per forza talentuosi, ma in grado per l'appunto di far fruttare al meglio il bagaglio acquisito a Roma per glorificare il fasto del sovrano), e dall'altro la creazione di uno stabile *atelier* dove fosse possibile lavorare senza soluzione di continuità alle copie dei grandi capolavori in termini più utilitaristici che educativi.

Se queste erano le *raisons d'être* della neonata istituzione, si spiega facilmente come con la scomparsa di Colbert e Louvois e il disinteresse dell'ormai stanco e affannato Luigi XIV negli ultimi anni della sua epopea, l'Accademia si esponesse al rischio di una rivalutazione dell'opportunità stessa della sua effettiva utilità, proprio a causa del venir meno delle ambizioni e delle esigenze decorative, i veri motori produttivi dell'Accademia; ma la validità del soggiorno di perfezionamento a Roma con l'incalcolabile vantaggio di avere accesso diretto alle antichità classiche, fortemente sentita nel secolo del Grand Tour, e il prestigio di un presidio nazionale finirono per prevalere sul resto sgombrando i residui di ogni minaccia.

---

<sup>17</sup> CD, II, p. 7 (lettera di La Teulière a Villacerf del 20 aprile 1994). Sull'Accademia granducale si vedano GOLDBERG 1983; VISONÀ 2001 (con bibliografia precedente).

<sup>18</sup> Lapauze ci fornisce alcune incerte e variabili indicazioni sui borsisti dell'Accademia: il numero previsto inizialmente era di 8 (secondo P. de Chantelou), che aumentò poi ad 11 nel 1666, fino a 12 l'anno seguente (ma oscillerà nel tempo da 4 a 14); i requisiti di ammissione non seguivano criteri stabili, ma può dirsi che ai laureati accademici e ai *Prix* de Rome si associavano raccomandati del soprintendente o del direttore (es. Goy, cognato di Errard, risiedeva in modo privilegiato in casa del direttore e non nell'Accademia, pur percependo lo stesso trattamento economico dei compagni; alcuni artisti, più o meno dotati, erano individuati da colleghi di fiducia o dai consiglieri del re e di Colbert, come Le Brun o Perrault. Quanto alla permanenza in Accademia la durata era altrettanto variabile, essa fu fissata a 3 anni nel regolamento del 28 ottobre 1677 (CD, I, p. 71). Tutto ciò dimostra le difficoltà strutturali, economiche, e organizzative della neonata istituzione. Cfr. LAPAUZE 1924.

Attraverso la rilettura di selezionati casi e temi trasversali, articolati per maggiore chiarezza in periodizzazioni corrispondenti alle distinte direzioni accademiche, ma spesso debordanti nel loro dinamico sviluppo, si è mirato a ricostruire un lungo episodio della storia dell'arte proprio a partire dall'oggetto d'arte. La copia, con una sua identità e storia, con i suoi valori formali, i suoi meccanismi e le sue relazioni esterne, andrà scissa dal modello senza il quale pur non esisterebbe; per sua natura essa si emancipa dall'archetipo e conosce un cammino personale. Per gli arazzi dai cicli monumentali di Raffaello, o per i bronzi Keller dalle sculture classiche a Versailles, la trasformazione non investe solo la materia, ma ancora il procedimento tecnico messo in atto dall'artista, cui si richiede un diverso sapere specialistico; in questi casi l'oggetto d'arte mantiene un riferimento al modello esclusivamente di tipo formale, entrando a far parte di una nuova categoria artistica.

Proprio le sculture marmoree di Versailles, copie accademiche *d'après* gli antichi capolavori classici allora conservati nelle più celebri raccolte private romane, sono oggi già storicizzate e perciò protette da interventi di tutela, il ricovero in ambienti museali e la sostituzione con copie realizzate nel XXI secolo collocate nei giardini. Più in generale le copie, gli «apostoli del buon gusto»<sup>19</sup>, possono conservare il *pedegree* di una commissione importante, o documentare originali perduti, oppure fornire indicazioni essenziali sulla formazione o sugli esordi di un artista, gli anni spesso più oscuri e lacunosi nell'attività dei meno fortunati. Il quadro d'insieme porta a riflettere sulle potenzialità stesse del meccanismo della riproduzione artistica, nel secolo della fioritura di importanti raccolte di stampe, e di rimettere in gioco i concetti di unicità e irripetibilità dell'opera originale a fronte del piacere generato dalla duplicazione esatta, o addirittura corretta, dell'archetipo, offerta come esercizio di virtuosismo tecnico. La conoscenza e, se possibile, la conservazione di questo patrimonio inteso come frammento di storia sono atti indispensabili al superamento del pre-giudizio di qualità, condizionato dal sovradimensionamento del concetto di autenticità, che ha impedito per secoli un'onesta interpretazione del senso qualitativamente aperto e mutante del fenomeno della copia.

---

<sup>19</sup> ROSSI PINELLI 1988.



Fig. 2 Sala dell'Ercole Farnese (dalla mostra "Portable classic" a cura di Salvatore Settis, Venezia 2015)



Fig. 1 P. P. Mérelle (da Van Dyck),  
*Ritratto di Karel van Mallery*,  
Guermantes, Castello



Fig. 3 P. P. Mérelle (da Veronese),  
*Ratto di Europa*,  
Guermantes, Castello

## 1 *La copia nel dibattito artistico della seconda metà del Seicento*

### 1.1 **Come distinguere la copia dall'originale tra teorizzazione e *connoisseurship***

La questione della distinzione tra originali e copie in pittura assume progressiva importanza nel dibattito critico della seconda metà del Seicento con un'accelerazione alla fine del secolo per le sue implicazioni con la *connoisseurship* e con il mercato; i molteplici interventi speculativi da parte di professori, pittori, eruditi, dilettranti, curiosi o conoscitori, sull'opportunità di definire un metodo razionale di discernimento dotato di regole valide da un lato, e dall'altro sulla necessità di individuare un soggetto che per esperienza, competenza e ingegno, fosse in grado di operare correttamente il riconoscimento, con le argomentazioni di volta in volta sollevate, determinano una prima teorizzazione del fenomeno.

Quando Mancini definisce le copie «gioie delle pitture», riprendendo l'aneddoto del Granduca Cosimo che le avrebbe preferite agli originali «per haver in sé due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore»<sup>1</sup>, in realtà non fa una concessione accorta alla pratica artistica della copia e al suo valore oggettivo, piuttosto il generoso epiteto è qui impiegato con lo scopo di enfatizzare il senso di piacere procurato dall'opera, malgrado l'inganno, in virtù della fama del copista, in questo caso Annibale Carracci. A questo principio A. Bosse oppone il concetto di qualità intrinseca dell'opera nei *Sentimens sur la distinction des diverse manières de peinture, desseïn et gravure et des originaux d'avec leurs copies, ensemble du choix des sujets et des chemins pour arriver facilement et promptement à bien pourtraire* (fig. 4), opera pubblicata nel 1649, quando afferma che le copie vanno apprezzate «par la bonté qui est en eux, & non par la reputation de leur Autheur»<sup>2</sup>. Le copie eseguite da eccellenti pittori, magari più dotati degli autori stessi degli originali, o quelle eseguite nell'ambito della bottega e ritoccate dal maestro, a volte da considerare più come repliche autografe, suscitano naturalmente grande ammirazione, ma esigono nella valutazione dello stato di archetipo o derivazione una conoscenza pratica e non diletantistica.

In termini di qualità la copia, come l'originale, poteva corrispondere ad una ampia gerarchia valutativa, passando dal dipinto di valore alla derivazione scadente. Avveduti pittori e professori accademici si erano via via accaparrati una sorta di legittimazione nel campo della conoscenza artistica, nel formulare pareri critici corretti e rispondenti alle esigenze di mercato, proprio grazie alla loro posizione di praticanti; ma lo smisurato sviluppo di un collezionismo “orizzontale” faceva emergere nuove figure, gli amatori e i curiosi, i quali aspiravano a diventare i nuovi arbitri del gusto per ragioni spesso commerciali.

---

<sup>1</sup> MANCINI 1621 [1956], pp. 134-135.

<sup>2</sup> BOSSE 1649, p. 65.

A. Bosse, incisore, teorico e accademico, intavola un discorso artistico complesso e analitico, attento agli aspetti della materia pittorica, che elude l'impostazione ecfrastica tradizionale<sup>3</sup> ma non attende ad una trattazione organica o classificatoria. Nei *Sentimens* l'autore rileva come sia più facile imitare i quadri dipinti con una maniera finita e leccata, rispetto a quelli contraddistinti da una pittura libera e franca, di cui è difficile rendere «l'union ou beau melange des dites couleurs», atta a raggiungere quell'armonia per cui «de tout soit bien alié, noyé, ou comme fondu ensemble»<sup>4</sup>. Analogamente il Baldinucci dimostra che le maggiori difficoltà non risiedono tanto:

nella franchezza e sicurezza del dintorno, ma nell'impastar de' colori, nel posar le tinte, né tocchi, né ritocchi, nel colorito, e molto in certi colpi, che noi diremmo disprezzati, e quasi gettati a caso, particolarmente nel panneggiare, i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del pittore, ed una maravigliosa imitazione del vero; cosa che nelle copie rare volte si vede, se non v'è tocco del maestro<sup>5</sup>.

La riflessione condivisa dai due teorici appare quanto mai esplicita se applicata ai modelli: le pratiche meccaniche impiegate dai copisti, per facilitare e rendere la derivazione il più possibile somigliante all'originale, la graticola, la lucidatura e il velo, potevano essere funzionali a riprodurre la linea e il disegno, ma non il colorito con l'accordo delle tinte e il chiaroscuro; le scarse capacità nel ricreare liberamente questi elementi di stile avevano per conseguenza un appiattimento dei volumi e una traduzione pittorica secca e povera. Così anche Du Grez nel suo *Traité*, riprendendo le osservazioni di De Piles aggiunte alla traduzione francese del *De Arte Graphica* di Dufresnoy, consiglia di disegnare le teste dal modello per poi rifarle a memoria e da diversi punti di vista, e compararle infine al modello<sup>6</sup>.

Sintomaticamente Bottari asserisce che nelle copie “non si veggono mutazioni, nè pentimenti”<sup>7</sup>, ma ciò poteva essere vero nella misura in cui il copista per scelta (personale o imposta) o per incapacità decideva di conformarsi all'originale tentando di annullare la sua individuale cifra stilistica. Il principio rispecchia il *modus operandi* dell'accademia per la copia pittorica, su cui La Teulière offriva il suo enunciato: «c'est un talent particulier d'entrer dans toutes les manières, que l'on imite sans y mesler la sienne»<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> LE BLANC 2003, p. 38.

<sup>4</sup> BOSSE 1649, pp. 58-60.

<sup>5</sup> BOTTARI-TICOZZI 1822, vol. II, pp. 494-534, p. 511. Si tratta della famosa lettera scritta da F. Baldinucci al signor Marchese Vincenzo Capponi nel 1681.

<sup>6</sup> DUPUY DU GREZ 1699 [1972], p. 98.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 509-510.

<sup>8</sup> CD, I, p. 353 (20 gennaio 1693). Vale la pena riportare l'intero passo del direttore: «Il est très constant que les bons Peintres sont rares en Italie, pour la correction particulièrement. Ils ont négligé, depuis un assés long temps, le bon goust de Raphaël pour suivre une manière libertine sous prétexte de donner du brillant, que l'on peut appeller très justement faux brillant. C'est ce qui m'oblige d'examiner les ouvrages des Peintres que l'on me propose pour tascher de faire un choix dont je n'aye pas lieu de me

De Piles invoca nel suo *Cours de Peinture* un curioso modo di copiare «avec profit»: dopo aver ragionato da lontano su quali possano essere i colori o le tinte usate in un preciso punto del quadro dai pittori presi a modello, quelli che meglio hanno imitato la natura, Tiziano o Van Dyck, si passa poi a verificare da vicino l'esattezza o meno dell'intuizione<sup>9</sup>. L'idea di base è quella di allenare l'occhio, in uno sforzo affine a quello compiuto dal conoscitore, chiamato a giudicare la qualità intrinseca dell'opera per riconoscerne la maniera e l'autografia, sforzandosi di appropriarsi non solo dell'effetto finale, ma del processo mentale che ha portato il pittore imitato a questa o quella scelta, nella ricerca di una regola, di una «loi de choses», ovvero di un principio universalmente valido e applicabile. Così nell'imitazione di Poussin Le Brun non aveva puntato a renderne il risultato quanto ad assimilarne il processo d'elaborazione<sup>10</sup>.

De Piles tratta in maniera circostanziata il problema della copia nell'*Idée du Peintre Parfait*, capitolo introduttivo del primo libro dell'*Abrégé de la Vie des Peintres*, nella parte consacrata alla “Conoscenza dei Dipinti”<sup>11</sup>. Il teorico classifica le copie in tre tipologie, escludendo quelle giudicate mediocri poiché riconosciute tali anche dai Curiosi: la prima fa riferimento alla copia fedele, ma servile, la cui mano del copista appesantita dalla ricerca di una strenua fedeltà all'originale la rende riconoscibile; la seconda quella leggera, facile ma non fedele, che può ingannare la moltitudine, ma non gli abili conoscitori che colgono l'inautenticità dei contorni; l'ultima afferisce la copia facile e fedele, la cui imitazione mette in difficoltà anche questi ultimi. Una classificazione che doveva essere ben nota al conte Carrara che ordina le tre classi riconducendole ai pittori dozzinali, ai copisti di professione e agli eccellenti pittori in grado di superare il modello correggendone le imperfezioni, ingannando in tal modo Professori e dilettanti, nel suo *Parere intono alla difficoltà di distinguere le copie da quadri originali*, destinato a G. Bottari e datato al 1768 secondo la ricostruzione di G. Perini<sup>12</sup>. Ma mentre gli elementi dirimenti atti a svelare la vera natura del dipinto sono da cercare in fattori esterni per il teorico francese, ad esempio la ripetizione dei modelli (quelle che chiameremmo oggi repliche), l'assenza dell'originale (la copia come surrogato), oppure il prezzo contenuto, il conte bergamasco poteva agevolmente chiamare in causa le componenti stilistiche, la scarsa quantità e la liquidità del colore steso senza velature, nel senso di un appiattimento delle forme, o la stentatezza nella resa dei dettagli e delle parti secondarie<sup>13</sup>.

De Piles offre considerazioni apprezzabili sui *pastiches*, una categoria estranea filologicamente sia ai modelli che alle copie, in essi si riscontra un intento di imitazione che spesso rasenta la contraffazione: il

---

repentir, tout le monde même n'estant pas capable de bien copier; c'est un talent particulier d'entrer dans toutes les manières, que l'on imite sans y mesler la sienne ».

<sup>9</sup> DE PILES 1708 [1969], p. 294.

<sup>10</sup> Sull'argomento si veda GADY 2009.

<sup>11</sup> DE PILES 1699 [1993], pp. 100-112.

<sup>12</sup> PERINI 1991.

<sup>13</sup> *Ibid.* pp. 176, 200-201.

copista che imita «avec légèreté, non seulement les Touches, mais encore le Goût du dessin, & celui du Coloris» realizza opere migliori «que s'il produisoit de son fond»<sup>14</sup>. Poi spingendosi in un ragionamento stilistico porta ad esempio David Teniers, che pur avendo un talento particolare nel contraffare i Bassano, non poteva imbrogliare a causa del suo pennello «coulant & facile» e un certo tono di grigio dominante; allora De Piles corregge il tiro, aggiungendo che nell'esame del *pastiche* (o della copia) rispetto al modello, bisognerà esaminare oltre al «Goût du Dessin, celui du Coloris», criteri già ammessi in precedenza, anche «de Caractère du Pinceau»<sup>15</sup>.

Naturalmente la seconda parte del discorso enunciato dal teorico interessa la copia di mercato e il problema dei falsi, come si evince dalla terminologia adottata («contrafaire», «tromperie», etc...) facendo perno sul concetto di autenticità, ma si adatta relativamente poco alla copia accademica, dove l'intenzione che sottende la creazione del doppio non è quella di ingannare, ma piuttosto di “emulare” o “evocare”, con fini spesso puramente didattici. Se il mezzo è lo stesso, ossia imitare la maniera del modello, la distinzione fra copia e falso (la copia di mercato spacciata per originale) è da individuare nell'aspetto doloso di quest'ultimo, viceversa il carattere eminentemente formativo della copia veniva invocato per i falsi a giustificazione di *expertises* sconsiderate ed equivoche di pittori e conoscitori, con conseguente lievitazione dei prezzi di mercato a danno degli acquirenti<sup>16</sup>.

Se Bosse ammette con pregiudizio che il limite dei copisti si ravvisa nel non aver prodotto molto imitando la natura e dipingendo d'invenzione<sup>17</sup>, Dupuy du Grez s'inserisce nel dibattito riconoscendo all'esercizio della copia un valore formativo pari all'ideazione nell'educazione artistica; le due pratiche venivano unitamente incoraggiate nella didattica, ma l'autore giunge a formulare un vero e proprio metodo di studio graduale e progressivo secondo definiti gradi di difficoltà<sup>18</sup>. Una simile idea aveva guidato la riforma pensata da La Teulière per gli allievi dell'Accademia di Francia agli inizi degli anni Novanta.

---

<sup>14</sup> DE PILES 1699 [1993], pp. 111-112. Sulla scia di Dolce De Piles fa notare la differenza tra la *couleur* (colore, materia, aspetto sensibile delle cose) e il *coloris* (colorito, uso che ne fa il pittore, scienza del chiaroscuro). Le Brun opponeva il colore, legato alla materia, al disegno, frutto dello spirito, De Piles cerca una via per rendere complementari ragione e piacere riutilizzando il criterio aristotelico di specificità (il colore costituisce la differenza specifica); i coloristi si spingono oltre adducendo al colore la capacità di rendere l'invisibile, posto che il disegno fissa la forma esteriore e sensibile delle cose. Si veda LICHTESTEIN 1989, pp. 171-172. La studiosa riporta il passo di Piles relativo alla storia moralizzante dello scultore cieco che realizzava statue in cera molto verosimili, adducendo come spiegazione che la scultura era possibile ad un cieco poiché si basava sull'imitazione degli oggetti conosciuti attraverso il tatto, un'arte che si fonda pertanto solo sul disegno; la pittura, che presuppone la vista, essendo fondata sul colore sarebbe stata di conseguenza inaccessibile al cieco.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. MIGLIORINI, ASSINI 2000, pp. 79-99 (“Il concetto di originale e di copia tra «professori» e «dilettanti»”). Nell'analisi del processo Bertolotto-Ferrari le deposizioni offrono un ampio parterre di riflessioni sul tema della copia.

<sup>17</sup> BOSSE 1649, p. 61.

<sup>18</sup> DUPUY DU GREZ 1699 [1972], pp. 94-99. Il teorico sembra cautelatamente sbilanciarsi a favore del primato del disegno sostenuto da Félibien (p. 205). Si comincerà con il disegnare il singolo particolare anatomico, occhi, naso, bocca, e via dicendo, si continuerà con le teste, per poi passare ad altre parti del corpo e, infine, alla figura intera; si partirà da quelle nude per dedicarsi in seguito alle figure panneggiate. I modelli da copiare proposti da Dupuy du Grez sono Michelangelo, Raffaello e le

## 1.2 La *conférence* di Philippe de Champaigne contro «i copisti di maniere»

Se i modi di selezione o studio dell'antico non erano oggetto di particolari vincoli o precetti da parte dell'istituzione, sebbene una lettura delle conferenze dedicate ad alcune statue, come il *Laocoonte* o l'*Ercole Farnese*, ne dimostrino gli indirizzi univoci all'origine di specifici approcci pedagogici, le ingerenze sul sistema della copia pittorica risultano maggiori. La discussione sulla "copia di maniere" di Philippe de Champaigne, tenuta l'11 giugno 1672<sup>19</sup>, ma riletta a più riprese successivamente, resta per noi la più interessante traccia di teorizzazione analitica del tema sviluppata all'interno dell'accademia: le riflessioni s'incardinano nella più generica distinzione tra imitazione servile e copia di studio attraverso cui il genio agli esordi può trovare una sua espressione nel rispetto della propria singolarità espressiva, e volgono a posizionare la scelta cruciale del modello nella *querelle* tra disegno e colorito, o tra *poussinistes* e *rubénistes*, esprimendo la divergenza e la ricchezza di posizioni teoriche, tendenti a esplicitare una dottrina per nulla immutabile e ortodossa, come a lungo si era sostenuto<sup>20</sup>.

La critica di Champaigne ai copisti di maniere muove da una concezione di tipo giansenista, come afferma Lichtenstein, secondo la quale è da condannare la ricerca di una somiglianza assoluta con il maestro emulato, passaggio che nega l'estro e la diversità in opposizione a un ordine delle cose stabilito da Dio e dalla natura stessa<sup>21</sup>. La discussione dell'assemblea sull'imitazione diviene animata. Al giovane con qualche nozione bisognerà proporre lo studio dell'Antico, poi di Raffaello «per l'imitazione del bello naturale e per la correzione del disegno», e le opere di Tiziano «per la gradevole unione dei colori» (su questo diverge l'Accademia di Francia che non propone modelli tizianeschi di studio fino allo scadere del Seicento), e a seguire altri pittori che eccellono nel loro talento personale.

Champaigne avverte il principale pericolo in cui incorrono i copisti di maniere, ossia l'abbandono ad un atteggiamento remissivo e pigro:

---

antichità del Perrier, esempi di proporzione e bellezza; ma anche le stampe da Annibale Carracci «dont le Dessein a quelque chose de surprenant», condanna invece la pratica della calcatura meccanica delle stampe, come evidentemente era prassi.

<sup>19</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. II, pp. 461-464 (Conferenza di P. de Champaigne "De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (Contre les copistes des manières)". La discussione sull'imitazione è nella nuova versione della *conférence* del 6 marzo 1684; in LICHTENSTEIN, MICHEL 2008, t. II, vol. I, pp. 106-109.

<sup>20</sup> GAEHTGENS 2006, pp. 13-23. Lo studioso ritiene improprio il termine "dottrina accademica" a fronte di una lettura globale delle fonti che ne ha svelato la pluralità e la diversità delle voci, correggendo l'espressione in uso a favore di "discorsi accademici" o "processo di teorizzazione dell'attività artistica" (p. 19).

<sup>21</sup> LICHTENSTEIN 1989, pp. 189-193. La concezione di Champaigne si fonda sul concetto di rappresentazione della verità di natura e storica, mentre Le Brun difende l'idea dell'imitazione ideale, giustificando nella conferenza su *Rebecca al pozzo* di Poussin (Parigi, Musée du Louvre) le licenze prese dal pittore in merito all'ambientazione, ossia l'assenza dei cammelli criticata da Champaigne.

on passe facilement de cette habitude de copier les manières à la coutume de voler des figures complètes. On dit encore qu'il serait toujours plus glorieux à un peintre d'être l'auteur d'un médiocre original que l'heureux copiste d'un excellent, tant il est vrai que l'imitation marque une âme rampante et bornée, et qu'elle est purement le partage des paresseux<sup>22</sup>.

L'importanza dell'invenzione si collega al progresso delle arti, problema capovolto rispetto al pensiero accademico errardiano e colbertiano, e solo il poter aggiungere qualcosa di nuovo può portare al superamento del presente. Champaigne aveva concluso la conferenza citando l'esempio di Rubens, che negli ultimi settant'anni aveva portato la pittura ad una fama ineguagliabile oltralpe, rammaricandosi per tutti i suoi seguaci, i quali, essendosi consacrati a ripetere meccanicamente la maniera del maestro «avevano limitato la loro gloria a quella di copisti di Rubens». Il caso di Rubens nella sostanza ricorda il commento di Sandrart sulla «cattiva maniera» di copiare l'Antico, quando si passi ad imitarlo senza una conoscenza diretta<sup>23</sup>.

L'uso del termine «des manières» al plurale non è accidentale e trova nel lessico specialistico una differenziazione semantica: nell'*Art de la Peinture* di Dufresnoy commentato da De Piles (1668), che ne recupera il significato nelle *Conversations sur la connaissance de la peinture* (1707), la conoscenza della «manière» di un pittore, afferente l'uso del pennello e il modo di declinare le parti principali della pittura, invenzione, disegno e colorito, avviene dopo averne osservato «quelque Tableau», poi di seguito aggiunge «l'on dit mesme, connoistre les Manières, pour dire connoistre de plusieurs Tableaux l'ouvrage de chaque Peintre en particulier»<sup>24</sup>. Si intende che il termine, così declinato, si applica ad una conoscenza estesa della produzione di un pittore; il principio traslato al problema della copia accademica si riferisce, come inteso da Champaigne che si servì di questo mezzo, ad una critica volta all'imitazione assoluta della maniera di un pittore e non alla pratica formativa della copia *strictu sensu*<sup>25</sup>. L'idea sostenuta da Champaigne è in polemica con la prassi che vede il giovane scolaro dedicarsi all'esercizio costante della copia da un unico modello, ingabbiando le proprie potenzialità espressive nella ricerca severa dell'emulazione perfetta di

---

<sup>22</sup> *Supra* nota 19.

<sup>23</sup> SANDRART 1675, vol I, libro III (*Malerei*), p. 103, in DI COSMO 2013, p. 150, nota 69. «Ma a questo punto c'è da osservare che le antichità più famose sono aumentate di considerazione e che solo queste dobbiamo seguire senza aggiungere né togliere niente, altrimenti si commettono gli errori in cui sono caduti molti francesi e olandesi che hanno copiato l'Antico secondo la cattiva maniera presa dai loro maestri; perciò le loro opere messe su carta non hanno avuto niente di buono ma piuttosto hanno seguito la maniera Callot o Perrier, o anche di Spranger, Goltzius o Rubens o sembra almeno che l'abbiano seguita».

<sup>24</sup> DUFRESNOY 1668 (nel vocabolario dopo la prefazione). La conoscenza delle maniere «ce n'est autre chose que de juger de qui est un Tableau, quand nous en avons déjà veu d'autres de la mesme main», ma oltre i segni esteriori (pennellata, colore, aria delle teste, etc...) bisognerà riconoscere la maniera «par le caractère de l'esprit du Peintre». Cfr. DE PILES 1706 [1970], pp. 7, 11-12.

<sup>25</sup> SCHNAPPER 2001, p. 347. Secondo Schnapper, nell'inventario *post-mortem* del pittore diverse voci dovevano riferirsi a copie.

questo o quel maestro, mentre resta il valore innegabile della copia come momento di confronto e arricchimento nell'educazione artistica, basata sullo studio contestuale di diversi modelli.

### **1.3 Da Errard a La Teulière: la copia nel pensiero estetico dell'accademia romana e la cultura belloriana di riferimento**

All'esercizio della copia è dedicato l'articolo XI dello statuto dell'Accademia di Francia, redatto in data 11 febbraio 1666, ma seguendo le vicende dell'istituzione per il primo trentennio di vita si comprende come in esso si possa ravvisare la sua principale funzione, politica oltre che pedagogica<sup>26</sup>. Il desiderio di sua Maestà, nella formula applicata su istruzione di Colbert, si traduceva in una pratica illimitata e ossessiva della copia: si raccomandava ai *pensionnaires* di copiare tutte le celebri antichità e i capolavori dei grandi maestri, naturalmente gli allievi nel loro avvicinarsi si trovavano a ricopiare gli stessi modelli, per perfezionarsi o per consegnare eventualmente copie migliori, con ciò restituendo nel corso del tempo molteplici duplicazioni delle opere selezionate.

La copia, che può essere considerata il principale motore dell'Accademia romana, offriva l'opportunità unica di copiare gli originali e non le stampe, precorrendo in tal modo il grande mutamento avvenuto con la nascita dei primi musei pubblici a Roma sotto il pontificato di Benedetto XIV<sup>27</sup>.

Quanto ai modelli era l'esigenza ornamentale *in primis* a regolare la domanda delle copie da realizzare da parte del Ministero: quelle in marmo, tratte dai calchi, erano destinate all'ornamentazione delle residenze del Re e dei loro immensi parchi, quelle dipinte erano volte alla traduzione in arazzo, oppure venivano inglobate nelle decorazioni nei palazzi di rappresentanza, è il caso delle prime copie dei *pensionnaires* per la galleria degli Ambasciatori al palazzo delle Tuileries, o ancora rimanevano come modelli di studio. In un primo momento la funzione eminentemente strumentale della copia prevalse sul valore educativo che alla stessa si assegnava nelle accademie di lunga tradizione, quelle di San Luca e Parigi. Ma a prescindere dallo scopo che di volta in volta aveva dominato questo febbrile ammassare calchi e copie, tale indirizzo aveva finito per dare luogo a una sorta di museo immaginario, quasi una prefigurazione del *Musée des Copies* napoleonico ma in scultura, della cui novità e importanza si rese presto conto La Teulière

---

<sup>26</sup> CD, I, pp. 8-11. «Statuti e Regolamenti», articolo XI: «Sa Majesté deffend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'estre entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui que ce soit que pour Sa Majesté, voulant que les Peintres fassent des copies de tous les beaux tableaux qui seront à Rome, les Sculpteurs des statues d'après l'Antique, et les Architectes les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices, tant de Rome que des environs, le tout suivant les ordres du Recteur de ladite Académie».

<sup>27</sup> ALGAROTTI 1763 [1963], pp. 13-14.

che nel novembre 1687 poteva dichiarare con presunzione: «Il peut voir, sans sortir de l'Académie, tout ce qu'il y a de plus beau pour l'Antique»<sup>28</sup>.

La copia garantiva il trasferimento di ciò che non era concretamente trasportabile: i capolavori antichi "protetti" o comunque non suscettibili d'acquisto, o gli inamovibili cicli decorativi della pittura monumentale romana, quelli di Raffaello in Vaticano e dei Caracci a palazzo Farnese. L'apertura delle più prestigiose collezioni romane (il Belvedere, il Campidoglio, Borghese, Ludovisi, Medici e Farnese in primo luogo) ai borsisti dell'Accademia era naturalmente agevolata dal patrocinio di sua Maestà in un meccanismo altalenante di favori e rivalse che seguiva evidentemente il flusso storico dei rapporti tra Italia e Francia, e tra il pontefice e il monarca. L'accessibilità dei *pensionnaires* era regolamentata dalla generosità non sempre disinteressata del proprietario, tuttavia un bilancio sulla produzione dell'accademia nel merito della selezione dei modelli denuncia scelte di campo ben definite, soprattutto per la pittura, riconducibili agli orientamenti della cultura classicista romana facente capo a Giovan Pietro Bellori, figura vicina all'Accademia e ai suoi direttori, Errard e La Teulière.

Se la pratica della copia è la via del perfezionamento artistico sul piano espressivo e formale in senso pedagogico, a questo principio si unisce da subito l'idea che tramite questa ricerca si attuasse pure un progresso di tipo conoscitivo, civico e morale<sup>29</sup>; intuibile nelle parole di Perrault «des esclèves iront enlever de ces lieux/ sous des vieilles couleurs la science cachée/ après qu'avec travail leur main l'aura cherchée/ Et mesurant des yeux ces marbres renommez/ en dérober l'esprit dont ils sont animez»<sup>30</sup>, e dunque il fine precipuo dei *pensionnaires* era quello di riuscire ad impossessarsi dello spirito e dei valori insiti negli esemplari imitati, simboli di tradizioni millenarie.

La nozione stessa di copia richiama il concetto d'imitazione e somiglianza che è alla base del rapporto tra arte e natura, ma una natura spogliata dei suoi difetti alla ricerca di un «vrai parfait» che è possibile raggiungere solo osservandola attraverso «de beaux yeux»; ed è in questo passaggio che si inserisce lo studio dell'antico<sup>31</sup>. È lo stesso La Teulière a spiegare come oltre all'applicazione fosse necessario essere dotati di «bons yeux» o «oculos eruditos», per De Piles «des yeux épurez»<sup>32</sup>, quindi possedere la conoscenza

---

<sup>28</sup> CD, I, p. 167 (18 novembre 1687). Il progetto di un museo di copie dei grandi capolavori in Francia prese forma ancor prima con Adolphe Thiers, che nel 1834 istituì presso l'École des Beaux-Arts il *Musée des Etudes* per l'istruzione degli allievi, inviando i fratelli Balze a copiare gli affreschi di Raffaello in Vaticano, queste opere furono esposte al Pantheon nel 1847; su questa base Charles Blanc avviò il *Musée des Copies*, che sfruttò solo in parte le copie esistenti, inviate dall'Accademia di Francia, come quella di J. A. T. Giroust dalla *Santa Petronilla* di Guercino, e molte furono le commissioni ex-novo per i pittori. Cfr. BOIME 1964; DURO 1985. Sulla copia del *pensionnaire* Giroust, si vedano: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2010<sup>a</sup>; ead. 2010<sup>b</sup>.

<sup>29</sup> VOSS 1924 [1999], p. 47; SPEZZAFERRO 1993, p. 29.

<sup>30</sup> PERRAULT 1668 [1992], pp. 36-54, cit. in MONTANARI 2002, p. 121.

<sup>31</sup> DE PILES 1708 [1969], pp. 31-40; 44-46. Si veda anche: BRUNEL 2009.

<sup>32</sup> DE PILES 1681, pp. 18-19. «Et par des yeux épurez j'entends ce pénétration naturelle, qui ne laisse rien échapper, & qui voit tout ce qu'il a à voir dans un Ouvrage [...], qu'il ne faut pas seulement les regarder des yeux du corps, mais encore de ceux de l'esprit [...]. Il faut en un mot pour bien juger de la Peinture, avoir l'esprit d'une grande étendue». La conoscenza parziale della pittura porta a dei pregiudizi ed errori di valutazione. Si veda pure *Ibid.*, pp. 47-48.

di tutte le regole e i principi delle Arti, per poter giungere alla formulazione di un'idea solida del bello, da mantenere nello spirito per ricorrervi al bisogno, giustificando il primato dell'antico e di Raffaello in questo processo selettivo<sup>33</sup>.

Il discernimento del bello è condizione indispensabile, cui segue un'applicazione assidua per trovare il cammino verso la perfezione<sup>34</sup>; lo dimostra efficacemente l'incisione di N. Dorigny con *L'Accademia del Disegno* (fig. 5), traduzione di un disegno di Carlo Maratti per il marchese del Carpio descritto da Bellori nella Vita del pittore: gli studenti sono invitati a studiare tutte le discipline del disegno quel «tanto che basti», mentre circa gli insegnamenti da trarre dalle statue, tra le quali spicca l'*Ercole Farnese*, applica il consiglio «Mai abbastanza»<sup>35</sup>.

Ma il genio, l'immaginazione e la pratica, dovevano essere in ultima istanza supportate dalla «disposition des yeux et de la main», che con sorpresa apprendiamo essere dei «dons de nature» e non già delle «vertues acquises», espressione pronunciata in polemica con i borsisti non talentuosi<sup>36</sup>.

L'idea accademica del «vrai parfait», coincide in sostanza con l'*Idea* belloriana, che «unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso», così come delineata nel discorso pronunciato all'Accademia di San Luca nel 1664, anno in cui Bellori è nominato «curatore dei forestieri»<sup>37</sup>.

Il legame di Bellori con la Francia e il suo peso determinante nella politica culturale di Luigi XIV è stato messo a fuoco in particolar modo dagli studi di Montanari<sup>38</sup>, mentre poco indagata risulta la sua influenza sulla nascente didattica dell'Accademia romana, nei metodi e precetti, ma soprattutto nella scelta dei modelli di studio. Dati concreti accertano scambi professionali ed intellettuali tra Errard e l'erudito, forse risalenti addirittura all'epoca di Angeloni e Poussin durante il primo soggiorno romano del nantese. A sintesi di questo legame restano le molteplici collaborazioni editoriali, la *Colonna Traiana* con dedica a Colbert per cui Errard fornì il disegno per la tavola dedicatoria (fig. 6) – un progetto comune poiché il direttore faceva fare contestualmente una campagna di formatura della colonna –; le *Vite*, pubblicate nel

<sup>33</sup> CD, I, p. 290 (20 giugno 1692). «Il y a rien de comparable au Vatican tout seul, le prenant dans toute son estendue. Il renferme tout ce qu'il y a de plus rare dans les arts d'antique et de moderne, Raphaël ayant eu le soing de l'y ramasser plus particulièrement que tout autre».

<sup>34</sup> L'espressione avere «bons yeux» è utilizzata nei confronti degli accademici, da Girardon in particolar modo, la cui influenza è sancita dalla nomina a cancelliere nel 1695, il quale seppe discernere la bellezza del gruppo di Lepautre, condannando implicitamente Théodon (CD, I, p. 453; 2 febbraio 1694). Si veda pure la digressione sul tema, a seguito della constatazione della mediocre qualità dei borsisti pittori rispetto ai dotati e validi scultori: «l'on ne sauroit avoir de belles idées qu'à force de voir de belles choses et s'en estre bien imprimé le caractère par une estude continuée»; in CD, II, pp. 432-433 (18 novembre 1698).

<sup>35</sup> HASKELL, PENNY 1981<sup>b</sup>, pp. 13-14, n. 20. Cfr. RUDOLPH 2000, II, p. 483, cat. XVIII.1 e XVIII.2.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Gli scultori erano allora Frémin e Lepautre, l'architetto Oppenordt, e i pittori Favannes e Saint-Yves.

<sup>37</sup> BELLORI 1672, p. 4. L'"Idea" «misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano»; essa «costituisce il perfetto della bellezza naturale, et unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all'occhio, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte».

<sup>38</sup> MONTANARI 2000, id. 2002. Sul rapporto di Bellori con i francesi si veda BOYER 2000.

1672, con il frontespizio ancora ideato da Errard, cui con ogni probabilità spettano pure le vignette allegoriche che illustrano i ritratti<sup>39</sup>; i rapporti con il pittore-copista Bartoli che operava nella stessa cerchia antiquaria; ma anche la presenza per nulla marginale dei volumi belloriani nell'inventario della casa romana di Errard. Anche la giunzione dell'Accademia parigina con quella di San Luca nel 1677 durante il mandato di Errard, celebrata da Bellori nel discorso *Gli Honori della pittura e della scoltura*, potrebbe essere interpretata come lo sbocco di una feconda e ambiziosa cooperazione sovranazionale, sebbene più formale che effettiva nei suoi esiti.

Nell'estetica ornamentale errardiana centrale è il tema della copia e analogamente allo spirito degli atlanti figurati belloriani il direttore mirava a costruire un vocabolario figurativo atto all'imitazione e al reimpiego: da un lato la statuaria antica come fonte inesauribile di nobili *exempla*, dall'altro Raffaello e Annibale Carracci che seppero restituire una visione dell'antico naturalizzata, compensando la carenza di comparabili esempi della pittura antica, e così partecipando più o meno coscienziosamente al progetto di rinascita delle arti con epicentro a Roma messo in moto da Bellori. La scelta di un canone classico unitario governa la selezione dei modelli accademici, in sintonia con le operazioni belloriane, ciò si evidenzia ancor più marcatamente dal confronto con le riflessioni artistiche sviluppatesi in seno all'accademia parigina tramite le *conférences*, dove l'elaborazione di una teoria artistica valida appare più mutevole ed eterodossa, arricchita dalle riflessioni sui veneti risalenti agli anni Settanta, che diedero avvio alla *querelle* tra disegno e colorito<sup>40</sup>. La circolazione della teoria belloriana condizionò pure la trattatistica francese, è il caso ad esempio della rivalutazione di Domenichino negli scritti di De Piles o il punteggio altissimo dato da quest'ultimo a Raffaello, pari a Rubens, nel *Balance* pubblicato nel 1708<sup>41</sup>.

Ma quale incidenza poteva avere il repertorio selezionato da Bellori nei suoi scritti, dalla sintetica *Nota delli Musei*, pubblicata nel 1664, alla seconda edizione integrata delle *Admiranda vestigia* del 1693, rispetto alle copie scultoree commissionate ai borsisti? Non sembra avere condizionato se non marginalmente la scelta dei modelli in accademia, tenendo conto tra l'altro che la collezione Medici è

---

<sup>39</sup> Boyer, seguito da Coquery, suggeriva che nella mente del direttore balenasse l'idea di un'edizione francese delle *Vite*, progetto che non vide mai luce. Cfr. COQUERY 2013, p. 209.

<sup>40</sup> Le Brun sostiene il ruolo preminente del disegno, Mignard che gli succede alla sua morte prende posizione con i coloristi; così anche De Piles nel suo *Abrégé* scrive che il colore dà al disegno la sua potenza e la sua perfezione. L'offensiva dei coloristi a partire dal discorso di G. Blanchard ("La mérite de la couleur", 7 novembre 1671) segna l'inizio di un'inversione di tendenza in seno alla *querelle* dibattuta in accademia: il *coloris* viene interpretato in maniera più moderna per la sua potenzialità retorica – il pittore colorista è come l'oratore abile a *movere* attraverso l'eloquenza – e la celebrazione di Rubens come riferimento unificante dei due elementi diviene un cardine. Sull'argomento oltre alle conférences si vedano: TEYSSÈDRE 1964; LICHTENSTEIN 1989, pp. 153-182, in particolare pp. 161-163.

<sup>41</sup> La consacrazione del grande maestro urbinato da parte di De Piles non trova piena rispondenza nelle osservazioni sparse sul tema del colorito e della natura, e comunque il suo peso risulta marginalizzato altrove; tuttavia inserendo il tema nell'accesso dibattito dell'accademia nel primo decennio del XVIII secolo De Piles sembra difendere più la posizione di Bellori che quella di Malvasia, introdotto quest'ultimo il 27 giugno 1705 attraverso la lettura del libro *Observation sur un livre de Felsina Pittrice* di Vincenzo Vittoria, e le lettere di scambio con Zanotti in difesa di Raffaello contro Malvasia a inizio nuovo secolo. Cfr. MICHEL 2009. Mentre Perini indaga attraverso una lettura incrociata di casi di scambio e il riscontro di prestiti intellettuali per entrambi gli esiti di un incontro fruttuoso e duraturo. Cfr. PERINI 2012.

assente nella *Nota*, ovvero che il *Discobolo* Vitelleschi non fu mai preso a modello (del calco, integrato delle parti mancanti fu, invece, eseguita una copia in bronzo nel 1649 su incarico di Vélàzquez), o ancora che le recenti scoperte archeologiche celebrate nelle *Admiranda*, come il rilievo con la “Deificazione di Omero” o il *Claudio deificato* (mentre per le pitture antiche abbiamo la sola menzione di un *pensionnaire* spedito in loco a documentare i favolosi ritrovamenti), restaurato dal Boselli, non ebbero alcun riflesso nella produzione accademica; la volontà ministeriale e il criterio di accessibilità alle collezioni prevalsero sul discorso ideologico<sup>42</sup>.

Nella produzione pittorica dell'Accademia salta all'occhio l'assenza dei modelli veneti nel primo trentennio, il nome di Tiziano compare per la prima volta nel 1697, quando Villacerf chiede al direttore La Teulière di far realizzare al *pensionnaire* Saint-Yves una qualche copia del Vecellio nel tempo libero<sup>43</sup>, ed ufficialmente, nella programmazione dei lavori accademici, soltanto con Vleughels, che nel dicembre del 1724 riusciva ad ottenere dal cardinale Pamphilj l'ambito permesso di far copiare il *Bacco e Arianna* del Vecellio, eseguito da N. Delobel, con maggiori difficoltà il *Ratto di Europa* di Veronese, proveniente dalla collezione Pio appena venduta, copiato da E. Jeurat<sup>44</sup>. L'assoluta predominanza dei soggetti raffaelleschi, in particolar modo le Stanze in Vaticano, «qui est une Escolle au dessus de toutes les autres»<sup>45</sup> e «un théâtre où tout le reste de l'univers vient de se former»<sup>46</sup>, come ammetterà La Teulière, viaggia parallelamente all'esclusione dei grandi esempi michelangioleschi, amato dai francesi come scultore e meno come pittore, come sancito nel 1662 da Fréart de Chambray.

Il monopolio assoluto dell'Urbinate, che diviene sul finire del secolo anche un modello per il colore, concerne pure le esercitazioni di piccolo formato dei *pensionnaires*; non vi è spazio per nessun altro pittore, neanche per Poussin del cui genio la Francia si vantava (non tutta pensando alle critiche del rubenista De Piles), ma la cui produzione da cavalletto non consentiva alla scuola francese di rafforzare, come

<sup>42</sup> PICOZZI 2000, pp. 30-35. Secondo M. G. Picozzi l'assenza della collezione Medici nella *Nota* dipende dall'impossibilità di accedere e studiare la collezione, come aveva segnalato esplicitamente il Martinelli; mentre riguardo all'inclusione di nuove opere e collezioni neocostituite ha influito anche la conoscenza del trattato *Osservazioni della scoltura antica* di Orfeo Boselli, rimasto inedito, i cui pensieri furono divulgati in maniera ufficiale con la conferenza *La nobiltà della scoltura*, tenuta nell'Accademia di San Luca l'anno prima dell'*Idea* del Bellori.

<sup>43</sup> CD, II, p. 360 (22 dicembre 1697).

<sup>44</sup> CD, VII, pp. 102, 128, 136, 175-176, 178, 194. Charles Natoire realizza, invece, una copia dal *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona. Per uno studio sistematico delle copie raffaellesche presso l'Accademia di Francia nel XVIII secolo si veda: S. LOIRE 2016. Sarebbe certamente utile avere un panorama definito delle presenze venete nelle collezioni romane della seconda metà del Seicento, molte delle migliori opere dovevano essere state vendute, come dichiara il direttore stesso. Cfr. CD, II, p. 365 (14 gennaio 1698). «Je tascheray encore de trouver quelque tableau du Titien qui soit agréable, quoiqu'il soit difficile d'en trouver icy de caractère. Il y a, à la verité, dans les Palais des Cardinaux ou Princes Romains, un grand nombre de tableaux des anciens Maîtres, mais presque tous plus estimables par l'antiquité et par le nom des auteurs que par leur agéments, les étrangers en ayant emporté beaucoup et choisi, pour leur argent, ce qui leur plaisoit le plus.». Eppure la collezione Pio ne era ancora provvista, così la Teulière consigliava al soprintendente di far copiare una casta Vergine di scuola veneta, più congeniale secondo il direttore al gusto francese, rispetto ai soggetti licenziosi di cui era ricca. CD, II, p. 374 (25 febbraio 1698); p. 379 (17 marzo 1698).

<sup>45</sup> CD, II, p. 4 (13 aprile 1694).

<sup>46</sup> CD, II, p. 7 (20 aprile 1694). Nella lettera il direttore si abbandona ad una strenua difesa dell'Accademia, di cui teme la chiusura in anni di crisi finanziaria.

abbisognava, il disegno (“dessein” e non “dessin”) per concepire autonomamente una pittura di tipo monumentale, atta a superare quella maniera definita spesso piccola, meschina o triste, che la squalificava nei confronti della grande tradizione dell'arte italiana da cui cercava di affrancarsi gradualmente<sup>47</sup>.

Un tentativo di elevare la copia ai ranghi degli originali nel programma educativo degli iniziali e claudicanti anni dell'Accademia emerge dal progetto fallito di Errard, impostato sul modello della Compagnia parigina, di far giudicare la qualità degli invii dei borsisti dai professori nel 1668, i quali dichiaravano in sostanza di non potersi pronunciare in assenza degli originali con cui confrontarli, e stroncando ogni possibile futuro sforzo di collaborazione tra le due istituzioni<sup>48</sup>. Ci si interroga, tuttavia, su quali criteri avrebbero potuto adottare i professori per valutare delle copie eseguite da allievi ai quali si richiedeva di conformarsi il più possibile alla maniera del maestro da imitare, come lucidamente enuncia La Teulière in merito alla vicenda della copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno*, lasciata incompiuta alla morte del borsista Desforest e ultimata poi da Sebastiano Ricci: «c'est un talent particulier d'entrer dans toutes les manières, que l'on imite sans y mesler la sienne»<sup>49</sup>. Al copista era richiesto di annullare la propria cifra stilistica, di raggiungere una mimesi totale, è ancora il caso di Sarrabat che copia il *Battesimo di Costantino*, evitando di lasciare qualsiasi segno “riconoscibile” (lo stesso precetto guida tutte le copie accademiche delle Sale e delle Logge).

La debolezza e la lentezza degli allievi avevano spinto La Teulière a riformare il metodo vigente per la copiatura dei grandi affreschi di Raffaello, rettificato su di un aumento progressivo delle difficoltà, procedendo dallo studio delle singole parti per rafforzare la conoscenza e la capacità di imitazione del modello alla copiatura integrale dell'opera<sup>50</sup>. Venuta meno l'esigenza dell'invio di grandi riproduzioni destinate alle manifatture per la traduzione in arazzo, di cui si contava una serie ormai completa, il direttore suggeriva di passare dalle copie a grandezza naturale alle copie ridotte, adatte nel formato da

---

<sup>47</sup> CD, II, pp. 452-453 (17 marzo 1699). Tra gli affreschi di Raffaello la *Messa di Bolsena* è «l'un de ceux que Raphaël a le mieux coloré», riferimento “nuovo” per la produzione del maestro e spia di un gusto in evoluzione. L'attenzione su Raffaello colorista era già presente in Andrea Sacchi sul finire degli anni Trenta quando, stando al Bellori, il pittore visitando le stanze di Raffaello al rientro dal suo viaggio al Nord vi avrebbe ritrovato Correggio e la pittura lombarda. Cfr. GINZBURG 2015.

<sup>48</sup> CD, I, pp. 13, 15 (3 marzo e 7 aprile 1668); riprese in LAPAUZE 1924, cit., pp. 19-20. I primi cinque disegni anonimi classificati con lettere, non è dato stabilire se originali o copie, sono ricevuti in accademia per tramite di Du Metz il 6 novembre 1666; mentre i dipinti sono giudicati inesaminabili nella seduta dell'assemblea del 3 marzo 1668. Lacunose sono le notizie sui nomi dei primi allievi, non dodici come predisposto dal regolamento del 6 marzo 1666, ma forse dieci, numero salito ad undici secondo la lista delle presenze a casa Saraca a Sant'Onofrio, prima sede dell'accademia, il numero di dodici rimarrà puramente indicativo, nel novembre del 1694, ad esempio, non vi erano pittori tra i borsisti rimasti in numero di tre; la vita doveva essere stentata agli inizi, come si deduce dallo stato della dimora e dall'uso delle somme dell'Abate Elpidio Benedetti per ammobiliarla a nuovo.

<sup>49</sup> CD, I, p. 353 (20 gennaio 1693). Vale la pena riportare l'intero passo del direttore: «Il est très constant que les bons Peintres sont rares en Italie, pour la correction particulièrement. Ils ont négligé, depuis un assés long temps, le bon goust de Raphaël pour suivre une manière libertine sous prétexte de donner du brillant, que l'on peut appeller très justement faux brillant. C'est ce qui m'oblige d'examiner les ouvrages des Peintres que l'on me propose pour tascher de faire un choix dont je n'aye pas lieu de me repentir, tout le monde même n'estant pas capable de bien copier; c'est un talent particulier d'entrer dans toutes les manières, que l'on imite sans y mesler la sienne ».

<sup>50</sup> CD, I, pp. 211-212 (28 agosto 1691).

cavalletto al reimpiego decorativo privato o pubblico in Francia, per poter da un lato sgomberare le stanze in Vaticano occupate da enormi impalcature, dall'altro accelerare i tempi lavorativi che spesso scoraggiavano i borsisti<sup>51</sup>. Le figure di due o due palmi e mezzo d'altezza erano sufficienti a garantire il mantenimento di «toutes les beautés des originaux», e accanto si sarebbero eseguiti studi di parti conformi alle dimensioni degli originali<sup>52</sup>. Forse ancora non sufficientemente valorizzato è l'impegno di La Teulière nella ridefinizione dell'insegnamento accademico e della sua pratica artistica, parimenti al tentativo di legare il suo nome a imprese nuove, ossia le copie degli affreschi della Stanza dell'Incendio di Borgo in chiave di propaganda monarchica e dei cinquantadue dipinti delle Logge di Raffaello, incisi da N. Chaperon ma mai copiati interamente dai *pensionnaires*<sup>53</sup>.

Quanto alla copia scultorea durante il mandato di La Teulière, le considerazioni cambiano sensibilmente, poiché sostenute da esigenze e argomentazioni di natura diversa. Le riflessioni sull'imitazione dell'antico, in un'accezione per nulla filologica rispetto alle prescrizioni colbertiane, trovano una loro definizione in occasione della strenua difesa della *Veturia* di Legros e delle licenze operate sull'originale: «Tout copiste est en sécurité quand il les [les ouvrages des Anciens] a pour garans, et tout Peintre et Sculpteur qui les prendra pour modèles s'en fera toujours honneur»<sup>54</sup>. Secondo la testimonianza del direttore, per la modifica del sandalo della statua ci si era serviti di un frammento di marmo antico contenuto nel cabinet di Bellori e molto apprezzato dagli antiquari<sup>55</sup>. La notizia è solo una parziale traccia del rapporto costante che dovette intercorrere tra La Teulière e Bellori, consigliere stimato e referente indiscusso nell'ambito della cultura erudita antiquaria a Roma, anche per il suo ruolo di Commissario delle antichità. Il direttore procacciava avidamente per il cabinet del Re quasi tutte le opere librerie di Bellori e Bartoli, quest'ultimo tra i nomi più ricorrenti nella *Correspondance* per gli anni Novanta, che egli apostrofa in più occasioni come libri rari e curiosi in linea con i suoi interessi sulla «Historia» e le sue plurime espressioni. In questa ottica va letta pure la presenza di un'opera di Duquesnoy nell'inventario dell'accademia del 1699: Bellori (e Maratti nella sua sfera d'azione) aveva consacrato lo scultore fiammingo dalla maniera “gentile” e “delicata” come l'artista moderno in grado di creare attraverso il dialogo con i modelli del passato un nuovo canone per la modernità<sup>56</sup>. L'apertura in Accademia a questa circostanziata modernità, resistente al Barocco e alle tendenze individualistiche del contesto romano, è ancora una volta una concessione alla visione classicista belloriana, egemonizzante fino alla fine del

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> CD, II, pp. 244-246 (9 luglio 1696).

<sup>53</sup> CD, II, pp. 264-265 (25 settembre 1696). Saint-Yves disegna a matita alcune figure da Raffaello prima che possa lavorare ad una copia; cfr. CD, II, p. 277 (4 dicembre 1696).

<sup>54</sup> CD, I, p. 378 (7 aprile 1693).

<sup>55</sup> CD, I, p. 372 (7 aprile 1693).

<sup>56</sup> Sulla formulazione di canoni contemporanei accanto alla persistenza dei classici pur su di una diversa cronologia si veda DI MACCO 2010.

secolo, gravida di ideali contigui alla teoria estetica francese aspirante all'unificazione logica, chiara e astrante del bello e del vero. Agli inizi del Settecento una sensibilità diversa contraddistinguerà le nuove generazioni di artisti francesi in viaggio a Roma e l'interesse per il colore li condurrà a cercare Guercino, Veronese e Correggio, disegnando un processo di emancipazione dal classicismo seicentesco di Bellori.

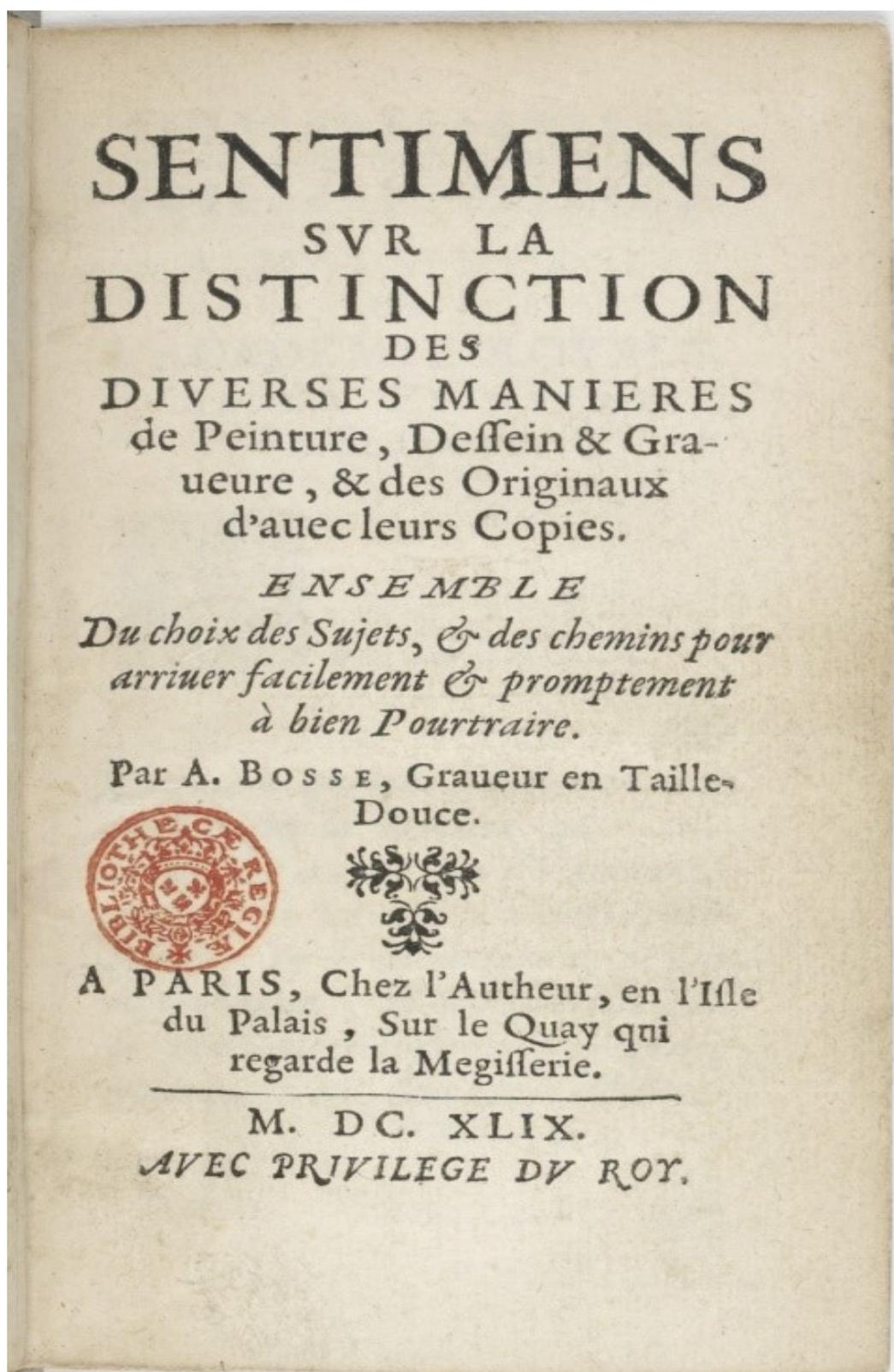


Fig. 4 Frontespizio dei *Sentimens...* di A. Bosse, Parigi 1649



## 2 *La prima direzione di Charles Errard (1666-1673)*

### 2.1 Errard copista d'eccezione

L'indagine sul fenomeno della copia accademica vede in Charles Errard, primo direttore dell'Accademia di Francia e iniziale promotore del progetto presso Colbert<sup>1</sup>, un cardine indiscutibile. Alla morte del suo protettore Ratabon nel 1663, e contestualmente all'ascesa di Le Brun, Errard entra al servizio di Colbert che lo investe dell'importante ruolo di guida dell'istituzione romana, intesa come pedina strategica della politica estera per le Belle-Arti. Si trattava di introdursi nel complesso circuito di relazioni politiche, diplomatiche e culturali, in una città dal profilo multiforme e cosmopolita, a cui non era estraneo per avervi compiuto un viaggio agli inizi del quinto decennio, e il suo radicamento nello scenario artistico romano è sancito dalla nomina a Principe dell'Accademia di San Luca nel 1672.

Dalla recente pubblicazione della monografia su Errard emerge con forza la percezione del peso avuto dalla pratica della copia nella sua attività di pittore-decoratore e architetto-ornamentista, esercitata in modalità diremo onnivora, i cui esiti non mancarono di riflettersi al suo rientro temporaneo a Parigi nel processo di sviluppo di un linguaggio decorativo locale, così palesemente nutrito del vasto patrimonio romano di immagini dell'antico. Coquery ammette senza mezzi termini: «Nul artiste au XVIIe siècle, en France ou en Italie, n'a sans doute autant dessiné l'antique»<sup>2</sup>, una considerazione che non appare affatto iperpolica di fronte al repertorio figurativo ricostituito nel volume.

Al centro della riproduzione grafica del nantese ci sono tanto i dettagli architettonici (i soffitti, tra i quali insolitamente figurano il Palazzo Massimo del Peruzzi e il Palazzo dei Conservatori di Michelangelo, i motivi ornamentali e le porte; particolare attenzione egli rivolge alla *menuiserie* del Vaticano, dove data la copiosità degli studi evidentemente ebbe libera ammissione per una durata indefinita), che le statue, su cui a breve torneremo, fino a qualsivoglia oggetto antico (vasi, urne, rilievi, sarcofagi, altari, trofei e via dicendo), inclusi i disegni di costume, spesso con la specifica menzione della localizzazione del modello a volte accompagnato da un commento, apparentemente senza un vero e proprio ordine e programma, assai facilitato nella sua impresa dall'accesso privilegiato a collezioni private, chiuse persino agli amatori<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> CASTAN 1889, p. 84. Secondo Castan, per controbattere l'ascesa di Le Brun nel Conseil des Bâtiments Errard si mette in luce proponendo il brillante progetto di istituire un'accademia a Roma.

<sup>2</sup> COQUÉRY 2013, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 31, 44-48. Si veda ad esempio il disegno con la cornice di una porta "bellissima" del palazzo Pamphilj a Nettuno (cat. D.32), p. 268. La precisione e il rigore che qualificano questi rilievi sono ancor più marcati se si confrontano con quelli di Philippon, come annotato da Coquery (p. 45). L'ampio repertorio include anche i disegni di costume che vanno a configurarsi come un ulteriore elemento ornamentale da poter impiegare nella decorazione «antica, romana, reale». Sull'equivalenza di questi termini alla base di un linguaggio ritenuto identitario prima che stilistico, si veda ancora *Ibid.*, p. 54.

Un nutrito e variegato corpus di disegni *d'après* i modelli decorativi del passato (Bibliothèque Nationale e Bibliothèque de l'Institut de France), commissione legata allo Chantelou, cui conviene una datazione intorno al 1641-1643, dialoga con le raccolte edite da A. Philippon, le sue *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornemens antiques et modernes* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France), dove l'associazione frammentaria e fantasiosa dell'antico e del moderno senza collocazione né riferimento si dissocia dal rigore dei fogli di Errard, e i *Divers ornemens d'architecture recueillis et dessinés après l'antique par Mr Stella*, considerata «la plus grand suite d'ornemens du demi-siècle»<sup>4</sup>.

L'approccio verso l'oggetto da imitare non consiste in una esercitazione tendente ad una riproduzione formale pedante, piuttosto si concretizza in una assimilazione profonda dei motivi e delle composizioni antiche come fonti da riutilizzare per nuove invenzioni “all'antica”; ciò è evidente per i fogli da Pirro Ligorio, dove i singoli motivi vengono ricomposti, diversamente assemblati, corretti e valorizzati, in un'operazione di ammodernamento linguistico<sup>5</sup>. La dimensione dell'architettura ha una sua evidente specificità nell'opera grafica di Errard, ed è forse su indicazione di quest'ultimo che gli architetti furono ammessi in Accademia, poiché sappiamo che la classe non era prevista dal piano di Sua Maestà, il quale aveva inizialmente pensato a otto *pensionnaires* tra pittori e scultori, come riportato dallo Chantelou<sup>6</sup>. Il primo direttore sapeva che era impossibile pensare di creare uno stile architettonico nazionale, partendo dall'invenzione di un ordine tutto francese su cui era stato bandito un concorso nazionale nel 1672, senza dare rilievo al confronto indispensabile con gli edifici antichi<sup>7</sup>.

Come si avverte dall'album così detto «Chambray», contenente disegni di varie sculture con annotazioni afferenti la collocazione e le misure (fig. 7), eseguiti a Roma nel 1640 (si veda l'iscrizione ad uso di titolo apposta sul volume dell'ENSBA di Parigi) la preoccupazione per la riproduzione esatta delle proporzioni della statuaria antica, nel processo di indagine e assimilazione dell'armonia raggiunta dall'assemblaggio delle singole parti, - tema che veicola tutto l'insegnamento accademico per la scultura-, domina la raccolta<sup>8</sup>. Il confronto immediato con le tavole di analogo soggetto del Perrier, più o meno coeve, registra una distanza metodologica: il criterio più rigoroso e logico di Errard, rispetto alle componenti “naturalizzanti” adottate dal Perrier (il punto di vista mai frontale o i tentativi di

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 45, 56. Si tratta di quattro libri con sedici tavole ciascuno editi nel 1657, riuniti in un volume a numerazione progressiva di sessantasei tavole.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>7</sup> Al concorso del 1672 erano stati chiamati a partecipare tutti gli artisti, anche residenti all'estero, tra questi vi era Dominique Barrière, noto incisore, che collaborò con il padre oratoriano François Chappuis. CD, I, pp. 34-35 (29 gennaio 1672). Il disegno in questione era stato inviato dal cardinale d'Éstrées, vescovo e duca di Laon; Colbert ne rimase molto colpito e volle anche una copia del *Mausoleo* che il Barrière aveva eseguito per i Ludovisi. *Ibid.*, p. 35 (29 gennaio 1672). L'incisore si era esercitato proprio sulle Vigne romane (Aldobrandini, Pamphilj, etc.), le cui ricercate copie vennero inviate da La Teulière a Villacerf (CD, II, p. 340; 24 settembre 1697).

<sup>8</sup> Per un'analisi e riproduzione dei disegni dell'album «Chambray», si veda COQUERY 2013, pp. 37-38, 280-284, cat. D. 105-144.

ambientazione ad esempio), risponde ad un'esigenza di studio non della forma, ma della misura della forma, per cui l'oggetto è esplorato secondo grandezze, dimensioni e rapporti matematici<sup>9</sup>.

Il problema della misurazione delle proporzioni sulle sculture antiche per stabilire dei canoni immutabili è oggetto della *conférence* pronunciata da Bourdon il 5 luglio 1670, a completamento del discorso di Le Brun sulla *Manna* di Poussin (5 novembre 1667): l'accademico propone di far esercitare gli studenti sulle tavole dimostrative delle proporzioni di quattro figure, *L'Ercole*, il *Commodo*, il *Gladiatore ferito* e uno dei fiumi del Belvedere, premurandosi di difendere sia l'esattezza delle misurazioni, fatte prendere da Monier direttamente sui marmi originali a Roma, che la validità del metodo, legittimato da Poussin<sup>10</sup>.

Questa categoria di immagini-copie appare ambigua, tuttavia è ben presente il concetto di imitazione e dunque di riconoscibilità formale. La ricomposizione ideale dei fogli di Errard con diverse vedute di una statua, il *Tevere* ed il *Nilo* per esempio, restituisce un grado di completezza della visione, superiore alla percezione che si avrebbe della stessa dalla copia somigliante per tecnica e materia sulla base di una singola veduta (frontale, diagonale o di tergo). L'intento è quello di esplorare il modello, di "fotografarlo" dai suoi diversi punti di vista, per giungere ad una conoscenza a trecento sessanta gradi nel vero senso del termine.

Nell'Accademia di Errard la statuaria antica assume valore pedagogico in rapporto allo studio dell'anatomia, disciplina che occupa un posto di rilievo nei regolamenti dell'istituto attraverso l'annuale dissezione di cadaveri<sup>11</sup>. *L'Anatomia per uso et intelligenza del disegno*<sup>12</sup>, opera di collaborazione tra Errard, responsabile dei 43 disegni incisi, e i medici Giovanni Maria Lancisi, autore delle leggende con un ruolo marginale, e Bernardino Genga, cui si ricollega la paternità del volume per la sua esperienza in materia di trattazioni anatomiche ad uso artistico, include un gruppo nutrito di tavole raffiguranti statue antiche da prendere a modello per lo studio anatomico: *L'Ercole Farnese*, come esempio di corpo in riposo<sup>13</sup>; il *Gladiatore Borghese*, la migliore scultura per la posa dinamica e la muscolatura in tensione vista dalle quattro

---

<sup>9</sup> L'interesse per Pirro Ligorio lo pone indubbiamente in sintonia con Cristina di Svezia, che possedeva i manoscritti del napoletano tra i numerosi testi della sua ampia e fornita biblioteca.

<sup>10</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 374-377 (Conferenza di S. Bourdon "Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique"; 5 luglio 1670). A questa *conférence* risponde Testelin nei *Sentiments* quando osserva la difficoltà di fissare un metodo univoco di misurazione delle proporzioni dell'Antico, e aggiunge, nota per noi interessante, alcuni dati sui disegni di Monier eseguiti a Roma: i fogli a matita presentavano le statue con il viso suddiviso in tre misure di naso.

<sup>11</sup> Anche La Teulière fa riferimento al «nostre Maître d'anatomie» che lo avrebbe informato sulle morti nel quartiere Monte Mario vicino al Vaticano (CD, I, p. 168; 18 novembre 1687).

<sup>12</sup> Il libro d'anatomia s'intitola *Anatomia per uso et intelligenza del disegno, ricercata non solo su gl'ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue più insigni di Roma, delineata in più tavole con tutte le figure in varie faccie e vedute, per istudio della regia academia di Francia pittura e scultura, sotto la direzione di Carlo errard già direttore di essa in Roma, preparata su' i cadaveri dal dottor Bernardino Genga regio anatomico, con le spiegazioni et indice del sig.r canonico Gio. Maria Lancisi già medico segreto della Sta Mema di Papa Innocenzo XI, opera utilissima a' pittori e scultori et ad'ogni altro studioso delle nobili arti del disegno, data in luce da Domenico de Rossi [...] il 15 settembre 1691*. I rami delle tavole sono conservati alla Calcografia Nazionale di Roma. Cfr. COQUERY 2002, pp. 141-160.

<sup>13</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 323-339 (Conferenza di M. Anguier "L'Hercule Farnèse"; 9 novembre 1669).

angolazioni<sup>14</sup>; il *Laocoonte*, prototipo espressivo di uno stato interiore<sup>15</sup>; un modello anatomico desunto dal *Fauno Borghese* (privo del bacchino). Lancisi fu medico prima a Santo Spirito, poi alla Sapienza e in ultimo al servizio di Innocenzo XI, amatore d'arte legato a Maratti, mentre il Genga fu anche professore d'anatomia proprio presso l'Accademia di Francia, attività nota attraverso i pagamenti per le lezioni tenute nel 1683<sup>16</sup>. Quanto al volume, esso vide luce il 15 settembre 1691 dall'editore Domenico de Rossi con una dedica a Giovanni Tiracorda, primo medico dell'Ospedale di Santo Spirito. Nel titolo completo dell'opera libraria, concepita con un precipuo scopo didattico, si comprende il ruolo essenziale delle statue: l'anatomia "ricercata" sulle ossa e sui muscoli del corpo umano è da esse «dimostrata», come già sottolineato da Coquery<sup>17</sup>. La correlazione tra l'insegnamento teorico dell'anatomia, complementare all'esercizio del disegno (non a caso a Parigi il Professore era un pittore), e la verifica pratica sulle statue antiche prosegue durante il mandato di La Teulière che ricorda di aver fatto restaurare una figura anatomica di cera al naturale abbandonata in Accademia, e poi realizzare dei getti in gesso di un uomo scuoiato nell'Ospedale di Santo Spirito; queste figure, poste vicino al modello in posa nella sala del disegno, vicino al cortile, erano utili ad istruire i borsisti e gli stranieri ospitati sui contorni dei muscoli e sulla disposizione delle figure. Il direttore passava a verificare la validità dei principi sulle statue antiche, ossia i gessi sistemati nella sala del disegno<sup>18</sup>.

Nonostante la visione precisa dell'antico che sottende la vasta produzione grafica consacrata a questo tema da Errard, evidente nella preoccupazione per le proporzioni e per la misurazione degli oggetti, come per la resa dei rapporti chiaroscurali, espressi nell'uso del bistro in qualità di terzo tono rispetto all'inchiostro per le ombre e alla biacca per la luce (utile anche a creare una spazialità dell'oggetto), diversi sono gli esempi che attendendo ad una ricomposizione fantasiosa dei frammenti, com'è il caso del soffitto del Colosseo, esprimono l'intento al riuso attualizzante. Coquery rileva come rispetto al *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo il programma di Errard non muova da un intento di pura e razionale documentazione

---

<sup>14</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 617-623. (Conferenza di T. Regnaudin "Sur le Gladiateur Borghèse"; 6 febbraio 1677). Nella conferenza si riporta come Perrier l'avesse eccezionalmente disegnato dai quattro lati; essa è definita «une figure entièrement de service per convogliare le proporzioni dell'antico con la bella natura, più vicino all'uomo che alla divinità la cui forma è chiusa da contorni non troppo «doux et coulants». Si veda pure il discorso di Pierre Monier *Sur les mouvements des muscles du Gladiateur*, 3 febbraio 1685 (*Conférences* 2006, t. II, vol. I, pp. 148-149). Interessante è notare che la dimostrazione avviene sia sul calco che sul modello messo in posa.

<sup>15</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 377-387 (Conferenza di M. Anguier "Le groupe de Laocoon"; 2 agosto 1670).

<sup>16</sup> Il Professore di Anatomia era presente costantemente in Accademia fino al 1690, dopo di che dato che i borsisti si erano dovuti accontentare di disegnare dalle figure anatomiche di Jean Étienne, il direttore proponeva di togliere definitivamente le lezioni dal programma accademico con vantaggio anche economico (CD, I, p. 346; 6 gennaio 1693), mentre da Parigi ci si interrogava piuttosto sull'insegnamento della Geometria e della Prospettiva che non sembrava essere attivo nella succursale romana (p. 349).

<sup>17</sup> COQUERY 2002, p. 152.

<sup>18</sup> CD, I, p. 363 (17 febbraio 1693); CD, II, p. 16 (9 maggio 1694).

dell'antico come parte dello scibile, ma piuttosto dalla valorizzazione estetica di esso nella sua interezza, dal singolo vaso al grande monumento, secondo una ricerca totale<sup>19</sup>.

Nell'analisi del corpus grafico di Errard bisognerà tenere conto anche della destinazione dei fogli. Alcuni disegni, infatti, erano indubbiamente indirizzati alla traduzione a stampa: se la raccolta dei trofei della base della colonna traiana rimase inedita, vide luce, invece, la rara serie di sei tavole con i *Trofei di Polidoro* (fig. 8), affreschi eseguiti dal pittore sulla facciata di Palazzo Milesi a Roma (già in difficili condizioni conservative), certamente molto accattivanti per il futuro direttore che si procurava un importante documento da utilizzare in seguito per fare fronte alle numerose commissioni decorative<sup>20</sup>.

Accanto all'antico Errard si interessò pure ai grandi maestri del Cinquecento in pittura, con le copie menzionate dal Sandrart nel 1675, tra cui quelle da Tiziano per il maresciallo di Créqui e per il Re<sup>21</sup>; e ancora ai rappresentanti della nuova corrente naturalistica, come Annibale Carracci, le cui composizioni note e disperse furono registrate dal nantese in fogli oggi alla Bibliothèque nationale di Parigi, insieme alla riproduzione della sola partitura decorativa della volta della Galleria Farnese, emendata dei preziosi riquadri, spia di un gusto puramente ornamentale e non narrativo-iconografico, in un'operazione complementare allo *Argomento* di Carlo Cesi del 1657; mentre l'immagine integrata di motivi e intelaiatura della galleria nella sua completa spazialità sarà offerta dalla serie tarda di Aquila per Bellori.<sup>22</sup>

Errard sembra convogliare tutte le sue energie nel reperimento frenetico di un campionario figurativo integrale della Roma antica da riproporre nei progetti decorativi per le dimore del Re, e da un'analisi comparata con l'esiguo corpus pittorico noto dell'artista si comprende come tale occupazione, direttamente assegnatagli dalla Soprintendenza, lo impegnò quasi totalmente per tutta la sua carriera<sup>23</sup>. Di questo interesse puramente ornamentale dà prova la scarsa presenza di figure umane tra i motivi architettonici e fitomorfici indagati, come si osserva nei rari disegni della base della Colonna Traiana (rispetto al fregio), a cui si affianca una conoscenza delle diverse tecniche artistiche<sup>24</sup>. I modelli romani appaiono disseminati nelle volte con molteplici declinazioni e varianti, isolati, separati, ricombinati e trasformati, dando luogo al magico incastro tra *inventio* ed *emulatio*: nei fogli di Errard i putti con volute, dal fregio del portico chiamato il frontespizio di Nerone, le sfingi e i grifoni, dal tempio di Antonino e Faustina al Foro romano o la rosa, desunta dalla porta della chiesa di S. Maria del Popolo, appaiono con nuovi riempitivi decorativi e associazioni spurie che li

---

<sup>19</sup> COQUERY 2013, pp. 41-42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 43, 343-344, cat. G. 63-68.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 32, 50.

<sup>22</sup> Sui fogli dalle composizioni di Annibale cfr.: LOISEL 2012, pp. 216-226. Sui disegni dal ciclo farnesiano si veda: COQUÉRY 2013, pp. 45, 48-49, 299, cat. D. 225-226.

<sup>23</sup> COQUERY 2013, pp. 53, 61.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 83. I disegni della base della colonna Traiana hanno un fine imprecisato; potrebbero risalire agli anni dei calchi promossi dagli Chantelou, o semplicemente essere stati concepiti come completamento di un repertorio figurativo personale sull'antico.

collocano su di un piano altro rispetto alla semplice citazione<sup>25</sup>. Figura versatile tra architetto-ornamentista e pittore-decoratore, specializzato nella doratura, Errard incarna perfettamente l'artista capace di quel rinnovamento artistico necessario alle grandi campagne decorative francesi della seconda metà del secolo, atteso dal Ministero al servizio del Re, e crediamo che la sua profonda e documentata conoscenza dell'Antico favorì non poco la sua nomina a direttore della nuova istituzione accademica, come la riconferma per il secondo mandato dopo la breve parentesi di Coypel.

## 2.2 La collezione romana del direttore: il riflesso di un'erudizione accademica

Un riscontro effettivo del singolare interesse di Errard per la copia viene dalla sua collezione romana, come fotografata nell'inventario *post-mortem* dei beni del direttore del 1689, conservati in quella che fu l'ultima dimora, dove risiedette solo per tre anni, sita in via del Corso dopo la chiesa di Gesù e Maria verso piazza del Popolo: l'intera raccolta, senza contare gli arredi, consta di centotrentacinque dipinti, di cui quarantotto copie, circa un terzo del totale<sup>26</sup>.

Proponiamo di seguito una trascrizione parziale dell'inventario con riferimento alle copie dei cui modelli si specifica il soggetto e/o l'autore: «Primo Piano Nobile, prima stanza o ingresso: «dui altri quadri di tre e quattro palmi uno la Natività e l'altro l'adorazione del signore copia del Carracci...s. 8», «un altro quadro tela d'imperatore d'un bacchanale copia del Tiziano...s. 3», «un altro di sei e quattro della Daffane copia da Raffaele...s. 3», «dui altri da testa bacchanali copia del Carraccio...s. 2»), «un...quadro di mezza testa d'una fortuna appresso il Guido, copia di Guido Reno...s. 2,50»<sup>27</sup>; Primo Piano Nobile, seconda stanza o biblioteca: «Sei quadri in tela d'imperatore copie da Raffaello delle sale del Vaticano»; «un...quadro d'arcadia appresso [*d'aprè*] il ... Posini...di tre e quattro s. 3»; «due quadri di paesi di tre e due copia di Gaspare Posini...s. 20»; «due altri quadrucci simili [di prospettive di mezza testa] copie appresso Carlo Maratta...s. 2; Primo Piano Nobile, terza stanza o anticamera: «Un quadro tela d'imperatore con alcuni putti con fiori appresso il Domenichini con un paesino sotto...s. 8»; «dui quadri delle quattro virtù cardinali copie del Caraccioli, sopra le porte...s. 6»; «un altro quadro sopra la porta della medesima stanza del Padre eterno che prende Adamo ed Eva, copia del Domenichino... s. 4»; nelle due successive stanze, sala d'udienza, allestita con gusto devozionale per la presenza di reliquie e oggetti

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>26</sup> Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASR), Not. A.C., Petrocchius Ant. Fel., vol. 5889, cc. 478r-488v e 491r-510v (inventario dei beni mobili di Carlo Errard in data 4 giugno 1689 fatto per ordine della vedova Caterina Goy); vol. 5890, cc. 259r-281v testimonianze sulle ultime volontà di Errard; ASR, Not. A.C., Petrocchius Ant. Fel., testamenti vol. 80, cc. 150 sgg. (testamento di del 4 febbraio 1684 con il codicillo del 24 agosto 1686, aperto in data 25 maggio 1689), cit. in. SPEZZAFERRO 1993, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 30-31. Di altre copie con prospettive e figure o paesi non è dato conoscere il nome del pittore dell'originale.

liturgici oltre al quadro del Sassoferrato, e nel *Cabinet*, dove brilla il Lauri valutato generosamente dai periti, non compaiono copie. Al secondo piano, nello studio vi sono copie senza riferimento all'autore dell'originale; mentre più ricca appare la situazione della seconda stanza o soggiorno, dove data la destinazione del vano si registrano oltre al maggior numero di autografi, come il ritratto eseguito da Maratti, citato da Bellori ma disperso<sup>28</sup>, anche interessanti copie: «un quadro tela d'imperatore della Presentazione della Madonna copia del Veronese s. 5»; «un quadruccio di dui e uno di figura di S. Giovanni Battista copia del Caraccioli... s. 2», e «un quadro in lungo di tre e dui in circa del battesimo di S. Giovanni appresso l'Albano... s. 3», e alcuni paesaggi. Nelle ultime sale le copie sono assenti.

Come giustamente osservato da Spezzaferro, la ragione di tale scelta non poteva essere di solo ordine economico, fra le altre cose, di alcuni pittori, come Maratti, con cui il nantese ebbe un legame di sincera amicizia, possedeva ugualmente originali e copie. Secondo lo studioso le copie, anonime, erano state eseguite dallo stesso Errard, con un passato da copista come rilevato precedentemente, certamente i due grandi quadri copiati dagli affreschi di Domenichino a Grottaferrata, donati al cardinale d'Éstrées, insieme ad un dipinto originale, con ciò dimostrando un apprezzamento particolare per il pittore e l'opera<sup>29</sup>. È curioso notare come nella seconda versione dell'inventario dell'Accademia del 1684, siano segnalate due copie del Domenichino, di dimensioni contenute, insieme a due di Francesco Giovani, ma esse non figurano nel documento definitivo inviato a Parigi; se nessuna spedizione fu verosimilmente effettuata nel tempo che separa i due inventari, bisognerà pensare che i quadri in questione siano stati ceduti o, piuttosto, trattenuti dal direttore; anche dalla *Correspondance* ci giunge una conferma dell'intreccio tra la collezione personale di Errard e la raccolta dell'Accademia, quando La Teulière nel constatare la situazione di abbandono generale, confessa senza mezzi termini che alcuni lavori accademici erano nell'"inaccessibile" appartamento di Errard, sottolineando ancora l'ingerenza dell'ex-direttore nell'inventario del 12 luglio 1699, redatto con il suo successore Houasse<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> BELLORI 1672 [1976], p. 606. Il ritratto di Errard è elencato come primo tra quelli «d'amici e di suo genio, ch'egli faceva volentieri»; segue la definizione del nantese come «pittore di merito» oltre che direttore dell'Accademia, un'immagine che non gli appartiene stando alla scarsità di dipinti ascritti al suo catalogo, e la descrizione: «Questi è dipinto in mezza figura a sedere avvolto in un mantello nero foderato di velluto nel volgersi in faccia con una mano al fianco com'egli avea per uso, e l'altra ad un libro in contrasegno dell'opere da lui date in luce di Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, ed altri d'architettura e d'ornamenti».

<sup>29</sup> CD I, p. 187; SPEZZAFERRO 1993, p. 22; COQUERY 2013, p. 218. Il cardinale d'Éstrées fu amatore d'arte e vicino all'ambiente accademico, come attesta la *Correspondance* a più riprese e l'amicizia con Errard, che voleva essere sepolto a Trinità dei Monti di cui il prelado fu presbitero dal gennaio 1675. La composizione ebbe larga fortuna e su di essa si esercitarono numerosi pittori, ad esempio la copia settecentesca con il *Miracolo di San Nilo* (Rennes, Musée des beaux-arts) o la versione di formato ridotta attribuita ad Alessandro Mattia da Farnese (Ariccia, Palazzo Chigi, inv. n. 1368). Cfr. D. PETRUCCI in *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Ariccia 2004), a cura di F. Petrucci, Roma 2004, p. 98, cat. 19.

<sup>30</sup> CD, II, p. 17 (9 maggio 1694), II, p. 443: «Un crucifix doré d'or faux et plusieurs autres petits morceaux, dont le sr Errard voulut charger son inventaire, le tout de très peu de valeur; huit bas-reliefs de terre cuite représentant divers sujets, laissez encore par le sr Errard». (*App. doc. III*).

Spie di un preciso gusto collezionistico, i modelli da cui sono tratte le copie sembrano legarsi alla cultura raffaellesca e classicista, con Carracci, Domenichino, Albani, Reni e Poussin, in netta predominanza, con qualche immancabile presenza veneta, i *Baccanali* di Tiziano e Veronese.

Con acume Spezzaferro, che tuttavia non trascrive integralmente l'inventario, si pone anche il problema di identificare questi modelli, un compito non sempre facile in presenza di doppie versioni di uno stesso soggetto; individuare con certezza il modello consentirebbe di risalire alle collezioni a cui Errard ebbe accesso, sicuramente il Vaticano e la galleria Farnese, le collezioni Ludovisi (da cui sembra provenire più di un esemplare), Chigi e Sacchetti (la *Fortuna* di Guido Reni). Errard doveva avere un legame privilegiato con la famiglia Ludovisi, anche l'insieme delle sue sculture mostra nel complesso affinità con la raccolta della famiglia bolognese, come descritta nell'inventario del 1623, e di papa Gregorio XV il direttore possedeva addirittura un busto nella dimora parigina<sup>31</sup>. Uno dei depositi dell'accademia era fra l'altro sito nei pressi della vigna dei Ludovisi, poiché molte sculture furono copiate in loco dai *pensionnaires*.

Quando Colbert, la cui educazione mazzariniana lo aveva spinto a trasformare il Re in un collezionista in tempi in cui tale tradizione era pressoché inesistente in Francia<sup>32</sup>, confidò a Errard nel settembre del 1669 il suo rammarico per il mancato acquisto da parte di Luigi XIV delle antichità Ludovisi, ammise pure di potersi consolare con i due paesaggi di Domenichino e un quadro del Perugino di cui attendeva l'invio; tra il 5 luglio 1669, data a cui risale il pagamento a Errard nel Libro Mastro Ludovisi per la compravendita di tre dipinti del pittore bolognese per il Re, e la missiva del settembre dello stesso anno (ma forse oltre) il lotto di quadri rimase in possesso di Errard che poté verosimilmente far copiare i Domenichino<sup>33</sup>.

Quest'ultimo rappresentava quasi un'ipotesi di superamento dei Carracci stessi, il suo stile, connotato da una dotta osservanza delle regole, sposava il gusto dei collezionisti francesi e incontrava il favore dell'ambiente erudito accademico. In un'operazione sincretica Bellori ricorda che Poussin venerò Domenichino «sopra ogn'altro maestro del suo tempo»<sup>34</sup>, e Félibien osserva nel 1688 che «des personnes

---

<sup>31</sup> Anche Coquery, su suggerimento di P. Malgouyres, è arrivato indipendentemente alle stesse conclusioni per le sculture, mentre non è stata apparentemente notata la conferma che giunge dalle copie dipinte. Cfr. COQUERY 2013, p. 214.

<sup>32</sup> SCHNAPPER 1994, pp. 286-287. Francesco I, un caso isolato nel quadro del collezionismo monarchico francese fino al 1680, viene definito più un "patron" che un "curieux"; ancora Schnapper traccia la storia della formazione della collezione come si presentava sotto Luigi XIV ripercorrendone i passaggi (il lascito di Gaston d'Orléans; la collezione Mazzarino e la svolta colbertiana). L'accrescimento vertiginoso e ambizioso con Colbert può essere sintetizzato dall'acquisto della *Cena in casa di Simone* ora a Versailles e di tredici opere di Poussin, insieme al tentativo fallito di impossessarsi del *Toro Farnese*. Alla serrata politica di acquisizioni sulla "piazza" italiana andavano aggiuandosi anche i doni, basti pensare ai quadri destinati al Re da Camillo Pamphili. Ancora Schnapper (p. 325) sintetizza gli spostamenti delle opere: nel 1667 i dipinti e le sculture sono alle Tuileries (da Fontainebleau), nel 1673 raggiungono il Louvre e il surplus confluisce presso l'Hotel Gramont (già deposito nel 1665-1666); nel 1681-1682 inizia il trasferimento a Versailles.

<sup>33</sup> CD, I, p. 23 (6 settembre 1669). Cfr. LE PAS DE SÉCHEVAL 1991; BORSELLINO 2001, pp. 169-170. I tre dipinti, i paesaggi con *Storie di Ercole* e una ghirlanda di fiori con putti, in collaborazione con Daniel Seghers (Parigi, Musée du Louvre), erano stati registrati nell'inventario di Le Brun del 1683. Cfr. SCHNAPPER 1994, p. 313 (con bibliografia precedente).

<sup>34</sup> BELLORI [1672] 1976, pp. 125, 427.

qui aiment à voir dans les tableaux une grande correction de dessin et de fortes expressions, préfèrent le Dominiquin à tous les autres disciples des Caraches»<sup>35</sup>. Non a caso De Piles, che da poco aveva espresso la sua posizione nel *Dialogue sur le coloris* (1673), lo aveva fortemente criticato nell'*Abrégé* (1699), per poi passare ad assumere un tono più “cordiale” fino ad inserirlo nella terna dei più abili pittori nel *Cours* (1708), un ripensamento condizionato dalla teoria belloriana<sup>36</sup>. Non si può sorvolare sul confronto belloriano nelle *Vite* tra la *Comunione di san Gerolamo* del Domenichino e la *Trasfigurazione* di Raffaello, celebrate secondo l'erudito da Poussin «come le due più celebri tavole per la gloria del pennello»<sup>37</sup>.

Un aspetto dominante della collezione è il carattere eminentemente «romano» dei pezzi, che palesa un radicamento del nantese nelle ampie maglie del sistema artistico dell'Urbe nel suo tempo. Il ritratto che celebra la sua effigie è di mano di Carlo Maratti<sup>38</sup>; la fisionomia del primo direttore è resa nota dalla medaglia con l'iscrizione CAR. ERRARD. MOSTRAT ITER (segno della probità del nantese) di Clérion, il quale fu attivo a Roma dal 1655 al 1675, con un'esperienza in seno all'accademia, sul verso appare Apollo con ai piedi un mostro abbattuto con la leggenda SIC FIES APOLLO, datata «Roma 1671» (fig. 9)<sup>39</sup>. Clérion realizzò oltre ai ritratti di artisti, quali Pietro da Cortona, Maratta e Bernini, anche quelli dei papi e dei principi, Clemente IX, Cristina di Svezia, il duca e la duchessa di Chaulnes<sup>40</sup>: una galleria che restituisce il clima artistico in cui operò Errard e si sviluppò l'Accademia<sup>41</sup>, non disgiunto dalla dottrina estetica di Bellori, il cui peso si rivela dalla presenza dei testi dell'erudito, tra cui trenta copie delle *Vite* in libri sciolti, impresa editoriale a cui partecipò anche finanziariamente il direttore. Questa connotazione fortemente geografica e concettuale della collezione è messa in risalto dal confronto con quella della dimora parigina del nantese, periziata dal professionista Charles Hérault (1640-1718), dove si presenta tutt'altra situazione.

La consistenza è maggiore, figurano centottanta quadri, settantacinque sculture e settecento tavole incise (a cui si dovettero aggiungere alcuni dipinti inviati da Roma, come registrato dopo il numero 105), ma nessuna opera è di Errard. Salta all'occhio l'ampio numero di paesaggi e nature morte, in linea con

---

<sup>35</sup> FÉLIBIEN [1685-1688] 1725, II, p. 245.

<sup>36</sup> Si vedano le osservazioni di G. Perini in PERINI 2013, pp. 266-267.

<sup>37</sup> BELLORI [1672] 1976, pp. 125, 427.

<sup>38</sup> Un ritratto di Charles Errard è citato nell'inventario dei beni di Francesca Gommi nel 1711. Cfr. BERSHAD 1985, pp. 68, 84; cit. in GADY 2002, p. 90, nota 157.

<sup>39</sup> CD, I, pp. 33-34.

<sup>40</sup> COQUERY 2013, p. 221.

<sup>41</sup> Cristina di Svezia, che possedeva il gruppo di sant'Idelfonso (Ludovisi, Massimo e poi nelle raccolte della Regina, ancora Odescalchi e infine venduto a Filippo V), acquistato nel 1678 grazie a Carlo Maratti, dimostrò un gusto moderno nell'esibire statue antiche accanto a pezzi moderni. Nella famosa *Stanza delle Muse* il gruppo delle muse di Villa Adriana era completato con l'*Apollo* di Francesco Maria Nocchieri, una sorta di scultore di corte. Non esistono tracce documentarie che provino i rapporti di Cristina con l'Accademia di Francia, come labili sono le tracce scritte della frequentazione con il Bernini (ci riferiamo al famoso libretto di Azzolino per conto della regina indirizzato a Bernini (BNP, Ms. Ital. 2084, c. 45r-v.; cit. in MONTANARI 1998, pp. 355-356) attestate da altre fonti, ma sicuramente la rete di relazioni incrociate con Bernini, Bellori, Bartoli, Maratti e Guidi, fanno supporre che essi avvenissero in via ufficiosa, d'altronde il disegno di Errard per il monumento funerario della regina a Stoccolma, pregno di citazioni (dall'antico, Raffaello e da Bernini) e irrealizzabile dal punto di vista tecnico, ne fanno un diretto e colto omaggio a Cristina.

l'equilibrata presenza dei generi nella raccolta, dato che si può interpretare da un lato come il frutto di una scelta personale, dall'altro, come suggerito da Coquery, anche come il riflesso del viaggio compiuto nelle Fiandre nel 1666 come agente per conto di sua Maestà, e mentre i nordici sono assenti nell'inventario romano, che riflette come detto le tendenze artistiche "romane", essi fanno bella mostra in quello parigino<sup>42</sup>. Si tratta di una raccolta libera da intenti accademici. Le copie sono numericamente inferiori: non un quarto come nell'inventario romano, ma un nono; l'esiguità della loro presenza viene ricondotta da Coquery alla minore capacità di distinguerle dagli originali<sup>43</sup>.

Dall'inventario *post-mortem* di Claude Goy, la suocera di Errard, datato 8 gennaio 1690, si ricava la notizia che i bronzi furono importati per arricchire le collezioni del Re il 20 gennaio 1689, quegli stessi manufatti che Louvois aveva rifiutato (lettera del 30 settembre 1684), un'azione prevedibile nel generale quadro di discredito dei rivali, ma che per tramite del cardinale d'Éstrées furono poi accettati da Luigi XIV<sup>44</sup>. Schnapper sottolinea come questo gesto sia da interpretare più un atto da curioso che da mercante<sup>45</sup>.

A questo proposito è interessante la riflessione di Coquery sui bronzetti (vari per soggetti e materiali), da considerare come delle riduzioni e non delle copie per le insite qualità formali e per la preziosità del materiale a compensazione della mancanza di originalità, ponendole dunque su di un piano espressivo superiore<sup>46</sup>; nello stesso senso si potrebbero leggere anche le copie argentee dalle opere berniniane fatte eseguire dall'abate Benedetti a Roma e mandate in Francia. Al pregio del materiale va associato il valore della agevole trasportabilità. Tra i busti donati, interessante è la copia della *Vestale*, detta *Zingarella* (MR 1696; fig. 10), di cui esisteva a Roma un esemplare presso Palazzo Corsini e uno a Palazzo Farnese, oggi a Napoli; l'impatto forte dell'originale, accresciuto dalla bella copia al Louvre, ispirò pure Boucher che inserì il busto nel dipinto con *I Geni delle Belle-Arti* (Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 835.8; fig. 11)<sup>47</sup>. Ugualmente si noterà che nella casa romana tra le terrecotte recensite, alcune d'invenzione, ad esempio i ritratti in bassorilievo dei coniugi Errard o le piramidi con le vittorie del Re, si registra anche una *Santa Bibiana* dorata su un piedistallo di legno nero. Quest'ultima potrebbe forse essere identificata nella terracotta del Louvre dove confluì per donazione la raccolta di bronzetti di Errard<sup>48</sup>, mentre riguardo alle

---

<sup>42</sup> COQUERY 2013, p. 213.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 214. Il cardinale d'Éstrées scrive direttamente al Re presentando il dono che Errard aveva espressamente legato a sua maestà in una lettera scritta qualche mese prima di morire.

<sup>45</sup> SCHNAPPER 2001, p. 353, in COQUERY 2013, p. 213.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> BRESCH-BAUTIER 2006, p. 427.

<sup>48</sup> Due copie in terracotta, raffiguranti la *Santa Bibiana* del Bernini, si conservano al Louvre (RF 1601; 61 cm di altezza) e all'Ermitage; due versioni attribuite al Bernini con varianti rispetto all'opera definitiva sono in una collezione privata romana

“piramidi” sembra curioso che tra i progetti non realizzati per l’ornamentazione dei giardini di Vaux Le Vicomte, ci fossero «due piramidi ad imitazione di quelle vicino a Memphis» per ospitare le mummie egiziane della collezione di Fouquet, come ricordato da Madame de Scudéry<sup>49</sup>.

Spezzaferro aveva proposto di leggere la collezione in chiave accademica e in particolar modo di identificare Errard stesso come l’autore della maggior parte di queste opere anonime elencate nell’inventario, forse in maniera agevole per i dipinti; Coquery ritorna sull’argomento assumendo che la presenza di alcuni soggetti in scultura anche nell’inventario dell’Accademia del 1684, come lavori dei *pensionnaires*, fa piuttosto pensare a delle prove ascrivibili a Jean-Baptiste Goy, magari guidato dalla mano dello stesso Errard<sup>50</sup>. L’uso ricorrente della doratura, che conferisce preziosità e lucentezza a questi oggetti, dimostra un gusto ornamentale che è proprio del nantese, un gusto che incontrò il favore di diversi amatori e curiosi (si veda Girardon). Anche il bel bozzetto del *Sileno con Bacco Bambino* (Londra, Galleria Daniel Katz), attribuito a Veyrier, attesta una pratica diffusa che aggiunge alla terracotta, da sempre intesa come bozzetto, anche la funzione di simulare attraverso la doratura il bronzo che se ne sarebbe potuto trarre. Certamente la collezione romana del direttore discende da un’esperienza umana e professionale profondamente legata al contesto romano e nei suoi caratteri dominanti riassume le vicende e le pratiche artistiche dell’accademia stessa.

### 2.3 Il soccorso reciproco tra Natura e Antico: i *Segmenta* di Perrier e il disegno dal modello in posa nell’accademia parigina

È nella lettera scritta da Colbert a Poussin, conservata da Perrault, segretario del ministro, che trova fondamento il progetto di far copiare ai giovani prescelti gli originali degli antichi e dei maestri del passato, affinché attraverso questa pratica fosse possibile mutuarne «de bon goût et la manière», addestrandoli alle «beautés secrètes et inimitables»<sup>51</sup>. Poussin, che aveva lamentato l’ignoranza dei pittori francesi verso l’antico in un quadro descrittivo a dir poco desolante<sup>52</sup>, ebbe larga parte in questo progetto di rinnovamento delle arti francesi a partire dallo studio delle antichità, riconosciuto quale momento fondante della formazione artistica. In quadri come il *Ratto delle Sabine* del Metropolitan o la *Peste d’Asdod*

---

(albero al posto della colonna-reliquiario, panneggio più sottile e diversa torsione del busto), l’altra nella collezione della casa-museo Pogliaghi al Sacro Monte di Varese (diversa base, inclinazione della testa ed espressione del volto più adagiate). Si veda CARLONI 2013, pp. 187-189, figg. 59-60.

<sup>49</sup> M. DE SCUDÉRY, *Clélie, histoire romaine*, vol X (1661), p. 1139, cit. in PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, p. 119.

<sup>50</sup> COQUERY 2013, p. 214.

<sup>51</sup> LAUPAUZE 1924, pp. 2-3.

<sup>52</sup> BLUNT 1989 [1994], p. 59.

del Louvre, che contengono espliciti omaggi ai *Galati* Ludovisi e all'*Amazzone ferita* Farnese, il pittore aveva dimostrato le infinite potenzialità espressive dei modelli ellenistici<sup>53</sup>.

Del resto anche Bernini, durante la sua visita all'*Académie* parigina nel settembre del 1665, aveva esplicitato l'utilità pedagogica dei calchi per il progresso degli scultori, in tempi in cui l'istituzione era priva di tali strumenti didattici; il suggerimento fu accolto prontamente, di lì a poco fu eseguito da Lerambert il restauro della copia della «*Vénus antique*», donata all'accademia dallo Chantelou, e nel febbraio dell'anno dopo Colbert si attivava per fornire un calco dell'*Ercole Farnese*, eseguito da T. Poissant sulla base del getto riportato da Roma dopo il soggiorno finanziato da Sublet de Noyers<sup>54</sup>.

Tuttavia è chiaro come le idee del ministro in merito avessero già preso forma, precedendo i consigli berniniani e l'insediamento ufficiale dell'Accademia di Francia in data 11 febbraio 1666, se il 29 novembre 1664 egli conferiva il beneficio del viaggio in Italia a due dei futuri *pensionnaires*, Mosnier e Corneille (il cui arrivo a Roma insieme a Baudet precedette dunque quello formale del primo direttore Errard)<sup>55</sup>.

La centralità dello studio dell'antico, parimenti oggetto di interessi collezionistici da parte dei grandi principi e monarchi, era un fenomeno di dimensioni già europee, si pensi alle esperienze paradigmatiche di Rubens o Van Dyck, non a caso incensati da Bellori negli *Honori* (1676), ma nel corso del Seicento esso diviene uno dei principali dogmi attraverso cui si delinea la teoria artistica accademica, animando discussioni e conferenze e dando luogo alla *querelle* con i Moderni.

L'Antico è «la règle de la Beauté»<sup>56</sup>, intesa come esempio di misura, proporzione, grazia e forma, nel suo processo di epurazione del vero, ma partendo (o arrivando?) a questo assunto, ci si interroga sul suo ricorso rispetto alla tappa obbligata dell'osservazione della Natura nella creazione artistica, posto che essa si fonda sul principio della mimesi. Nel quadro delle riflessioni teoriche e critiche sulla questione del peso esercitato dall'uno sull'altro si inserisce il tema della copia nei suoi diversi approcci verso il canone antico.

Il dibattito accademico francese, sviluppatosi intorno al 1670, sembra convergere sul nodo critico dei diversi modi di rapportarsi ai modelli antichi in termini di metodo e grado di fedeltà. Il problema dell'emancipazione della nuova Scuola francese dalla dipendenza della grande tradizione italiana, malgrado

---

<sup>53</sup> Cfr. CALCANI 1987, pp. 158, 168, figg. 3-4, 15-16.

<sup>54</sup> PINATEL 2000b, pp. 143-145. Nel *Journal* lo Chantelou ricorda come le correzioni del modello nell'esercizio del disegno dal vero fossero raccomandate agli accademici dal Bernini per raggiungere quella «ponderazione» propria alle sculture antiche dove l'armonia e la natura erano espresse senza forzature. Cfr. DEL PESCO 2007, pp. 433-436. Coerentemente con l'abitudine di disegnare l'Antico, con una predilezione per l'*Antinoo* considerato «comme un oracle», Bernini consigliava l'esercizio della copia ai giovani accademici sui calchi di statue, bassorilievi e busti antichi, ritenuti necessari alla formulazione dell'idea del bello per la loro educazione, criticando la via della pratica artistica diretta allo studio della natura «faible et mesquine» che non poteva essere d'aiuto alla formulazione di un'arte grande e nobile. MICHEL 2002, p. 96.

<sup>55</sup> LAPAUZE 1924, pp. 9-16. Si devono a Lapauze tutte le precisazioni riguardo all'istallazione e agli esordi dell'Accademia di Francia a Roma, partendo dalle notizie desunte dalle principali fonti, la *Correspondance*, i *Comptes des bâtiments du Roy* e i *Procès-Verbaux de l'Académie Royale* con l'aggiunta di nuovi documenti.

<sup>56</sup> De Piles in C. A. DUFRESNOY 1668, pp. 66-68.

l'appartenenza incontrovertibile dei modelli, vede confrontarsi e opporsi da un lato il partito di Le Brun e dei Champaigne, a favore dell'imitazione selettiva della natura che partendo dal modello trova nello studio delle antichità solo un attributo fortificante, dall'altro quello di Boullogne e Bourdon, che giudica invece tale esercizio imprescindibile per superare i limiti di una maniera "naturalista" e meschina<sup>57</sup>.

De Piles spiega nel suo *Cours de Peinture* (1708), che la natura offre una grande varietà, ma nella ricerca della bella verità, ossia non il «vero semplice» ma il «vero ideale», l'antico ne diventa per l'appunto la regola, e la sua profonda conoscenza consente di avere un'idea interiorizzata che all'occorrenza saprà far riconoscerne i difetti, trovare il modo di correggerli, ovvero aggiungere ciò che manca, in ultima istanza di perfezionarla, superando il livello di pura imitazione<sup>58</sup>. Risulta evidente come il «vrai idéal» in De Piles si ponga in continuità con il «bello ideale» di Bellori<sup>59</sup>, pur mantenendone una distanza nel primato accordato dal francese al colorito in pittura.

In questa evoluzione classicizzante, nutrita da un florilegio di raccolte a stampa incrementate dalla formazione delle illustri collezioni romane, Borghese, Medici, Del Pozzo e Giustiniani, si collocano i repertori antiquari di F. Perrier, i *Segmenta* (1638) e le *Icones et segmenta* (1645), dove nel primo figurano circa cento statue e sono documentati anche i restauri contemporanei, quelli eseguiti da Cordier, Algardi e Bernini, nel secondo sono illustrati cinquantacinque bassorilievi, commentati da Bellori in note descrittive che valorizzano la pluralità concettuale della «historia» dispiegata nel genere<sup>60</sup>.

Le stampe assumono negli anni Quaranta e Cinquanta un valore pedagogico nella formazione artistica francese (e non solo), costituendo la base necessaria per rafforzare e nobilitare lo stile attraverso lo studio dell'antico, prima che si codificasse la prassi del viaggio di formazione a Roma con la creazione dell'Accademia di Francia e il sistema di premi e pensioni del Re. Non è un dato trascurabile, se si pensa che molti pittori di fama, tra cui un Le Sueur, ebbero carriere luminose al servizio di importanti committenze senza il passaggio nell'Urbe (sebbene Vouet costituisse il filtro della romanità in un certo qual modo), una tappa che di lì a poco diventò imprescindibile. La possibilità di accedere a questo ampio repertorio figurativo non comportava per forza una presa di coscienza speculativa del sistema di valori antichi né tantomeno un'operazione coerente di scelta formale, ma più spesso la combinazione casuale di elementi diversi dava quasi luogo a dei *pastiche*, come è il caso del *Reliquario di san Maurizio* (Parigi, Musée du Louvre, R.F. 3765; 1689-1692; fig. 12), eseguito da Pierre Vaneau (Montpellier 1653 – Le Puy 1694), scultore specializzato nell'intaglio del legno, con ogni probabilità per il convento del Refuge a Le Puy:

---

<sup>57</sup> MICHEL 2002, pp. 100-101, 104.

<sup>58</sup> Cfr. MICHEL 2007, p. 195. Rimandiamo al testo per un'analisi dell'evoluzione critica in De Piles in rapporto ai testi belloriani.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Sull'argomento BOREA 2000, p. 141; PICOZZI 2000, pp. 29-30. Per una riproduzione integrale delle tavole dei *Segmenta* con uno studio sui modelli disegnati dal Perrier, si veda LAVEISSIÈRE 2011.

integralmente ispirato a fonti e prestiti riconoscibili, il rilievo accosta l'*Arianna addormentata* del Belvedere e il *Galata morente* già Ludovisi, desunte dalle incisioni di Perrier, alle figure derivate dalle pitture di Raffaello nelle Stanze, gli ignudi michelangioleschi ai termini carracceschi<sup>61</sup>. Un tale uso spregiudicato dei modelli antichi e contemporanei, alcuni tradotti in controparte e quindi strettamente conformi alle stampe, tradisce una mancanza di inventiva che dove richiesta, per esempio nei riempitivi e o negli elementi accessori, a sua volta declama un'altalenante debolezza tecnica e creativa. Il caso di Vaneau è indicativo delle infinite potenzialità offerte dalla circolazione delle stampe di traduzione a un'arte diremmo provinciale, dove era possibile aspirare ad una elevazione linguistica proprio grazie alla nobiltà delle opere di rimando in un meccanismo apparentemente alieno da accuse di plagio.

Immediata fu la recezione della fortuna della serie del Perrier, che valorizzava in un unico corpus frammenti e pezzi che già avevano suscitato l'ammirazione di artisti, orientando in maniera determinante la trattatistica d'arte del ventennio seguente, ad esempio le *Osservazioni della scoltura antica* del Boselli e il *De Arte Graphica* di Dufresnoy (vicino tanto a Mignard quanto a Bellori), quest'ultimo commentato da De Piles, in cui si riprende il dettato teorico Arte-Natura interpretato dal binomio Antico-Raffaello<sup>62</sup>.

In una data dunque molto alta, il 1638, si definiscono quegli indirizzi artistici su cui si fonderà la disciplina accademica francese. Nel suo atlante Perrier si mostra coerente con l'idea di antico naturalizzato, proclamato dalla selezione operata, cosicché le tavole incise riproducono le statue più "vive" (figg. 13-14), attraverso una linea di contorno e un chiaroscuro addolciti, poste in ambientazioni ricreate, naturalistiche o architettoniche, e fissate con «suggerione di movimento» che denota una conoscenza delle istanze rubensiane proposte dagli scritti sulla statuaria<sup>63</sup>. Bellori conferma la circolazione del pensiero rubensiano e la sua attività di copista, o di altri per suo conto secondo la cronologia, riaffermando in maniera esplicita la congiunzione di Antico e Raffaello<sup>64</sup>.

Come accennato, il libro di Perrier assunse una funzione specifica in Francia, ossia una sorta di atlante figurato cui ricorrere per conoscere i modelli in assenza di originali, calchi o copie, è il caso della *Veturia Medici*, soggetto sconosciuto a Villacerf e al suo *entourage*, di cui si propone una copia al naturale da alloggiare

---

<sup>61</sup> Per una messa a fuoco sull'attività di Vaneau, con particolare attenzione al patrimonio di modelli e fonti, si veda: BRESCH-BAUTIER 1990, pp. 59-83. La descrizione puntuale delle molteplici citazioni usate da Vaneau nel monumento di Giovanni III Sobieski, imparentato con il committente e protettore dell'artista, Monsignore Armand de Béthune, vescovo di Le Puy, mette in luce l'eterogeneità dei prestiti, alcuni illustri e assai divulgati, è il caso dell'antico, di Raffaello, Michelangelo e Annibale, altri meno tradizionali -diremo rari-, come Bernini, Pietro da Cortona, Salvator Rosa e Ciro Ferri, o ancora non disdegna di attingere ai colleghi conterranei, come Desjardins e Le Brun. Non mancano i molteplici richiami al repertorio di Poussin negli altri rilievi del gruppo della chiesa del Refuge, e in maniera innovativa a Carlo Maratti, nel rilievo con la *Morte di San Giuseppe* a Ministrol, attribuito coerentemente a Vaneau da Bresch-Bautier (pp. 80-81, figg. 51-52), conosciuto attraverso l'incisione di Nicolas Dorigny.

<sup>62</sup> Secondo Di Cosmo il paradigma si offre visivamente nella tavola 18, dove accanto al *Marsia Medici*, esempio di anatomia per eccellenza, appare non la *Diana Efesia* Lancellotti, ma quella di Raffaello. Cfr. DI COSMO 2013, p. 135.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 137-138. Di Cosmo nota come la suddivisione dell'atlante per tipi umani, raggruppati per temperamenti e azioni, sia un altro punto di contatto con il pensiero rubensiano nel *De Imitatione Statuarum*; ancora non sfugge il recupero nel titolo dell'opera del Perrier della distinzione tra *statuae* (in scala naturale) e *signa* (in scala ridotta), trattata da Rubens in base alle fonti.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 139.

al Legros, ormai maturo per cimentarsi in tale impresa; così apprendiamo che la scelta del soggetto si deve a La Teulière il cui interesse gravitava attorno allo studio de «“il costume”, c'est à dire la science de se conformer au temps, soit pour les habits, soit pour les coustumes des peuples, suivant les sujets que l'on traite en peinture ou en sculpture», poiché la statua Medici è insieme all'*Agrippina* esemplare dei diversi tipi di costume usati dalle matrone romane<sup>65</sup>. La «historia» con le sue inesauribili declinazioni diviene, dunque, una componente di rilievo nell'estetica dell'accademia francese. Tuttavia da Roma il direttore a contatto con gli originali intimava di non fare troppo affidamento alle tavole del Perrier<sup>66</sup>.

Le tavole di A. Lafréry e di Perrier e i calchi in gesso delle più note sculture presenti nell'*Académie*, costituivano il mezzo attraverso cui pensare l'antico in Francia, una conoscenza indiretta che dava luogo a libere ricreazioni. Il filtro della stampa è evidente nelle accademie ispirate alla figura del *Laoconte* in controparte, quelle di A. Paillet (1670; inv. E.B.A. n. 3098, fig. 15)<sup>67</sup> o di N. de Largillère (1700-1709 ca. inv. E.B.A. n. 2994). Si nota come all'antico si ricorra in qualche modo per correggere l'idea di una figura in azione associata alla pittura «istoriata»: il modello antico, più statico generalmente, è trasfigurato secondo un processo umanizzante o, inversamente, il modello in posa è nobilitato dall'interpolazione con l'antico<sup>68</sup>. Allora il riferimento diviene citazione appena allusiva, ovvero, legato inusualmente all'esercizio del disegno *d'après nature*, è il punto d'arrivo di un processo selettivo ed epurativo che porta al raggiungimento di quel famoso «vrai parfait». Tale attaccamento all'antico è ancor più considerevole se contestualizzato nell'ambito della nascente pittura di storia, di cui le accademie rappresentano uno studio embrionale per le singole figure, intese come parti di una composizione più impegnativa, principio fondante della didattica francese, com'è possibile rimarcare dalla dissertazione di Bourdon<sup>69</sup> fino alle raccomandazioni di Errard e La Teulière.

## 2.4 La copia con valore simbolico: la campagna di formatura dell'antico con Colbert

L'appassionata e lucida volontà che sottende il piano culturale di Colbert, riferito alla titanica impresa di far copiare tutte le più belle antichità di Roma per dare maggior gloria alla Francia e alla magnificenza

---

<sup>65</sup> CD, I, p. 280 (22 aprile 1692). La figura dell'*Agrippina* si offre come esempio del costume indossato dalle matrone romane in pubblico, mentre la *Veturia* con le braccia scoperte dà mostra di quello a carattere “privato”. Il direttore invia tre disegni di figure panneggiate della Vigna Medici tra le quali Villacerf avrebbe potuto scegliere la figura più gradita, in CD, I, p. 288 (20 giugno 1692). Sul concetto di «costume» ritorna La Teulière in diverse occasioni, prima vantandosi di possedere una competenza, diremo erudita, superiore a quella degli artisti che ne sperimentano la complessità nelle loro opere; in CD, I, p. 308 (29 luglio 1692); poi rimarcando come la Colonna Traiana costuisca un repertorio del genere, civile e militare, ineguagliabile per i pittori (CD, II, p. 18; lettera del 9 maggio 1694). Sull'argomento HERKLOTZ 2002.

<sup>66</sup> Si veda il paragrafo “Une méchante excuse”: *la correzione dell'antico*.

<sup>67</sup> Paillet riceve diversi pagamenti per Versailles (*Comptes...*, pp. 758, 815, 827, p. 900).

<sup>68</sup> Cfr. BRUGEROLLES 2009, pp. 37-40, cat. n. 17, p. 86, fig. 11.

<sup>69</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, p. 366.

del Re, si sostanzia senza mezzi termini in diverse lettere<sup>70</sup>. La campagna del ministro, espletata con rigore e competenza da Errard, ma controllata attraverso costanti relazioni di aggiornamento<sup>71</sup>, ambiva a coprire la quasi totalità delle “nobilis opera” conservate nelle collezioni pontificie e nobiliari dell'Urbe, per le quali era prevista una destinazione *ad hoc*, le gallerie basse e alte dell'Hotel Richelieu, il palazzo donato dal cardinale al Re<sup>72</sup>. Il noto invio di 300 casse di calchi «d'après l'Antique et d'autres statues» nel 1670 dà pressappoco la misura della reale portata quantitativa delle spedizioni, mentre la ricchezza e la varietà dei pezzi è esemplificata dall'inventario dell'Accademia di Francia del 24 maggio 1673<sup>73</sup>.

Consapevole che l'unica rotta verso il progresso delle arti non era contemplare a distanza o temporaneamente le antichità, ma possederle<sup>74</sup>, ragione del primato artistico di Roma su ogni altro paese straniero, e quindi, sulla Francia, secondo Bernini<sup>75</sup>, il programma colbertiano per l'Accademia di Francia, ideale base di approvvigionamento e valida alternativa alla spoliazione metodica dei tesori antichi via via ostacolata dalla nascente politica di tutela pontificia<sup>76</sup>, era sin da statuto concentrato su questo punto, ma dalla selezione dei primi modelli, oggetti di organizzate campagne di formatura, s'intende come la copia valichi le consuete funzioni pedagogiche e ornamentali, assumendo un valore simbolico e politico: attraverso la ricostituzione in Francia degli emblemi del potere imperiale, la colonna Traiana, e di quello papale, i *Dioscuri* o il *Marco Aurelio*, su cui la *Correspondence* ci dà notizia dal 1669, era in un certo qual modo il trasferimento del potere stesso ad avere luogo<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> Cfr. BRESC-BAUTIER 2002b, p. 328. Lettera di Colbert a Arnoul, intendente della Marina a Tolone, del 12 luglio 1669: «je vous prie de vous y appliquer comme à une des choses du monde que j'ay la plus à cœur et pour laquelle il ne faut rien espargner, ny ayant rien de plus glorieux our nostre nation et qui marque davantage la grandeur et la magnificence de nostre monarchie que le transport de toutes ces belles choses [...]».

<sup>71</sup> Le relazioni del direttore venivano redatte prima mensilmente e, poi, ogni quindici giorni. Cfr. CD, I, p. 36 (23 luglio 1672); p. 95 (16 marzo 1680).

<sup>72</sup> CD, I, p. 24 (6 settembre 1669).

<sup>73</sup> CD, I, p. 28 (16 aprile 1670). In realtà le spedizioni saranno sempre più rare negli anni. Riguardo all'inventario dell'Accademia, cfr. *App. doc. 1*.

<sup>74</sup> CD, I, p. 88 (7 e 15 settembre 1679); LAPAUZE 1924, pp. 41-42.

<sup>75</sup> Lettera di Chantelou del 13 settembre 1665, cit. in MONTANARI 2000, p. 42. «C'est par cette prérogative de posséder ce qui reste de beau de l'antiquité, que Rome produit les grands peintres et les grands sculpteurs; pour ce que le naturel est en tous pays, mais qu'il faut voir l'antique et étudier pour pouvoir arriver à la perfection».

<sup>76</sup> CD I, pp. 21-22 (24 maggio 1669). Colbert ordina ad Errard che vengano fatti i calchi di tutto ciò che di bello è a Roma prima che un cambiamento di Pontificato possa ostacolare l'operazione. Dal passo si intende che papa Clemente IX, e ancor prima Alessandro VII, erano in buoni rapporti con la neoistituita Accademia, come si evince anche dai reciproci contatti con Bernini e Louis de Bourlemont.

<sup>77</sup> Secondo Montanari accadeva il compimento di quella *traslatio studii ad Francos* le cui premesse vanno ricercate molto indietro nel tempo, quando un preciso e cosciente progetto di costruzione di un'egemonia culturale francese veniva formulandosi prima attraverso un'azione di dichiarata subalternità, l'importazione vera e propria dei modelli italiani tramite l'acquisizione dei capolavori antichi o la loro calcatura (l'operazione sconfinava dalle belle arti *tout court*), poi nella falsa condivisione di un primato intellettuale, fino all'imposizione di un'egemonia francese che destava la collera e la gelosia degli italiani. Cfr. MONTANARI 2002, pp. 117-137. Ancora nel 1680 il *Mercurio Galante* apostrofava la Scala degli Ambasciatori con queste parole: «ce magnifique escalier, aussi bien beaucoup d'autres ouvrages qui partent du même esprit, doit faire avouer à l'Italie que lorsque le roi fournit la matière et que M. Le Brun l'exécute, l'Europe entière ne peut donner de plus grand sujet ni un plus grand maître pour les bien traiter», cit. in SARMANT 2003, p. 238.

Nell'ideologia assolutistica francese il riadattamento di questi simboli al potere monarchico in una trasposizione artistica ancor più grandiosa, potenziata dalla luce riflessa del Monarca, avrebbe rafforzato gli alti contenuti tematici degli originali, piegando la copia a strumento efficace di un processo di appropriazione culturale<sup>78</sup>.

È chiaro che le forze messe in campo dai francesi per attendere a tale progetto in tempi relativamente brevi furono esemplari e ben organizzate: oltre ad agevolare il fiorire delle arti, delle lettere, della musica, e delle scienze, in tutte le loro poliedriche estrinsecazioni, la politica culturale del monarca e del suo consiglio seppe convogliare e strutturare in maniera permanente le azioni dei nuovi agenti culturali nelle accademie, poli vitali di una produzione intellettuale e artistica posta sotto il controllo egemonico e al servizio totale del nuovo stato monarchico. Le belle arti erano nelle accademie, al di fuori potevano trovarsi solo espressioni artistiche subalterne o marginali.

La campagna di formatura della Colonna Traiana, cui non a caso venne dedicata un'importante mostra sulla fortuna critica in Francia, diviene paradigmatica<sup>79</sup>. L'impresa, avviata da Francesco I con i primi calchi dei rilievi della parte bassa, prosegue con la missione dei fratelli Fréart tra il 1640 e il 1642, che integrano il lotto con altre sezioni, approssimativamente settanta pezzi, destinati a decorare la *Grande Galerie*, successivamente incrementati a circa quattrocentocinquanta secondo la stima di Girardon (fig. 16)<sup>80</sup>; ma la vera rivoluzione è avviata da Luigi XIV che, come ricordato da Bellori, avrebbe previsto l'integrale fusione in bronzo della Colonna a partire dai calchi da elevare nella piazza antistante il Louvre, secondo un progetto di Bernini risalente al suo viaggio in Francia nel 1665<sup>81</sup>. Secondo Montanari nelle intenzioni di Colbert trovava spazio piuttosto l'idea dell'uso dei calchi per la costruzione di monumenti moderni ispirati all'originale antico, e non la fusione in bronzo della Colonna di fatto mai eseguita; tuttavia all'idea allude esplicitamente anche Girardon da Roma fornendo consigli tecnici<sup>82</sup>. A ciò si può aggiungere con Coquery che l'iscrizione visibile ancora nel XIX secolo «ADM / DCLXVII / LA COLONA / TRAIANA / LUDOVI / CO XIV», evocando un parallelo simbolico tra le gloriose gesta di Traiano illustrate sulla Colonna imperiale e le azioni del sovrano illuminato, presupponeva un'altrettanto impressionante rappresentazione propagandistica del potere monarchico avvalorando la potenziale veridicità della notizia belloriana.

---

<sup>78</sup> COQUERY 2013, p. 189. «La copie s'enrichit par son destinataire».

<sup>79</sup> MOREL 1988.

<sup>80</sup> La missione dei fratelli Chantelou aveva una duplice finalità, da un lato i calchi dovevano decorare le dimore reali, dall'altro potevano servire come modelli agli artisti (oltre ai calchi della colonna traiana, altri erano stati eseguiti dai medaglioni dell'Arco di Costantino, alcuni dalle collezioni dei Medici e dei Borghese, e da San Francesco a Ripa); questo secondo aspetto pedagogico è assai notevole poiché anticipa una delle pratiche accademiche che saranno regolamentate di lì a poco con la creazione dell'Académie royale de peinture et sculpture Parigi e dell'Accademia di Francia a Roma. Cfr. LE PAS DE SÈCHEVAL 1991, p. 262; SCHNAPPER 1994, p. 291; PINATEL 2000, p. 76.

<sup>81</sup> COQUERY 2013, p. 180.

<sup>82</sup> MONTANARI 2002, p. 122; AGOSTI, FARINELLI 1988, pp. 49-53, nn. 6-8.

Prima di lasciare Roma al termine del primo mandato Errard, che aveva partecipato all'impresa editoriale della *Colonna Traiana* con dedica a Luigi XIV, illustrata da Pietro Santi Bartoli, per cui aveva fornito il frontespizio e con ogni probabilità acquistato in qualità di intermediario del Re nel 1674 la catena d'oro per Bellori<sup>83</sup>, cosciente del valore insieme politico e didattico dell'impresa, fece realizzare dei getti da lasciare alle Accademie di Francia e di San Luca<sup>84</sup>. L'impegno di Bellori rispetto all'*editio princeps* di Chacon, di cui scippa l'impianto, si indirizza verso due aspetti: la correzione degli errori legati agli antichi costumi soprattutto militari, verso cui si accendeva l'interesse nella cerchia antiquaria, e l'attenzione agli aspetti artistici, intuibile ad esempio nel taglio simmetrico di alcune tavole<sup>85</sup>.

L'immenso patrimonio di calchi, il cui invio era accompagnato da liste purtroppo ad oggi non rintracciate<sup>86</sup>, imponeva in effetti problemi logistici ancora nel novembre 1687, quando La Teulière ammetteva di voler riordinare le casse contenenti i rilievi della Colonna, chiuse e abbandonate da più di quindici anni, pensando di collocare i frammenti sulle pareti di un'apposita sala destinata all'atelier di pittura (e non di scultura!), per seguire l'indirizzo di Raffaello e Poussin<sup>87</sup>; un commento sensibile agli insegnamenti classicisti di Bellori che visitava l'accademia proprio nel febbraio del 1688<sup>88</sup>.

Naturalmente i maggiori beneficiari della mostra dei calchi traianei erano gli scultori, che si esercitavano anche rapportandosi liberamente al modello, come attesta il bassorilievo con tre figure di soldati (Avignon, Musée Calvet; fig. 17), dove le licenze del copista si avvertono nell'isolamento del gruppo rispetto al carattere corale e narrativo delle scene originali e nelle lievi modifiche formali<sup>89</sup>.

Eppure l'alta reputazione che aveva qualificato la grande spedizione non fu confermata nell'immediato da un pari interesse in termini di recezione in Francia; secondo la testimonianza di Perrault una volta esposti i bassorilievi nei depositi del Palais Royal, pochi furono i visitatori e ancor meno le persone

---

<sup>83</sup> Sull'argomento si veda BOYER 2000, t. I, pp. 51-54, in part. p. 53. Riguardo alla catena d'oro per Bellori, di cui si dà conto in una lettera del 14 dicembre 1673 (CD, I, pp. 49-50), il pagamento è nei *Comptes des bâtimens du Roi*, I (1664-1680), p. 713 (11 maggio 1674). A Charles Errard «pour l'achat des deux chaines d'or que le Roy a donné à deux Italiens». Interessanti e rari rispetto alle copie del fregio della colonna, sono i disegni della base, eseguiti da Errard con un fine imprecisato: accanto alla lacunosità dei singoli fronti acquista enfasi la resa scrupolosa delle parti ben conservate che saranno fonte inesauribile di modelli per le ornamentazioni senza figure delle invenzioni del nantese. Coquery ipotizza un legame di questi disegni con l'impresa dei calchi della colonna ad opera dei fratelli Chantelou, o anche come complemento ad un repertorio figurativo forgiato su di un gusto personale dell'antico. Cfr. COQUERY 2013, pp. 35-36.

<sup>84</sup> BRESC 2002<sup>b</sup>, p. 327 in COQUERY 2013, pp. 180-181. Il numero dei calchi doveva essere esorbitante se oltre ad offrirli a Cristina di Svezia Errard, egli li donò nel 1673 pure a una certa Bartolomea Doccì e a suo genero Adamo Brefort scultore (p. 181, nota 891).

<sup>85</sup> HERKLOTZ 2002.

<sup>86</sup> CD I, p. 78 (9 marzo 1679); p. 112 (8 aprile 1682).

<sup>87</sup> CD, I, p. 167 (18 novembre 1687). La Teulière, "erudito" dei costumi antichi, definisce la Colonna Traiana un repertorio del genere civile e militare ineguagliabile per i pittori (CD, II, p. 18; 9 maggio 1694).

<sup>88</sup> CD, I, p. 169 (10 febbraio 1688).

<sup>89</sup> Il rilievo di Avignone è stato identificato da P. Malgouyeres, in MALGOUYERES, SÉNÉCHAL 1998, n. 143, cit. in COQUERY 2013, p. 183, ill. 33.

accorse per copiare i calchi della famosa colonna coclide<sup>90</sup>. Diversa doveva essere la percezione del maestoso monumento onorario giunto a pezzi: i singoli frammenti non offrivano certo il singolare spettacolo della spirale illustrata nella sua eccezionale integrità. Ad ogni modo i rilievi in questione, insieme ai calchi della Galerie des Antiques du Roi, servirono da modelli per la decorazione di Versailles, dove nel Salone di Marte ad esempio il fregio traiano si mescola con i tondi dell'Arco di Costantino<sup>91</sup>. L'interesse non è documentario, né filologico, ma tematico; la forma veicola diacronicamente i contenuti di potere e propaganda politica.

## 2.5 Esaltare in preziosità il modello: la traduzione in arazzo dei cicli di Raffaello

Alla data convenzionale della fondazione dell'Accademia di Francia, che farà di Raffaello il suo modello pedagogico per eccellenza, il genio del pittore ha già una consolidata fama oltralpe, tanto che sia la conoscenza diretta delle sue opere presenti nelle più importanti collezioni principesche e monarchiche, che le serie di arazzi o la circolazione di stampe dalle sue invenzioni, lo avevano reso un artista universalmente acclamato. In Francia la storia della smisurata e ininterrotta fortuna del pittore, che ha inizi nella raccolta di Francesco I, dove figurava un nucleo prestigioso di dipinti autografi dell'urbinate tra cui il *San Michele* e la *Sacra Famiglia*, ha un'impennata nel corso del Seicento: in meno di un trentennio, tra il 1635 e il 1660 vari incisori francesi, da Rémy Vuibert a Guillaume Chasteau, attendono ad una riproduzione quasi completa dei suoi capolavori; nel 1651 Pierre Daret pubblica la prima monografia francese sul Sanzio; nel 1662 Fréart de Chambray lo celebra come «le plus parfait Peintre des Modernes» in opposizione al mediocre pittore Michelangelo e, su questa gloriosa scia Félibien ne tesse lunghe lodi, apostrofate nell'elogio de «il beau naturel», a breve distanza dal discorso sull'*Idea* di Bellori, su cui si assesterà opportunamente il paragone con il nuovo pittore perfetto Poussin<sup>92</sup>. La superiorità di Raffaello su qualunque altro possibile antagonista, da Michelangelo a Rubens, è da un lato nel suo stesso incarnare il modello esemplare di artista virtuoso, attendendo ad una perfezione morale e umana perseguita dagli accademici attraverso l'osservanza di una disciplina severamente regolamentata, dall'altro nel raggiungimento di un impareggiabile equilibrio delle singole parti della pittura, disegno, colorito e espressione, sufficiente al dispiegamento delle diverse interpretazioni individualistiche di orientamento

---

<sup>90</sup> PERRAULT 1688, I, p. 193, cit. in COQUERY 2013, p. 180.

<sup>91</sup> PINATEL 1996, p. 318. La maggior parte dei calchi inviati dall'Accademia di Francia a Roma all'Académie de Peinture et Sculpture confluirono all'École des Beaux-Arts e servirono da modelli per la decorazione di Versailles.

<sup>92</sup> Cfr. THUILLIER 1983, pp. 14-22. Come ricorda Thuiller, De Piles nel suo *Balance des peintres* (1708) assegna al Sanzio il voto massimo per le categorie del «disegno» e dell'«espressione». Quanto alla visione francese del Michelangelo pittore, ad una ostilità verso il carattere fiorentino e, dunque, provinciale si associava l'idea dell'eccessiva e incondizionata adesione alla natura, mentre Raffaello aveva il pregio ineguagliabile di aver espresso anche le tensioni spirituali in una forma sublime ed universalmente valida.

classicista della scuola francese<sup>93</sup>. Sembra evidente come uno stile raffaellesco fosse già penetrato nella generazione degli artisti attivi negli anni Quaranta, dando conto del potere di diffusione delle stampe e delle copie, come mostra il *may* per Nôtre-Dame raffigurante *La predica di San Paolo ad Efeso* di Le Sueur (Parigi, Musée du Louvre; fig. 18)<sup>94</sup>.

L'eccellenza di Raffaello, celebrata negli scritti d'arte e in ambito collezionistico (il Daret parla già di falsificazioni delle sue opere), trova una sua formulazione nell'insegnamento accademico: la *conférence* d'apertura del ciclo voluto da Colbert sui dipinti del *Cabinet* del Re, tenuta da Charles Le Brun il 7 maggio 1667, è dedicata al *San Michele Arcangelo*, esempio di correttezza e forza del disegno, soprattutto nei contorni della figura che agisce mossa da un impulso divino, come sapientemente si risolve di rappresentare il maestro urbinato in grado di dar forma al soprannaturale<sup>95</sup>; per quanto concerne la nostra accademia, coerentemente ai *pensionnaires* da poco giunti a Roma si propone la copiatura prima del ciclo degli *Atti degli Apostoli* dagli arazzi Vaticani e, poi, degli affreschi delle Stanze, entrambe le serie erano destinate alla traduzione in sfavillanti arazzi nelle Manifatture dei Gobelins; solo in un secondo momento sarebbero subentrati altri modelli, le decorazioni della Villa Chigi alla Farnesina e delle Logge Vaticane.

La tradizione della copiatura dei modelli raffaelleschi era stata avviata in precedenza; in questo senso val bene rammentare alcuni episodi che documentano imprese affini, ma meno ambiziose rispetto alle serie dei Gobelins, certamente collegate a commissioni private o a specifiche missioni.

Oltre al già citato caso di Errard, anche Le Brun soggiornò a Roma, finanziato dal cancelliere Séguier, con gli stessi obiettivi dei futuri *pensionnaires*, il perfezionamento e la realizzazione di copie dall'Antico e da Raffaello. L'appoggio del cardinale Antonio Barberini gli valse l'entrata a molti luoghi, sicuramente a palazzo Farnese, dove il pittore aveva iniziato una copia da Raffaello rimasta incompiuta a causa del divieto d'accesso, come segnala egli stesso in una lettera del 25 luglio 1643; di notevole interesse è una copia dell'*Aurora* di Guido Reni nel palazzo allora di Mazzarino (casino Rospigliosi), realizzata da Le Brun nello stesso anno e conservata nel cabinet di Séguier sino alla morte nel 1672. Le Brun sfruttò pure i tanti privilegi concessi per eseguire copie per sé stesso, alcune delle quali esposte nel 1648 all'*Académie royale*<sup>96</sup>. I

---

<sup>93</sup> Cfr. ROSENBERG 1995, pp. 15, 25-26.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 44. Nel 1645 Le Sueur eseguì dei disegni dalle logge di Raffaello per una serie di arazzi per Jacques Le Coigneux.

<sup>95</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. 1, vol. 1, pp. 110-120 (Conferenza di C. Le Brun "Saint Michel terrassant le dragon de Raphaël"; 7 maggio 1667). Le Brun scioglie l'apparente contraddizione delle espressioni delle due figure: il demone è raffigurato come se fosse schiacciato da un grande peso, mentre l'angelo con grande grazia e soavità appena lo sfiora con la punta del piede: «[...] de sorte qu'il faut entrer dans la pensée du peintre pour trouver que la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine laquelle, agissant d'une manière invisible et tout spirituelle, paraît et montre ses effets sur le corps qui peuvent être vus».

<sup>96</sup> GADY 2010, pp. 129-141. Sulla collezione del cancelliere Pierre Séguier, cfr. NEXON 1982. La collezione di Séguier, come configurata nel 1672, si completa con le opere registrate nell'inventario di Mme Séguier, stilato ad undici anni dalla morte del cancelliere ad opera di Bonnemer, uno dei primi *pensionnaire* dell'Accademia di Francia impiegati a copiare la galleria Farnese: essa vantava una sorprendente presenza di copie da Raffaello, Guido Reni, Carracci, Tiziano, Veronese, Bassano e Andrea del

modelli raffaelleschi, segnalati nell'inventario dei beni del pittore, sono principalmente gli arazzi con gli *Atti degli Apostoli*, gli affreschi delle Stanze e della Farnesina in formati diversi, e studi di singole parti<sup>97</sup>. Le affinità con i modelli accademici sono stringenti.

Secondo la *Correspondance* tra il 1661 e il 1662 Charles de la Fosse avrebbe eseguito una copia della *Messa di Bolsena* di Raffaello per il banchiere Jabach; il dipinto insieme ad altri disegni mostrati dal padre a Colbert gli garantirono una pensione per proseguire i suoi studi in Italia<sup>98</sup>; la data assai alta esclude ogni possibile collegamento dell'opera con il progetto accademico delle copie degli affreschi delle Stanze in Vaticano per la traduzione in arazzo, – quella dello stesso soggetto fu eseguita da Jacques Prou – su cui torneremo a breve<sup>99</sup>. Immaginiamo che gli artisti francesi venuti a Roma prima della creazione dell'Accademia, divenuta poi un polo di riferimento indiscusso, il cui viaggio raramente era finanziato dal Re, da un'istituzione, o da un ufficiale ministeriale, trovassero appoggio presso una cerchia erudita francofila, fu ad esempio lo stesso abate Elpidio Benedetti, in qualità di agente del Re con un ruolo-chiave nella politica artistica di Mazzarino e poi di Colbert, a dichiararsi protettore del pittore Sarrazin e di tutti gli artisti che sua Maestà avrebbe gradito far studiare a Roma<sup>100</sup>.

Nella lettera del duca di Chaulnes a Colbert, datata 11 febbraio 1670, si dà notizia delle copie ad olio che i *pensionnaires* hanno eseguito «en perfection» dagli arazzi con gli *Atti degli Apostoli* su disegno di Raffaello, enunciando lucidamente le molteplici funzioni delle stesse, strumentale, ornamentale e didattica, e i benefici che il re avrebbe potuto trarre da tale invio<sup>101</sup>. Il legame della neonata Accademia con la manifattura reale dei Gobelins, riorganizzata proprio nel 1667 e monopolizzata da Le Brun per tre lustri, non è dunque solo istituzionale, ma effettivo, e le produzioni dell'una e dell'altra risultano essere strettamente dipendenti. Le nove copie ad olio dagli arazzi, forse inviate in Francia nel 1671 con

---

Sarto (quest'ultime sono le più stimate), mescolate ad originali, alcune delle quali decoravano ambienti importanti come il cabinet dell'ufficiale (in part. pp. 191, 196-197). Il Domenichino è una strana assenza, mentre è presente l'Albani.

<sup>97</sup> GADY 2010, pp. 133-134. Le Brun realizzò anche una raccolta di disegni all'antica, studiati da S. Loire in LOIRE 2000<sup>b</sup>.

<sup>98</sup> CD, I, p. 2.

<sup>99</sup> GUSTIN-GOMEZ 2006, pp. 34-38. La copia della *Messa di Bolsena* non è stata rintracciata. Tra le copie antiche del capolavoro una si trova al Musée des Beaux-Arts di Nantes (inv. n. 129). Malgrado le nebulose notizie sulla permanenza di De La Fosse a Roma, egli potrebbe esservi giunto nel 1659 per restarvi un biennio, prima di partire alla volta di Venezia, dove la sua presenza triennale è censita per lo meno da un pagamento del cardinale Bonzi nell'agosto 1663: l'incontro con la pittura di Tiziano e Veronese, recepita modernamente nella pari ispirazione all'opera di Rubens, lo segnò in maniera decisiva; l'influenza del colore veneziano si coglie nella sua produzione matura ed è significativamente registrata dalle diverse fonti storiografiche, mentre più labili sono le tracce del classicismo romano.

<sup>100</sup> DI CASTRO 1988, p. 90, lettera n. 34. Benedetti è più volte evocato nella *Correspondance*, tra l'altro a proposito della statua del Re di Bernini (CD, I, p. 28; 6 giugno 1670), e sull'acquisto del *Giove Della Valle* per il sovrano (CD, I, p. 33; 6 novembre 1671).

<sup>101</sup> CD, I, p. 25. «Je vis, il y a quelques jours, les copies que les peintres de l'Académie du Roy ont faites des tapisseries sur les dessins de Raphaël. C'est un travail qui a été exécuté en perfection, et dont l'ont tirera plusieurs avantages le premier que le Roy pourra avoir de plus belles tapisseries que celles qui sont icy; la deuxième, que les tableaux seront un bel ornement partout où l'on voudra les mettre, et le troisième, que ce sera une escolle pour les Peintres, où il pourront beaucoup profiter».

l'accademico Goy<sup>102</sup>, erano conservate fino alla fine del XIX secolo nel coro della cattedrale di Meaux, dove giunsero nel 1752 per dono di Luigi XV<sup>103</sup>; in seguito esse furono trasferite ai Gobelins per servire da modelli per le tessiture in arazzo e ricondotte in loco, infine destinate al Museo del Louvre (INV. 20.776 a 20.783, figg. 19-20)<sup>104</sup>. In assenza di notizie dalla *Correspondance*, il tentativo da parte di Lhuiller di attribuire le copie anonime ai singoli *pensionnaires*, è considerevole poiché riflette un “nuovo” approccio verso la copia, da considerare autonomamente e con pari dignità rispetto all'originale, quando i tratti distintivi del copista emergono come personale contributo. Tuttavia molte circostanze concorrono a incidentare il tradizionale *iter* di riconoscimento della paternità dell'opera nel caso delle copie dipinte sortite dall'Accademia: il peso del modello cui conformarsi linguisticamente, l'uso della tecnica “au voile”, ossia una sorta di calcatura attraverso il disegno dei contorni su di un velo di garza applicato direttamente sull'affresco (la pratica, condannata a più riprese dagli italiani, è giudicata dai francesi utile a togliere la polvere dagli originali)<sup>105</sup>, fattori che generano un appiattimento stilistico, senza contare che alcune copie erano opere di collaborazione, soprattutto quando la parte architettonica del soggetto richiedeva una abilità non ordinaria, ad esempio per la *Scuola di Atene*<sup>106</sup>.

Come attesta la missiva dell'abate di Bourlement a Colbert, datata 7 marzo 1670, in origine i *pensionnaires* poterono beneficiare in Vaticano di un ambiente di lavoro riservato per terminare le copie dagli arazzi, solo più tardi s'insediarono stabilmente nelle Stanze con strumenti e impalcature per circa un trentennio<sup>107</sup>.

Una vera e propria ossessione governa la richiesta da parte di Colbert, seguito dagli altri ministri, in merito alle copie dipinte degli affreschi delle *Stanze* in Vaticano, l'opera più celebre e più studiata da tutte le generazioni di artisti<sup>108</sup>. L'ambizione era tale da pensare la copia come un mezzo di perfezionamento ed esaltazione del modello stesso, i cui colori erano già notevolmente deteriorati e per cui si preconizzava una

---

<sup>102</sup> Il pittore Charles Goy, di cui il direttore sposa in seconde nozze la figlia Marie Marguerite Catherine, fu responsabile della spedizione di dodici dipinti dei primi *pensionnaires*, stando al pagamento del 2 febbraio del 1671, inviati probabilmente il 7 giugno 1670; una volta giunti a Parigi esse furono adagiati su telai nel Louvre. Goy, a Roma nel 1669 e nel 1675, fu l'autore di una copia della *Scuola di Atene*. Cfr. GUIFFREY 1881-1901, t. I, col. 482.

<sup>103</sup> LHUILLIER 1888, pp. 15-17; Cfr. CUZIN, CORDELLIER 1983, p. 244; HABERT, LOIRE, SCALLIÉREZ, THIÉBAUT 2007, pp. 96-97. Nella cattedrale di Meaux sono presenti anche due copie anonime con le storie di Sant'Andrea di Domenichino e Guido Reni a S. Gregorio al Celio che, insieme alle copie dagli arazzi raffaelleschi, fecero parte di un unico dono di Luigi XV a M. de La Roche de Fontenilles, elemosiniere di sua figlia, nel 1752.

<sup>104</sup> Una curiosa nota in margine all'*Inventaire générale du mobilier de la couronne* recita «Vue la lettre de M. Le Brun, premier peintre du Roy, par laquelle il paroist que ces neuf tableaux ont esté mis au Cabinet de Sa Majesté Deschargé. – D. M.»; cfr. GUIFFREY 1886, II, [1673], p. 18. Come già osservato da Schnapper, alla morte di Le Brun le copie erano sotto la sua custodia nel cabinet dei dipinti di Parigi, ma egli non le incluse nell'inventario proprio perché copie, mentre compaiono in quello di Bailly; cfr. SCHNAPPER 1990, p. 20.

<sup>105</sup> CD, I, p. 255 (12 febbraio 1692); CD, I, p. 328 (7 ottobre 1692).

<sup>106</sup> CD, I, pp. 328-329 (14 ottobre 1692).

<sup>107</sup> CD, I, p. 26.

<sup>108</sup> LOIRE 2001; id. 2016.

peggior sorte: l'invenzione delle acclamate composizioni poteva risultare addirittura impreziosita dalla traduzione in rifulgenti arazzi ad alto liccio.

I soggetti prescelti per i dieci dipinti, utilizzati per diverse tessiture tra il 1683 e il 1794, sono: la *Battaglia di Costantino*, i due lati della battaglia, copiati da Charles Poërsen; la *Visione di Costantino*, opera di Nicola Rabon; la *Scuola di Atene*, eseguita da Louis de Boullogne (fig. 21), che copiò anche la *Disputa del Sacramento*, il cui arazzo non fu mai eseguito<sup>109</sup>; la *Messa di Bolsena* realizzata da Jacques Prou; l'*Incontro tra Leone Magno e Attila*, copiato nel 1683 dall'indolente Pierre Canonville<sup>110</sup>; il *Parnaso*, di Charles Desforest; *Eliodoro cacciato dal tempio* e l'*Incendio di Borgo*, prova accademica di Louis de Boullogne<sup>111</sup>. Due di essi, *Attila cacciato da Roma* e il *Parnaso* furono ritoccati nel 1685 a Parigi, rispettivamente da Houasse, futuro direttore dell'Accademia, e Monnoyer, che realizzò «ornamenti di abiti, alberi e fiori». Le Brun dotò il *Parnaso* di una preziosa bordura già utilizzata per le sue *Battaglie di Alessandro*, con l'idea di sugellare un legame ideale<sup>112</sup>. A questo gruppo di copisti si aggiunge Du Vernoy, autore di una copia ridotta della *Disputa del Sacramento*<sup>113</sup>, il cui arazzo come sopra detto non fu mai realizzato. I dieci dipinti, rimasti negli ateliers dei Gobelins, furono inviati verso il 1745 al Palais du Luxembourg per decorare l'appartamento del maresciallo di Lowendal. Alla morte di quest'ultimo, nel 1759, i dipinti tornarono alle Manifatture reali per servire di nuovo da modelli per altre tessiture<sup>114</sup>.

La difficoltà di ricostruire la storia di questi dipinti, per conoscerne la sorte e, possibilmente, localizzarli, è evidente. Loire, occupandosi delle copie accademiche settecentesche si interroga sulle precedenti versioni e assume che esse potrebbero identificarsi, a volte con qualche approssimazione o errore, nell'inventario Villot delle collezioni del Louvre, dove si registra parimenti l'invio delle stesse ai musei di Provincia. Dovrebbe essere parte di questo nucleo la copia della *Messa di Bolsena* (Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. M 5782), maestosa come l'originale; malgrado sia noto che il soggetto fu copiato da Jacques Prou per Colbert, la tela è attribuita curiosamente a Bon Boullogne<sup>115</sup>.

Di fronte all'omaggio orchestrato dalla Francia alle pitture di Raffaello, e al pensiero ardito di sublimare in imperituri arazzi l'eredità immensa che gli "italiani" trascuravano pericolosamente, il nuovo

---

<sup>109</sup> Secondo Coquery Louis de Boullogne dimostra un'influenza errardiana e fu forse il disegnatore dei rilievi della Tomba dei Nasonii, vinse un premio all'Accademia di San Luca nel 1677. Diversi sono gli artisti francesi nella cui produzione resta traccia dei riferimenti alla maniera del direttore, nello specifico Jean-Baptiste Corneille e Jean-Baptiste Goy; cfr. in COQUERY 2013, pp. 191-192.

<sup>110</sup> Nel giugno 1682 Colbert ordina ad Errard di cacciare Canonville dall'Accademia per cattiva condotta (CD, I, p. 114), ma lo ritroviamo impegnato in Vaticano per la copia dell'*Attila* dal 1 aprile al 30 giugno (CD, I, p. 120). Otterrà la grazia per mezzo di Errard (LAPAUZE 1924, pp. 47-48).

<sup>111</sup> FENAILLE 1903, pp. 200-202.

<sup>112</sup> COQUERY 2013, p. 187.

<sup>113</sup> CD, I, p. 134.

<sup>114</sup> FENAILLE 1903, pp. 200-201; CUZIN, CORDELLIER 1983, pp. 246-248, nn. 364-367; DENISE 1993, pp. 28-33, nn. 5-7. Due tessiture furono realizzate contemporaneamente tra il 1682 e il 1687, la seconda sempre in alto liccio ma con oro.

<sup>115</sup> HABERT 1987, p. 224. La copia misura 700 x 482 cm.

commissario Bellori cercava di reimpossessarsi del patrimonio, attraverso la pubblicazione della *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico*, edito tardivamente nel 1695. L'abate Nicaise, amico di Giovan Pietro e di Poussin, aveva scritto un commento alla *Scuola di Atene* e al *Parnaso*; l'interesse erudito per l'opera si concretizza con la commissione di due copie da riportare a Digione, la prima eseguita da Carlo Vano detto Napoletano, sotto la guida di Poussin, la seconda di minore dimensioni anonima (Digione, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 50; fig. 22)<sup>116</sup>.

Scarse sono le notizie della copiatura degli arazzi con i *Giuochi di putti*, i cui nobili prototipi erano stati realizzati nello stesso atelier del fiammingo Pieter Van der Elst e la cui fortuna era stata rinnovata dalla serie del Romanelli per la Manifattura Barberini. Abbiamo il dato certo del compimento dell'opera nella lettera del 24 febbraio 1673<sup>117</sup>.

Agli inizi del 1684, poco dopo la morte di Colbert, Louvois, che fu un grande amatore di arazzi, fece realizzare i cartoni per la tintura dei *Sujets de la Fable* o degli *Amori di Psiche*, desunti dalle invenzioni di Raffaello e Giulio Romano, coinvolgendo una équipe di pittori, i quali fornirono oltre al materiale preparatorio, gli schizzi colorati prima e i cartoni poi, anche dei dipinti in piccolo formato esposti pubblicamente il 7 febbraio 1686 alle Tuileries e giudicati dal ministro, episodio di rilievo nel passaggio dall'egemonia di Le Brun a quella di Mignard-La Chapelle da interpretare come manifesto delle tendenze contemporanee tra i due «salons» del 1673 e del 1699<sup>118</sup>. La fonte dei modelli, stavolta non un ciclo dato, ma un insieme disparato di composizioni mitologiche, non poteva trovarsi solo nei disegni del *Cabinet du Roy*, alcuni provenienti dal fondo Jabach acquisito nel 1671, dove non risultano tutti i fogli di analogo soggetto; i pittori dovettero ricorrere alle incisioni, ad esempio Poerson si servì forse della stampa di Battista Franco per il *Bagno di Amore e Psiche* (collezione privata), eseguita nello stesso senso dell'originale<sup>119</sup>. Oltre alle lievi varianti compositive (che intercorrono pure tra i disegni e gli arazzi, primo fra tutti la censura delle nudità in questi ultimi), sorprende la libertà di riadattamento del modello (fig. 23): le figure sono sinuose e aggraziate, quasi neoclassiche, le linee più morbide, la natura rigogliosa

---

<sup>116</sup> GUILLAUME 1980, pp. 66-67, nn. 103, 105.

<sup>117</sup> CD, I, p. 43. Colbert si rassicura che i dipinti siano spediti ad Arnoul, Intendente generale delle Galere a Marsiglia. Un disegno anonimo rappresentante *Putti che giocano a mosca cieca* (collezione Paliard), possibilmente legato a questa commissione, è pubblicato in MÜNTZ 1897.

<sup>118</sup> GUIFFREY 1881, II, p. 436. I pittori di cui si rendicono sono: *Mosnier* «pour les grands tableaux qui a commencez d'après Jules Romain»; *Bommemer* per una copia da Raffaello; *Houasse* per un dipinto già eseguito da Giulio Romano; *Noël Coypel* dagli «arabesques» di Raffaello (in nota si specifica da Mantegna, copia da tradurre in arazzo ai Gobelins); *Antoine Coypel* da Raffaello, *Corneille* il giovane per due dipinti da Giulio Romano; *Alexandre* per due dipinti da Raffaello, *De Sène* il giovane per un dipinto da Raffaello, *Boulogne* il giovane per un dipinto da Raffaello, *Boulogne* il vecchio per un dipinto da Giulio Romano; *Poerson* che riceve un acconto per un dipinto da Giulio Romano; *Montagne* per un dipinto da Giulio Romano da far tradurre in arazzo; *Verdier* per il disegno e il grande dipinto del *Ratto di Elena* di Raffaello (Guido Reni?). Per l'identificazione dei cartoni della serie e la storia della commissione si vedano i molteplici studi di STANDEN 1964, 1985, 1992; sul dipinto di Coypel e sull'importanza dell'esposizione dei sedici dipinti nel 1686, cfr. BOYER 1999, p. 72.

<sup>119</sup> Boyer segnala anche il dipinto di Michel Corneille con il Giudizio di Paride (Lyon, Musée des Beaux-Arts). BOYER 1999, pp. 71-73, fig. 5.

e “avvolgente”, l’atmosfera è luminosa. I manufatti in questione subiscono una metamorfosi linguistica tale da lasciar quasi sfuggire il richiamo immediato al modello, di cui si conserva l’ideazione ma non i modi espressivi, cosicché le composizioni mitologiche si trasformano in sensuali scene all’aperto in linea con il gusto che andava imponendosi.

Ritornando al programma dell’Accademia, la necessità di approntare un repertorio completo dell’Urbinate spinse La Teulière a sostenere con particolare interesse da un lato la copiatura delle Logge, incise da Chaperon ma mai tradotte integralmente in pitture, il cui formato medio conveniva per tempi e modi d’esecuzione rispetto ai giganti e impegnativi affreschi delle Stanze, dall’altro la trascrizione grafica della Farnesina, opera del *pensionnaire* Nicolas Bocquet, da destinare alla traduzione a stampa. Al pittore, che si era accinto a lavorare a questa impresa a causa della temporanea chiusura degli ambienti in Vaticano, era stato accordato un periodo di permanenza integrativo per portare a termine la serie, poiché secondo la testimonianza del direttore «les Graveurs n’estant pas moins nécessaires que les Peintres» al servizio del Re, e la sua buona *maîtrise* del chiaroscuro e della degradazione delle tinte lo avrebbero reso più abile degli incisori ordinari<sup>120</sup>. Più dotato e affermato, Nicolas Dorigny realizzò la *suite* di dodici stampe del ciclo della Farnesina (figg. 24-25) per il testo belloriano edito da Domenico de Rossi, «le plus grand marchand d’estampes, pour ne pas dire le seul qui soit à Rome», di cui dà conto La Teulière nel gennaio del 1693, e la cui spedizione a Parigi ebbe luogo entro il 22 settembre 1693<sup>121</sup>. Tra i vari incisori francesi, Nicolas Dorigny promuove il «primato del disegno» e dei modelli classici, si pone come divulgatore della grande tradizione italiana, mai meccanicamente, ma reinterpretandola con uno stile coerente e personale<sup>122</sup>.

Nello scenario di sacralizzazione che investe la figura di Raffaello, eterno nume tutelare dell’accademia e costante ispirazione per gli allievi, non stupisce allora che il solo interesse verso la sua opera sia sentito dai direttori come un buon segno, quasi una garanzia di corretta predisposizione e sicura riuscita<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> CD, I, pp. 207-208 (22 agosto 1691). I disegni, in particolar modo quelli con le *Storie di Psiche*, dovevano essere di un formato considerevole «à faire voir la beauté de l’originab»; in CD, I, p. 231 (30 ottobre 1691).

<sup>121</sup> CD, I, pp. 345, 351, 357, 369, 412, 414, 416, 419.

<sup>122</sup> GADY 2005, pp. 12, 14-15. Rispetto all’incisione “di traduzione”, quella “d’interpretazione” è analizzata da Gady attraverso la lettura di tre casi in cui la tecnica pittorica, strettamente correlata alla scelta dei modelli, presenta una grande varietà stilistica: Farjat, capace di adattare la sua maniera a quella degli artisti cui si rapporta, per lo più romani e contemporanei, ma li restituisce in un certo modo appiattiti; Dorigny risponde ad un’idea dell’interpretazione fondata sulla preminenza del disegno, concentrando la sua produzione particolarmente sui modelli classici; infine Spierre, interprete di Pietro da Cortona e Bernini, è interessato agli effetti plastici e pittorici della traduzione incisa, conseguendo dei risultati vicini ai fogli ad inchiostro acquerellato tipici del Bernini e di Gaulli (*Ibid.*, p. 19).

<sup>123</sup> CD, I, p. 203 (2 luglio 1691). La Teulière riferendosi al pittore Sarabat, da poco giunto in Accademia: «il m’a paru extrêmement touché de ce qu’il a veu de Raphaël, ce qui est une bonne marque».

## 2.6 Annibale Carracci per la Galleria degli Ambasciatori: l'esempio della grande decorazione romana

La forza evocativa della copia e la sua utilità nel reimpiego decorativo erano già state intuite da raffinati collezionisti e amatori d'arte francesi ben prima che l'accademia romana ne regolamentasse la prassi a beneficio dei cantieri reali: alle note vicende delle missioni finanziate dai fratelli Fréart<sup>124</sup> o dal cancelliere Séguier, con l'intento di dotarsi di copie dai capolavori eseguite sul posto direttamente dagli originali, si associa l'esempio di Louis Phélypeaux La Vrillière, la cui dimora progettata da Mansart a partire dal 1635 vantava una galleria di cinquanta metri di lunghezza, con alle pareti importanti dipinti di Guido Reni, Guercino, Alessandro Turchi, Pietro da Cortona, Poussin, e più tardi Carlo Maratti, e sulla volta gli affreschi di François Perrier, romanizzato al suo rientro in Francia nel 1645 dopo un intenso soggiorno nell'Urbe. Nella galleria "all'italiana" dell'Hôtel di La Vrillière figuravano accanto agli originali degli artisti pocanzi citati, le copie con *Cefalo e Aurora* e *Perseo e Andromeda* dalla galleria Farnese, posti ai lati della galleria, e altre dieci copie sempre desunte dallo stesso ciclo nell'*orangerie* sottostante<sup>125</sup>. Bernini non mancò di rilevare che, nonostante avesse visto centinaia di volte gli originali, non provava meno piacere nell'osservare queste copie<sup>126</sup>. Naturalmente si trattava di riproduzioni di qualità, fatte acquistare, o commissionate direttamente a Roma, forse con la mediazione del Perrier stesso<sup>127</sup>.

La residenza di La Vrillière si offriva come esempio di un gusto artistico sì italiano, ma soprattutto moderno, orientato verso le novità della pittura contemporanea, incorniciate dall'imitazione di quella che a buon diritto si proponeva come la vera innovazione della grande tradizione decorativa romana, creando attorno all'opera una sensibilità e un'attenzione diverse; una conoscenza parziale, ma grafica, si aveva già grazie alle incisioni di Pierre e Nicolas Mignard del 1636, e di Jacques Belly del 1641<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> François Sublet de Noyers, Sovrintendente Reale alle Fabbriche, incaricò alla fine del 1642 il cugino Paul Fréart de Chantelou di alloggiare ai migliori pittori francesi presenti a Roma le copie dei capolavori conservati nelle principali collezioni romane, soprattutto quella Farnese (di cui si dispone del quasi coevo inventario del 1644), per realizzare arazzi da destinare alle residenze reali. Lo Chantelou affida il compito a Poussin che recluta sei conterranei, Pierre Mignard, Charles Errard, Pierre Le Maire, Jean Noret, Nicolas Chaperon, Reynaud "Levieux" e un italiano, chiamato "Ciccio" napoletano, identificato nel pittore Francesco Graziani. Cfr. DEL PESCO 2008, pp. 147-148. Di recente si è voluto riconoscere in Ciccio napoletano il pittore Francesco Cozza; cfr. DE MARCO 2008.

<sup>125</sup> COTTÉ 1988, p. 44. Secondo gli inventari originali e copie erano indifferentemente esposti nella quadreria di La Vrillière, interessanti sono la copia del *David* e della *Carità* di Guido Reni, conservati rispettivamente presso il Musée des Beaux-Arts di Orléans e quello di Tours. Cfr. HAFFNER 1988, pp. 31, 33.

<sup>126</sup> DEL PESCO 2001, pp. 153, 436. «È entrato [il Cavaliere] nella galleria inferiore, dove vi erano le copie della galleria Farnese. Le ha osservate con grandissima attenzione, e, dopo essersi soffermato a lungo, ha detto: «È meraviglioso. Avrò visto quattrocento volte gli originali e, tuttavia, continuo a provare piacere nel guardarle. Questo si deve alla buona qualità».

<sup>127</sup> COTTÉ 1988, p. 44.

<sup>128</sup> Si veda BOREA 1986, pp. XVII, XXI, cat. XLII, pp. 111-128. Di notevole interesse sono le incisioni di François Torteat con le *Storie di Romolo e Remo* in Palazzo Magnani, databili ante 1652, per la precocità dell'interesse francese verso l'Annibale bolognese (p. XXII, cat. XIII, pp. 28-34).

Una destinazione d'eccezione ebbero le copie dipinte della galleria Farnese dei Carracci, eseguite su idea di Charles Le Brun dai primi *pensionnaires* Pierre Mosnier, che avrebbe enfatizzato il ruolo strategico di Annibale nel teorema classicista delineato in *Histoire des arts qui ont rapport au dessein* del 1698<sup>129</sup>, Jean-Baptiste Corneille, Bénigne Sarrazin, Louis Vouet, François Bonnemer nel 1667, dunque immediatamente dopo la fondazione dell'Accademia e, quindi, da considerarsi come primo incarico in assoluto; esse furono inglobate sul soffitto (non voltato ma alla francese) della galleria degli Ambasciatori nel palazzo delle Tuileries, dove erano esposti i grandi capolavori della pittura italiana<sup>130</sup>.

O. Michel identifica le copie in questione con i lavori dei *pensionnaires* presentati da Errard agli Accademici di Parigi nel marzo del 1668, ma ritenuti ingiudicabili per l'assenza degli originali con cui confrontarli<sup>131</sup>: inglobate nella volta della galleria di Diana, detta «degli Ambasciatori», un luogo simbolico politicamente, esse perirono a causa di un incendio nel 1871. Resta traccia dell'assetto in un disegno di Fortuné de Fournier, realizzato tra il 1859 e il 1864 (fig. 26)<sup>132</sup>; in occasione della visita degli Ambasciatori alcuni arazzi si aggiungevano a completare la già ricca decorazione.

Nelle *Mémoires inédits* (1854, II, p. 13) si dà conto di questa impresa, il cui carattere eminentemente ideologico è espresso nell'iscrizione apposta dai cinque copisti, lasciata nell'angolo sud del soffitto: «L'anno 1667 è stata copiata tutta la Galleria da F. Bonnemer, B. Sarazin, J. Corneille, L. Vouet, P. Monier, mantenuti a Roma nell'Accademia francese»<sup>133</sup>.

I graffiti in questione vanno interpretati diversamente rispetto agli innumerevoli esempi di firme lasciate nei più celebri e simbolici luoghi artistici a Roma dagli artisti nel corso dei secoli; oltre ai nomi dei singoli copisti si designa con enfasi quello dell'istituzione, con un implicito, ma ovvio rimando alla protezione del Re, sotto i cui auspici era da poco fiorita, e al progetto di trasferimento dei valori estetici in atto, di cui essa rappresentava agli occhi dei contemporanei un dispositivo indispensabile<sup>134</sup>. Il programma

<sup>129</sup> MONIER 1698, pp. 346-347. «Et c'est aux Caraches à qui nous avons l'obligation, au commencement de nôtre siecle, d'avoir empêché que la Peinture n'ait tout-à-fait décliné à Rome, où elle sembloit se perdre, à cause que les manieristes de l'Ecole de Joseph Arpino, & ceux de l'Ecole des Caravagistes leurs oposez, l'emportoient sur ceux qui suivoient le goût de l'Antique & la belle Maniere de Raphaël».

<sup>130</sup> LAPAUZE 1924, pp. 22-23. Tra le copie al Louvre non compaiono i soggetti legati a tematiche omosessuali, *Apollo e Giacinto e Giove e Ganimede*, cit. in MICHEL 1988, p. 483.

<sup>131</sup> CD, I, pp. 12-13; in MICHEL 1988. Le copie ad olio su tela incollate su supporto più solido furono inviate insieme a sedici grandi cartoni.

<sup>132</sup> SAINTE FARE GARNOT 1978, p. 121, fig. 3. Una trascrizione parziale del soffitto appare pure in un dipinto di Hubert Robert del 1792; ill. in MICHEL 1988, p. 479, fig. 1.

<sup>133</sup> MARTIN 1965; l'iscrizione è integrata in BRIGANTI, CHASTEL, ZAPPERI 1986, p. 24. Coquery ricorda il graffito apposto sulle copie della colonna traiana, ravvisando un comune intento da parte del Direttore, in COQUERY 2013, p. 186. F. Bonnemer, che si trattenne a Roma per lunghi anni, rientrando a Parigi solo nel 1675, realizzò una copia del *Cristo e la Cananea* di Annibale Carracci (LAPAUZE, p. 24); il dipinto oggi a Dijon e proveniente dal Palazzo delle Tuileries, una volta ritenuto autografo, è stato respinto dal catalogo del bolognese da Dempsey che riconobbe l'originale nel quadro a Parma, originariamente collocato in Palazzo Farnese. Cfr. DEMPSEY 1981, pp. 91-95. Già Posner riteneva copia il dipinto di Digione. Cfr. POSNER 1971, pp. 37-38, cat. 87.

<sup>134</sup> Cfr. LOIRE 2001; GUICHARD 2014, pp. 76-78.

istituzionale dell'Accademia sembra aggiornato ai modelli proposti dalla riforma teorica del Bellori, ma si tratta di un'eccezione nel corso del XVII secolo, poiché Raffaello rimase a lungo l'unica scuola per i *pensionnaires*, solo più tardi si sarebbero individuate durevoli alternative nel Domenichino e nel Reni di San Luigi dei Francesi e dell'Oratorio di S. Gregorio al Celio. Resta da capire se il movente di tale abbandono trovi origine in questioni teoriche, Annibale a differenza di Raffaello era e rimarrà una creatura italiana in ogni sua declinazione, o meno nobilmente sia da ricondurre all'accessibilità dei luoghi adibiti alla copiatura, i Palazzi Pontifici o la Farnesina piuttosto che palazzo Farnese, certamente una zona di frizione per la questione delle immunità diplomatiche, soprattutto intorno al 1686.

Il valore pedagogico del modello carraccesco era comunque filtrato, con una sua specificità, in seno all'*Académie* parigina, ricordando che Martin de Charmois, su impulso del quale l'istituzione fu fondata nel 1648, aveva acquistato a Roma la bella copia dell'*Assunzione della Vergine* di Annibale in S. Maria del Popolo (Charleville-Mézières, Museo municipale), che con un passaggio intermedio entrò nelle collezioni reali nel 1671<sup>135</sup>. Nella *conférence* del 1 febbraio 1670, Coypel prende posizione di fronte al generale disorientamento degli allievi dell'accademia che a causa della continua rotazione dei professori si vengono a trovare di volta in volta privati di valide e univoche regole artistiche; egli elenca i modelli da imitare, l'antico o i maestri del passato, Michelangelo per l'anatomia, Raffaello per il bello naturale, e Annibale Carracci, che aveva saputo unificare le belle maniere dei grandi maestri in un'unica, «plus facile à pratiquer et plus propre» che le altre per gli studenti, modelli che assumono pertanto un valore normativo inalterabile<sup>136</sup>. Il futuro direttore loda il metodo messo in atto da Errard a Roma, il quale individua nelle opere di Annibale gli esempi su cui gli allievi, già in parte edotti, avrebbero dovuto cimentarsi, senza scoraggiarsi, per il progresso della loro maniera. D'altronde il direttore stesso, agli esordi come artista, si era formato sulle invenzioni di Annibale, come osservato altrove, e nello specifico aveva studiato il ciclo farnesiano di cui resta traccia in due disegni (Parigi, Bibliothèque nationale), che curiosamente mostrano solo l'intelaiatura ornamentale, forse da riconsiderare in rapporto alle singole scene estrapolate dal Cesi nello *Argomento della Galeria Farnese...*, edito nel 1657 con Bellori commentatore delle tavole (su iniziativa di François Collignon), come un tentativo di integrare visivamente l'insieme, offrendo una riproduzione degli stucchi ornamentali, in uno spirito affine all'impresa postuma di Pietro Aquila promossa dal Bellori nel 1675, il quale restituisce la totalità del complesso decorativo, con vedute d'insieme inclusi i busti e le

---

<sup>135</sup> La copia, una volta ritenuta replica d'autore, è riprodotta in LOIRE 1996, p. 390. Da essa fu desunta con ogni probabilità l'incisione presentata da G. Chasteau al Salon del 1673; in LOIRE 1993, p. 51, n. 80.

<sup>136</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 346-355, in particolare p. 352. (Conferenza di N. Coypel "Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres"; 1 febbraio 1670). La problematica è stata segnalata da BRUGEROLLES 2009, pp. 62-66. Sulla maniera "unificante" di Annibale Carracci si veda: DE PILES 1681, p. 21.

statue collocati nelle pareti sottostanti «in modo che non si vedano solo i quadri e pitture principali, ma l'ordine e la disposizione tra loro, i tramezzi e ornamenti» (fig. 27)<sup>137</sup>.

Le intenzioni di Colbert erano ben più ambiziose: l'insieme dove essere tradotto in scala e riflettere insieme ai dipinti italiani più straordinari, sotto il segno del *San Michele* di Raffaello a guisa di nume tutelare, nella galleria degli Ambasciatori, «de premier musée de peintures dans un bâtiment public»<sup>138</sup>. La decorazione era composta da quadri riportati copiati su tela, integrati per le parti ornamentali con le pitture desunte dai sedici cartoni inviati da Roma, uno dei quali identificato da Fare Garnot in *Ero e Leandro* (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques; inv. 31004), riattribuito, invece, di recente a Pierre Mignard da C. Loisel<sup>139</sup>, eseguite dai copisti Audran, Housse e Jouvenet, a cui si associavano le aggiunte “d'invenzione” di Charles de La Fosse, Gabriel Blanchard e Philippe Vignon, per compensare lo scarto dimensionale, essendo la galleria francese due volte e mezzo più lunga di quella romana (alcune figure, come gli ignudi ad esempio, erano ripetute)<sup>140</sup>. È chiaro che se, come ricordato da Félibien nel 1671, le copie della galleria avevano il pregio di illustrare le ingegnose composizioni carraccesche, i cui originali ad affresco erano intrasportabili, l'adeguamento spaziale con diverse proporzioni e condizioni d'illuminazione e lo scarso senso di restituzione filologica (senza ricorrere a questioni, per noi oggi più impellenti, di stile) facevano venir meno quell'aura di perfezione che avvolgeva l'intera decorazione carraccesca<sup>141</sup>. Restava una pura illusione quella di «avere» il grande capolavoro a grandezza naturale, poiché la trasposizione parziale di singole formule iconografiche aveva in definitiva sminuito la complessità e l'organicità del sistema decorativo farnesiano e di conseguenza l'impresa fu senz'eco nella pittura francese contemporanea<sup>142</sup>.

Neanche Bellori si esime dal prestare attenzione a questa risonante impresa, sfruttandola per fare leva sulla centralità dell'opera carraccesca tra Raffaello e Poussin e, ancor più audacemente, in una lettura

<sup>137</sup> La recensione del *Giornale de' Letterati*, pubblicata nel 1678, è cit. in BOREA 1992, pp. 263-285, nota 83. Sull'argomento si veda ancora BOREA 2000, in part. p. 143.

<sup>138</sup> SAINTE FARE GARNOT 1978, pp. 119-126.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 120-122, fig. 4; LOISEL 2004, n. 950, p. 354. Coquery riproduce un cartone della serie del Louvre come «copia eseguita sotto la direzione di Errard», in COQUERY 2013, p. 186, ill. 39. La paternità dei cartoni del Louvre rimane, dunque, un problema aperto.

<sup>140</sup> SAINTE FARE GARNOT 1978, pp. 120-122; SCHNAPPER 1994, p. 322. Le composizioni aggiunte da Blanchard, LaFosse e Vignon sono *Marte e Venere*, *Leda e il cigno*, *Amore e Psiche* e *Filemone e Baucì*; cfr. MICHEL 1988, p. 483.

<sup>141</sup> FÉLIBIEN 1696, t. 2, pp. 3, 67, cit. in THUILLER 1988, pp. 440-441. «Bien qu'on puisse voir un échantillon dans les copies qui sont icy, tout cela n'est rien néanmoins en comparaison des originaux, parce que la disposition du lieu où ils sont, l'étendue de ce mesme lieu et son élévation, contribuënt à la perfection de tout l'ouvrage, et font mieux juger des raisons que le Peintre a eûes pour ordonner son sujet de la manière qu'il est, et pour peindre chaque chose conformément aux jours et aux ouvertures des fenêtres». G. Perini mostra come Félibien adottò un punto di vista belloriano digerito dopo diversi anni, esprimendosi a favore dell'Annibale romano, mentre De Piles aveva potuto scegliere in qualche modo di allinearsi con Malvasia nella preferenza espressa per Ludovico e Annibale bolognese; i teorici francesi tradiscono l'influenza della letteratura artistica italiana. Cfr. PERINI FOLESANI 2013, pp. 264-265. D'altronde il discorso pronunciato da Bellori in onore della Pittura e Scultura, insieme alla relazione sulla distribuzione dei premi, era stato tradotto in francese e letto da Le Brun in Accademia il 26 marzo 1678.

<sup>142</sup> THUILLER 1988, pp. 432-433, nota 20.

trasversale delle *Vite*, per dimostrare come solo con Carracci fosse avvenuta la rinascita moderna della decorazione monumentale ad affresco (che non poteva avere origine dalla produzione piccola, da cavalletto di Poussin, il cui magistero era condiviso pressoché unanimemente)<sup>143</sup>. Infatti nell'Accademia romana sono i grandi cicli ad affresco, esclusivamente raffaelleschi fino alla fine del XVII secolo, ad essere presi a modello nel grande e piccolo formato.

Oltre al discorso ideologico, politico e culturale, non è trascurabile in ultima istanza l'intento pedagogico, per cui la Galleria degli Ambasciatori potenzialmente assolveva alla funzione didattica del viaggio di formazione a Roma, e proprio a Roma con l'Accademia, come a Parigi, il monarca era celebrato in qualità di mecenate impegnato nella rigenerazione delle arti, tempestivamente appropriandosi del primato artistico dell'Urbe, e qui è suggestivo il parallelo, costruito sul mito di Annibale, come il frontespizio della citata opera editoriale sulla Galleria Farnese *Annibale Carracci che risollewa le sorti della pittura* (1674), su disegno di Carlo Maratti, ce lo avrebbe presentato di lì a poco.

## **2.7 Il viaggio a Roma del marchese di Seignelay: brevi osservazioni sulla recezione di alcuni modelli berniniani in Francia**

Nel gennaio del 1671 Colbert affida alle cure del cavalier Bernini suo figlio il marchese di Seignelay, fornendogli precise istruzioni sul suo viaggio a Roma: egli avrebbe dovuto insegnargli i principi dell'architettura e il gusto per la scultura e la pittura in vista della possibile successione all'ambita carica di sovrintendente alle Belle-Arti<sup>144</sup>. Il ruolo di guida di cui è investito l'artista dei papi non sorprende, tenendo conto dell'alta reputazione goduta nell'ambiente dell'Accademia francese, dove più volte invitato in qualità di Professore a giudicare i lavori degli allievi scultori e a dare dimostrazioni pratiche il Bernini aveva depositato le sue impalcature, come registrato nell'inventario del 1673, impiegate dai *pensionnaires* per la sbazzatura del cavallo della statua equestre di Luigi XIV<sup>145</sup>.

Il ministro raccomanda al figlio di prendere visione dello stato di avanzamento della scultura per il Re, su cui si annidava una crescente preoccupazione dettata dalla lentezza dei lavori, ma soprattutto dalla curiosità, un poco insofferente, suscitata dall'invenzione del piedistallo a forma di roccia (il blocco di

---

<sup>143</sup> BELLORI 1672 [1976], p. 76, cit. in MICHEL 1988, p. 477. «Ma quelli che non veggono in Roma la bellezza [dei dipinti della galleria Farnese] si soddisfano delle copie, con le quali si nobili opera va pretegrinando fra le nazioni più culte e più studiose, e principalmente in Parigi, dove la pittura e l'altre buone arti hanno il loro seggio nella regia munificenza. Imperroché in questo tempo è stata imitata dagli accademici regii che studiano in Roma, trasportate le favole in tele ad olio per ornare un'altra Galeria nel palazzo del Lovre che si fabbrica di novo alla magnificenza di sua Maestà».

<sup>144</sup> CD, I, pp. 29-30. Il marchese di Seignelay visita l'Accademia e confessa al ministro che Errard si era lamentato della disciplina poco deferente dei *pensionnaires*. Cfr. CD, I, pp. 31-32.

<sup>145</sup> K. HERMANN FIORE 1999, p. 342, cat. 57 (con bibliografia precedente). Alcuni scultori si mostrano particolarmente attratti dalle sperimentazioni del Bernini, è il caso di Corneille Van Clève che a Roma soggiorna sei anni occupandosi «surtout de l'étude de Bernin», per rientrare solo nel 1680 a Parigi dopo un soggiorno di tre anni a Venezia (CD, I, p. 32).

marmo non era ancora stato acquistato), cosicché nel 1673 Colbert chiedeva al direttore Coyppel uno schizzo d'insieme per averne un'idea<sup>146</sup>. Con ogni probabilità quest'ultimo non ebbe il tempo di inviare il disegno dimostrativo, se nel 1682 il ministro chiedeva ancora al duca d'Estrées la sua opinione e quella di Errard sull'opera, avendo raccolto pareri differenti, e per di più un disegno «en petit, le plus exact et le plus conforme à l'original» con le sue impressioni<sup>147</sup>. I disegni in questione sono stati identificati con curiosa cautela negli accurati fogli a Edimburgo (Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D3208; figg. 28-29), che presentano in alto iscrizioni concernenti le dimensioni della statua in *Palmi Romani* e in *Piedi di Francia*: con intento documentario è rappresentato il fronte e il retro della statua equestre di Luigi XIV, rilevanti per restituirne l'aspetto originario con la scogliera rocciosa, proprio al fine di soddisfare il desiderio di conoscenza del ministro che attendeva l'opera berniniana da circa dieci anni<sup>148</sup>.

La questione dell'impatto e della recezione dei modelli berniniani sulla scultura e sul gusto francesi, troppo spesso genericamente ricondotta alla vicenda del fallimento del progetto per la nuova facciata del Louvre e all'insuccesso della statua equestre di Luigi XIV, cui in verità teneva più Colbert che il Re, assume contorni diversi a seguito di una rilettura dei dati sulle presenze berniniane in territorio francese.

Una copia in pietra dell'*Apollo e Dafne* (fig. 30), mutila ed erosa, figura tra le molteplici riproduzioni dell'antico che popolano il parco di Sceaux, dimora della famiglia Colbert: unica testimonianza del capolavoro di casa Borghese conosciuta nel sistema delle nobili dimore francesi, essa è segno di una particolare inclinazione da parte del Marchese di Seignelay, vice-protettore dell'Accademia parigina dal 1675<sup>149</sup>. Nella *Relation d'un voyage du marquis de Seignelay en Italie, en 1671* il gruppo dell'*Apollo e Dafne* del Bernini, definito il suo capolavoro, è così descritto:

Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette vigne est la qualité des statues anciennes et celles du Bernin [...] Son chef-d'oeuvre qui est Daphné qu'Apollon attrape comme elle commence à être métamorphosée en laurier; ses pieds sont représentés prenant racine, son corps commence à se couvrir d'écorce et ses mains jettent des branches de laurier dont les feuilles sont représentées comme les naturelles. Il a voulu en cela surpasser les anciens, dont nous ne voyons rien de si délicat que son ouvrage, qui d'ailleurs a de la force et est extrêmement bien fait<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> CD, I, p. 49 (27 ottobre 1673). Si tace sulle opere a cui stavano lavorando gli accademici, ma Colbert comunica a Coyppel che non era tempo di impegnarsi finanziariamente in calchi di grandi opere.

<sup>147</sup> CD I, p. 109 (19 febbraio 1682).

<sup>148</sup> WESTON-LEWIS 1998, cat. VIII.108, pp. 144-145.

<sup>149</sup> LAGARDÈRE, ROUSSET 2004, pp. 15, 84-86. Purtroppo il gruppo non è firmato e manca per Sceaux uno strumento utilissimo come i *Comptes des Bâtiments du roi* per sciogliere i problemi attributivi; le copie furono per la maggior parte realizzate nell'atelier di Versailles. La nomina del marchese ebbe luogo il 28 giugno 1675, cit. in CD, I, p. 58.

<sup>150</sup> CLÉMENT 1867, p. 157.

Sono soprattutto queste ultime parole a restituirci la percezione contemporanea del gruppo Borghese nel contesto francese più “liberale”. Bernini era riuscito a superare l'antico illustrando il soggetto mitologico con un naturalismo impressionante, dando vita ad una composizione armoniosa («*délicat*»), virtuosistica («*bien fait*») e espressiva («*qui a de la force*»). Questi parametri legano l'opera ad un giudizio classicista, d'altronde Bellori cita unicamente l'*Apollo e Dafne* in casa Borghese nella sua *Nota*, sicuramente impressionato dal virtuosismo tecnico e dall'interpretazione della metamorfosi come formula narrativa capace di condensare lo svolgersi nel tempo, un'invenzione che poneva la pittura sullo stesso piano, se non al di sopra, della poesia.

Naturalmente tra le ragioni di tale peculiarità collezionistica del marchese di Seignelay è da tenere presente sia il gusto per l'allegoria che un singolare interesse per la scultura contemporanea modellata sull'antico, oltre che la passione smisurata per l'arte italiana, com'è noto dalle negoziazioni effettuate per suo conto dall'agente Alvarez concernenti quadri veneti e bolognesi, che giungono ad integrare il profilo di un collezionista ambizioso e dispendioso<sup>151</sup>.

Si potrà mettere in relazione a questa rara commissione, legata al patronage artistico di Colbert, ancora un altro progetto del marchese suo figlio, concernente le fusioni in bronzo dell'*Apollo e Dafne* e del *David* Borghese, commissione affidata a Christophe Veyrier, allievo e collaboratore di Puget. Nella lettera del 15 agosto 1686 il de Seignelay scrive:

J'ay veu ce que vous m'avez escrit au sujet du sr Verrier; c'est una grand inconvenient qu'il nayt point de moules de statues antiques de Rome, et je crois auparavant de luy faire rien entreprendre qu'il faudroit qu'il eust fait un tour en cette ville pour modeler luy mesme les plus belles statues. – A l'esgard de la hauteur de celles qu'il pourroit faire fondre à Toulon, il seroit bon qu'elles fussent de 6 pieds ½, et celles de Rome dont j'aymerois mieux des copies sont L'Antinoüs, l'Apollon, l'Hercules de Farnèze, la Daphné du cavalier Bernin, et le Frondeur du mesme<sup>152</sup>.

È significativo il fatto che due su cinque sculture desiderate dal marchese siano del Bernini, giudicate non semplicemente al pari dell'antico, ma dei più reputati capolavori dell'antichità, l'*Antinoo* con l'*Apollo* del Belvedere e l'*Ercole* Farnese. Ma l'idea di fondere le opere berniniane, proprio le stesse con in aggiunta

---

<sup>151</sup> Sul collezionismo di pitture italiane del marchese, principalmente sull'acquisto dei quadri Muselli a partire dal 1685, si veda anche DE FUCCIA 2006.

<sup>152</sup> (Parigi, Archives nationales, fonds de la Marine, B 2/59, pp. 559-560), cit in HERDING 2009, p. 33, nota 10. La lettera è preceduta da un'altra, datata 12 luglio 1686, in cui il marchese sembra interessato ad avere una coppia di bronzi dai modelli antichi: «Je vous prie de me faire sçavoir si le sr Verrier ne pourroit pas faire fondre à Toulon des statues de bronze sur des modes [modèles] antiques, auquel cas je serois bien aise d'en avoir une couple, ce qui pourroit faire aisément dans la fonderie» (Parigi, Archives nationales, fonds de la Marine, B 2/59, p. 445).

il *Ratto di Proserpina*, era un'idea "scippata" a Louvois, come si evince dalla lettera del 31 marzo 1684 indirizzata a La Teulière<sup>153</sup>.

Se la commissione non sembra avere avuto seguito, è opportuno riflettere sul perché questi modelli siano penetrati proprio nella cerchia di Puget-Veyrier. Il naturalismo e i valori espressivi ellenistici recuperati dal barocco appaiono come volontarie scelte formali nelle opere di Puget, non a caso il *Milone di Crotone* (fig. 31), dal 1683 a Versailles significativamente posizionato all'entrata dell'*Allée Royale*, è stato considerato come un "moderne Laocon" di cui evoca in chiave moderna la sua tragica e potente vitalità<sup>154</sup>. Più interessante il caso del collaboratore provenzale, incaricato di eseguire i bronzi dai modelli berniniani, avvio per una riflessione sulla crisi dell'eroe, cui sembra costantemente guardare per la dinamicità del movimento e lo strenuo naturalismo<sup>155</sup>. Il *Lisimaco combatte il leone* (Peyrolles, Castello; fig. 32) in pietra di Calissanne dialoga in maniera sorprendente con il *David* Borghese: emergono analogie evidenti nella posa e nella tensione dell'eroe, bloccate nel momento che precede l'acme dell'azione (e gli artigli che affondano nella carne di Lisimaco sono un omaggio al *Ratto di Proserpina* della stessa raccolta).

La lavorazione in pietra accomuna l'*Apollo e Dafne* a Sceaux e il *Lisimaco* di Veyerier, sarebbe suggestivo pensare per la copia la paternità del provenzale, ma le condizioni conservative rendono difficile ogni ipotesi attributiva.

Secondo Herding, in opposizione al giudizio tradizionale di Fumaroli, la scelta di questo scultore da parte del marchese de Seignelay, e dunque di Colbert, dimostra una maggiore apertura a coniugare il classico e il Barocco da parte della corte rispetto al contesto provinciale<sup>156</sup>.

Sono le opere giovanili del Bernini, plasmate con innovativa abilità tecnica pur richiamando l'antico e la tradizione, ad essere coscientemente selezionate e importate in Francia, incontrando il gusto di amatori e collezionisti, diversamente della produzione matura, che si era evoluta nel senso della retorica del Barocco trionfante secondo processi sperimentali estranei all'arte francese, si coglievano solo gli eccessi formali, recepiti come inaccettabili "capricci", per citare le parole del direttore La Teulière. Da varie

---

<sup>153</sup> BREJON 1995, p. 144, doc. 4. Il marchese divenne Segretario di Stato della Marina e fu interpellato per la spedizione di alcuni pezzi dell'Accademia di Francia (vasi, statue e un busto) il 27 ottobre 1683. Cfr. SARMAnt, MASSON 2007, p. 68, doc. 188.

<sup>154</sup> Sebbene sia innegabile l'adesione di Puget all'ideale estetico del Bernini tramandata dalle fonti, ma la cui attendibilità vacilla nell'analisi condotta da Herding, proprio quest'ultimo introduce l'importante riferimento all'Algarì per la produzione del francese, visibile nel trattamento quasi pittorico delle superfici e nell'interesse per la virtuosistica resa del dettaglio, fino ad avanzare l'ipotesi che sia da identificare in lui quel «Monsù Pietro» che lavorò nel 1648 al bassorilievo bronzeo della *Decollazione del Battista* a Bologna. Cfr. HERDING 2002, pp. 318-323.

<sup>155</sup> HERDING 2009. Al di là della condivisione o meno della proposta di lettura critica del gruppo di statue di Veyerier da parte dello studioso, ci sembra rilevante che la scelta sul piano formale e linguistico ricada sui modelli berniniani come punto di partenza per l'attuazione di un processo di de-eroizzazione della figura dell'eroe, mentre con i ritratti dei sovrani Bernini mirava proprio a codificare l'immagine della sovranità non per via ereditaria, ma per le virtù esercitate. Cfr. LAVIN 1998, p. 47.

<sup>156</sup> HERDING 2009, p. 33, nota 16.

testimonianze, come dall'accusa mossa al pittore Sarrabat da Mignard, si intuisce cioè che è nella distanza che separa la creazione moderna dai modelli antichi, o meglio nell'idea della dipartita sfrontata del contemporaneo dalla tradizione classica, che si sostanzia l'irreparabile errore e prende forma la condanna della critica classicista radicale.

Thédon realizzò una copia ridotta in marmo dell'*Apollo e Dafne* su cui appose la propria firma<sup>157</sup>. Anche le riduzioni delle opere berniniane dovettero riscuotere un certo successo, ricordiamo che Girardon possedeva un piccolo modello in cera del *David Borghese*, ma forse anche dell'*Apollo e Dafne*<sup>158</sup>, e nell'inventario di Luigi XIV del 1673 sono descritte come "disegnate da Bernini" una versione in bronzo dorato della prima e una copia in argento della seconda, o ancora le figure argentee dei *Quattro fiumi* della fontana di Piazza Navona e un'altra riduzione in argento del *Moro* non attribuite, acquisite tramite l'agente Elpidio Benedetti<sup>159</sup>. Dunque le affinità collezionistiche del re e dello scultore Girardon sono evidenti nella presenza dei medesimi modelli, come già osservato da Souchal<sup>160</sup>.

Eppure la presenza in loco di un'opera assolutamente moderna e barocca del Cavaliere, il *Ritratto di Luigi XIV* (fig. 33), eseguito nel 1665 durante il soggiorno dell'artista presso la corte luigina, dovette imporre inevitabilmente seri sforzi di misurazione da parte di ogni scultore francese che si trovasse di lì in poi ad affrontare il tema della rappresentazione della sovranità. Il quasi contemporaneo *Ritratto di Luigi XIV* di Jean Warin (fig. 34) dialoga apertamente con l'invenzione berniniana, immagine-simbolo della regalità stessa, sebbene sia stata operata con evidenza una censura in senso classicista: il confronto si offriva ai visitatori del Louvre, tra i quali spicca il nome del granduca di Toscana che vide i due busti nel 1669<sup>161</sup>. Warin depura il modello della sua potente dinamicità, dell'impeto gestuale amplificato dall'abbondante e scenografico panneggio, sostituito dall'armatura tipica del condottiero romano con esplicito rimando alla ritrattistica antica, approdando ad una formulazione di compromesso, alternativa e accettabile da parte dell'eterogenea critica fino alla più ortodossa.

L'idea e il linguaggio con cui questa era stata espressa dal Bernini dovevano apparire ancora una volta "estranei" allo spirito razionale e al gusto convenzionale dei francesi per coglierne il vero senso di riforma stilistica e concettuale, in quel aggirare le regole accademiche e i "limiti" operativi del genere, l'emendazione della natura e l'uso identificativo degli attributi (che Bernini dirotta sui sostegni, si pensi al monte della virtù per la statua equestre di Luigi XIV, o al globo con il motto «picciola basa» per il

---

<sup>157</sup> SOUCHAL 1987, III, p. 304, n. 28. La copia (h 1,00), di cui non si conosce l'attuale collocazione (Yvon Sale, Parigi, 30 maggio 1892, n. 189), è stata eseguita a Roma, forse contemporaneamente ad *Atlante e Faetusa* (1688-1692).

<sup>158</sup> SOUCHAL 1973, p. 62, cat. n. 92 e fig. 122. Si veda anche il bronzetto del *David* a Windsor Castle, forse connesso alla produzione di fonditori al servizio di Luigi XIV; cfr. in WESTON-LEWIS 1998, cat. V.42, pp. 90-91.

<sup>159</sup> GUIFFREY 1885, I, pp. 68-69, cit. in MONTAGU 1990, p. 4. Cfr. DI CASTRO 1988, pp. 85-86 (lettera n. 16).

<sup>160</sup> SOUCHAL 1973, p. 9.

<sup>161</sup> MARAL 2014, pp. 26-27, n. 26. Sul confronto tra i ritratti eseguiti da Bernini e da Warin, si veda pure: DEL PESCO 2007, pp. 106-108, 359.

busto in questione); certamente si dovrà ammettere che gli sviluppi dei percorsi di alcuni artisti, come Girardon, Puget o Coysevox, sono difficilmente spiegabili senza l'incontro con la cultura di mediazione del barocco berniniano.

## 2.8 Il primato della scultura nell'inventario del 1673 e la fascinazione per il bassorilievo

Il documento, redatto al momento del passaggio del testimone tra Errard e Noël Coypel concomitante al trasferimento di sede dalla casa a sant'Onofrio a palazzo Caffarelli nei pressi di S. Andrea della Valle, trasmette interessanti dati sulla produzione accademica dei primi anni, quasi esclusivamente rappresentata da copie e con rari esempi di lavori d'invenzione<sup>162</sup>. Sono elencati con precisioni i calchi presenti, le sculture in marmo già inviate in Francia, e le opere in corso di lavorazione, seguiti dal nome dell'autore, con ciò scongiurando ogni possibile errore attributivo (salvo il caso dei doppi); diverse notizie logistiche e tecniche aiutano a comprendere meglio l'organizzazione del lavoro.

I depositi dell'istituzione romana si trovavano uno a Campo Vaccino, dove erano stipati i calchi della Colonna Traiana (in posizione strategica pure per le sculture del Campidoglio), e uno presso S. Isidoro, tra le Vigne Borghese e Ludovisi, dove si conservavano cinquantadue casse con i gessi delle antichità. La scelta topografica dei magazzini-atelier era favorita dalla selezione dei modelli, per facilitare la lavorazione e il trasporto delle copie. Nel 1683 compare anche un magazzino alla Longara, collegato alla copiatura delle antichità delle collezioni di Cristina di Svezia, infatti risale al 31 marzo 1684 la lettera di Louvois a La Teulière, contenente la prescrizione di procurarsi subito i calchi delle statue della Regina e di trattare con il fonditore, prima che la regina avesse potuto cambiare idea<sup>163</sup>; all'accordo seguì anche il permesso di

---

<sup>162</sup> CASTAN 1889, pp. 111-113. I *pensionnaires* citati sono 17: nove pittori, cinque scultori, due architetti e un incisore, Benoit Farjat, allievo di G. Château, che lascia diverse stampe dai maestri italiani. Dei nove pittori tre, Bon Boullogne, Nicolas Rabon e Jacques Monnier, erano assenti durante la stesura dell'inventario perché in viaggio (i primi due in Lombardia, il terzo a Napoli per dipingere "d'après nature" essendo il Monnier specializzato in grottesche e nature morte); solo Bénigne Sarazin, figlio dello scultore, era giunto a Roma a spese del Re ancor prima della fondazione dell'Accademia, il resto dei pittori era il clan portato dal nuovo rettore, dove figurava fra l'altro il cognato C.A. Hérault.

<sup>163</sup> CD I, p. 121; BREJON 1995, p. 144, doc. 5. Cristina ebbe di sicuro rapporti con Errard e poi con La Teulière, sebbene raramente espliciti come nel caso del documento citato. La vicinanza della regina all'ambiente francese risale ai tempi di Mazzarino (1656-1657): mentre era a Fontainebleau fu sventato l'ambizioso progetto di essere nominata regina del Regno di Napoli, come delineato dal trattato di Compiègne; la sovrana convertita rinnovò il suo antico legame con la Francia in occasione dell'elezione pontificia del 1667, intessendo da Asburgo una corrispondenza con il duca di Chaulnes, ambasciatore francese, e Azzolino, tesa a favore la volontà dei cardinali filo-francesi, e di conseguenza contro la fazione filo-spagnola; la scelta ricadde su Giulio Rospigliosi, confermando nuovamente il peso dello Squadrone Volante, di cui ella era protettrice, in seno al Conclave cui seguì il suo ritorno definitivo a Roma nel 1668. Cfr. RODÉN 2003. Interessante è la vendita da parte del consiglio d'amministrazione della chiesa nazionale di San Luigi dei Francesi, presieduta da Louis de Bourlement, nel quale entrò Errard nell'agosto del 1670, di una statua antica alla regina di Svezia sita nel refettorio per la cifra di 90 scudi (A.S.L.F., Ricevute e spese, 206, n. 1, f. 195; cit. in COQUERY 2013, p. 217, nota 1214). Cristina di Svezia era membro della Confraternita di San Luigi come attesta la delibera pronunciata alla morte, il 2 maggio 1689: «fare nella nostra chiesa l'esequie di Sua Maestà della defunta Regina Christina di Svezia nostra sorella» (Roma, Archivio del Vicariato, Lib. XIII, Arciconfraternita delle S. Stimate di S.F., p. 295, in COQUERY 2013, p. 218, nota 1220).

copiare i quadri del Correggio<sup>164</sup>. Sulle casse contenenti i pezzi pronti per la spedizione era apposta l'etichetta «Pour le Roy et mons. Colbert, à Paris», elemento che conferma il monopolio colbertiano di tutta la filiera fino alla destinazione finale delle opere accademiche; ancora erano specificati i contenuti per un maggior controllo del carico, poi imbarcato a Civitavecchia, secondo la relazione degli scultori «François» (Lespingola) e Grimault. Numerosi sono i calchi delle sculture Borghese (il *Centaurio*, il *Fauno*, l'*Agrippina*, la *Sibilla*, l'*Ermafrodito*, e via dicendo), ma anche delle collezioni Farnese, Medici, Cesi e del Campidoglio, per molte delle quali si possedeva un doppio esemplare. Un dato trascurato, ma assai edificante, poiché rare sono le fonti che elucidano sugli aspetti tecnici delle pratiche artistiche in accademia nel corso del Seicento, è la presenza di quattordici piedistalli in legno per le statue, dotati di un meccanismo di rotazione attivato da un perno in basso: esso permetteva ai *pensionnaires* di osservarle agevolmente da tutte le angolazioni.<sup>165</sup> Così sono registrate le misure dei piedistalli dell'*Ercole*, del *Gladiatore*, dell'*Ermafrodito*, dei *Lottatori* e del *Leone* Medici. La base, così strutturata, assolveva ad una funzione eminentemente didattica: gli accademici erano in grado di vedere tutti i lati della scultura, che doveva servire da modello per le lezioni di anatomia e, forse, di disegno in sedute collettive e simultanee. La ricchezza e la varietà dei pezzi, sculture, rilievi a tutto tondo, vasi, busti e bassorilievi, stanno a testimoniare la consistenza dell'ambizioso progetto di formatura totale delle celebri antichità romane. Colpisce il particolare interesse accordato al bassorilievo, comprensibile se pensato nella logica decorativa delle commissioni ministeriali per l'Accademia in quegli anni, ma spia di un gusto molto francese, come palesa l'inventario *post-mortem* di Errard<sup>166</sup>. Oltre ai bassorilievi della Colonna Traiana, costante modello di studio e fonte di ispirazione per personali rielaborazioni, si veda il rilievo con tre figure di soldati da essa desunto attribuito a J. Grimault nell'inventario (Avignone, Museo Calvet; fig. 17)<sup>167</sup>, si segnala anche il bassorilievo con la *Toiletta della sposa* di M. Monier (Parigi, Musée du Louvre, M.R. 763), eseguito tra il 1671 e il 1673, che non ebbe successo e fu relegato nei depositi del Louvre fino a tempi recenti<sup>168</sup>. La fascinazione verso il rilievo antico aveva trovato una sua espressione nella campagna dei fratelli Fréart nel 1642, di cui resta un affascinante esempio in *Le Sacrificanti* Borghese, tradotto in bronzo nella versione delicata e aggraziata di François Anguier e del fonditore Henri Perlan (Parigi, Musée du Louvre, inv. MR 1709; fig. 35), e nelle incisioni del Perrier; essa degrada negli anni Ottanta<sup>169</sup>, ma è ancora in auge agli inizi

---

<sup>164</sup> BREJON 1995, p. 148, doc. 64 (lettera del 22 novembre 1686).

<sup>165</sup> CASTAN 1889, p. 113.

<sup>166</sup> SPEZZAFERRO 1993, p. 17, nota 9. Nella stanza nobile due bassorilievi di quattro palmi per tre «con sue figurine».

<sup>167</sup> MALGOUYERES, SÉNÉCHAL 1998, n. 143, in COQUERY 2013, p. 183, ill. 33.

<sup>168</sup> COQUERY 2013, p. 183, nota 925.

<sup>169</sup> CD, I, p. 134. Cfr. BRESCH-BAUTIER 2002<sup>a</sup>, pp. 311, 316, nota 56. L'interpretazione iconografica offerta da Bellori, che coniuga il soggetto della lavanda dei piedi della sposa con i riti nuziali romani descritti da Plinio, ne lascia supporre un coinvolgimento quale fonte d'ispirazione.

<sup>169</sup> BRESCH-BAUTIER 2002<sup>a</sup>, fig. 4. Anche il rilievo con le *Danzatrici* Borghese fu copiato in bronzo da Anguier e Perlan, identificato dalla studiosa nella Wallace Collection a Londra; cit. in MARTINEZ 2004, p. 153.

degli anni Settanta quando Colbert chiede al neodirettore Coypel di acquistare “incessantemente” statue antiche, busti e bassorilievi, elementi comprimari di un unico indispensabile repertorio ornamentale<sup>170</sup>. Nella *conférence* di Regnaudin del 5 agosto 1673 è possibile riconoscere quasi un primo bilancio di quei modelli che oggetto di grande e conclamata ammirazione erano per sempre ancorati alla teoria accademica: alla selezione operata dallo Chantelou, con in aggiunta qualche altro pezzo antico degno di nota, il conferenziere introduce nuovi riferimenti, come Donatello, ma soprattutto, dato per noi rilevante, include i moderni, Algardi con l'*Incontro tra Leone e Attila*, di cui si contemplan nobiltà, leggerezza e verità, in opposizione al giudizio conservatore espresso da M. Anguier nella precedente lettura accademica<sup>171</sup>, e Duquesnoy con il *Baccanale*<sup>172</sup>. Naturalmente il giudizio si iscrive in quella linea classicista che marcherà sempre più strettamente i confini del gusto francese, Raffaello, Giulio Romano, Polidoro e Poussin. Eppure la moda del rilievo antico, i cui calchi erano apprezzati per la possibilità di inglobarli nelle decorazioni a stucco delle gallerie o nelle basi dei monumenti, a volte desunti da pitture famose, come è il caso di Monnot che realizza squisite versioni scultoree della *Caccia di Diana* di Domenichino (fig. 36) e delle *Storie di Venere* ex Falconieri nel 1693, tramite le incisioni di Baudet (Parigi, Museo del Louvre, Inv. RF 4564, Inv. RF 4566)<sup>173</sup>, cesserà presto, e il suo uso sarà di massima finalizzato alla pura esercitazione didattica. In tal senso interessante è il caso di un bassorilievo di Goy dalla *Galatea* di Raffaello registrato nell'inventario dell'Accademia del 1684, categoria sempre meno caldeggiata stando alla prescrizione di Louvois a La Teulière, contenuta nella missiva dell'ottobre 1687<sup>174</sup>, ma scarsa è l'attenzione per l'aspetto materiale e formale del manufatto cui si preferisce il tutto tondo. Colpisce la presenza delle impalcature berniniane per la sbazzatura del cavallo della statua equestre di Luigi XIV e un calco del *Ritratto di Luigi XIV* di Bernini, tratto da quello commissionato a Cassegrain nel 1666, esposto nella Galleria di Apollo sede dell'*Académie Royale*<sup>175</sup>. Il busto è ancora censito nell'inventario del 1684<sup>176</sup>.

<sup>170</sup> CD I, p. 47 (23 giugno 1673).

<sup>171</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, I, t. I, vol. II, p. 518 (Conferenza di M. Anguier “La manière de faire les bas-reliefs”; 9 luglio 1673). Sebbene l'opera algardiana sia definita un «travail admirable», lo scultore si esprime di seguito in tal modo: «si ce très habile sculpteur eût suivi le goût des antiques, cette rare oeuvre aurait été belle en tous lieux; mais étant fait à la moderne, il ne peut être bien en aucune place. Je dis ceci afin que nos élèves n'étudient autres quel les bas-reliefs antiques, et s'ils s'y appliquent entièrement ils en tireront de très grands fruits».

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 519-528 (Conferenza di T. Regnaudin “Sur les bas-reliefs”; 5 agosto 1673), cit. in BRESC-BAUTIER 2002<sup>a</sup>, p. 311. Mi sembra significativo che la lunga rassegna di esempi da assurgere a modello incominci con l'antico e si concluda con l'opera del francese Van Opstal.

<sup>173</sup> Tra i primi *pensionnaires* dell'Accademia Baudet, incisore e pittore, giunse a Roma nel 1666 e fu incaricato nel 1672 dalla famiglia Falconieri di incidere i quattro dipinti dell'Albani con le *Storie di Venere e Diana*, accompagnate da descrizioni in esametri latini del Bellori (Albani rappresentava un'emanazione e il proseguo del rinnovamento artistico emiliano, e dunque “italiano”, promosso da Annibale Carracci). LOIRE 2000<sup>a</sup>, pp. 22-23, 96-98, cat. 36-37. Loire pubblica anche il dipinto ovale con i *Putti disarmati* (Poitiers, Musée Sainte-Croix), pannello decorativo proveniente dal Castello di Meudon, dove era incastonato nella boiserie.

<sup>174</sup> BRESC-BAUTIER 2002<sup>a</sup>, p. 299. «Je vous prie de ne point fere travailler le sieur Le Pautre au bas-relief que vous proposez, parce que ces bas-reliefs ne sont d'aucun usage en ce pay-ci».

<sup>175</sup> CASTAN 1889, pp. 92-93. Castan non nasconde un severo giudizio su Bernini quando dopo aver illustrato la storia della statua equestre del Re gli oppone le antichità, le quali avevano preservato «le génie française d'une aussi malsaine influence»;

Quanto alla produzione pittorica, dopo i due grandi invii delle copie dagli arazzi di Raffaello e dagli affreschi del ciclo farnesiano dei Carracci entro il 1671, rimanevano soltanto sei maestose copie raffiguranti le *Virtù* di Raffaello, di dieci-undici palmi di larghezza su sei-sette di altezza, di cui quattro quasi finite e «composte ciascuna da due figure raffiguranti le Virtù, circondate da nicchie, arricchite da quantità di ornamenti», le altre due, invece, erano appena sbazzate<sup>177</sup>. Ad oggi non è possibile identificare questo lotto.

Il primato della scultura, che fa apparire l'Accademia come un vivacissimo laboratorio, rispetto alla pittura, nonostante che il numero dei *pensionnaires* pittori fosse superiore, dipende ovviamente dagli ordini ministeriali, ingenti e pressanti in vista della decorazione di parchi e giardini reali, fulcro della magnificenza artistica di Luigi XIV per estensione e ricchezza ornamentale.

---

COQUERY 2013, p. 183, nota 925. D'ARGENVILLE 1781, p. 79. Nella Galleria di Apollo figura «Un Buste de Louis XIV moulé sur l'original de marbre fait par le Bernin à Versailles».

<sup>176</sup> Presso il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo si conserva un calco in gesso patinato del *Ritratto di Luigi XIV*, confluito nelle raccolte solo agli inizi del Novecento. Non si conosce la storia pregressa ma si pensa sia stato realizzato insieme ad altri gessi e copie dal Comitato per le feste commemorative di Roma nell'ambito delle *Mostre retrospettive* allestite a castello. Cfr. NARDI 2012, p. 244, cat. V.71.

<sup>177</sup> CASTAN 1889, p. 110; COQUERY 2013, p. 186.

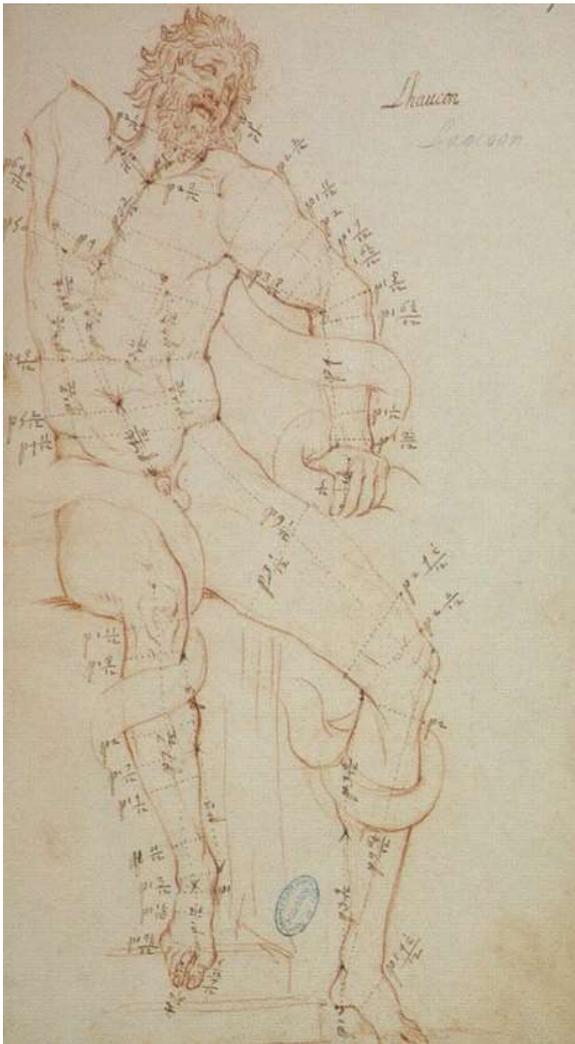


Fig. 7 C. Errard, *Laocoön*, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts

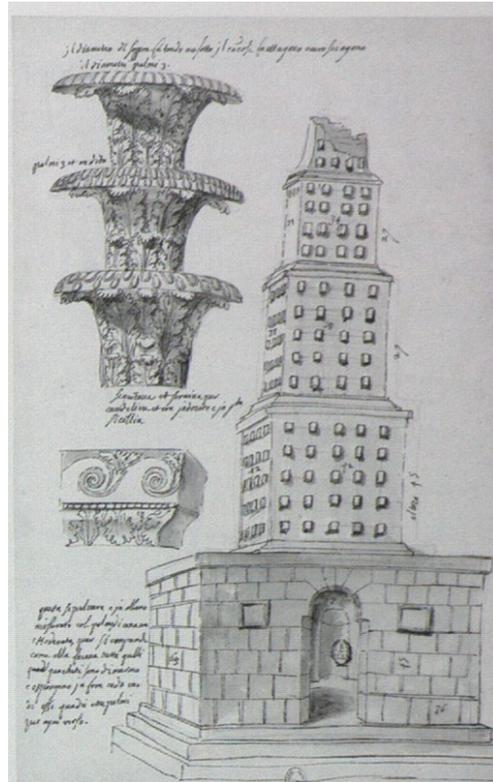


Fig. 8 C. Errard (da Pirro Ligorio), *Tomba antica*, Parigi, Bibliothèque nationale



Fig. 9 J. J. Clérion, *Ritratto di Charles Errard*, Parigi, Bibliothèque nationale



Fig. 12 P. Vaneau, *Reliquario di san Maurizio*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 10 Ambito romano XVII sec. (dall'Antico), *Vestale*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 11 F. Boucher, *I Geni delle Belle-Arti*, Troyes, Musée des Beaux-Arts



Fig. 13 F. Perrier, *L'Arrotino* (dai *Segmenta...* 1638)



Fig. 14 F. Perrier, *Gladiatore Borghese* (dai *Segmenta...* 1638)

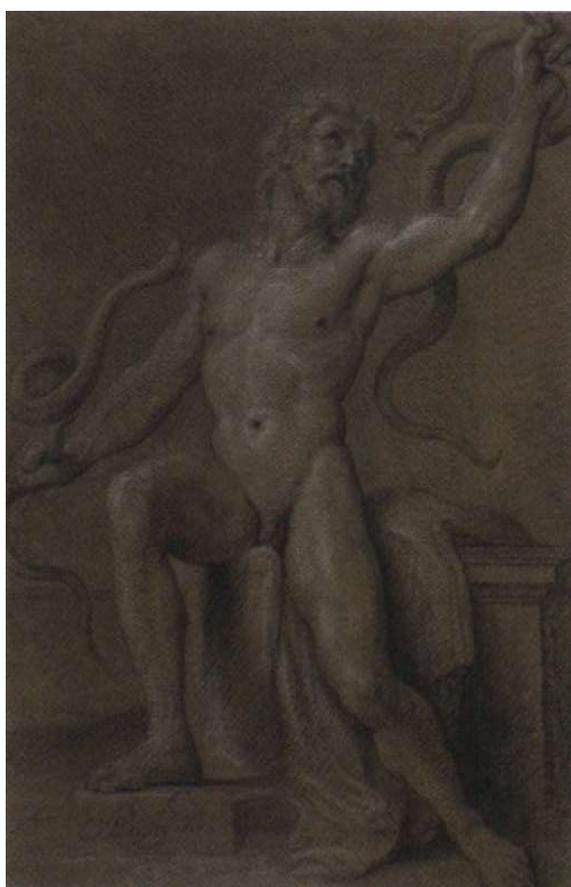


Fig. 15 A. Paillet, *Accademia*, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts



Fig. 16 Anonimo *pensionnaires*,  
Calco delle scena LXXVIII della Colonna Traiana,  
Roma, Accademia di Francia



Fig. 17 J. Grimault (dalla *Colonna Traiana*),  
*Rilievo con tre figure di soldati*, Avignone, Musée Calvet



Fig.18 E. Le Sueur, *La predica di san Paolo ad Efeso*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 19 Anonimo *pensionnaire*, *La visione di san Paolo*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 20 Anonimo *pensionnaire*, *La morte di Anania*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 21 Arazzo da L. de Boullogne (*d'après* Raffaello), *La Scuola di Atene*, Parigi, Mobilier National (in deposito a Fontainebleau)



Fig. 22 Carlo Vino, detto Napolitano (da Raffaello), *La Scuola di Atene*, Digione, Musée des Beaux-Arts



Fig. 23 Arazzo da C. Poerson (*d'après* Giulio Romano), *Il bagno di Amore e Psiche*, Parigi, Musée du Louvre



Figg. 24-25 N. Dorigny (da Raffaello), *Loggia di Amore e Psiche* (part.),  
Monaco, collezione privata





Figg. 28-29 Anonimo francese (da G. L. Bernini), *Ritratto di Luigi XIV a cavallo*, Edimburgo, National Gallery



Fig. 30 Anonimo (da G. L. Bernini), *Apollo e Dafne*, Sceaux, parco

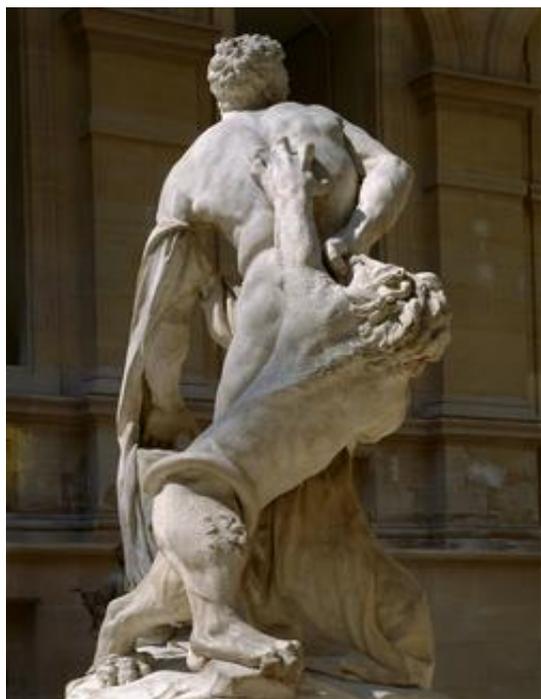


Fig. 31 P. Puget, *Milone di Crotone*, Parigi, Musée du Louvre

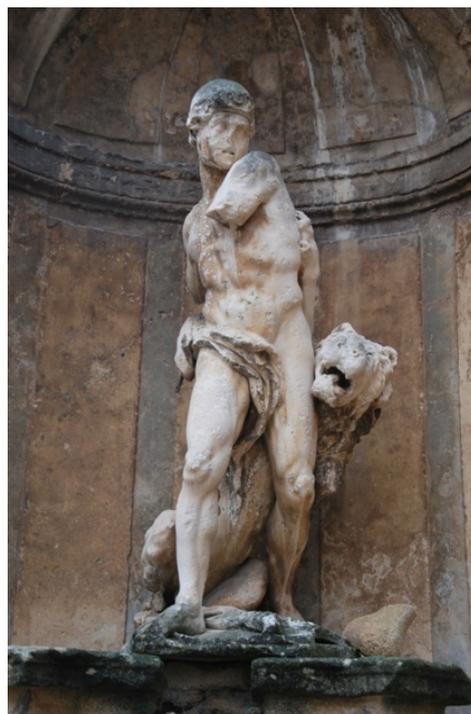


Fig. 32 C. Veyrier, *Lisimaco e il leone*, Peyrolles, Castello



Fig. 33 G. L. Bernini, *Ritratto di Luigi XIV*, Versailles, Museo



Fig. 34 J Varin, *Ritratto di Luigi XIV*, Versailles, Museo



Fig. 35 F. Anguier, H. Perlan (dall'Antico), *Le sacrificanti Borghese*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 36 P. Monnot (da Domenichino), *La caccia di Diana*, Parigi, Musée du Louvre

### 3 *La direzione di Noël Coypel (1673-1675)*

#### 3.1 «*Les peintres sont dégoûtez de copier*»: l'esercizio meccanico della copia pittorica

La breve direzione di Noël Coypel è un vero e proprio intermezzo nella storia dell'Accademia, stretta tra i due mandati conferiti ad Errard che diede un duraturo imprinting alla didattica e alle attività dei giovani allievi. Malgrado i due fossero legati da intima amicizia, poiché il nantese firmò il contratto matrimoniale di Noël con Madeleine Hérault nel 1659, e la prima moglie di Errard fu madrina di battesimo del figlio maggiore Antoine<sup>1</sup>, il passaggio di consegna non fu pacifico. È noto come Noël avesse puntato al posto di rettore dell'istituzione romana cercando di attirarsi i favori di Le Brun<sup>2</sup>; egli entrò in ruolo ufficialmente il 6 aprile 1673, ma era già a Roma da quasi un anno, dove era giunto con i suoi accoliti indispettendo logicamente Errard<sup>3</sup>. Colbert, a conoscenza delle tensioni tra i due colleghi, chiese prontamente un inventario dei beni dell'Accademia in vista del trasloco a palazzo Caffarelli, dove all'ingresso della nuova e più adeguata sede avrebbero fatto bella mostra le armi del Re, preoccupato forse di una qualche possibile ritorsione sui beni da parte del direttore uscente<sup>4</sup>. Le motivazioni dell'esautorazione di Errard, e ancor più della scelta di Coypel come suo successore, individuate di volta in volta nella salute cagionevole del nantese o nell'appoggio influente di Le Brun al poussiniano parigino, di cui si apprezzavano le comprovate qualità di Professore (fig. 37) e artista dispiegate nei cantieri di Tuileries e Versailles, restano ancora ambigue.

Coypel si trovava, dunque, a dirigere una scuola i cui allievi erano stati guidati fino ad allora univocamente da Errard, situazione differente dal sistema della Compagnia parigina, e a misurarsi con l'eccellente reputazione che il suo predecessore si era guadagnato presso le figure istituzionali francesi di riferimento, Louis de Bourlément e il duca d'Éstrées<sup>5</sup>; le difficoltà di inserirsi in consolidati equilibri politici e culturali giocarono a suo sfavore. Consapevole di ciò il ministro dispose che il direttore allacciasse velocemente dei rapporti amichevoli con il Bernini affinché sia lui che i *pensionnaires*

---

<sup>1</sup> LAPAUZE 1924, p. 36.

<sup>2</sup> CD, I, pp. 37-38; LAPAUZE 1924, p. 36. Ci riferiamo al famoso aneddoto degli aranci fatti collocare a sorpresa da Coypel nella tenuta di Montmorency di Le Brun.

<sup>3</sup> CD, I, pp. 40-41 (15 dicembre 1672). Coypel compie il suo viaggio verso Roma, sostando a Torino dove Servient, ambasciatore francese in Savoia, si preoccupa di far mostrare ai giovani accademici le bellezze locali e Venaria Reale, per poi proseguire verso Milano e Firenze. Si tratta di un viaggio di formazione per meglio prepararsi alla carica di lì a poco assunta.

<sup>4</sup> *App. doc., I*. L'inventario dei beni dell'Accademia pubblicato da Castan (1889) porta una segnatura incompleta, che abbiamo potuto precisare con la trascrizione del documento originale.

<sup>5</sup> CD, I, p. 46 (5 e 13 maggio 1673).

potessero beneficiare della sua guida<sup>6</sup>. La notizia avvalorava il riconoscimento pubblico della *leadership* indiscussa del Cavaliere sulla scena artistica romana nella sua duplice veste di «abile» artista (per utilizzare un termine ricorrente nella *Correspondance*), capace di trasmettere un sapere tecnico, come è possibile ipotizzare pensando all'organizzazione dei cantieri berniniani, e di consulente esperto di pubbliche relazioni, umane e professionali.

Colbert enunciava chiaramente a Coypel quali erano i due compiti cui doveva attendere in qualità di nuovo direttore: in primo luogo la ricerca delle antichità da acquistare, con molta prudenza e discrezione per ottenere migliori trattative, in secondo luogo far copiare tutto ciò che di bello in pittura e scultura era presente a Roma<sup>7</sup>. In una lettera non pervenutaci Coypel doveva aver esplicitato a Colbert la necessità di far applicare gli accademici a uno studio indipendente dalla copia dall'antico o dai grandi maestri, poiché il ministro rispondeva con convinzione che trovava più vantaggioso farli lavorare dall'antico che incitarli a creare autonomamente; poi proseguiva in maniera più conciliante, forse per non scoraggiare il direttore da poco in carica, che qualora li avesse reputati degni di fare qualcosa «de leur chef», sarebbe stato ad ogni modo necessario l'invio di disegni preliminari da esaminare<sup>8</sup>. Certamente ne viene fuori un quadro poco incoraggiante dove agli allievi si impone severamente l'esercizio della copia meccanica senza dar libero sfogo al loro estro, tanto che a seguito del trasferimento a palazzo Capranica Coypel confessava laconicamente: «Les Peintres sont dégoustez de copier», che si fa eco della *conférence* sul tema pronunciata da Champaigne l'11 giugno del 1672<sup>9</sup>.

Il prestigio del *prix de Rome*, il piacere di godere delle antichità e delle celebri pitture, lasciandosi ispirare e sedurre dall'autenticità dei pezzi, soccombeva alla realtà del sistema stesso dell'accademia. Il disgusto da parte dei copisti era un rischio a cui si andava incontro se a tale compito non si associava un tempo riservato a coltivare l'immaginazione, l'alternanza delle due pratiche le avrebbe rese più sopportabili e feconde; Dupuy du Grez nel suo *Traité* (1699) riprende questo punto nodale avvertendo il “pericolo” di uno scompenso delle parti, come già osservato.

In tal senso è opportuno ricordare proprio la testimonianza di Antoine Coypel sull'asservimento eccessivo e incontrollato al modello nel discorso pronunciato in Accademia a Parigi: la ricerca di una traduzione esatta dell'originale aveva condotto un copista di Raffaello in Vaticano a rendere persino le fessure dell'intonaco scambiate per muscoli o pieghe di drappaggi. Il pittore si serve dell'aneddoto,

---

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 46-47 (13 maggio 1673). «Il est meme nécessaire que vous liez avec luy [Bernini] quelque sorte d'amitié pur en tirer les avantages qu'elle peut produire et pour vous et pour les jeunes élèves qui sont sous votre conduite». Sempre viva è la preoccupazione sullo stato di avanzamento della statua equestre di Luigi XIV, di cui si chiede un aggiornamento a Coypel.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 45 (14 aprile 1673). Si richiedeva infine una relazione del materiale esistente in Accademia oltre che un resoconto mensile dei lavori in corso.

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 47-48 (23 giugno 1673). «Je doute fort qu'il fust avantageux, pour l'avancement de leurs [dei pensionnaires] estudes, de leur permettre de faire des figures de leur dessin, et il veut beaucoup mieux qu'ils continuent de travailler sur l'antique».

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 48 (23 agosto 1673).

all'apparenza paradossale, per delimitare i confini di una pratica a volte smisurata e dannosa. Coypel il giovane aveva avuto modo di ragionare attorno ai vantaggi pedagogici di un esercizio ponderato, ma soprattutto, sempre in linea con il pensiero dello Champaigne, atto a mescolare più modelli. D'altronde egli stesso si era applicato su suggerimento del padre a studiare la pittura tosco-romana e quella lombardo-veneta durante il soggiorno in Italia<sup>10</sup>.

Malgrado queste notizie siano di non trascurabile interesse perché rendono possibile immaginare il clima dell'Accademia in rapporto all'obbligo della copia, l'assenza di più precisi riferimenti alle opere e agli artisti amputano qualsiasi tipo di considerazione di ordine pratico, soprattutto sull'operato del direttore Coypel che lascia una pagina bianca nel libro dell'Accademia di Francia. Il silenzio sul biennio appare ancor più curioso a fronte del fermento culturale in seno alla Compagnia parigina che il 24 agosto 1673 inaugurava il Salon, un'esposizione mondana in senso moderno che diede conto delle molteplici tendenze artistiche dei suoi partecipanti (dal poussiniano Champaigne al correggesco Blanchard), dove l'affluenza di pubblico impose perfino la sospensione delle attività accademiche<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> COYPEL 1721, cit. in CD, I, p. 52. «j'ai vu, dans ma jeunesse, des Peintres remplis de respect pour les fresques du Vatican, qui, faute de lumières pour pénétrer les beautés sublimes de Raphaël, ne s'attachent qu'à renchérir sur les duretés et les sécheresses qui se trouvent en beaucoup d'endroits, qui sont exécutés par les disciples de ce grand homme. J'en ai même vu un dont la ridicule exactitude alloit jusqu'à imiter fidèlement les fentes du plâtre, qu'il prenoit pour des muscles ou des plis de draperies. Ainsi, copiant sans goût d'excellens originaux, des bas-reliefs et des statues antiques, on ne fait quelquefois à force de travail et de peine qu'augmenter son incapacité et sa présomption (...)». In Italia Antoine si applica allo studio di Raffaello, Michelangelo, Carracci e l'antico a Roma, dove ottiene un premio all'Accademia di San Luca, e copia in Lombardia Correggio, Tiziano e Veronese.

<sup>11</sup> LOIRE 1993.



Fig. 37 N. Coypel, *Ercole e Acheloo*, Lille, Musée des Beaux-Arts

## 4 *La seconda direzione di Charles Errard (1675-1683)*

### 4.1 *La giunzione delle due Accademie nel 1677*

Mentre Errard riprendeva servizio alla testa dell'Accademia di Francia per il suo secondo mandato nella tarda primavera del 1675, dopo aver convolato a nozze il 25 aprile 1675 a Parigi con la figlia dell'amico pittore Goy più giovane di cinquant'anni, Le Brun suggeriva di designarlo direttore di quella parigina<sup>1</sup>.

Il meccanismo di alleanze nell'*establishment* colbertiano stava mutando, conformandosi ad un preciso disegno politico che da un lato favoriva la centralizzazione dell'insegnamento accademico sotto il controllo del Re, il quale attraverso le lettere patenti fondava le accademie di Provincia (ma senza una reale ed effettiva applicazione), e dall'altro ne rafforzava simbolicamente il prestigio con l'aggregazione dell'Accademia parigina a quella romana di San Luca. Prendeva così forma l'ambiziosa idea, costruita attorno a sentimenti di ammirazione e competizione nazionalistica, che fin dalle origini aveva spinto Ratabon, protettore di Errard, ad affermare nel 1654 che la Compagnia parigina doveva superare in reputazione la più antica Accademia<sup>2</sup>.

Le premesse della giunzione delle due Accademie risalgono per lo meno a qualche anno prima, quando nel 1672 Errard venne eletto Principe dell'Accademia romana, nel cui ambiente era già ben inserito se fu tra i pittori reclutati per il progetto, poi abortito, di decorazione di una delle sale dell'istituzione nel 1670<sup>3</sup>. Il suo principato si risolse in una razionalizzazione dell'istituzione attraverso alcune riforme<sup>4</sup>, mentre è curioso, ma comprensibile, che non trovasse spazio all'interno delle attività una riflessione teorica sulle questioni artistiche sul modello di quelle *conférences* che tanto animavano il dibattito critico in seno all'*Académie Royale*.

---

<sup>1</sup> COQUERY 2013, p. 177.

<sup>2</sup> MONTAIGLON 1853, p. 177.

<sup>3</sup> Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 44, foglio 59. Il progetto prevedeva che i soggetti tratti dalle invenzioni di Giovan Battista Passeri fossero ripartiti in quindici vani e assegnati a diversi pittori dall'architetto Giovan Francesco Grimaldi. Sul ciclo accademico si veda COEN 2009.

<sup>4</sup> COQUERY 2013, pp. 200-201, nota 1062. L'interesse si concentra da un lato su aspetti strutturali e organizzativi, la gestione finanziaria, il riesame degli statuti, l'allargamento del bacino di ammissione (da estendere a «ricamatori, miniatori, pittori di armi, fregi chiaroscuro»), la nomina di nuovi membri (Domenico Canuti, Paolo Bernini, Mattia de' Rossi e il francese François Lespingola, fatto insolito poiché allora *pensionnaire* all'Accademia di Francia, scultore dotato il cui genio è riconosciuto da Colbert), la centralità dei concorsi e la nobilitazione della cerimonia dei premi; dall'altro su questioni più propriamente didattiche ed intellettuali (ristabilire il primato del disegno anche come principale fonte di modelli e le sedute con il modello; completare la serie dei ritratti degli accademici e valorizzare il *San Luca* di Raffaello, che Errard copiò in un disegno alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi); collocare i calchi della Colonna Traiana da lui donati e invitare i membri a donare opere per decorare l'Accademia, a guisa di quella parigina. Coquery rileva la centralità delle questioni d'architettura nel pensiero errardiano e le conseguenze dirette che ebbe in Accademia con l'elezione a Principe di Carlo Fontana e le lezioni di Mattia de' Rossi.

Il pragmatismo e l'esperienza di Errard alla testa dell'Accademia di Francia lo avevano qualificato come la figura più adatta a quella carica; ma le ragioni erano altre rispetto al merito, da ricondurre alla progressiva francesizzazione della più antica Accademia romana, che di lì a poco avrebbe avuto come Principe Le Brun (forestiero e non residente), su proposta di Maratti durante il principato di Guidi; un'azione non proprio disinteressata in favore di Sua Maestà che aveva dimostrato grande benevolenza nei loro confronti. Nel gennaio del 1676 Le Brun accettava l'incarico ma derogava i poteri a Errard.

L'intreccio di nomine e gli incastri politici propizi portarono alla proposta della giunzione delle Accademie, presentata e vagliata in una «congregazione segreta» a San Luca: dopo una messa a punto dei dieci articoli costituenti, alcuni sfavorevoli per quest'ultima, l'aggregazione veniva approvata a Parigi il 7 giugno 1676 con le lettere patenti e firmata a Roma da Errard il 31 gennaio 1677. I tempi, i luoghi e gli agenti di questa impresa dimostrano che essa fu un'operazione francese, manovrata e condotta dalla Francia. Gli artisti "francofili" vennero ripagati per il loro zelo con importanti cariche e donazioni furono elargite alla stentata Accademia di San Luca; i giovani studenti francesi beneficiarono del libero accesso alle lezioni e ai concorsi; inoltre Le Brun fu rieletto Principe nel 1677, succeduto da Errard che accettò la nomina a condizione di avere Maratti come principe aggiunto in carica effettiva, e lo stesso anno il concorso vide l'assegnazione della maggior parte dei premi agli artisti francesi con disappunto dei fiorentini<sup>5</sup>. Mentre l'*Académie royale* traeva prestigio dall'unione, l'istituzione romana usufruiva solo dei sussidi e ben poco era interessata ad alimentare in termini professionali e di comunicazione un rapporto letto ragionevolmente come una avvulente dichiarazione di subordinazione alla Francia.

A celebrare l'evento il dipinto assegnato da Le Brun a Charles-François Poerson, figlio del defunto Rettore dell'Accademia, come *morceau de réception* il 13 febbraio 1677 (Versailles, Trianon, fig. 38): l'unione delle due Accademie, patrocinata da Apollo, vede le sue donne stringersi reciprocamente la mano destra in un'alleanza perpetua e paritaria. Diversamente Bellori in *Gli Honori della pittura e della scultura*, discorso dedicato al Re, a Colbert e a Le Brun, pronunciato nel 1677 nell'Accademia romana, ma tradotto e letto il 26 marzo del 1678 in quella parigina di cui, una decina d'anni più tardi, l'8 gennaio 1689, sarebbe stato nominato *Conseiller Amateur*, assume senza veli che in virtù dell'ideale secondo cui le arti e le scienze contribuiscono alla gloria l'Accademia romana, quest'ultima avrebbe accolto sotto la sua protezione la consorella francese, ribadendo il primato culturale e simbolico della più antica fondazione.

Le ostilità nate intorno alla politica religiosa e artistica francese, che ebbero come conseguenza l'editto innocenziano del 1686, segnarono un raffreddamento dei rapporti, ripercuotendosi anche sul delicato equilibrio delle due Accademie, come si evince dal progressivo allontanamento di Errard dalla San Luca

---

<sup>5</sup> Cfr. GIOMETTI 2010, pp. 45-49.

negli ultimi tempi<sup>6</sup>; il progetto poteva dirsi consumato una decina d'anni più tardi, sebbene l'impresa sarà ancora una volta commemorata dalla medaglia inserita nella raccolta *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* nel 1702 con la leggenda «Academia regia picturae et sculpturae, Lutetiae et Romae instituta, MDLXVII»<sup>7</sup>.

#### 4.2 La carenza di talenti e il ricorso ai “Professori” esterni

Sparsa notizie contenute nella *Correspondance* danno un'idea sulle discipline oggetto dell'educazione accademica, l'insegnamento teorico con le lezioni di Geometria, Prospettiva e Anatomia (spesso erano i direttori a fornire i testi da consultare ai *pensionnaires*, con ciò ostentando la carenza del materiale didattico dei corsi), e l'esercizio del Disegno, la copia e, raramente, le opere d'invenzione.

Frequenti dovevano essere le visite dei Professori “romani”, ritenuti in grado di giudicare le opere degli allievi e di dare una qualche dimostrazione pratica del loro sapere tecnico, Bernini ad esempio, coinvolto da subito nel progetto educativo della istituenda Accademia si era mostrato disponibile ad accogliere nel suo atelier ogni giovane allievo<sup>8</sup>.

La meschina sorte delle opere berniniane destinate alla Francia, il progetto per il Louvre e la statua equestre di Luigi XIV, ha generato forse degli schemi interpretativi troppo rigidi sui rapporti e sulla reputazione del Bernini presso la struttura apicale colbertiana negli anni successivi, che saltano di fronte al continuo appello al Cavaliere in qualità di consigliere e all'assiduità delle sue visite in Accademia, che proseguirono ininterrottamente dal 1667, come si evince dalla lettera inviata dal ministro al duca di Chaulnes<sup>9</sup>, rinforzata dall'esplicita missiva di Elpidio Benedetti, che difendendo l'artista dalle false accuse in tal senso riferiva «egli [Bernini] non si è contentato di istruirli col discorso, mà ben' spesso hà adroprato la mano, e li stesso M. Errard più volte mi hà lodato l'affetto, che il S. Cavaliere mostrava verso di loro»<sup>10</sup>, fino al 1680, quando con Domenico Guidi e Carlo Maratti, «auquels Sa Majesté a fait l'honneur de les nommer pour ses Peintres et Sculpteurs», lo si pregava di ispezionare i lavori accademici, certamente preoccupati per il resoconto avvilente di Le Nôtre al suo rientro a Parigi<sup>11</sup>. Senza dimenticare il ruolo di mentore di cui Colbert aveva investito Giovan Lorenzo, quando affidandogli il figlio, il marchese di Seignelay, lo pregava di istruirlo in prospettiva di una sua possibile nomina a successore alle Belle-Arti; a

---

<sup>6</sup> Si veda COQUERY 2013, pp. 204-205. Lo studioso mette in rapporto a questa fase un manoscritto con gli statuti dell'Accademia illustrato da disegni della mano di Errard (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>8</sup> CD I, p. 8 (15 luglio 1665).

<sup>9</sup> CD I, p. 14; COQUERY 2013, p. 206.

<sup>10</sup> DI CASTRO 1988, p. 92, doc. 46 (10 maggio 1667).

<sup>11</sup> CD, I, pp. 93, 95, (1 febbraio e 22 marzo 1680); su Le Nôtre si veda: CD, I, p. 85 (2 agosto 1679).

lui e a Girardon si domandò di valutare le statue della vigna Ludovisi nella lunga e irrealizzata negoziazione d'acquisto, e di dare un parere sullo scultore François, definito «très capable»<sup>12</sup>.

Professore e consigliere del Re, praticamente da prima della nascita dell'Accademia di Francia fino alla sua morte, Bernini fu un esempio per tutti i giovani scultori stranieri che passavano per Roma, e non solo per le sue virtuosistiche e conclamate abilità tecniche, ma altresì per le sue capacità imprenditoriali che avevano reso possibile la fabbricazione di una bottega florida e talentuosa. Ugualmente Maratti mantenne rapporti duraturi, sebbene oscillanti, con l'Accademia almeno fino al 1687, secondo la notizia tramandata da Tessin<sup>13</sup>.

Più tardi La Teulière, scontento dal giudizio contenuto nel *Mémoire* anonimo inviato a Louvois – «depuis que l'Académie s'estoit établie, elle n'avoit pas produit non pas même un bon copiste»<sup>14</sup>, si rivolgeva a Carlo Maratti e a Giovanni Maria Morandi, «un des plus habilles Peintres de Rome et fort homme d'honneur», di cui si ammirava pertanto l'abilità e i costumi<sup>15</sup>, per la valutazione delle copie ornamentali eseguite da Lignières *d'après* le Logge di Raffaello, modelli assai difficili da imitare secondo il direttore, i quali considerando le difficoltà dettate dal precario stato conservativo degli originali si erano tutto sommato espressi positivamente sulle opere del *pensionnaire*. Protetto da M. de la Chapelle, Lignières aveva mostrato una buona propensione per il colore, tuttavia era carente nel disegno sia dal modello che dall'Antico e da Raffaello, per questa ragione veniva affidato all'insegnamento dello scultore Lepautre<sup>16</sup>. Emerge presto l'idea che un pittore che si applica solo alla pittura ornamentale non potrà mai essere un buon pittore<sup>17</sup>. La necessità di saper disegnare tanto le figure quanto le parti ornamentali è un principio che s'impone anche alla formazione degli architetti, come dimostrano i lavori di Oppenordt<sup>18</sup>, che copiò tra l'altro la cappella Strozzi a S. Andrea della Valle da considerare essa stessa una copia totale dell'arte michelangiolesca (fig. 39), poiché il fine dell'Accademia era in ultima istanza quello di creare una generazione di artisti capaci di superare quella maniera «piccola, triste e minuta» di cui parlano le fonti berniniane, facendo appello alla versalità<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Secondo Coquery (2013, p. 206, nota 1123), lo scultore è da identificare con Jean Raon; ma non sarà forse François Lespingola, come riconosciuto nella *Correspondance* e così chiamato nell'inventario del 1673?

<sup>13</sup> TESSIN 1987 (ed. 2002), p. 332, cit. in COQUERY 2013, p. 208, nota 1144. «L'Accademia dei pittori francesi est presso Sant'Andrea della Valle; si vedono in un locale molto grande 33 grandi statue antiche molto ben finite, per completare i loro studi. Il Sig. Carlo Maratti ne ha qualche intendenza e giudica i premi».

<sup>14</sup> CD, II, p. 14 (9 maggio 1694).

<sup>15</sup> CD, I, pp. 242-243 (25 dicembre 1691). L'autorevolezza veniva al Morandi dalla nomina a principe dell'Accademia di San Luca. Ritroviamo Morandi in qualità di perito, insieme a un tale Nicolas, pittore francese, incaricato di stimare il valore della grande copia abbozzata e lasciata incompiuta alla morte di Desforest; cfr. CD, I, p. 329 (14 ottobre 1692).

<sup>16</sup> CD, I, p. 298 (22 luglio 1692), p. 310 (5 agosto 1692).

<sup>17</sup> CD, I, p. 327 (7 ottobre 1692); CD, I, p. 474 (22 marzo 1694). Riguardo alla prescrizione agli scultori: CD, I, p. 477 (29 marzo 1694).

<sup>18</sup> CD, I, p. 332 (2 novembre 1692).

<sup>19</sup> DEL PESCO 2007, p. 348 (13 settembre 1665).

Inatteso in questo ordine di cose è il coinvolgimento del Baciccio, interpellato con Morandi, per un parere sulla copia con il *Banchetto nuziale* della Farnesina, eseguita in meno di nove mesi da Favannes, copista operoso e dotato (Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1152)<sup>20</sup>. Gaulli era stimato dal direttore, infatti fu il primo, seguito da Luca Giordano e Carlo Cignani, dei pittori italiani selezionati per un possibile invito alla corte di Luigi XIV in qualità di decoratori e non di pittori da cavalletto, come specificato oltre, ma l'invio della *Predica del Battista* (Parigi, Musée du Louvre) nel 1685 sortì commenti severi<sup>21</sup>.

È chiaro dagli esempi fin qui riportati come pochi geni si nascondessero tra le fila dei giovani accademici fino alla generazione del primo Settecento, soprattutto tra i pittori come detto, ma anche i troppo spesso dimenticati o non a caso vacanti architetti non erano in grado di far fruttare la loro permanenza, ricordiamo la vicenda di Davilliers, le cui piante di Palazzo Farnese e delle chiese romane non erano state giudicate soddisfacenti “artisticamente” da Colbert, cossiché esonerato dalla sua specialità il povero *pensionnaire* veniva reimpiegato in una campagna di rilievi idraulici (fonti, condotti, acquedotti, ecc.), con un incarico più vicino all'ambito ingegneristico che architettonico<sup>22</sup>.

#### 4.3 Il caso dei Vasi Medici e Borghese e l'imitazione pura dell'antico

Una delle commissioni ministeriali più rilevanti del nono decennio, a cui Colbert e Errard destinano un lungo e dettagliato carteggio, è quella relativa alla copiatura dei grandi vasi dall'antico che avrebbero dovuto ornare i giardini delle dimore reali, motivi ornamentali che ebbero larga diffusione nell'architettura francese. I modelli per eccellenza erano naturalmente i Vasi Medici e Borghese, ammirati per gli splendidi fregi e da cui vennero tratte più di una copia ciascuno.

Ad una prima spedizione si accenna nel 1679, forse riferibile ai vasi eseguiti da S. Hurtelle e J. Grimault, censiti nell'inventario del 1673<sup>23</sup>; l'urgenza di portare a termine l'incarico trapela dalle successive lettere in cui Colbert autorizza Errard a coinvolgere operai esterni per sgrossare il marmo e a servirsi oltre che di scultori francesi anche di scalpellini e scultori romani senza badare a spese, imponendo di lavorarvi incessantemente<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> CD, II, p. 276 (21 novembre 1696). Il borsista, docile e diligente, finisce per cedere alla violenta natura dei circoli ludici romani.

<sup>21</sup> BREJON 1995, p. 140. Il dipinto fu giudicato «mauvais». Riguardo al Cignani il direttore riferisce i commenti di un curioso bolognese che lo trovano d'accordo: «il ne passe pas pour un bon dessinateur», e chiede, poi, al *pensionnaire* Duverny di prendere visione delle opere del bolognese per poterne relazionare al suo ritorno in Francia, in CD, II, pp. 190-191 (27 dicembre 1695).

<sup>22</sup> CD, I, pp. 78-79 (9 marzo 1679).

<sup>23</sup> CD, I, pp. 89-90 (28 settembre 1679).

<sup>24</sup> CD, I, pp. 90-91 (6 e 26 ottobre 1679); CD, I, p. 94 (29 febbraio 1680); CD, I, pp. 96-97 (18 aprile 1680).

Colbert chiede ad Errard di inviare disegni di altri vasi, oltre quelli richiesti, realizzati «sur le goust de l'antique» per mostrarli a sua Maestà<sup>25</sup>; ma essi non dovettero ricevere apprezzamento se poco più in là il ministro commentava: «Je suis bien ayse que les vases, dont vous m'avez envoyé les dessins, soyent achevés; faites achever pareillement ceux de Boghèse et de Médicis, et, à l'avenir, contentez-vous de faire copier purement l'antique»<sup>26</sup>. Non sembra esserci spazio per ricostruzioni di fantasia: «prenez garde qu'ils [i vasi] soient beaux et qu'ils soient tous pareils à l'Antique»<sup>27</sup>.

È strano che né Colbert né Errard abbiano pensato di reimpiegare i dodici disegni preparatori forniti dal nantese all'incisore Georges Tournier per la serie *Divers vases antiques* dedicata a Cristina di Svezia, datata agli inizi del 1650<sup>28</sup>, contenuti in un album proveniente dalla collezione di stampe di Michel de Marolles (1660-1681), acquistata da Colbert e donata al re nel 1667 (serie incrementata dai disegni Pereisc). Coquery ipotizza che i fogli non fossero più a disposizione di Errard, forse ceduti ad amatori interessati, aggiungendo che l'album in questione contiene pure disegni mediocri dall'antico<sup>29</sup>.

Mentre tra i disegni di crateri a Chatsworth, apparentabili per tecnica alle prove grafiche di Errard secondo Coquery, un foglio presenta il vaso di S. Cecilia in Trastevere a cui sono aggiunti tre putti, quasi un *pastiche* che ricorda quei vasi ricreati sul gusto dell'antico di cui si lamentava Colbert.

La commissione multipla – non bastavano naturalmente solo due esemplari dei vasi Medici e Borghese, ma servivano almeno sei manufatti per l'arredo dei giardini – era alquanto impegnativa<sup>30</sup>; sappiamo che il 26 febbraio del 1682 il vaso Borghese non era ancora stato ultimato<sup>31</sup>. Due dei crateri furono eseguiti con certezza da J. Cornu entro il 1683 (Versailles, Parterre de Latone, inv. MNK 1197; MNK 1199; fig. 40).

Opera celebrata a più riprese, da Sandrart (1675-1679, I.1, tav. IV) come da Bellori e Bartoli nelle *Admiranda vestigia* (tav. XVIII), il Vaso Medici venne riprodotto fedelmente dal *pensionnaire*: la restituzione impeccabile della forma del cratere con l'elegante e lavorata base, lo distingue dall'esemplare seicentesco dell'Ermitage (già collezione Giustiniani), dove l'interesse va esclusivamente alla scena del fregio con il *Sacrificio di Ifigenia*, tradotta con un linearismo che appiattisce la modellazione delle figure e le variazioni plastiche della superficie.

Non abbiamo espliciti commenti sulla recezione di questi maestosi crateri marmorei, che dovettero impressionare fortemente al loro arrivo, ispirando scultori per opere originali, è il caso di J. Prou,

<sup>25</sup> CD, I, pp. 98-99 (25 luglio 1680).

<sup>26</sup> CD, I, p. 100 (5 ottobre 1680). Un disegno di anonimo francese a Lipsia, già attribuito a Poussin, potrebbe forse essere messo in relazione con questi studi richiesti da Colbert., in BOREA 2000, II, pp. 197-198, nn. 12-14 (scheda di F. Rausa).

<sup>27</sup> CD, I, p. 102 (5 dicembre 1680).

<sup>28</sup> COQUERY 2013, pp. 277-279, D. 88-101 (Bibliothèque nationale, Département des Estampes et de la photographies, Rés- Aa 53; stampe della raccolta, pp. 341-343 (cat. G. 49-62). I disegni sono stati incisi da Francesco Aquila nel 1713.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 277-278.

<sup>30</sup> CD, I, p. 106 (22 agosto 1681); CD, I, p. 111 (20 marzo 1682).

<sup>31</sup> CD, I, p. 110 (26 febbraio 1682).

*ex-pensionnaire*, che realizzò il vaso con l'*Infanzia di Marte* (1684-1688). Proprio come un simbolo francese e non italiano, la copia del Vaso Medici di Cornu viene presentato nel *Ritratto di Michel Corneille il vecchio, morveau de réception* di R. Levrac de La Tournières (1667-1752) nel 1702 (Versailles, inv. MV 5863; fig. 41).

#### 4.4 Il cabinet «de copies d'Antiques» di Girardon

Con un soggiorno di due mesi programmato da Perrault Girardon, distintosi come uno dei migliori scultori moderni dopo i lavori a Versailles, giunse a Roma nel 1669 per perfezionarsi, ospite di P. Thomassin, celebre incisore, che si prese cura dei suoi studi, mettendolo in contatto con i maestri già celebri e con le più meritevoli opere antiche e moderne<sup>32</sup>. Errard scriveva infatti a Colbert che Girardon aveva potuto vedere le cose più belle e incontrare i più abili artisti del paese, il cavalier Bernini principalmente, delle cui opere avrebbe posseduto piccole riduzioni in cera, trovandosi vent'anni dopo obbligato a trasformare la statua equestre del Re nel Marco Curzio.

Il rapporto di Girardon con l'antico, evidente in opere come *Apollo e le Ninfe* (Versailles, Museo) in collaborazione con T. Regnaudin chiaramente ispirato all'Apollo del Belvedere, passa per la pratica del restauro integrativo: letta in rapporto ai timidi interventi conservativi sul *Germanico* (Parigi, Musée du Louvre, già collezione Peretti-Montalto), incredibile appare la vicenda della *Venere* di Arles (Parigi, Musée du Louvre; fig. 42), in cui forte è la percezione dell'apporto dello scultore, che partendo dai frammenti antichi di una copia prassitelica rinvenuti ad Arles, crea un pezzo totalmente originale e moderno, ribaltando il tradizionale iter conservativo: «on pourrait considérer que la Venus d'Arles est un œuvre de Girardon complétée par l'antique»<sup>33</sup>.

Due formidabili documenti, l'inventario dei beni dell'artista, datato 1715 (che segue la descrizione del 1713) e la *Galerie* incisa (fig. 43), consentono alcune riflessioni sull'interpretazione dell'antico da parte di Girardon, sulla selezione dei modelli e la loro disposizione “ideale” in un museo immaginario, e in ultimo sulla considerazione dei moderni in rapporto ai canoni classici tradizionali.

L'eccezionale *cabinet d'amateur* di Girardon contava per la maggior parte, oltre a dipinti, disegni, incisioni e curiosità, circa 800 sculture, di formati, generi e materiali differenti (bronzi, argenti, terrecotte, modelli in cera, e via dicendo), un'enorme compagine di antichità e sculture rinascimentali, manieriste e contemporanee, scelte su impulso di una ben orientata personalità artistica. Originale e ambizioso è il progetto della *Galerie* ideale, incisa da N. Chevalier (responsabile di dodici su tredici stampe, l'ultima è opera di Ertinger) su disegno di R. Charpentier, coadiuvato dall'architetto e ornamentista G. Oppenard,

---

<sup>32</sup> CD, I, p. 21 (31 aprile 1669).

<sup>33</sup> MARAL 2012, cat. 21, p. 36; p. 136. Estensivi appaiono gli interventi di Girardon, che aggiunge gli attributi non rinvenuti della mela e dello specchio propri alla dea, e leviga le superfici per uniformare le parti originali e le aggiunte.

ex *pensionnaire*, che inventa un'architettura immaginaria per la sistemazione degli oggetti<sup>34</sup>. Non è questa la sede per una trattazione puntuale di tutto l'enorme materiale illustrato nella raccolta, ma è opportuno segnalare la famosa triade dei moderni con figure dall'antico e dal nuovo testamento esibita su un unico piedistallo: il *Cristo* di Duquesnoy, il *Mosé*, copia da Michelangelo, e il *San Giovanni* di Girardon, l'inclusione di quest'ultima, letta in rapporto alla sesta tavola della raccolta consacrata interamente alle opere dello scultore, conferma la duplice intenzione di Girardon, ossia celebrare la passione del collezionista e al contempo il talento dell'artista<sup>35</sup>. Riguardo ai soggetti delle opere, quelle a carattere religioso sono rarissime rispetto all'inventario dei beni dello scultore, alla base del progetto della *Galerie* vi è l'idea di presentare la collezione come un vero e proprio cabinet «de copies d'Antiques», come osservato acutamente da Souchal<sup>36</sup>. Se molte sono le copie romane dagli originali greci, ancor di più dovettero essere quelle realizzate in epoca moderna, magari collegate al fenomeno della copiatura in ambito accademico o direttamente dipendente dalle richieste di Luigi XIV, a cui Girardon partecipò largamente, anche in qualità di restauratore di statue antiche mutile<sup>37</sup>. Bernini è presente con sole due opere giovanili, l'*Apollo e Dafne* e il *David* in cera, forse copie eseguite da Girardon o da uno dei suoi seguaci, modelli di un classicismo barocco, apprezzato per i valori formali e per i forti contenuti morali narrati dalla mitologia in un caso e dalle sacre scritture nell'altro, ancora lontano dalle sperimentazioni della maturità. Non a caso numericamente più forte è il nucleo di sculture di Duquesnoy, dalle terrecotte alle «membra disjecta», dunque frammenti anatomici, dato che impone di riconsiderare il peso che il fiammingo ebbe nella formazione artistica di Girardon<sup>38</sup>.

#### 4.5 Riflessioni sull'inventario del 1684

Il 18 ottobre 1683 Matthieu La Teulière venne inviato a Roma a sovrintendere l'Accademia di Francia<sup>39</sup>; come da prassi si redasse l'inventario dei beni esistenti in sede, datato 6 dicembre 1684, di cui esiste una prima versione, datata 4 ottobre 1684, le cui varianti più significative sono riportate da Coquery<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> SOUCHAL 1973, pp. 1-98. Nelle *Notes* del Tessin, relativa alla visita della galleria nel 1687, si apprezza la disposizione «all'italiana» dei circa trecento pezzi, come verrà ripresentata poi idealmente nella *Galerie* incisa, ma tale armonico allestimento dovette indubbiamente subire delle mutazioni dovute all'incremento esponenziale dei pezzi. Cfr. *Ibid.*, p. 20.

<sup>35</sup> SCHNAPPER 1994, II, pp. 400-403; LEFÉBURE 1999, pp. 37-38.

<sup>36</sup> SOUCHAL 1973, pp. 11-12. Per stilare l'inventario del 1715 ci si rivolse ai due scultori esperti che collaborarono con Girardon, Nicolas Coustou e Corneille Van Clève.

<sup>37</sup> CD, I, p. 154. I pezzi erano contenuti in 37 casse spedite il 13 marzo 1686.

<sup>38</sup> SOUCHAL 1973, pp. 16-17. Souchal individua come principali modelli di riferimenti per l'opera di Girardon Jean de Boulogne, Duquesnoy e Michel Anguier, così come confermato dalla loro abbondante presenza nell'inventario.

<sup>39</sup> CD I, p. 128.

<sup>40</sup> *App. doc.*, II. Non ci è stato possibile ricontrollare i documenti in originale per cui rimandiamo alle trascrizioni di Coquery (2013, pp. 415-417).

Il documento è assai importante perché offre una seconda ampia panoramica sui lavori dei *pensionnaires*: sono registrati i calchi presenti in Accademia e le relative, non di tutti naturalmente, copie in marmo inviate in Francia (a quella data molte sculture avevano già raggiunto Versailles, ad esempio l'*Urania* di Frémery, spedita nello stesso convoglio contenente la Statua equestre di Bernini, secondo quanto richiesto da Louvois a Errard)<sup>41</sup>; alcune opere erano in corso di lavorazione, ad uno stadio avanzato e giudicate «très belles», il *Commodo come Ercole* di Coustou (fig. 44), la *Venere Farnese* di Barois (fig. 59) e l'*Arianna detta Cleopatra* di Goy, mentre delle stesse nella precedente versione dall'inventario si specifica che la figura di Coustou è la più avanzata, seguita dalla *Venere* di Barois, mentre quella di Goy, cominciata quattro mesi dopo le altre, era appena sbazzata, con ciò offrendo qualche notizia aggiuntiva sulla tempistica di lavorazione dei pezzi<sup>42</sup>. Diversamente dal primo inventario del 1673 qui sono per la prima volta menzionati i busti in gesso dall'antico, che entrano a far parte del materiale didattico dell'accademia, e molte sono le opere concepite «sous les desseings du Sr Errard», i bassorilievi con la *Fama* o una *Baccante* (?) con *satiro* per citarne alcune, dato che enfatizza l'egemonia del direttore sulla produzione degli allievi, intrecciata con le sue mire personali, come emerge dal gruppo *Pan e Olimpia* di Goy, donato al Re e realizzato a sue spese<sup>43</sup>.

In questo senso potrebbe esser letta anche una *Figura accovacciata* da Michelangelo eseguita da Goy, forse desunta da una delle figure delle cappelle medicee di cui Errard possedeva dei bronzetti, come la *Notte*, legato dal direttore a Luigi XIV nel 1689 (Parigi, Musée du Louvre, Département des Objets d'art), con ogni probabilità il modello di riferimento per il giovane accademico<sup>44</sup>. Rare sono le opere d'invenzione, come i bassorilievi con *Marte e Venere* di Flaman o il *Ratto delle Sabine* di Cornu, quest'ultimo secondo Bresc-Bautier da considerarsi invece una copia da Giambologna<sup>45</sup>; ancora un *Crocifisso* in terracotta dorato di Cornu. Frutto di una ricerca sperimentale sulla traduzione scultorea di composizioni pittoriche, appare il bassorilievo raffigurante la *Galatea* di Raffaello, eseguita da Goy. I numerosi bassorilievi confermano l'interesse ancora acceso verso il genere, indubbiamente come strumento didattico conciliante le discipline della pittura e della scultura intorno al primato del disegno (infatti le composizioni più "prestanti" per questo genere unificante derivano da Raffaello, Domenichino e Albani)<sup>46</sup>. Tuttavia la lista non è completa o presenta qualche svista, posto che non si

---

<sup>41</sup> Lettera di Louvois a Errard del 4 ottobre 1684, in cit. SARMANT 2003, p. 236.

<sup>42</sup> Cfr. COQUERY 2013, app. doc. 22, p. 416. Interessante è il commento di La Teulière alle critiche mosse al calco della *Cleopatra-Arianna* giunto a Parigi, riferendo sulle difficoltà di prendere l'impronta di una statua ricoperta di «tartaro», originato dal contatto costante con l'acqua (CD, I, p. 149; 14 agosto 1685).

<sup>43</sup> LAPAUZE 1924 p. 56; COQUERY 2013, p. 194. Una copia anonima del *Marsia Medici* a Versailles riporta in basso il nome di Errard.

<sup>44</sup> COQUERY 2013, p. 194.

<sup>45</sup> BRES-BAUTIER 2000<sup>a</sup>, p. 310.

<sup>46</sup> Sul tema del bassorilievo si vedano le considerazioni e la bibliografia di riferimento nel paragrafo "L'inventario del 1673 e la fascinazione per il bassorilievo".

accenna alla copia dell'*Antinoo* del Belvedere di Lacroix, che pure era in corso d'opera nel luglio del 1682 secondo la *Corrispondance*.

Tra le opere pittoriche sono ricordate le copie della *Disputa del Sacramento* di Raffaello, eseguita da in scala da Du Vernoy e dunque in relazione con la simultanea tessitura ai Gobelins<sup>47</sup>, e quella di Bocquet dallo stesso affresco, ma in piccolo formato (una copia ridotta o parziale); mentre quest'ultimo realizza tra il 1688 e il 1691 la copia della *Donazione di Costantino*, al cui ritocco si applica con estrema cura «pour tascher d'y donner l'harmonie qui est dans l'original»<sup>48</sup>. Nell'altra versione dell'inventario sono registrate altre copie dalle Stanze di Raffaello, quella del *Parnaso*, opera dello stesso Desforest e quella dell'*Attila*, eseguita da Canonville; ancora sono menzionati cinque dipinti, due copie da Domenichino e due da Francesco Giovane, di cui non viene specificato sfortunatamente il nome del *pensionnaire*, e un *Prometeo* di Prou.

Interessanti sono anche le tavole incise, quelle di Thomassin dalle figure desunte dagli affreschi delle Stanze di Raffaello, mentre la *Trasfigurazione* era stata già spedita in Francia (fig. 45), come attesta l'altra versione dell'inventario che ne registra ancora la presenza in Accademia<sup>49</sup>, e quelle di G. Audran dal ciclo di Alessandro di Le Brun, stese su tela con bordi neri e fili d'oro, atti ad impreziosire il testo figurativo considerato ormai come la risposta francese alle grandi imprese decorative italiane contemporanee<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Nell'inventario del 4 ottobre 1684 si dice che la copia è disegnata a matita bianca.

<sup>48</sup> CD, I, p. 199 (9 gennaio 1691).

<sup>49</sup> Il nucleo di cinque tavole di Thomassin raffiguravano figure desunte dalle Stanze di Raffaello, due dalla *Disputa del Sacramento*, due dal *Parnaso*, e un gruppo tratto dall'*Incendio di Borgo*, più altri tre rami da un dipinto di Raffaello, con ogni probabilità la *Trasfigurazione* (Calcografia del Louvre, n. 185). Dopo un periodo di scarsa produzione, che gli aveva causato un richiamo in Francia da parte di Colbert nel settembre del 1680 (CD, I, p. 99; 5 settembre 1680), Thomassin ebbe una carriera abbastanza luminosa, divenne accademico a Parigi, dove eseguì fra l'altro l'incisione della statua equestre del Bernini come Curzio, e il famoso *Recueil des plus belles statues et groupes antiques et modernes qui sont placés dans les appartemens et dans le parc du Château de Versailles*. Mentre i disegni preparatori per la raccolta *Divers ornemens de Raphael peints dans l'embrasure des fenêtres*, pubblicata da É. Baudet a Parigi, risalgono secondo Coquery al suo pensionato presso l'Accademia di Francia e sono in rapporto con la *suite* di analogo soggetto di Errard; in COQUERY 2013, p. 188, nota 974.

<sup>50</sup> Dal celebre ciclo di Alessandro di Le Brun, erano state realizzate graziose miniature ammirate da Luigi XIV, che fece dono di una al Gran Delfino, come descritto dal *Mercurio Galante* nel 1681, e a cui sembra alludere lo Chantelou in merito ai commenti e ai consigli pronunciati da Bernini. Cfr. SCHNAPPER 1994, p. 326.



Fig. 38 C. Poerson, *La Giunzione delle due Accademie*, Versailles, Trianon



Fig. 39 Veduta della cappella Strozzi,  
Roma, chiesa di S. Andrea della Valle



Fig. 40 J. Cornu (dall'Antico), *Vaso Borghese*, Versailles, parco



Fig. 41 R. Levrac de Tournières, *Ritratto di Michel Corneille*, Versailles, Museo

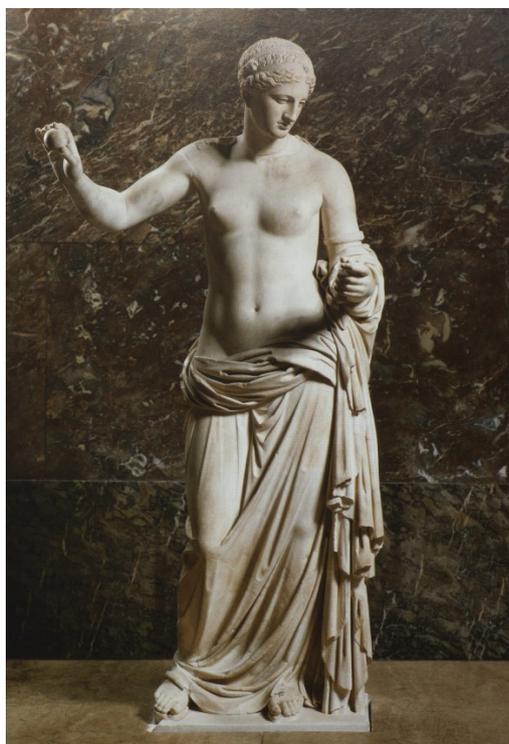


Fig. 12 F. Girardon, *Venere di Arles*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 43 N. Chevalier (da R. Charpentier), "Galerie" di F. Girardon (tav. III)



Fig. 44 N. Coustou (dall'Antico), *Commodo come Ercole*, Versailles, parco



Fig. 45 S. Thomassin (da Raffaello), *Transfigurazione*, Harvard, Art Museums

## 5 *La direzione di Matthieu de La Teulière (1684-1699)*

### 5.1 La riforma amministrativa di Louvois e un ufficiale zelante alla testa dell'Accademia

Alla morte di Colbert nel 1683 le sue cariche vennero ripartite. François Michel Le Tellier, marchese di Louvois (1641-1691), segretario di Stato per la Guerra e rappresentante del nuovo clan emergente (la rivalità tra i Colbert e i La Tellier era nota), gli succedette ai *Bâtiments*<sup>1</sup>: da *curriculum* non era affatto un intenditore d'arte, né si mostrò troppo sensibile ai principi estetici finora tenuti in conto; applicò invece alla riforma dell'Accademia una logica mutuata dall'esperienza di *leader* dell'esercito. Attese ai progetti gloriosi del Re (che coincidono con i lavori a Versailles) in maniera più pragmatica e misurata rispetto al suo predecessore, ne è un riflesso l'importante documento pubblicato da B. Gady sugli acquisti di La Teulière per suo conto tra il 1684 e il 1686, su cui torneremo a breve. Nella scelta di quest'ultimo alla testa dell'Accademia di Francia lo stesso Louvois ammise che il prescelto non era un pittore, né uno scultore, né tantomeno un architetto, tuttavia si aspettava dal commesso una conduzione della scuola romana di tipo militare, mirante ad una condotta irreprensibile degli allievi<sup>2</sup>. La Teulière incarnava perfettamente le qualità richieste, come si evince dalle misure restrittive applicate ad alcuni indisciplinati *pensionnaires*<sup>3</sup>.

Nell'analisi riabilitante dell'operato di Louvois, il cui parallelo con il colto Colbert ne ha restituito un'immagine senz'altro negativa nella letteratura specialistica, Sarmant ricorda come nel 1685 circa il 15 per cento dei 103 milioni di lire spesi dalla monarchia francese fosse stato destinato proprio ai *Bâtiments*<sup>4</sup>. Certamente poco dopo, a seguito della Lega di Augusta (9 giugno 1686), Édouard Colbert de Villacerf (1628 –1699), che succedette a Louvois il 28 luglio 1691, si trovò a fronteggiare una situazione tutt'altro che florida dal punto di vista economico, ereditando molteplici difficoltà finanziarie causate dalle ingenti spese belliche relative alla dispendiosa guerra della Grande Alleanza (1688-1697; Villacerf diede le dimissioni nel 1699 poco prima della morte). A favorire il contenimento delle spese nella politica artistica estera sopraggiunse pure l'editto di Innocenzo XI sul divieto di esportazione degli oggetti d'arte nel 1686, cui seguì a fasi alterne l'interdizione di accesso al Vaticano per i *pensionnaires*, promulgato a seguito di restrizioni che diedero impulso ad un progetto di riorganizzazione costruito sui mezzi a disposizione.

---

<sup>1</sup> F. Michel La Tellier era stato intendente dell'armata in Piemonte, dove aveva costruito la sua fortuna politica; le relazioni diplomatiche con la corte di Torino passavano per la famiglia di Louvois. Cfr. SARMANT 2003, p. 230.

<sup>2</sup> CD I, pp. 144-145 (settembre 1684).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 177-178 (18 luglio 1688). Ci riferiamo alla punizione inflitta a Bertin, ma anche agli altri compagni in misura ridotta, consistente nel cedere parte del *Quartier* ai Cappuccini di S. Maria della Concezione.

<sup>4</sup> SARMANT 2003, p. 17.

Il ruolo di Louvois, effigiato da Ferdinand Voet «pittore di sua Maestà Cristianissima», durante il suo soggiorno parigino tra il 1685 e il 1689 (fig. 46)<sup>5</sup>, e le sue scelte nel campo delle arti influirono in maniera determinante sugli orientamenti accademici, che videro la fine dell'egemonia indiscussa di Le Brun, sovrintendente di tutta la decorazione del parco di Versailles (insieme ai fratelli Perrault) e direttore delle Manifatture dei Gobelins dal 1663, sostituito da P. Mignard.

Apprendiamo da una lettera di La Teulière del 9 maggio 1694 che alla richiesta di Louvois di indicare una persona in grado di sostituire Errard a capo dell'Accademia il futuro direttore aveva raccomandato De Piles, già segretario dell'Ambasciata veneziana, contro cui esisteva una sacca di resistenza nell'Accademia parigina, ricordando le accuse mosse pubblicamente da P. de Sève sulla teoria del primato del colore, formulata nelle *Conversations sur la connaissance de la peinture*, il cui seme era stato gettato da Blanchard nella conferenza del 7 novembre 1671<sup>6</sup>. Il suggerimento non fu accolto, i tempi non erano maturi per un'apertura così generosa al partito dei coloristi, le cui vedute estetiche avrebbero inciampato nel sistema «classicizzato» del contesto accademico romano<sup>7</sup>.

La sfuggente personalità di La Teulière, ufficiale prudente, leale, zelante e paranoico<sup>8</sup>, è stata messa a fuoco per gli anni oscuri che precedono la sua direzione accademica da B. Gady; la studiosa pubblica un importante documento sugli acquisti di dipinti, statue e antichità condotti a Roma durante il suo mandato<sup>9</sup>, che va ad integrare le lacune della *Correspondance* per i primi diciotto mesi della sua attività<sup>10</sup>. La svolta nella carriera di questo uomo di lettere avvenne quando François VIII de La Rochefoucauld, figlio del principe di Marcillac, di cui fu precettore La Teulière negli anni Settanta, sposò il 22 novembre 1679 la figlia maggiore di Louvois, Madeleine-Charlotte Le Tellier, che beneficiò a quel punto di relazioni stabili e regolari con il ministro. Tuttavia non sembra che La Teulière si sia mai veramente ambientato nella città dei papi, rilevando a più riprese nella corrispondenza la supponenza e la cattiva fede dei romani<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Del ritratto (Versailles, Castello), assai diffuso come attesta l'incisione di Jean Hainzelman, datata 1686 (Parigi, Bibliothèque nationale de France), esistono diverse copie e repliche. Cfr. PETRUCCI 2005, pp. 286-287, nn. 316a e 317.

<sup>6</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. II (Conferenza di P. de Sève “Contre un ouvrage intitulé *Conversations sur la connaissance de la peinture*”; 6 marzo 1677). Si critica il fatto di aver separato le proporzioni e il disegno, come proprietà singolari della scultura, dal colore, prerogativa della pittura.

<sup>7</sup> CD, II, p. 15.

<sup>8</sup> CD, II, pp. 32-33 (31 maggio 1694). «Vous croyez toujours qu'il y a quelqu'un qui parle contre vous».

<sup>9</sup> GADY 2002<sup>a</sup>, pp. 161-185.

<sup>10</sup> LAPAUZE 1924, p. 74. Il periodo coincide con il trasferimento dell'Accademia a Palazzo Capranica nel luglio del 1685.

<sup>11</sup> CD, I, p. 156. «Je ne crois pas qu'il y ait des gens dans le monde plus intraitables que les gens de ce pays dans des occasions où ils croient que l'on ne sauroit se passer d'eux»; o ancora si può leggere di seguito: «C'est le pays de la mauvaise foy, où l'on doit estre toujours sur ses gardes avec toute sorte de personnes». Ancora a proposito dell'ordine del papa di far togliere i gigli da tutte le insegne e i negozi, così si esprime in tono canzonatorio: «Les Italiens, qui ne nous ayment pas plus que les Milanois, n'ont pas laissé d'estre surpris de cette nouveauté, et les plus judicieux ne sauront l'approuver ni comprendre à quelle fin on a fait cette entreprise»; in CD, I, p. 160 (3 giugno 1687); «les Italiens, qui sont beaucoup plus meffians que le reste du Monde»; in CD, I, p. 188 (13 settembre 1689). Il direttore dà conto a Louvois e poi a Villacerf dell'incidente e del mortificante incontro di scuse con il cardinale d'Éstrées; in CD, I, pp. 160-163, 235-237 (24 giugno 1687 e 20 novembre 1691); il torto subito dal cardinale in occasione dei festeggiamenti nazionali da lui organizzati in onore della convalescenza del re è dettagliatamente

In modo brusco Louvois attuò il piano di riorganizzazione amministrativa: egli inviò a Roma il suo uomo di fiducia, La Teulière, imponendogli di sostituirsi ad Errard nelle sue specifiche competenze ancor prima della nomina ufficiale avvenuta nel settembre del 1684: la subordinazione era di fatto già in essere dal 31 marzo 1684<sup>12</sup>. Leggendo con attenzione la lettera del 31 marzo del 1684 alcune righe ci informano del progetto di riforma della struttura dell'Accademia pensato da Louvois e mai attuato evidentemente, che doveva grosso modo prevedere che gli allievi andassero in pensione direttamente dai maestri, forse pensando il tutto anche in termini di risparmio economico<sup>13</sup>.

Il ministro chiedeva ad Errard una copia completa della sua corrispondenza con Colbert, lo stato delle opere in corso e i costi, e non si trattenne dal commentare l'operato del suo predecessore, giudicando negativamente le statue fatte giungere da Roma per suo conto<sup>14</sup>; al suo commesso domandava di suggerire nuovi modelli per gli arazzi da tessere ai Gobelins, scontento di quelli in uso, e sollecitava al contempo di selezionare e proporre antichità da acquistare.

La Teulière non era estraneo a questo genere di mansioni, essendo stato incaricato di procurare sculture per la residenza del ministro a Meudon, che lo aveva reso partecipe del suo disinteresse verso il criterio di autenticità: «Comme je ne suis point curieux, c'est-à-dire que je ne me connois point en peinture ny en statues, je ne vous demande point des statues chères par leur antiquité, et j'aime mieux une belle copie, d'un marbre bien poly, qu'une antique qui ayt le nez ou le bras cassé»; con queste parole, sempre ricordate negli studi critici su Louvois, egli affermava senza remore il suo punto di vista di collezionista, secondo cui una copia, purché armoniosa e completa nella sua forma, era maggiormente gradita alla vista rispetto a un imperfetto frammento archeologico<sup>15</sup>. Tuttavia questo principio non poteva essere tecnicamente applicato alle opere destinate a Luigi XIV, le cui aspettative avevano assunto livelli elevati con Colbert, ma per traslato la nuova politica culturale estera, più austera, avrebbe teso al reperimento di antichità da restaurare, di oggetti di nuovo interesse, marmi pregiati e pietre rare, e curiosità, come libri e stampe, salvo alcuni eccezionali episodi relativi all'acquisto di dipinti importanti, consumati intorno al 1685-1686, ad esempio la *Madonna di Foligno* di Raffaello o la collezione di dipinti di

---

raccontato nella relazione inviata il 14 aprile 1687 (CD, VI, pp. 419-422). Nella lettera contro Théodon, La Teulière si mostra sprezzante accusandolo di essersi "italianizzato": «Il s'est trop naturalisé dans les manières de ce pays, qui n'est que furberie, artifice, pure comédie, où toute sorte de méchanceté passe pour vertu pouveu qu'elle porte quelqu'utilité à celuy qui la fait», in CD, I, p. 197 (25 novembre 1690). Gli italiani sono accusati di essere dei falsi adulatori, un'abitudine assai pericolosa per i giovani artisti senza esperienza, com'è il caso di Le Gros, in CD, II, p. 191 (27 dicembre 1695). Sulla gelosia dei romani per la gloria del re espressa dall'Accademia, visitata da molti stranieri, cfr. CD, II, p. 224 (17 aprile 1696).

<sup>12</sup> Errard fu dunque costretto a trovarsi un alloggio, prima verso S. Maria della Pace, dove si trattenne un anno e mezzo, e poi dal 1686 a via del Corso, quest'ultima dimora era assai signorile, come dimostra l'inventario pubblicato da Spezzaferro 1993.

<sup>13</sup> Cfr. BREJON 1995, p. 144, doc. 4.

<sup>14</sup> SARMANT, MASSON 2007, pp. 66-67, doc. 179 (24 ottobre 1683).

<sup>15</sup> Ancora Louvois ordina a La Teulière di acquistare statue: «Vous en pouvez prendre aussy de celles qui sont à meilleur marché, pourveu qu'elle sont entières et qu'elles ne soyent pas estropiées», in SARMANT, MASSON 2007, p. 122, doc. 348.

Cristina di Svezia<sup>16</sup>. Sempre attento alle questioni finanziarie, Louvois prescriveva al direttore di fare attenzione a che la copiatura dei marmi a Roma facesse risparmiare alla corona almeno la metà delle spese normalmente imposte dalla spedizione dei calchi e dalla conseguente lavorazione dei marmi a Parigi<sup>17</sup>.

Con metodo scrupoloso Louvois fece redigere appositamente l'inventario dei calchi già conservati nei magazzini del Re e inviò una lista di antichità mancanti al direttore, – tra i modelli non solo le opere conservate a Roma, ma anche a Firenze e a Parma –, da arricchire eventualmente secondo il suo di parere e quello del duca de Créquy<sup>18</sup>. Quest'ultimo suggerì come soggetti degni di copia gli *Schiavi* e il  *Davide e Dafne* nella vigna Ludovisi, di cui abbiamo un solo esempio esistente all'epoca nei giardini di Sceaux; tuttavia nell'apprendere da Le Nôtre che gli ultimi due pezzi erano del Bernini il ministro non si tirò indietro: «je ne demande pas moins des esquices des belles figures modernes que des antiques, si vous trouvez qu'elles soyent de bon goust», aggiungendo di precisare le misure delle figure<sup>19</sup>. I disegni inviati avrebbero subito un'ulteriore selezione poiché solo i soggetti più meritevoli sarebbero stati tradotti in calchi e, poi, in marmo o bronzo. Non era certo una novità, si tratta di una formalità ricorrente, legata agli agenti procuratori del re, è il caso del disegno ad acquarello raffigurante un vaso d'agata orientale inviato a Luigi XIV da Francoforte il 28 aprile 1685<sup>20</sup>. Il dato interessante è indubbiamente l'ingresso di modelli moderni nel repertorio figurativo accreditato, su cui sembra avere avuto un certo peso proprio La Teulière, il quale durante le sue peregrinazioni romane tra raccolte private, le ville Borghese, Ludovisi, Medici, Mattei e Montalto, il Belvedere, il Campidoglio, i palazzi Giustiniani, Altemps, Pighini e Borghese, aveva fatto disegnare e misurare non solo le statue suggerite dal Crequy, ma anche la *Verità* e il *Daniele* del Bernini<sup>21</sup>.

L'interessante documento «Estat de ce qui a esté par le sr de La Teulière pour tableaux et autres ouvrages qu'il a fait faire à Roma pour le service de Sa Majesté», concernente le spese mensili effettuate dal direttore tra il gennaio 1684 e il maggio 1686, mette in luce ancor più chiaramente la sua figura nonché i suoi orientamenti estetici<sup>22</sup>. In linea generale al di là dei due dipinti di Poussin, il *Ratto delle Sabine* e il *Trionfo di Flora*, oggi al Louvre, acquistate dal cardinale Omodei, mossa che valse a La Teulière certamente

<sup>16</sup> BREJON 1995, p. 138. Sulla *Madonna di Foligno* si veda pure la lettera del 3 dicembre del 1686 in cui si dà conto del fatto che Mignard sulla base di una stampa aveva giudicato l'opera originale, ma consigliava di fare attenzione poiché esistendo molte copie, una avrebbe potuto sostituire il quadro originale nella vendita (*Ibid.*, p. 148, doc. 67). Tra le trattative andate a buon fine ricordiamo la serie dei dipinti Falconieri di Albani acquistati nel 1684 (*Ibid.*, p. 145).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 143, doc. 3 (8 febbraio 1684).

<sup>18</sup> SARMANT, MASSON 2007, pp. 80-81, doc. 225 (11 dicembre 1683).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 81, doc. 226 (12 dicembre 1683).

<sup>20</sup> SARMANT 2003, p. 227, fig. XII.

<sup>21</sup> LAPAUZE 1924, p. 69; GADY 2002<sup>a</sup>, pp. 165-166. Riferendosi ai modelli di studio dei borsisti La Teulière cita a più riprese tanto l'antico che il moderno, ma non è chiaro cosa intenda per «moderno», un concetto apparentemente distante dall'idea di «contemporaneo» (CD, II; p. 337; 10 settembre 1697).

<sup>22</sup> GADY 2002<sup>a</sup>, pp. 182-185.

grandi lodi, nella lista non sono segnalate antichità, anzi come osservato altrove per la maggior parte si tratta di materiale prezioso, reclutato per vasi, tavoli e altri manufatti ornamentali. Certamente la ricerca di raffinati marmi colorati, il porfido e il basalto ad esempio, in dialogo con il diffondersi di un gusto collezionistico ricercato per la glittica, rientra nel generale apprezzamento goduto da opere statuarie policrome di cui facevano mostra importanti raccolte romane, come attesta la particolare fortuna incontrata dalla *Zingarella Borghese*<sup>23</sup>, riflessa anche in pittura, o dai busti degli imperatori.

Nel documento in questione sono registrati diversi pagamenti per il *Nilo* destinato a Marly di Lorenzo Ottoni (fig. 47)<sup>24</sup>, «le meilleur sculpteur de Rome, après Domenico Guidi», collaboratore e amico stretto di J. B. Théodon<sup>25</sup> che ebbe un ruolo-chiave ma conflittuale con l'Accademia e i suoi direttori a causa dei discutibili comportamenti, come vedremo successivamente<sup>26</sup>; numerosi esborsi a Pietro Santi Bartoli concernono dei disegni in miniatura dalle pitture antiche nel palazzo di Tito, dal Tempio di Bacco, dalle grotte di S. Gregorio e due disegni dal soggetto generico «peintures antiques». Il pensiero estetico di La Teulière si basa sugli aspetti più curiosi dell'Antico<sup>27</sup>, sull'interesse per il concetto di «historia», in particolar modo espresso dai costumi degli antichi (nel duplice significato di abbigliamento e abitudini) conosciuti anche attraverso le monete, e per gli elementi ornamentali e le pietre preziose di cui mostra di conoscere la varietà, la rarità e i costi sul mercato; a questo proposito è opportuno ricordare la proposta di inviare dei campioni di una pietra rara con i quali il direttore ipotizza di far eseguire stipiti di caminetti e porte sul modello dei disegni eseguiti da Michelangelo per Palazzo Farnese<sup>28</sup>. Un interesse crescente per l'opera del toscano in questo scorcio temporale emerge anche dalla lettera dell'11 gennaio 1684: il ministro si dichiarava particolarmente interessato oltre alle figure delle cappelle medicee al *Bacco* di Michelangelo, con la stessa ambizione di averne una copia in marmo e una in bronzo; forse legato a questa richiesta è un disegno con *Bacco* (fig. 48) che riporta le misure della statua in altezza, vera e propria ossessione per

---

<sup>23</sup> Si vedano anche le puntuali e ricorrenti osservazioni di La Teulière sui materiali e le pietre preziose (resistenza, rarità, costi, etc.), che ne dimostrano da un lato una certa competenza, dall'altra l'approccio eminentemente pratico e concreto alla materia; in CD, I, pp. 155-157 (7 maggio 1686); p. 174 (7 maggio 1688); p. 201 (24 marzo 1691). Sappiamo da La Teulière che questo genere di manufatti d'arredo, come tavoli o vasi di pietre particolari, incaricati da Louvois, era un lavoro appaltato a stranieri; in CD, I, p. 218 (7 settembre 1691).

<sup>24</sup> BRESC-BAUTIER 1996, p. 76. La studiosa identifica parte della raccolta di statue che popolavano il parco di Marly, dando un'immagine efficace, e al contempo desolante, della dispersione della collezione: delle 56 statue create per Marly, di cui tre non finite, 27 si trovano oggi nella *cour* de Marly al Louvre, 11 conservate in altri luoghi, e 5 nelle collezioni nazionali; delle 34 copie dall'antico e dalle opere moderne, 8 sono al Louvre e 9 nei depositi, 9 nelle collezioni nazionali e 1 in collezione privata francese; delle 15 statue provenienti dalle collezioni reali, 6 sono al Louvre e 4 nelle collezioni nazionali.

<sup>25</sup> CD, I, p. 181 (5 ottobre 1688); CD I, p. 297 (15 luglio 1692). Cfr. SMITH 1987, p. 304.

<sup>26</sup> Il suo ruolo di Professore interno non si evince esplicitamente dalla *Correspondance*, ma è stato messo in luce dagli studi sullo scultore di A. Adamczak, soprattutto in un recentissimo intervento su un documento inedito, datato intorno al 1688, concernente una lista di copie eseguite in Accademia, firmata da Théodon. A. Adamczak, *Dépasser le modèle: la pratique de la copie de sculpture à l'Académie de France à Rome d'après un manuscrit inédit du Getty Research Institute (ca. 1688)*, in *Il valore del gesso come: modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, IV Convegno Internazionale sulle Gipsoteche, Possagno, 2-3 ottobre 2015.

<sup>27</sup> CD, I, p. 170 (10 febbraio 1688).

<sup>28</sup> CD, I, pp. 158-159 (10 settembre 1686). Riguardo agli stipiti il direttore si spertica affermando: «[ils] seroient très magnifiques; il n'y a rien de pareil à Rome».

Louvois, e del piedistallo, ma si tratterebbe di una riduzione dell'opera michelangiolesca, chissà in bronzo, con sensibili modifiche nella trattazione del modellato e nella sostituzione del satiro con un cane<sup>29</sup>.

Il direttore portava avanti le campagne di acquisto delle antichità, ora presso gli scultori che le restauravano, ora raccomandandosi furbescamente ai contadini che scavavano tra le rovine di edifici antichi, con la promessa di generose ricompense, sicuramente inferiori alle somme messe in campo nelle regolari transazioni; i frammenti rinvenuti, teste o busti antichi, venivano reintegrati senza timore, utilizzando il marmo di avanzo ottenuto dallo sgrossamento delle statue<sup>30</sup>. L'accordo veniva consolidandosi nei successivi anni, caratterizzati da un'accelerazione delle operazioni di scavo<sup>31</sup>, e il direttore incaricava eccezionalmente i *pensionnaires* di documentare attraverso le copie grafiche le pitture antiche rinvenute, ispirandosi con ogni probabilità al fine lavoro del Bartoli; è il caso dello scultore Le Gros dagli affreschi delle Terme di Tito.

Negli ultimi anni della direzione di La Teulière la scelta dei modelli da selezionare faceva capo più che altro a precise esigenze ornamentali: il direttore si offriva di vagliare le statue antiche non ancora copiate richiedendo delle indicazioni su quelle che meglio si sarebbero adattate agli spazi disadorni delle dimore reali, soprattutto nelle dimensioni<sup>32</sup>.

La vita dell'Accademia, con una sua reputazione e una degna sede, Palazzo Capranica ormai dal 1685, e degli scultori francesi gravitanti nella sua orbita s'intrecciava con le grandi commissioni romane: nel 1695 padre Pozzo attingeva alla scuola francese per la decorazione dell'altare della cappella di S. Ignazio<sup>33</sup>. R. Frémin, da poco giunto nell'Urbe, era stato reclutato per uno dei bassorilievi cosicché, non essendo possibile godere della pensione del Re lavorando al servizio d'altri, il suo ingresso in Accademia avrebbe avuto luogo una volta portato a termine l'incarico per i gesuiti<sup>34</sup>; mentre P. Le Gros, punta di diamante dei «perfezionandi» a Roma, riceveva la commissione di uno dei due gruppi laterali con la *Religione che abbatte l'eresia*, dando inizio alla lunga collaborazione con l'Ordine gesuita<sup>35</sup>; il direttore non perdettero occasione per screditare Théodon agli occhi del soprintendente rilevando come il modello di Le Gros fosse stato

---

<sup>29</sup> Il soggetto del disegno non è stato identificato. Matita nera, rialzi di biacca su carta marroncina; mm. 249 x 155; (Bibliothèque nationale de France, Fonds Robert de Cotte, 2036a, "Recueil composite de statues et de bustes", 157).

<sup>30</sup> CD, I, p. 165 (28 ottobre 1687). Ritorna sull'argomento il direttore riferendo di riciclare i marmi di avanzo per restaurare le opere antiche acquistate per conto di Louvois, aggiungendo di non averne mai approfittato a suo beneficio, come aveva fatto invece Errard; in CD, I, p. 220 (7 settembre 1691).

<sup>31</sup> CD, II, p. 62 (24 agosto 1694).

<sup>32</sup> CD, II, p. 223 (17 aprile 1696).

<sup>33</sup> Sull'altare di S. Ignazio si vedano la descrizione in CD, II, p. 184 (6 dicembre 1695) e lo studio delle controverse fasi concorsuali (di particolare interesse è il giudizio positivo espresso da Théodon in qualità di perito sull'ultimo progetto di Andrea Pozzo) in ADAMCZAK 2012.

<sup>34</sup> CD, II, p. 216 (25 marzo 1696).

<sup>35</sup> CD, II, pp. 173-176 (15 novembre 1695); Villacerf non condivide la condotta di Le Gros che al servizio del re disonestamente aveva già preso accordi con padre Pozzo per lavorare alla cappella del Gesù, in CD, II, pp. 183-184 (5 dicembre 1695). Interessanti sono le specifiche tecniche sui tempi di lavorazione e gli aiutanti che avrà a disposizione Le Gros per il gruppo, in CD, II, pp. 184-185 (6 dicembre 1695).

giudicato il migliore<sup>36</sup>. La sorpresa di aver lavorato al bozzetto in segreto, offriva l'occasione a La Teulière di raccontare come passavano le giornate i borsisti: quando non erano impegnati nelle opere al servizio del re, impiegavano il loro tempo libero recandosi in Vaticano, alla Farnesina o a Palazzo Farnese dove disegnavano e s'ispiravano<sup>37</sup>. Anche gli scultori solevano disegnare da Raffaello, è il caso di Frémin alla Farnesina (accessibile, apprendiamo dalla *Correspondance*, fino ad ultimazione della copia di Favannes); ci immaginiamo questi luoghi, costantemente presidiati dagli allievi dell'Accademia di Francia.

## 5.2 Note sulla collezione di Louvois a Meudon e sul valore della copia pittorica

Sappiamo dalla corrispondenza di Louvois con La Teulière che il ministro non si servì delle sculture eseguite dai *pensionnaires* per decorare il castello di Meudon, acquistato dal marchese il 31 ottobre 1679<sup>38</sup>, ma si procurò, invece, in quella fabbrica di riproduzioni destinate al re che era l'Accademia di Francia allora delle copie dipinte; la motivazione alla base di tale scelta era di ordine pratico: se era difficile ricevere opere ingombranti quali erano le statue, il cui trasporto in casse per mare era sottoposto ad un severo controllo dei contenuti, senza destare la «curiosité publique», non poteva dirsi lo stesso per le copie dipinte che potevano passare inosservate<sup>39</sup>.

L'esubero delle prove accademiche in pittura rispetto al reale reimpiego – le copie in scultura avevano una precisa destinazione e anche i doppi trovavano agevolmente una collocazione nel sistema delle residenze monarchiche – rendeva più facile questa operazione. Dalla lettera del 30 dicembre 1686 di Louvois al direttore La Teulière sembrerebbe tuttavia che alcune copie appartenute al ministro e impiegate come ornamento a Meudon fossero piuttosto il frutto di un acquisto programmato: «Je vous prie de ne manquer aucune occasion d'acheter de bonnes copies des plus beaux tableaux d'Italie, je dis de bonnes, car je ne fais point cas des autres, et je ne veux pas d'originaux»<sup>40</sup>; le copie commissionate dovevano essere eseguite rispettando le dimensioni degli originali e «avec économie»<sup>41</sup>.

Naturalmente Louvois preferiva le copie a quest'ultimi per due ragioni: innanzitutto perché esse garantivano di godere del capolavoro inaccessibile con scarsi investimenti e, in secondo luogo, esse costituivano una evidente ragione di vanto, in quanto prova di un rapporto esclusivo con il proprietario

---

<sup>36</sup> CD, II, pp. 176-179 (20 dicembre 1695). Su Théodon si veda il paragrafo “*L'Arria e Peto* di Théodon e Lepautre e qualche considerazione sul metodo didattico del fare scultura in Accademia”.

<sup>37</sup> CD, II, pp. 190-191 (27 dicembre 1695).

<sup>38</sup> BIVER 1923, pp. 65-66. La ragione dell'acquisto della proprietà di Meudon è da ravvisare nella posizione strategica della tenuta, vicina a Versailles, dove Luigi XIV aveva progettato di trasferire la corte di lì poco, e a Chaville, dimora del cancelliere Le Tellier, padre di Louvois.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 74-75. Cfr. BREJON 1995, p. 149, doc. 71.

<sup>40</sup> BREJON 1995, p. 149, doc. 71.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 148, doc. 60 (25 settembre 1686).

della collezione che aveva concesso la licenza di far entrare e copiare le sue opere. In quest'ottica va letto l'entusiasmo che accompagnava l'autorizzazione rilasciata da Cristina di Svezia a La Teulière in merito ai quadri del Correggio presenti nelle sue collezioni, ma secondo precise disposizioni della regina le riproduzioni dovevano essere più piccole degli originali<sup>42</sup>.

Anche l'abate Louis Fouquet, fratello dello sfortunato Nicolas Fouquet (vittima di Colbert all'alba del rafforzamento monarchico con Luigi XIV) e incaricato dal sovrintendente alle finanze di reclutare opere dall'Italia per decorare il castello di Vaux le Vicomte, che contava ben "sette stanze all'italiana", il 28 giugno 1655 così lo ammoniva: «je ne crois pas que vous vouliez de ces originaux des premiers peintres du monde, dont la cherté et la rareté sont étonnantes», per poi consigliarlo più tardi, il 2 agosto dello stesso anno, di non sprecare somme ingenti per i dipinti, ma di destinarli al più alle statue poiché «peu de gens sont capable de goûter les beautés»<sup>43</sup>. Se le statue antiche erano tenute in maggiore considerazione rispetto ai dipinti per il grado d'antichità, le parole di Fouquet mettono in campo anche un altro inatteso elemento di giudizio, ossia il pubblico, quindi la certezza dell'incapacità degli invitati di apprezzare le qualità dell'originale e conseguentemente di distinguerlo da una copia. Dunque la pittura era per intenditori, le statue invece potevano essere comprese e ammirate tra un *parterre* e l'altro, tra giochi d'acqua e fuochi d'artificio, o magari anche deliziare la passeggiata negli appartamenti.

Come già osservato per Errard, che possedeva sia copie che originali dello stesso artista, bisognerà ragionare sulla potenzialità della copia come surrogato dell'originale, o meglio del capolavoro, in una logica evocativo-simbolica. Le ragioni che muovono la ricerca di questa categoria di riproduzioni prendono le distanze dal concetto di autenticità. Al di là delle repliche autografe di difficile reperibilità anche per collezionisti di primo livello, l'*inventio* unica e irripetibile è interpretata come composizione riconoscibile ma trascrivibile, rifuggendo il concetto di stile o maniera. Si tenderà dunque a cercare non un qualsiasi altro originale dello stesso artista, Correggio, Raffaello o Domenichino, ma una copia della *Notte* di Correggio, della *Galatea* di Raffaello o del *Re Davide* di Domenichino ad esempio, ossia l'imitazione dell'esclusivo capolavoro.

Tra le copie fatte acquistare da Louvois sono note una *Galatea* da Raffaello, una *Caccia di Diana* da Domenichino, un *Cristo e un Baccanale* da Tiziano e una *Maddalena* da Correggio, insomma un'antologia in pillole della pittura italiana. In una lettera del 1688 concernente la ricezione del gruppo abbiamo per i primi due un commento positivo da parte del ministro, che s'interroga (anche lui come noi) sull'identità

---

<sup>42</sup> BREJON 1995, p. 148, doc. 64 (22 novembre 1686). Ricordiamo la rara copia del *Fauno con Capretto* di Lepautre (Parigi, Musée du Louvre).

<sup>43</sup> Cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS 2012, p. 35.

dei copisti degli altri due dipinti<sup>44</sup>. Difficile stabilire se la *Galatea* di cui si dà conto nella *Correspondance* nel maggio del 1688, circa il miglior metodo per rimuovere l'ingiallimento della tela, sia in rapporto con la copia ricevuta in aprile dal ministro<sup>45</sup>.

Nell' *Inventaire des peintures laissés à Meudon par la Marquise de Louvois*, datato 1695, anno del trasferimento del Grande Delfino di Francia, figurano accanto ad artisti francesi e nordici una rappresentanza della pittura italiana attraverso un nutrito gruppo di copie, accompagnate dalle stime, che vale la pena elencare per avere un'idea della composizione della raccolta: il «pastorale» di Giorgione in forma ottagonale, la *Santa Margherita* di Raffaello (80 lire), i *Suonatori* (“Joueurs d'instrument”) del Domenichino (150 lire), una Vergine di Tiziano sul caminetto (80 lire), il *Ritratto del marchese del Vasto* di Tiziano (80 lire); al primo piano sono registrate ancora copie dello *Sposalizio della Vergine* di Correggio sul caminetto, del *San Sebastiano* di Annibale Carracci sul caminetto (50 lire), del *Re David* di Domenichino sul caminetto (300 lire, nella camera da letto al di là della scala vicina all'appartamento del monsignore), della *Rebecca* di Veronese sopra il caminetto (100 lire) e della *Toiletta di Venere* dell'Albani (100 lire; nel salone in fondo alla galleria)<sup>46</sup>. È evidente un particolare gusto nel decorare i caminetti con delle copie dai grandi maestri.

Anche Albani aveva un discreto successo in termini di copie ornamentali, ricordando il caso del Gran Salon nell'Hôtel de Matignon, dove figuravano i *Quattro Elementi*, mentre i sovrapporta ripetevano gli *Amori disarmati* e *Adone condotto presso Venere*; sulla moda dei piccoli dipinti dell'Albani ragionano Félibien e De Piles, quest'ultimo nelle *Réflexions sur les ouvrages de l'Albane* (1699) colloca il pittore un gradino sotto ai Carracci e Domenichino, ma uno sopra a Reni e Guercino (*Balance*, 1708), in ogni caso come osserva Loire sono gli stessi teorici a sancirne il ridimensionamento nel cogliere una certa ripetitività e forse una inferiore abilità nelle opere di grande formato<sup>47</sup>.

La copia del *Re David* del Domenichino viene valutata al di sopra di molte opere originali, diverse delle quali appartenevano ai generi della natura morta e del paesaggio. Di essa si possono seguire gli spostamenti che offrono notizie aggiuntive di notevole interesse. Infatti nell'inventario del 1733 redatto da Bailly, relativamente alla sala delle Guardie, si legge: «Sur la cheminée en entrant, une copie du david du dominiquain, qui est asses belle hateur 8 pi. Sept pouces. 4 pieds sept. Cette copie est de Mr. housse»<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> BIVER 1923, p. 75. Sulla spedizione delle copie, cfr. BREJON 1995, p. 149, doc. 74 (18 giugno 1687); p. 149, doc. 84 (7 aprile 1688). In quest'ultima lettera Louvois menziona tra le copie, una raffigurante «une femme dans un lit»; potrebbe alludere alla *Venere* di Urbino di Tiziano, allora a Poggio Imperiale, verso cui aveva espresso interesse richiedendone uno schizzo nella lettera dell'11 giugno 1684 (p. 143, doc. 2).

<sup>45</sup> CD I, p. 174 (7 maggio 1688).

<sup>46</sup> BIVER 1923, pp. 427-431 (Archives nationales, O<sup>1</sup> 1966). Si tratta dei dipinti rimasti a Meudon a cui segue la stima dell'inventario, il 1 luglio 1695. Di seguito è riportato «Le Sr. Paillez n'est point chargé de ces tableaux par l'Inventaire gñal.»

<sup>47</sup> LOIRE 2000<sup>3</sup>, p. 25.

<sup>48</sup> BIVER 1923, p. 487 (Archives nationales, O<sup>1</sup> 1965<sup>4</sup>). Il quadro viene citato nei seguenti inventari come copia del Domenichino fino al *Procès verbal inventaire. Recollement, delivrance et transports de Meubles du Chateau de Meudon* (Archives départementales de Seine-et-Oise, Q. 88, n. 141, n. 89), in BIVER 1923, p. 530.

Alla copia viene data una sua autonomia, riferendo oltre alle misure il nome dell'illustre copista, Houasse, futuro direttore dell'Accademia di Francia, e un giudizio critico «asses belle». Il quadro originale di Domenichino, entrato nelle collezioni reali (Versailles, Museo; fig. 49), ebbe larga fortuna in territorio francese anche per la sua accessibilità ad artisti e accademici<sup>49</sup>, ma la reputazione del pittore, la cui discendenza diretta da Annibale non era sufficiente a spiegarne l'interpretazione di un classicismo puro e teorico i cui esiti erano graditissimi ai francesi, era accresciuta a cavallo tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo: proprio durante la direzione di Houasse i *pensionnaires* si recavano a S. Luigi dei Francesi per copiare gli affreschi con le *Storie di S. Cecilia* e Domenichino era ormai inserito nella rosa dei modelli canonizzati dall'Accademia romana.

La combinazione espositiva di copie e originali nelle raccolte d'arte era una consuetudine tra amatori, collezionisti e professori, come osservato anche per Errard, non da meno erano gli artisti, con minori mezzi economici; non sorprende vedere come le copie di Sebastiano Bombelli, in numero eccezionale da Veronese tanto da renderlo agli occhi del moderno lettore quasi un copista specializzato, affollino la lista dell'inventario *post-mortem* di Ester Forest, datato al 6 giugno 1703, vedova di Jean Libourel, avvocato di corte, la cui collezione fu periziata dal pittore accademico Jean Forest<sup>50</sup>. Segno questo che la copia era una valida alternativa all'originale difficile da reperire e non sempre alla portata dei collezionisti, trovando un suo mercato al di fuori dei meccanismi fraudolenti dei falsi con cui spesso venne ambigualmente confusa a posteriori.

### 5.3 Le stampe di Pietro Santi Bartoli tra documentazione pittorica e gusto per le rarità antiquarie

L'interesse collezionistico per le stampe di Pietro Santi Bartoli emerge dalla *Correspondence* a più riprese; i direttori, in particolar modo La Teulière negli anni Novanta, cercano di reperire la quasi totalità dell'opera incisa del pittore-copista elogiata per il merito di documentare le recenti scoperte archeologiche, destinate a perire a causa della barbarie degli uomini pronti alla demolizione dei siti pur di recuperare i materiali edilizi e della rischiosa esposizione atmosferica delle pitture antiche<sup>51</sup>. Dopo la pubblicazione del volume *Le Antiche Lucerne Sepulcrali Figurate* nel 1691 La Teulière definiva così il Bartoli:

---

<sup>49</sup> Molte sono le copie sul territorio francese, elencate scrupolosamente da S. Loire, cfr. LOIRE 1996, pp. 393-394, 396. Nessuna versione sembra coincidere per dimensioni con quella elencata dagli inventari di Meudon (cm. 194 x 106 circa). È possibile aggiungere anche un altro esemplare del soggetto di formato ridotto presso il museo Quimper, una collezione ricca di copie donata dal de Silguy. Cfr. AUGUET, HOMBROU 1873, p. 26, n. 111 ("copie ancienne", cm. 110 x 151).

<sup>50</sup> WILDENSTEIN 1967, pp. 19-20.

<sup>51</sup> CD, I, pp. 339-401 (30 giugno 1693). «Sans la passion de Pietro Santi, l'on perdroit jusqu'à la mémoire de tout ce qui se trouve» (CD, I, p. 389; 12 maggio 1693).

Comme cet homme est unique, il veut estre bien payé; ces ouvrages ne paroistront jamais chers à des personnes qui ont du goust pour les choses rares. Ce peintre-graveur est admirable pour attrapper le goust de l'antique pour les figures et les ornemens; il grave même présentement quelqu'une de ses feuilles qu'il a peintes pour sa Majesté<sup>52</sup>.

Al di là del meritevole impegno documentario il Bartoli era apprezzato per essere in grado di «catturare il gusto dell'antico», - ed forse per questa ragione che il direttore inviava nel 1694 Le Gros (perché non un pittore?) a documentare la decorazione delle Terme di Tito -, e non riuscendo sempre a restituire un'immagine fedele delle rare pitture superstiti ne appuntava figure e motivi ornamentali che poi ricreava fantasiosamente<sup>53</sup>; tale abilità, utile alla ricomposizione delle lacune pittoriche con cui dovevano presentarsi alcuni ambienti rinvenuti, garantiva all'artista una distinta e riconoscibile maniera di interpretare l'antico. La particolare fortuna goduta in ambito accademico da queste miniature pittoriche dall'antico, ritenute «fortes belles et fort curieuses» da La Teulière, vanno considerate in rapporto agli uffici del direttore e ai suoi mezzi a disposizione, l'aggiornamento costante su ciò avveniva a Roma come attesta l'invio di diverse stampe desunte dalle novità artistiche di cui si fregiava l'Urbe (Ferri e Maratti), ma anche ad una particolare sensibilità verso le rarità antiquarie<sup>54</sup>.

Si poteva facilmente comprendere perché il direttore, letterato erudito e «bibliofilo emerito»<sup>55</sup>, fosse attratto dalla produzione editoriale di Bellori e Bartoli che nella catalogazione dei reperti archeologici «ritrovati durante gli incessanti scavi più fortuiti che programmati» avevano adottato una metodologia scientifica attraverso la documentazione del contesto e un iniziale ordinamento cronologico del materiale. L'inscindibilità di illustrazione e nota descrittiva, di immagini e testo che traevano l'una forza dall'altra, è ribadita in diverse lettere<sup>56</sup>.

Bartoli, di cui sono noti alcuni pagamenti nel documento pubblicato da Gady riferibile alle spese dell'Accademia per il trimestre 1684-1686, viene citato per la prima volta nella cronaca dell'istituzione il 20 aprile 1688 con un commento positivo su due disegni desunti dalla volta delle Sette Sale del palazzo di Tito e dall'Orto Guglielmini, la cui leggerezza e varietà, adatte alla dimora di Meudon, rimandavano a un'idea ornamentale condivisa da Raffaello<sup>57</sup>. Ma il pittore copista ebbe contatti con l'Accademia ancor prima, all'epoca di Errard, come dimostrano l'impresa della *Colonna Traiana*, le

---

<sup>52</sup> CD, I, p. 351. Sui rapporti tra il Bartoli e l'Accademia francese si veda l'aggiornato studio ora in GENTILE ORTONA, *MODULO* 2016, pp. 155-165.

<sup>53</sup> CD, I, p. 389 (12 maggio 1693).

<sup>54</sup> CD, I, p. 404 (19 luglio 1693).

<sup>55</sup> LAPAUZE 1924, p. 76. La Teulière mostra interessi collezionistici per libri rari, trattati, incisioni e medaglie.

<sup>56</sup> Il sodalizio tra Bellori e Bartoli è enfatizzato quando si dà notizia del fatto che Bartoli, senza l'aiuto dell'erudito, non sarebbe stato in grado di spiegare i monumenti antichi da lui disegnati. Cfr. CD, I, p. 424 (20 ottobre 1693).

<sup>57</sup> CD, I, p. 172. Cfr. GADY 2000.

incisioni del *Santo Stefano* di Annibale Carracci che porta una smodata dedica al nantese dai toni insieme riconoscenti e adulatori e del *Pasce oves meas*, attestante la religiosità pia e devota della maturità avanzata del primo direttore<sup>58</sup>.

Colbert commissionò per il cabinet di Luigi XIV una serie di disegni delle pitture antiche della tomba dei Nasonii, eccezionale ritrovamento avvenuto lungo la via Flaminia nel 1674 durante i lavori per il Giubileo, illustrata dal Bartoli e commentata da Bellori in *Il Sepolcro dei Nasoni...* edito nel 1680. Si tratta di un'opera da contestualizzare nell'ambito dell'attività dell'erudito come commissario delle antichità dal 1670 (a cui succederà proprio il Bartoli nel 1696), svolta con grande modernità sia nelle modalità di catalogazione e documentazione minuziosa dei rinvenimenti in funzione di tutela, come osservato da E. Borea<sup>59</sup>, sia nell'importanza data alla pubblicazione e alla diffusione di tali scoperte con regolari interventi editoriali rivolti in special modo alla comunità intellettuale della *République des Lettres*<sup>60</sup>. Accanto alle antichità si documentava con estrema dovizia e organicità anche i modelli classici della pittura moderna, Giulio Romano, Raffaello, Carracci e Albani<sup>61</sup>. La richiesta di fogli sciolti delle stampe sulle pitture di Raffaello del Bartoli, di cui il direttore riceve notizia in anteprima da Carlo Maratti, sembrerebbe attestare l'impiego delle stesse come modelli autonomi<sup>62</sup>.

Nelle lettere del luglio 1693 Colbert de Villacerf, successore di La Teulière, lamentava la perdita del nucleo di 59 disegni del Bartoli il cui acquisto è documentato dalle spese effettuate del direttore tra il 15 dicembre 1685 e il 9 luglio 1690<sup>63</sup>.

Tra le diverse serie esistenti di acquarelli di pitture antiche, quelle a Windsor Castle, l'una appartenuta a don Vincenzo Vittoria (*Antiche pitture raccolte dalle ruine di Roma*, album Vittoria A22) e l'altra inclusa nei *Disegni di varie antichità* di Dal Pozzo; il codice di "pitture miniate" di Glasgow, appartenuto a Camillo Massimo per illustrare il *Gran Libro dell'Antiche Pitture*<sup>64</sup>; la serie di Holkam Hall, composta da due nuclei,

---

<sup>58</sup> Si veda COQUERY 2013, pp. 209-217, nota 1155, ill. 53. «Al Sig. Carlo Errard Pittore della Maesta Christianissima et Rettore in Roma della Regia Academia di Pittura, Scoltura et Architettura, mio Signore et P[ad]rone Col<sup>o</sup>. La gloria del Proto martire S. Stefano espressa dall'immortal pennello di Annibale Carracci, io dedico a V.S. adombrata nelle mie linee in questo foglio, perche prenda lustro dal suo chiarissimo nome, che risplende in tutte le arti del disegno et della pittura et per tributo perpetuo della mia devotione, con cui humilissamente la riverisco. Humilissimo et obligatissimo Servitore Pietro Santi Bartoli». Ancora *Ibid.*, pp. 217, 336, G. 24.

<sup>59</sup> BOREA 2000, p. 142. Le stampe divulgate da Bellori sono riunite in apparati editoriali unitari ed indivisibili, dotati di essenziali dati informativi che per ogni singola opera ne fissano per lo meno la provenienza o la collocazione in un'operazione moderna di tutela sul piano intellettuale.

<sup>60</sup> CD, I, pp. 398-399 (23 giugno 1693), La Teulière riferisce sull'importanza delle incisioni arricchite dalle note di Bellori, «personne d'un mérite distingué pour ce qu'on appelle les Belles-Lettres». Cfr. MONTANARI 2000.

<sup>61</sup> CD, I, pp. 416-417 (8 settembre 1693).

<sup>62</sup> CD, I, pp. 465-466 (23 febbraio 1694). Si chiede esplicitamente che il libro illustrato dal Bartoli sulle pitture di Raffaello non venga rilegato prima dell'invio (CD, I, p. 473; 16 marzo 1694).

<sup>63</sup> CD, I, p. 404, 406 (19 luglio e 26 luglio 1693).

<sup>64</sup> Il *Gran Libro dell'Antiche Pitture* fu progettato dal cardinale Massimo che morì nel 1677. Coquery attribuisce la serie di Glasgow a Louis II de Boullogne; cfr. COQUERY 2013, p. 185.

l'uno con disegni a matita e a penna di Pietro e l'altra con acquarelli policromi del figlio Francesco, di cui alcuni desunti non dai disegni ma dalle incisioni del testo Bartoli-Bellori<sup>65</sup>; quella della Bibliothèque nationale di Parigi acquistata per caso dal conte di Caylus (fig. 50), assemblata e presentata al *Cabinet du Roi* nel 1764, insieme ai fogli del RIBA di Londra (fig. 51), che formerebbero secondo Gady e Whitehouse un'unica raccolta da mettere in rapporto con la commissione dell'Accademia<sup>66</sup>.

Di particolare interesse è la pratica del tutto inusuale per i copisti, ma evidentemente divenuto un *modus operandi* per il Bartoli coadiuvato da Bellori, di contestualizzare in maniera sistematica i singoli frammenti pittorici o mosaici con numeri e lettere attraverso piante ed alzati, come si evince proprio dalla documentazione della Tomba dei Nasonii e nel volume successivo *Gli antichi sepolcri*<sup>67</sup>.

Nelle *Admiranda vestigia* (1666) la presentazioni degli oggetti non tiene conto degli elementi fattuali (formato, materiali, tecnica e stile) cosicché i rilievi appaiono pitture e le pitture rilievi, ma l'impostazione rileva piuttosto l'interesse eminentemente iconografico per le opere che forniscono in tal modo un dettagliato campionario figurativo utile all'imitazione e al reimpiego, analogamente al volume sulla Colonna Traiana<sup>68</sup> – e diremo non lontano dall'interpretazione ornamentale che dà Errard –; questo sforzo, che cammina di pari passo ad un affinamento del lessico specifico adottato dal Bellori, anche considerato alla luce del frontespizio del primo lavoro *Icones et segmenta* del 1645 con *Le arti aiutano Roma a risorgere* del Perrier, s'iscrive nel progetto culturale di pubblicizzazione della rinascita artistica di Roma attraverso la resurrezione anche visiva delle vestigia, la loro sistematizzazione e riproduzione, e la conoscenza ad uso della generazione dei moderni. L'atlante di Bellori palesa l'intento di creare un vocabolario figurativo necessario ai pittori contemporanei nella quasi totale assenza di esempi pittorici antichi<sup>69</sup>.

In quest'ottica va interpretata la passione che muove la ricerca febbrile delle opere di Bellori e Bartoli negli anni di La Teulière, interessato da un lato all'aspetto curioso di questo filone antiquario come espressione tangibile della «historia» e dall'altro, ma senza scissione, alla costituzione di un repertorio figurativo eccellente che andava ad arricchire con l'importazione dei modelli raffaelleschi della Farnesina (Lignères copiava simultaneamente le grottesche) gli esempi e i temi “di servizio”, atti ad un reimpiego decorativo.

---

<sup>65</sup> MODOLO 2014<sup>b</sup>.

<sup>66</sup> GADY 2002<sup>a</sup>, pp. 168-169; WHITEHOUSE 2014, pp. 274-275.

<sup>67</sup> WHITEHOUSE 2014, p. 271.

<sup>68</sup> MAFFEI 2013, in part. pp. 78-79.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

#### 5.4 La grande commissione delle copie dall'antico del *Parterre d'Eau* a Versailles (1683-1686)

Stando ai conti finanziari degli anni presi in esame, Versailles andava trasformandosi da palazzo in città, eclissando il Louvre, Marly e ogni altro cantiere messo su in precedenza<sup>70</sup>.

L'eccezionale spinta data al completamento della decorazione da parte di Louvois alla morte di Colbert nel 1683, accelerata dalla rete di conoscenze militari e aiuti sul territorio, si attuava grazie ad un sistema di doni e controdoni, come segni di favore offerti a e dal sovrano<sup>71</sup>.

«On peut dire que l'Italie est en France, et que Paris est une nouvelle Rome Paris» (*Mercur Galant*, luglio 1682): l'espressione, ricordata a più riprese negli studi su Versailles, restituisce a pieno il senso e la finalità della febbrile politica artistica di acquisizione dell'Antico da parte di Luigi XIV, di Colbert e del suo *Petit Conseil*. A preparare il terreno alla costruzione di una ineguagliabile dimora di rappresentanza per il Re Sole vi era da un lato il trasferimento di buona parte delle collezioni reali (inclusi i dipinti) già nel dicembre del 1682, dall'altro l'arrivo di due navi contenenti antichità restaurate con le copie dall'antico realizzate dagli allievi dell'Accademia di Francia<sup>72</sup>. Coquery assume che non si tratta semplicemente di portare Roma a Parigi, ma di trasferirvi una «Rome plus parfaite, ce qui signifiait, plus fastueuse»<sup>73</sup>; lo stesso principio a capo della dottrina accademica diversamente esemplato dalla traduzione in arazzo delle pitture di Raffaello, dal completamento di statue mutili, ovvero dalla correzione dei difetti dell'antico attraverso copie più armoniose. Il parco e i giardini di Versailles producevano un incanto che non era comparabile con quello offerto dalla natura; i superbi giochi d'acqua e le splendide sculture a ricordo dei celebrati capolavori antichi, rispondevano ad un concetto di perfezionamento della natura stessa.

Fatto non trascurabile, malgrado gli sforzi che pilotarono la titanica impresa di far migrare in qualche modo con l'antico i valori correlati di grandezza, forza ed eternità, oltre che naturalmente per la più concreta esigenza ornamentale che vide assieme alle statue e ai dipinti l'acquisto di bronzi, gemme, vasi, medaglie ed altri oggetti, le collezioni reali non potevano equiparare la ricchezza e la qualità delle raccolte delle grandi famiglie romane<sup>74</sup>. Non è dello stesso avviso Coquery che considera Versailles a quella data «le plus beau palais du monde, et sans équivalent en Italie», asserendo poi in maniera inequivocabile, ma diremo iperbolica, che la scomparsa di Bernini lasciava Roma come un deserto dove non rimanevano che

---

<sup>70</sup> SARMANT 2003, pp. 171-173.

<sup>71</sup> Tale capillare sistema di estendeva da Parigi alla Provincia, ma proseguiva oltre in Spagna, Inghilterra, Germania e Italia. Louvois si serviva poi del suo banchiere Clerx, che manteneva rapporti di scambio con diversi corrispondenti europei, a Roma principalmente con il banchiere Steinbier in rapporto diretto con l'Accademia di Francia.

<sup>72</sup> MICHEL 2009, vol. 1, p. 206.

<sup>73</sup> COQUERY 2002, p. 153.

<sup>74</sup> MICHEL 2009, vol. I, p. 210.

aride pietre da raccogliere<sup>75</sup>. Quanto al primo assunto, si può ragionevolmente replicare che l'alta concentrazione di opere a Versailles, statue antiche, copie, dipinti e altri preziosi manufatti e pietre, corrispondeva pienamente al modello centralistico di residenza monarchica il cui potere assolutistico veniva dispiegato nella ricchezza congiunta di architettura, giardini, ornamentazione e arredi, mentre la situazione a Roma era caratterizzata da un sistema politico decentrato a livello territoriale facente capo a una sorta di dualismo edilizio, le splendidi dimore pontificie e i fastosi palazzi nobiliari e cardinalizi, uniti semmai dalla pari smania collezionistica all'origine di una comune e diffusa opulenza.

Nell'allestimento di Versailles la pittura era subordinata in qualche modo all'architettura, valutata e distribuita con funzione principalmente decorativa, mentre nel *Grand Appartement* e specialmente nel *Cabinet des Raretés*, poi *des Médailles*, la collezione dei dipinti sembra trovare il posto che merita rispetto alle nozioni museografiche di riferimento<sup>76</sup>. La fama delle meraviglie della grande Versailles si era già diffusa grazie all'imponente progetto editoriale colbertiano a carattere quasi enciclopedico, spaziando dalle arti alle scienze, ci riferiamo alle stampe incise tra il 1668 e il 1681 da C. Mellan e É. Baudet che diedero corpo alla raccolta del *Cabinet du Roi*, ulteriore strumento di celebrazione e propaganda monarchica, una sorta di immenso monumento a gloria di tutte le imprese e azioni del re<sup>77</sup>.

Non è questa la sede per ripercorrere ampi filoni e specifiche tematiche già oggetti di un'immensa letteratura artistica esistente su Versailles, ma ci occuperemo della sistemazione delle diciassette copie di sculture antiche sulle rampe del *Parterre di Latona*, un progetto derivato dalla ridefinizione del *Parterre d'Eau* avvenuta tra il 1683 e il 1686, anni che coincidono con la nomina di Louvois a ministro delle Belle-Arti

---

<sup>75</sup> COQUERY 2013, p. 189.

<sup>76</sup> MICHEL 2009, pp. 211-212.

<sup>77</sup> Cfr. AUMAÎTRE, MORISSEAU 2003; GRIVEL 2010, (pp. 65-79). Prima affidato alla Tipografia reale, poi per ragioni politiche alla Biblioteca del Re, e delineato in tutte le sue tappe dalla produzione alla distribuzione delle stampe, il piano di lavoro era amministrato da Colbert che in assoluto regime di monopolio doveva selezionare gli incisori più abili (su proposta di Charles Perrault), i quali avrebbero realizzato in esclusiva le tavole incise e gli alzati delle *Maisons Royales*, delle loro decorazioni, delle collezioni del Re, delle figure di piante e di animali, e di altre cose rare e singolari, secondo il progetto presentato al Consiglio del Re il 22 dicembre 1667, a cui seguì all'inizio del 1670 un *Mémoire sur la publication des ouvrages où il y a des planches gravées* di autore anonimo. I discorsi esplicativi delle tavole sarebbero stati affidati agli accademici – un dato che rafforza il concetto di accentramento politico delle arti al servizio del Re –, e allo storiografo Félibien veniva affidato il compito di redigere quelli sulla pittura. Delle duecento novantotto tavole già incise nel 1670 per confluire in un'edizione di lusso in volumi tematici, solo quattordici corrispondono a quadri e statue antiche, eseguite da G. Rousselet, G. Audran e C. Mellan; mentre è opportuno ricordare che delle trentotto tavole definitive relative alle pitture, da cui non a caso sono esclusi i tedeschi e i fiamminghi, venticinque sono dedicate agli italiani; scrutando ulteriormente i criteri che hanno guidato la selezione dei dipinti da incidere, che scopriamo essere in qualche modo i medesimi all'origine della scelta delle opere da copiare in seno all'Accademia di Francia, vediamo trionfare i pittori classicisti, ossia Raffaello e i bolognesi, da Annibale ad Albani, solo quattro hanno per protagonista i veneziani Veronese e Tiziano; per quanto riguarda i francesi, oltre alle tavole delle *Battaglie di Alessandro Magno* di Le Brun, figurano solo le opere di Poussin e Valentin. Grivel (pp. 70-71) rileva come nell'*Avertissement* di Félibien al volume *Tableaux du Cabinet du Roy, au nombre de XXII. Statues et bustes antiques des Maisons Royales, au nombre de XVIII, avec leur explication*, edito nel 1677, l'accento fortemente politico che aveva colorito l'impresa editoriale si dissolvesse a favore della valorizzazione di aspetti più propriamente collezionistici, come la storia dei dipinti e le notizie sugli autori; i volumi sui dipinti e sulle statue apparvero separati nel 1679, quando fu pubblicata una seconda edizione della raccolta statuaria con il nuovo titolo *Statues antiques et modernes, termes, bustes, sphinx et vases du Roy*. Con la successione di Louvois a Colbert, come avvenne grosso modo nel campo delle acquisizioni di statue antiche, vennero meno l'ambizione di concepire in grande e le disponibilità finanziarie, così si mise fine al progetto del Cabinet du Roy che nella sua forma definitiva appariva in diciassette volumi, con scarse significative aggiunte posteriori.

dopo la morte di Colbert. Un terzo di questo gruppo di copie era stato realizzato dai *pensionnaires* a Roma, i restanti due terzi, invece, erano opera degli scultori parigini che si erano serviti dei modelli in gesso presso la *Salle des Antiques* del Palazzo Brian<sup>78</sup>, la cui scelta dei modelli aveva coinvolto A. Le Nôtre e J. Hardouin-Mansart<sup>79</sup>. Le raccolte romane celebrate dalla presenza di copie desunte dai selezionati capolavori sono: il Belvedere (l'*Antinoo* di Legros e un doppio di Lacroix; l'*Apollo* di Mazeline; il *Commodo come Ercole* di N. Coustou, fig. 45 ); il Campidoglio (*Urania* di M. Carlier; *Urania* di N. Frémery); le collezioni Medici (*Bacco* di P. Granier; *Ganimede* di P. Laviron); Farnese (*Mercurio* di Mélo; *Prigioniero barbaro* detto anche “*Tigrane*”, di M. Lespagnandelle; *Prigioniero barbaro*, detto anche “*Tiridate*”, di A. André; *Venere Callipigia* di J-J. Clérion); Borghese (*Sileno con il giovane Bacco* da Mazière; *Fauno con flauto* di S. Hurtrelle; *Ninfa con conchiglia* di A. Coysevox), Mattei (*Cerere*, detta anche “*Faustina*”, di T. Regnaudin), e Ludovisi (il *Gladiatore morente* di M. Monier; fig. 52).

Una veduta del Parterre di Latona, disegnata finemente da J. Rigaud per la *suite* di stampe delle Maisons Royales de France (fig. 53), restituisce la percezione dell’ornamentazione statuaria di questa frazione di giardino nel suo complesso, popolata di statue dell’antico la cui identità poteva essere scoperta solo attraverso una passeggiata attorno al perimetro<sup>80</sup>. La loro disposizione è strategica nel percorso ideale tra interno ed esterno, tra scultura e natura e tra Antico e Moderno, anticipate solo dalle copie in bronzo di B. Keller di quattro capolavori prima collocati sulla terrazza del *Parterre du Midi*, poi dal 1701 addossati in controfacciata (1684-1686), il *Sileno con Bacco* detto “Grande Fauno Borghese”, l'*Antinoo* e *Apollo* del Belvedere, e il *Bacco in riposo* detto “di Versailles”, parificando con quest’ultimo l’importanza della collezione reale a quelle romane nella presentazione dei pezzi. La preziosità del materiale garantiva alle riproduzioni un valore aggiuntivo. Le diciassette copie erano in sostanza le prime opere che il visitatore avrebbe incontrato lasciando gli appartamenti reali<sup>81</sup>.

I giardini esprimevano attraverso «des oeuvres authentiquement antiques, des copies d’antiques universellement connues par des sculpteurs français et des oeuvres pleinement modernes mais marquées

<sup>78</sup> Le opere eseguite con certezza a Roma sono: il *Galata morente* di Monier; l'*Antinoo* di Lacroix; il *Commodo come Ercole* di Coustou; l'*Urania* di Frémery; il *Ganimede* di Laviron. Un riscontro è possibile con la tabella di fine testo. Una «petite» *Venere Callipigia* potrebbe riferirsi ad una riduzione della copia di Barois, in lavorazione nel 1684; essa fu oggetto di particolare apprezzamento da parte di Louvois, insieme al *Commodo come Ercole* di Coustou, prescrivendo a Louvois di non far lucidare più i marmi destinati all’esterno (BREJON 1995, p. 148, doc. 55, lettera del 15 giugno 1686). L’importanza di questa impresa nazionale intrecciata con la storia del gusto è sottolineata in HASKELL, PENNY 1981<sup>a</sup>.

<sup>79</sup> SARMANT, MASSON 2007, p. 32, doc. 74 (lettera di Louvois a Hardouin Mansart del 17 settembre 1683), doc. 75 (lettera di Louvois ad A. Le Nôtre del 17 settembre 1683).

<sup>80</sup> BRETON, BERNARD 1996, n. 69.

<sup>81</sup> I gessi realizzati a Roma servivano come modelli, poi interveniva un formatore, Guillaume Cassegrain di cui sono noti dei pagamenti del 10 settembre 1684, e uno scultore per il modello in cera destinato alla fusione, operante sotto la supervisione di Girardon. Quanto alla moda delle copie dall’antico in bronzo, potrebbe aver influito la difficoltà di reperire il marmo, o i suoi costi, oppure la volontà di variare il materiale nella decorazione dei giardini. Le informazioni sono desunte dalla scheda di restauro delle quattro copie bronzee della controfacciata di Versailles di G. Bresc-Bautier, conservata nella documentazione di Versailles. Sui Keller si veda MAGNIEN 1996. Da fonditore di cannoni a fonditore di statue per il re, B. Keller dominò la scena artistica di quegli anni grazie alle idee e all’appoggio di Louvois.

par l'antique» la nuova funzione di Versailles come «résidence de pouvoir»<sup>82</sup>. L'inserimento del singolo pezzo archeologico in un sistema decorativo composto da più unità ne impone una rilettura: l'identità originaria dell'opera con i suoi riferimenti tematici e formali muta al dialogare con le altre diverse componenti, configurando una nuova rappresentazione apologetica. In tal senso l'arredo non è pensato secondo precisi accostamenti stilistici e/o cronologici, ma persegue un interesse più che altro iconografico, inteso come apologia del monarca espressa attraverso i simboli e gli attributi culturali degli antichi imperatori e delle divinità<sup>83</sup>. Così l'acuto commento che dà Wrede della vignetta «cunctorum splendor ab uno» (Beger, *Thesaurus Brandenburgicus*, III; 1701), ossia i monumenti antichi come i sudditi ricevono lo splendore dal monarca Federico I di Prussia, potrebbe essere a cinquant'anni di distanza ribaltato per Luigi XIV alla ricerca di un'affermazione politica attraverso l'appropriazione culturale dei significati e delle testimonianze figurative degli antichi in un meccanismo di autorappresentazione.

Capolavori antichi, copie e opere moderne con riferimento esplicito all'antico, celebrati da S. Thomassin nel suo *Recueil des plus belles statues et groupes antiques et modernes ...* (1694; fig. 54)<sup>84</sup> e da J.B. de Monicart in *Versailles immortalisé...* (1720), inaugurano un nuovo gusto, quello “versailles”, che trae quasi *in toto* la sua forza creativa dalla filiazione con il mondo antico e con la tradizione artistica italiana (anche le stoffe e gli specchi sono imitazioni di un'arte di lusso improntata per lo più all'Italia): il *Milone di Crotone* di P. Puget (fig. 31), posizionato significativamente all'entrata dell'*Allée Royale* dal 1683, è la risposta moderna in chiave monarchica al *Laocoonte*, simbolo di un passato glorioso di cui il papato si proclamava erede. Versailles diventava un laboratorio artistico, agli scultori (Puget, Girardon, Slodtz, e via dicendo), responsabili di grandi sperimentazioni e di un sensibile rinnovamento stimolato dal confronto con l'eredità classica, veniva offerta una imperdibile occasione legata all'ornamentazione di immensi spazi.

Così la ricreazione di luoghi e atmosfere sul modello delle antiche ville romane, assetto compiuto con maggior coerenza a Marly che a Versailles quanto alla denominazione degli stessi in corrispondenza alle opere, era tesa a instaurare una continuità simbolica ed ideologica tra l'età dell'Impero e l'età dell'assolutismo monarchico<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> MARAL 2009, p. 297.

<sup>83</sup> Sul tema si veda WREDE 2002, pp. 7-15. In linea generale è indice del nuovo spirito illuministico e segno di uno sganciamento dalla funzione panegirica dell'opera d'arte il processo di analisi di essa in base a criteri stilistico-formali e di ricerca di una sua esatta collocazione temporale, principi alla base della moderna archeologia.

<sup>84</sup> Il *Recueil des plus belles statues et groupes antiques et modernes qui sont placés dans les appartemens et dans le parc du Château de Versailles* è la puntuale trascrizione di tutte le statue antiche, articolata in nuclei: le statue antiche della *Grande Galerie* (2-9); le copie dall'Antico (30-59), le statue moderne (61-204), ed include gruppi, figure di fontane, termini e vasi. Forse si alludeva ad un progetto di completamento della *suite* di Thomassin quando all'architetto *pensionnaire* G. Oppenordt, autore di piante ed alzati di diverse chiese e cappelle romane, raccomanda di esercitarsi tanto nelle architetture che nelle figure, non attraverso semplici schizzi ma disegnando “di maniera”, per poter copiare tutte le statue dei giardini delle dimore reali.

<sup>85</sup> BRESC-BAUTIER 2009, p. 120. La creazione di *bosquets* secondo temi e denominazioni dell'antico è un'operazione ispirata dalle traduzioni che Félibien fece tra il 1699 e il 1702 delle descrizioni di Pirro Ligorio e di Plinio di alcune ville romane. Sulla residenza di Marly, si veda BETSY ROSASCO 1980.

Nella lettera dell'8 febbraio 1684 Louvois ordinava a La Teulière di far eseguire i calchi delle opere destinate alla copiatura in marmo per la fusione in bronzo, in particolar modo aveva ottenuto grazie alle relazioni amicali con l'abate Strozzi a Firenze, figura vicina all'Accademia fin dai tempi di Colbert, l'autorizzazione da parte del Granduca di far copiare le sue più celebri statue, come l'*Arrotino*, trasferito nel 1677 con buona parte delle collezioni romane di famiglia nel palazzo fiorentino<sup>86</sup>. Nel 1686 il bronzo dell'*Arrotino* (fig. 55), firmato da B. Keller a cui il Re aveva elargito tale unico privilegio, veniva collocato a Versailles insieme alla *Venere accovacciata*, rielaborazione del tipo Borghese realizzata da A. Coysevox che si firma però Fidia con riferimento al testo di Pausania descrivente una Venere con la tartaruga scolpita dallo scultore greco, ma come finemente osservato da A. Maral «il pouvait signifier aussi qu'un grand sculpteur français, par l'art de la copie, était en mesure de proposer une vision convaincante d'un original perdu à partir de l'étude des répliques abâtardies des collections romaines»<sup>87</sup>. Un caso esemplare in cui il copista ammette attraverso la firma di aver raggiunto e catturato l'idea perduta dell'artefice, attestata per l'appunto da derivazioni, compiacendosi di averlo forse anche eguagliato tecnicamente.

## 5.5 L'interdetto di esportazione promulgato da Innocenzo XI: un'operazione contro la spoliazione metodica francese

Come è noto dalla lettera di Camillo Massimo, amico del Bellori che proprio l'anno successivo con l'ascesa di papa Clemente X Altieri sarebbe stato nominato commissario delle antichità, indirizzata al cardinale Flavio Chigi in data 26 dicembre 1669, nella trattativa di acquisto delle antichità Ludovisi si ravvisava un cambio di rotta nella politica artistica francese attuata verso l'Italia: alle precedenti campagne di formatura dell'antico si sostituiva ora l'incauto progetto di sottrazione del patrimonio antiquario romano<sup>88</sup>. Semplice avviso o sintomatica premonizione, Bernini aveva già allertato sua Maestà e il ministro Colbert che i grandi capolavori dell'antico, assolute premesse di un progresso continuo per le arti, non avrebbero mai dovuto lasciare Roma; l'artista, coinvolto nella negoziazione, ebbe a ribadire il suo pensiero<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> CD I, p. 173; BREJON 1995, p. 142, doc. 2 (11 gennaio 1684); SARMANT 2003, pp. 231, 234; SARMANT, MASSON 2007, p. 93 (lettera di Louvois all'abate Strozzi dell'11 gennaio 1684), p. 103 (lettera del 14 febbraio 1684).

<sup>87</sup> MARAL 2009, p. 297.

<sup>88</sup> In verità l'acquisto della collezione Ludovisi da parte della Francia aveva un precedente risalente al 1641-1642, contemporaneamente alle missioni dei fratelli Chantelou; non si attuò né con la Francia né con i Medici, parimenti interessati, grazie all'impegno congiunto di Bellori, del camerlengo Paluzzo Altieri e di Camillo Massimo, il quale pur di scampare lo scempio sarebbe stato pronto a comprare le dieci statue in vendita (e vi riuscì con il celebre gruppo di *Castore e Polluce* oggi a Madrid). Si vedano LE PAS DE SÉCHEVAL 1991; SCHNAPPER 1994, pp. 291, 313. Per un'analisi della politica culturale francese in riferimento al ruolo di Bellori nella trattativa Ludovisi, cfr. MONTANARI 2000, pp. 42-43, 2002; Id. 2002, p. 122.

<sup>89</sup> DEL PESCO 2007, p. 348 (13 settembre 1665), cit. in MONTANARI 2000, p. 42.

Errard, amico di Bellori e da lui definito due anni prima “virtuoso” e amante delle cose antiche in una lettera a Carlo Dati<sup>90</sup>, ebbe un ruolo da protagonista in questa vicenda, sottraendosi per infermità ai suoi uffici e così contribuendo, forse, al fallimento dell'impresa<sup>91</sup>. Il direttore condivideva con Bellori quella coscienza antiquaria sensibile al tema della tutela che si andava sviluppando e diffondendo nell'ambiente erudito romano. Non a caso, come rilevato da Montanari, la pubblicazione frettolosa (e destrutturata) delle *Vite* con dedica a Colbert appare più come una convinta risposta o una sincera reazione alla svolta francese, di cui si cominciava a prendere atto: le biografie degli artisti da Annibale a Poussin, quest'ultimo nato francese ma romano per adozione e scelta, sono il frutto di una selezione pensata in termini ideologici; la storia dell'arte italiana, che Colbert, Luigi XIV e Le Brun tentavano di trasferire senza colpo ferire in Francia, mirava a trasformarsi in una storia dell'arte moderna e sovranazionale facente capo al ceppo romano. Coquery interpreta in altri termini la vicenda, leggendo nella scelta del dedicatario delle *Vite* un'azione opportunistica da parte di Bellori volta ad ottenere una adeguata ricompensa. Ma questa visione implica una sottovalutazione del pensiero e della portata storica delle operazioni culturali belloriane, analizzate con più coerenza e profondità da Montanari, ed appare fuorviante l'idea che le *Vite* possano essere addirittura un «affare errardiano»<sup>92</sup>.

A quindici anni dalla questione Ludovisi, le mire francesi non si erano di certo assopite, come dimostra l'acquisto del *Germanico* e *Cincinnato* delle collezioni Savelli nel 1685 (fig. 56), o anche l'interesse di Louvois per le raccolte di Cristina di Svezia, la quale, secondo un pettegolezzo giunto alle orecchie del ministro, avrebbe presto lasciato Roma per Venezia o Amburgo, favorendo forse possibili negoziazioni<sup>93</sup>. Questo momento di fervido e spregiudicato saccheggio, ravvivato dal consolidamento del progetto decorativo della reggia di Versailles, sorprende ancor di più considerando che esso coincide con il bando di Innocenzo XI (1676-1689), promulgato nel 1686, contro l'esportazione di antichità e dipinti dei grandi maestri, un editto «fait directement contre la France» e i contro i francesi i quali «enlèvent tout à Rome», per usare le parole del testimone Dom Michel Germain che riferiva pure della gelosia dei romani nel vedere copiare le più belle statue antiche da parte degli allievi dell'Accademia<sup>94</sup>. Le ragioni politiche, il

---

<sup>90</sup> MONTANARI 2000, p. 43.

<sup>91</sup> L'atteggiamento di Errard potrebbe essere quasi letto come un volontario atto di disappunto nel mancare agli obblighi a lui prescritti per la negoziazione, ma lo stato ricorrente di malattia del nantese è documentato a più riprese dai documenti, riportati in COQUERY 2013, pp. 200-201, nota 1060.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 210. L'idea dello studioso si fonda anche sull'interpretazione della *Vita* di Poussin in chiave francese, a cui Errard era particolarmente devoto, quando sappiamo che è il Poussin romano ad essere celebrato e sebbene acclamato dai due fronti non poteva certo aspirare a risolvere l'urgente compito di far rifiorire la pittura monumentale francese, diversamente da Annibale.

<sup>93</sup> BREJON 1995, pp. 147-148, doc. 43 (4 dicembre 1685); doc. 53 (16 aprile 1686); doc. 66 (3 dicembre 1686).

<sup>94</sup> GERMAIN 1685-1688 [1992], pp. 82-83, in CD, I, pp. 151-152 (lettera di Germain a Placide Porcheron, del 2 ottobre 1685): «Les Romains jalouent beaucoup les belles copies que nos académiciens français font pour le roi de toutes anciennes figures et des bustes qu'on empreint dessus, mais ils ne savent comment y trouver à redire»; nella stessa lettera si dà conto del malcontento dei romani nel vedere trasferiti improvvisamente i più bei pezzi della collezione Medici a Firenze. Germain, benedettino dell'Ordine di san Mauro, venne in Italia con lo scopo di arricchire la biblioteca del Re e quella dell'abate di saint

contenimento della politica aggressiva di Luigi XIV (il pontefice doveva mediare tra l'ingerenza monarchica nelle questioni del Clero e la necessità dell'appoggio della Francia nella guerra contro i Turchi), e le ragioni culturali, intrecciate alle accuse morali, condussero papa Odescalchi a decretare l'ordinanza restrittiva che arrivava non come una repentina e risolutiva risposta energica al deplorabile fenomeno (in piena crisi gallicana), ma piuttosto come un timido colpo di coda il cui eccessivo rigore formale ne impediva al contempo la piena attuazione. Come attesta la *Correspondance* e la *Relazione del duca d'Éstrées* del 28 gennaio 1687, diversi erano i modi di aggirare l'interdizione e di evitare disdicevoli controlli sulle mercanzie spedite per mare e destinate al re di Francia<sup>95</sup>.

L'Accademia rimaneva un punto nevralgico d'approvvigionamento, ma in linea generale l'interesse del Re, orientato da La Teulière, convogliava su un mercato altro, fatto di pietre e marmi preziosi, mentre per l'antico dopo questa data solo il *Centaurio marino con sileno*, dono del principe Albani a Luigi XIV nel 1712, si aggiunse a quella serie di prestigiose statue ereditate, acquistate, e comunque sottratte al patrimonio antiquario romano<sup>96</sup>.

## 5.6 Le copie di esaltazione monarchica dell'*Incoronazione di Carlo Magno* e del *Giuramento di Leone III* e la chiusura ai *pensionnaires* degli ambienti Vaticani custoditi da Carlo Maratti

Le privilegiate condizioni di accesso di cui beneficiavano i *pensionnaires* in Vaticano, favorite dall'elargizione di regalie stando ai conti trimestrali dell'Accademia nel secondo mandato di Errard<sup>97</sup>, che avevano garantito un presidio stabile per più di vent'anni, venivano progressivamente meno con i pontificati di Alessandro VIII (1689-1691) e di Innocenzo XII (1691-1700) e il ruolo di Carlo Maratti come custode dei dipinti. Con la scusa della necessità dell'uso degli ambienti da parte del pontefice, nel 1691 La Teulière veniva "invitato" a sgomberare prontamente la Stanze di Raffaello dalle impalcature e dai materiali degli allievi; tale prescrizione coincideva con il progetto di riproduzione di due affreschi mai copiati fino ad allora e di particolare importanza per il loro significato politico: l'*Incoronazione di Carlo Magno*

---

Germain-des-Prés, tra le sue nobili frequentazioni si segnalano il duca e il cardinale d'Éstrées e la regina Cristina di Svezia, e il suo bibliotecario Bellori (pp. 40-41). Si vedano pure le lettere che risalgono alla primavera del 1686 del duca d'Éstrées al re, nelle quali si indica l'aiuto del cardinal Cibo per concludere la spedizione delle statue (CD, VI, pp. 390-394; 400-405). Tra i francesi che spogliano l'Urbe del prezioso patrimonio antico, Germain elenca Alvarez per il suo commercio di gioielli (nella *Correspondance* si contano trentasette casse di antichità per il re), Vaillant per le medaglie, M. de Garceaux e tutti i copisti di dipinti e statue.

<sup>95</sup> Cfr. CD, I, p. 154; SARMANT 2003, pp. 363-366, doc. VIII.

<sup>96</sup> CD, I, p. 387 (5 maggio 1693). La dichiarazione del direttore appare come d'abitudine gonfia di acredine: «Les Romains ne sauroient s'empescher de dire, avec quelque chagrin, qu'on leur enlève tout ce qu'il a de beau, que l'on ne trouvera plus des pierres antiques si quelque Pape s'avisait de vouloir faire quelque grand ouvrage, quoiqu'ils ne voyent pas d'apparence que l'on en entreprenne de longtemps, n'y ayant pas un seul Cardinal qui paroisse affectionner les Beaux-Arts».

<sup>97</sup> LAPAUZE 1924, p. 63. L'importo è di 31 lire 11 s. 9 d. «per régab» al personale domestico del Vaticano, ossia i guardiani e i palafrenieri del papa, del cardinal Cibo e del maggiordomo di Innocenzo XI.

(fig. 57), di cui esisteva una copia ridotta eseguita da J. Stella a Roma e registrata nell'inventario *post-mortem* della sorella, e il *Giuramento di Leone III*.

L'acceso interesse verso questi due modelli, destinati alla traduzione in arazzo ad alto liccio, è il tema dell'esaltazione monarchica spiegato così nella *Correspondance*. L'*Incoronazione* faceva riferimento alla donazione dell'Esarcato di Ravenna, che i romani attribuivano con ingratitudine a Costantino pur essendo in atto una controversia che ne smentiva i fondamenti (alludendo anche al trattato di pace tra Leone X e Francesco I), mentre il *Giuramento* esaltava la sottomissione del papa a Carlo Magno, davanti cui egli era costretto a giurare pubblicamente; essi rappresentavano un «monument de la liberalité et de la piété de nos Rois envers l'Église Romaine» e del «pouvoir que les Rois de France ont eu dans Rome autrefois»<sup>98</sup>. Questa commissione si intrecciava da un lato con l'idea di una riforma metodologica della disciplina accademica, ossia far disegnare ai giovani allievi singole parti o gruppi di figure prima di impegnarli in grandi copie, dall'altro con la pressione causata dai ristrettissimi tempi accordati al direttore, sei mesi, davvero insufficienti per realizzare quadri enormi considerando l'inesperienza e la lentezza dei *pensionnaires*, su cui influivano negativamente pure le avversità climatiche<sup>99</sup>. Fra l'altro i due originali non erano da considerarsi secondo La Teulière propriamente dei dipinti di studio, operando una distinzione innovativa nel campo dei modelli, soprattutto raffaelleschi omologati in blocco per le Stanze, che il direttore non manca di spiegare: l'affresco dell'*Incoronazione* era a suo avviso una pura mostra di stoffe, piviali *et alia*, la cui traduzione in arazzo era perciò ancor più auspicabile, ma di fronte a tale soggetto «un jeune homme auroit de quoy excercer sa patience, sans espérance d'en tirer un grand fruit»<sup>100</sup>. Lungi dall'articolare un discorso sullo stile il direttore notava la mancanza di azione e l'eccesso nei dettagli degli abiti.

Non potendo rinunciare all'opportunità di far realizzare le prestigiose copie, cui La Teulière avrebbe legato per sempre il suo nome, il direttore proponeva di assegnarle ad abili copisti esterni che avrebbero licenziato le opere nei tempi indicati per dei prezzi concordati, professionisti in grado di superare le difficoltà poste dalla scarsa luminosità dell'ambiente e dalla presenza di lacune negli originali<sup>101</sup>.

È ovvio che l'intento, neanche troppo velato, è quello di costituire una replica fedele e completa dei capolavori romani che di lì a poco sarebbero scomparsi poiché già gravemente danneggiati; la Francia si preparava a conservarne una memoria esatta e, possibilmente, più sfarzosa attraverso la serie di arazzi, punta di diamante della produzione artistica collegata all'Accademia, come si deduce dal passo successivo in cui si stabilisce che per i modelli da tessere era richiesta una copia in scala la cui correttezza nel disegno,

---

<sup>98</sup> CD, I, pp. 223-231, 242-244 (nota di La Chapelle a Villacerf, datata 27 settembre 1691); LAPAUZE 1924, p. 107.

<sup>99</sup> CD, I, pp. 209-213 (28 agosto 1691).

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>101</sup> *Ibidem.*

nelle teste e nelle principali parti anatomiche, era garantita dal metodo «au voile», mentre per gli altri dipinti destinati a ornare un qualche ambiente delle dimore reali la grandezza poteva variare per rendere più agevole l'esecuzione e il trasporto<sup>102</sup>.

Per l'*Incoronazione di Carlo Magno* il pittore su cui ricadeva la scelta del direttore era J. Desforest, un francese e non un italiano dunque, ex *pensionnaire* distintosi per aver copiato dei quadri per il cardinale di Bouillon. Il pittore, considerate le difficoltà opposte dalla sala oscura e malsana, chiedeva un compenso di trecento pistole, più le impalcature e la tela, e indicava come tempi di lavorazione circa tre anni<sup>103</sup>. La Teulière, prudente e sospettoso, chiedeva i pareri di altri allievi, come Bocquet che aveva già lavorato nelle Stanze, e di Morandi soprattutto sull'onestà economica della richiesta<sup>104</sup>. Quest'ultimo aveva asserito che non vi era pittore «qui la fit si bien que luy dans le goust de Raphaël», riconoscendogli una particolare specificità nel copiare Raffaello, e poco prima che il pittore si spegnesse nell'ottobre del 1692 fu definito dal direttore «le meilleur copiste qui soit à Rome»<sup>105</sup>.

Ad ogni modo per problemi logistici la copia in questione non avrebbe potuto essere incominciata prima che quella di Sarrabat fosse stata ultimata (5 febbraio 1692), anche a causa del maltempo, e sotto lo sguardo vigile del custode, Carlo Maratti<sup>106</sup>. Desforest lavorò assiduamente nel marzo dello stesso anno approfittando dell'assenza del papa trasferitosi a Montecavallo<sup>107</sup>, proseguì il suo lavoro con diligenza e operosità, nonostante le interruzioni dovute al rientro del pontefice che gli impartì, sembrerebbe, la benedizione dalle impalcature<sup>108</sup>. Tuttavia l'ostacolo maggiore era rappresentato proprio dal Maratti che secondo la testimonianza del direttore, amareggiato dall'insuccesso del quadro inviato a sua Maestà, intralciava intenzionalmente l'accesso dei *pensionnaires* in Vaticano, accusandoli di danneggiare le pitture (al contrario La Teulière dava la colpa agli italiani di cui si potevano vedere i graffiti) cosicché s'implorava anche in futuro la mediazione del cardinale di Forbin de Janson, che si era mosso in passato per aiutare i borsisti al servizio del Re<sup>109</sup>. Lo sforzo eccessivo a cui si sottopose Desforest lo condusse ad un malore

---

<sup>102</sup> CD, I, p. 224.

<sup>103</sup> CD, I, pp. 228-229 (16 ottobre 1691). Gli Italiani vengono definiti non così «esatti a seguire la maniera di Raffaello» e parassiti. Il viaggio del pittore a Modena e a Parma per eseguire copie era stato autorizzato da Louvois nella lettera del 21 maggio 1685; in BREJON 1995, p. 146, doc. 28.

<sup>104</sup> CD, I, pp. 242-243 (25 dicembre 1691). Viene interpellato anche il padre Le Blanc, esperto di copie, che designa un Italiano, di cui sappiamo solo aver eseguito i ritratti dei cardinali di Bonzi e le Camus, ma il compenso esoso, milleseicento scudi romani, aveva stroncato la trattativa sul nascere. Un ritratto del cardinale Bonzi, eseguito dal Baciccio, è stato inciso da Pierre Louis Van Schuppen, in GADY 2002, p. 95 /cat. n. 264).

<sup>105</sup> CD, I, p. 329 (14 ottobre 1692).

<sup>106</sup> CD, I, p. 255 (12 febbraio 1692). Sappiamo invece che Sarabat "accorda" il grande quadro una volta asciugato solo nel settembre del 1692; in CD, I, p. 323 (23 settembre 1692).

<sup>107</sup> CD, I, p. 270 (20 marzo 1692).

<sup>108</sup> CD, I, p. 276 (8 aprile 1692). Il copista lavorava incessantemente dalla mattina alla sera facendosi portare la cena per non perdere tempo; in CD, I, p. 286 (17 luglio 1692).

<sup>109</sup> CD, I, pp. 282-284 (6 maggio 1692).

gravissimo e poi alla morte<sup>110</sup>. Il pittore lasciava un quadro abbozzato con le figure copiate «au voile» segretamente, una pratica meccanica che se denunciata avrebbe incontrato la disapprovazione del direttore oltre che degli ufficiali pontifici, ma che in definitiva giovava sia alla copia, poiché restituiva con esattezza e fedeltà i contorni dell'originale, che al modello, a cui era stata tolta la polvere che lo ricopriva impedendone la piena visione<sup>111</sup>. A causa dell'indecisione di La Teulière sul da farsi la copia venne abbandonata per qualche tempo: il direttore prima pensò a Sarrabat, coadiuvato da un pittore specializzato in architettura, un'opera a quattro mani come lo era stato la grande copia della *Scuola di Atene*, eseguita da Boullogne e Goy circa un ventennio prima, ma la valutazione molto positiva della copia da parte dei citati periti lo aveva fatto desistere; poi stimava di doversi rivolgere ad un copista esterno, dotato e capace di accettare il lavoro per il restante compenso convenuto con il Desforest, di cui una parte era destinata alla vedova e ai figli<sup>112</sup>. Prima individuava un pittore anonimo fiorentino, ma non potendo quest'ultimo accettare l'incarico, si rivolgeva infine a Sebastiano Ricci, allora intento ad ultimare la *Battaglia di Lepanto* per la galleria di Fabrizio Colonna<sup>113</sup>. Il 10 marzo del 1693 la copia era allogata al veneziano, che si recava il 30 marzo nella stanza dell'Incendio di Borgo accompagnato dal direttore per prendere visione dello stato del quadro, il pittore non vi mise mano prima di aprile perché già occupato in altre commissioni<sup>114</sup>. Vale la pena ricordare che nel pieno della *querelle* sul disegno e il colorito La Teulière lodava del Ricci proprio la «grande facilité de peindre, avec un très bon goust de couleur et beaucoup d'entente du clair obscur» per poi apostrofarne l'«inclination François»<sup>115</sup>. Il pittore si sarebbe giovato di tale incarico atto al perfezionamento del disegno «qui est ordinairement la plus foible partie des Peintres de ce pays»<sup>116</sup>, contribuendo a restituire da parte sua, - stando alle riconosciute capacità del veneziano -, la forza del colore ad un'opera molto compromessa da un punto di vista conservativo, mentre per la parte architettonica si sarebbe valso anche lui dell'aiuto di un collaboratore, di cui non si specifica tuttavia il nome<sup>117</sup>. La copia fu ultimata il 10 agosto 1694 e il Ricci fu saldato il 7 settembre dello stesso anno<sup>118</sup>.

---

<sup>110</sup> CD, I, p. 322 (16 settembre 1692).

<sup>111</sup> CD, I, pp. 327-328 (7 ottobre 1692). Sappiamo che le figure in primo piano erano più avanzate e avevano bisogno del ritocco; in CD, I, p. 336 (18 novembre 1692).

<sup>112</sup> CD, I, pp. 330-331 (21 ottobre 1692).

<sup>113</sup> CD, I, p. 337 (25 novembre 1692); p. 341 (9 dicembre 1692). La dettagliata ricostruzione della storia della copia a partire dal coinvolgimento del Ricci è in ROSENBERG 1976, pp. 122-125. Si veda pure: A. SONINO SCARPA, *Sebastiano Ricci catalogue raisonné*, Milano 2006, pp. 22-23, 62.

<sup>114</sup> CD, I, pp. 358, 366-368. La commissione che impedisce la subitanea applicazione del veneziano è un quadro commissionato da Innocenzo XII per S. Giovanni in Laterano. Il compenso di 800 scudi sarebbe stato diviso equamente tra il Ricci e la vedova Desforest, a cui si avrebbero sottratto l'anticipo già percepito dal defunto pittore.

<sup>115</sup> CD, I, p. 358 (31 marzo 1693). «C'est un jeune homme d'environ trente ans, qui a une grande facilité de peindre, avec un très bon goust de couleur et beaucoup d'entente du clair obscur, promettant beaucoup par ses dispositions et par les ordonnances de ses tableaux. J'en ay veu plusieurs qu'il a fait; il est d'ailleurs d'inclination François, parlant même un peu nostre labgue, qu'il a apprise par la grande envie qu'il a de voir la France».

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> CD, I, p. 395 (2 giugno 1693).

L'opera non fu inviata a Parigi, perché registrata, sebbene anonima, nell'inventario redatto dopo la partenza di La Teulière nel 1699 con le altre copie da Raffaello della grandezza degli originali<sup>119</sup>, per poi essere segnalata nel 1727 nella descrizione di Palazzo Mancini a *pendant* della *Disputa del Sacramento* di Du Vernay<sup>120</sup>. Della copia non si hanno poi più notizie.

Non è secondaria la questione del ruolo di Maratti in questa vicenda e, più in generale, sulle modalità in cui svolse i suoi uffici in qualità di conservatore delle pitture in Vaticano. A questo proposito Bellori ricordava come Maratti «impose silenzio nelle camere conveniente allo studio ed applicazione necessaria ad opere eccellenti»; questo argomento, insieme alla notizia di copie eseguite tanto in età giovanile, che in piena maturità («ed in questo tempo ch'egli opera si bene da maestro, l'abbiamo veduto disegnare nelle camere vaticane e senza ambizione ripigliare l'abito primo del discepolo»), in parte finalizzate al riuso dei suoi allievi in una logica didattica, lasciano poca credibilità all'ipotesi di un suo ostruzionismo verso i borsisti francesi originato da una disputa personale, ma valorizzano piuttosto il senso di responsabilità etica coerente all'incarico di tutela acquisito, che lo portò a far collocare parapetti in ferro «che tengono lontano dalle mura la mano»<sup>121</sup>. Pur essendo la disciplina nel senso antico del termine “istruire” una preoccupazione costante dei direttori dell'Accademia, secondo cui il concetto di abilità professionale è spesso associato al costume nella misura di forgiare artisti saggi e dotati<sup>122</sup>, la cattiva condotta dei giovani allievi, in diverse occasioni disobbedienti, maleducati e violenti, è all'origine di ripetuti rimproveri e le loro irriverenti azioni in Vaticano causarono la chiusura degli ambienti pontifici dal marzo del 1702<sup>123</sup>, fino all'eccesso rappresentato dal caso del copista Cornical, che aveva lavato e cancellato in alcuni punti un affresco del Domenichino a S. Luigi dei Francesi, alternativa insieme agli affreschi della chiesa di S. Gregorio al Celio ai palazzi Pontifici<sup>124</sup>.

---

<sup>118</sup> CD, II, pp. 59, 65.

<sup>119</sup> CD, VI, p. 440; cit. in ROSENBERG 1975, p. 123. Vedi *App. doc.*, III.

<sup>120</sup> CD, VII, p. 334; cit. in ROSENBERG 1975, p. 123.

<sup>121</sup> BELLORI 1672 [1976], pp. 617, 625. «[...] e perché la cagione di tal male derivava da quei che copiavano con accostarsi troppo con le scale, castelli e con le machine alle pitture percuotendo e scrostando le mura, o calcando i contorni delle figure con usare acqua e vernice, che insudiciano le tinte» (p. 617). Certamente Bellori fa leggere la nomina di Maratti come una offensiva contro i borsisti francesi, ma in polemica con le irrispettose pratiche meccaniche di riproduzione e non certo con l'esercizio della copia in senso lato. Sull'ammirazione di Maratti verso Raffaello, uomo e artista da emulare, si veda M. MENA MARQUÉS 1990.

<sup>122</sup> CD, I, p. 116 (12 agosto 1682).

<sup>123</sup> CD, III, p. 86 (lettera di Houasse a Mansart del 18 luglio 1702). Maratti stava allora restaurando alcune opere di Raffaello in vista dell'arrivo del re di Spagna. È chiaro che il papa aveva tutto l'interesse di far sgomberare le stanze occupate dagli allievi dell'Accademia.

<sup>124</sup> CD, III, pp. 102-103 (26 giugno 1703). Housse implorava l'intercessione di Mansart e del cardinale di Forbin-Janson per convincere il papa a confermare il permesso fino ad allora accordato, elargito più benevolmente al re e ai suoi borsisti che ai Cardinali che avevano la stessa ambizione di far copiare i capolavori.

## 5.7 «Une méchante excuse»: la correzione dell'antico

Basandosi sull'ipotesi di una correlazione algebrica del tipo «l'arte sta alla natura, come la copia al modello», nel sistema di duplicazione dell'esistente ci si interroga se il principio secondo cui l'arte deve correggere i difetti della natura attraverso un processo epurativo, così come viene teorizzato nella spiegazione del *morveau* di L. Magnier nel 1686<sup>125</sup>, possa essere a sua volta verificato o applicato al rapporto tra copia e modello.

La maniera di rapportarsi al modello, in termini di maggiore o minore libertà, è un nodo critico importante nello studio della copia dall'antico e se l'intento pedagogico generale dell'emulazione è il raggiungimento dell'originale nel fine ultimo del progresso e del perfezionamento, le condizioni nelle quali si configura la riproduzione può alterarne significativamente le modalità di esecuzione innescando un meccanismo di inibizione dell'apporto del copista (come avviene ad esempio per le copie pittoriche da Raffaello).

Sappiamo ad esempio che Colbert ordinava a distanza la stretta osservanza della copiatura pura: «prenez bien garde que les Sculpteurs copient purement l'Antiquité, sans y rien ajouter»<sup>126</sup> per poi rettificare in seguito in «sans rien changer», la cui sfumatura rende il senso inaggrabile; ma non si tratta di una prescrizione generica ed estemporanea, analoghe raccomandazione puntellano tutta la vicenda riferibile ai dodici vasi dall'antico per Versailles di cui resta traccia tra il 1679 e il 1682.

Possiamo cogliere un'evoluzione in senso critico e metodologico del significato della copia rispetto al modello nel passaggio da Colbert a Louvois, e da Errard a La Teulière.

Il caso della *Veturia* di Legros (Parigi, parco delle Tuileries; fig. 58) appare emblematico del discorso puramente estetico sul tema dell'Antico con riferimento al panneggio che diventa *in nuce* il vero problema della controversia tra il soprintendente e il direttore. Per la realizzazione della scultura, incominciata nel gennaio del 1693, lo scultore è obbligato a indovinare «l'intention de l'antique» poichè il panneggio risulta fortemente rovinato e la parte posteriore informe, nell'originale infatti, destinato ad occupare una qualche nicchia o collocato contro un muro *tout court*, la lavorazione era approssimativa, mentre la copia con funzione ornamentale richiedeva una finitura maggiore dovuta all'esposizione di tutti i fronti. Villacerf chiedeva l'invio di due disegni del fronte e del retro della statua, quest'ultimo non illustrato dal Perrier, per avere un'idea delle intenzioni di Le Gros<sup>127</sup>, artista lodato proprio per la sua abilità nel panneggiare le

---

<sup>125</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2008, t. II, vol. I, pp. 146-148. (Spiegazione allegorica del *morveau* offerto da L. Magnier per il suo ingresso, *Débat de l'Art et de la Nature* del 1664; 6 aprile 1686). Non si tratta del vero e proprio *morveau de réception*, ma di un'opera donata successivamente.

<sup>126</sup> CD, I, p. 93 (1 febbraio 1680).

<sup>127</sup> CD, I, p. 351 (minuta di risposta non datata, gennaio 1693).

figure<sup>128</sup>. Riguardo alla recezione dei modelli grafici, sappiamo che Villacerf approvò inizialmente quello per la parte posteriore, viceversa non apprezzò la figura frontale lamentandone due errori, il seno troppo lungo e il piede sinistro non abbastanza coperto dal drappeggio per cui lo scultore avrebbe dovuto rifarsi più conformemente all'incisione del Perrier<sup>129</sup>. Interessante è la notizia in rapporto al criticato piede di una modifica del sandalo, certamente non originale, ricreato sul modello di un frammento di marmo antico contenuto nel *cabinet* di Bellori e apprezzato dagli antiquari<sup>130</sup>. Ad ogni modo il soprintendente mostrava di accettare di buon grado la soluzione proposta da Le Gros per la parte suscettibile di invenzione, ma non era parimenti tollerante in merito alla richiesta di conformità della copia all'originale.

Si consigliava allo scultore di eseguire studi delle singole parti oltre che dell'intera figura, nel programma accademico essi erano generalmente incoraggiati per consolidare l'apprendimento dell'antico e potevano essere d'aiuto nel passaggio tecnico dalla copia fedele alla copia ricreata sul gusto dell'antico.

Successivamente la critica di Villacerf si fece man a mano più forte, imputando alla figura difetti nel panneggio eccessivo e nella scarsa naturalezza, e suggerendo per di più di abbandonare il soggetto della *Veturia* per uno nuovo, di cui inviare naturalmente i disegni di ambo i fronti per l'approvazione di Mignard e degli scultori «des plus habiles»<sup>131</sup>; ma il marmo già sbizzato poneva dei limiti di adeguamento ad altro soggetto. La Teulière, pur accogliendo le critiche del soprintendente, su indicazione di Le Gros e in sua difesa riferiva che il disegno aveva la sola funzione di mostrare il drappeggio e non i dettagli del resto, e soprattutto aggiungeva significativamente di non fare fede alle stampe del Perrier le cui proporzioni non erano sempre osservanti le misure degli originali se confrontate con i più fedeli gessi e tenendo conto che delle figure panneggiate l'incisore aveva tradotto, come nel caso della *Veturie*, le brutte pieghe di un restauro moderno<sup>132</sup>. Il direttore rassicurava Villacerf che la statua non sarebbe risultata «trop chargé de draperie», ma che anzi la varietà delle stoffe leggere l'avrebbe resa «très agréable», ribadendo l'interesse documentario per la tipologia del costume della matrona romana così rappresentativa della statuaria imperiale in opposizione alla greca, dove i soggetti permettevano una più estesa raffigurazione di nudi apparentemente apprezzati dai francesi<sup>133</sup>.

La vicenda rispecchia le divergenze interpretative sui modelli e di conseguenza pone in primo piano la questione della conoscenza diretta o indiretta dell'antico. Se le stampe del Perrier offrivano un repertorio

<sup>128</sup> CD, I, p. 355 (27 gennaio 1693). Sono descritti dettagliatamente il panneggio e la capigliatura che conferisce «une nouvelle grâce» alla figura. Cfr. CD, I, p. 357 (10 febbraio 1693).

<sup>129</sup> CD, I, p. 360 (15 marzo 1693).

<sup>130</sup> CD, I, pp. 372 (7 aprile 1693).

<sup>131</sup> CD, I, pp. 369-370 (30 marzo 1693).

<sup>132</sup> CD, I, pp. 370-371 (7 aprile 1693). Si aggiunge che le uniche figure panneggiate di una qualche correttezza sono le numero 69 e 75.

<sup>133</sup> CD, I, pp. 376-377 (7 aprile 1693).

illustrato degli originali, questi non potevano rispondere ad un concetto di esattezza filologica poiché oggetti di una intermedia interpretazione da parte dell'incisore.

In suo aiuto il direttore invocava i grandi maestri: Michelangelo, il quale avrebbe apprezzato il cerchio (biasimato da Villacerf) disegnato dalla posa della statua sul lato sinistro, conforme al suo modo di rendere le figure serpentine, e Raffaello a cui Le Gros si era ispirato per la disposizione della parte posteriore<sup>134</sup>. Villacerf, non poco seccato dalla notizia che il marmo era già stato sgrossato in maniera irreversibile, raccomandava infine al direttore di curare in particolar modo la resa del panneggio, poiché il Re non amava le figure eccessivamente drappeggiate, di seguito proseguiva:

Il ne faut pas vous arrêter autant à l'antique que vous faites, c'est-à-dire de le copier de point en point, parce qu'autrefois on pouvait faillir, comme l'on fait à présent. Et, quand vous trouvez quelque chose qui n'est pas bien dans une figure antique, il le faut corriger avec connaissance de cause, étant une méchante excuse à l'ouvrier de dire qu'il a suivi l'Antique<sup>135</sup>.

Un altro caso che invita a ragionare sul tema è quello della copia della *Venere Callipigia* (fig. 59), eseguita da F. Barois tra il 1683 e il 1686. La Teulière ricordava come su ordine di Errard, Barois avesse dovuto modificare il braccio destro con non poca contrarietà dello scultore, esprimendo altresì la difficoltà di correggere la gamba e la spina dorsale sborzate male<sup>136</sup>; il gesto della figura, che risulta in tal modo più ampio e allungato, trasforma la dea in un'aggraziata coreuta. La copia di Barois fu collocata nei giardini di Versailles nel 1694, dove esisteva già un duplicato di J.J. Clérion, ma l'anno successivo venne trasferita a Marly; qui, con ogni probabilità, fu aggiunto il drappeggio da Jean Thierry a coprire proprio quelle nudità che le avevano conferito l'appellativo di «Callipigia»<sup>137</sup>.

Se non è possibile provare testualmente il ricorso alla correzione dell'antico come prassi regolamentata da parte dell'istituzione, risulta evidente dagli esempi citati come essa fosse in qualche modo incoraggiata, quando rispondeva ad un'idea di miglioramento della forma, dell'anatomia e della posa della figura, se insomma l'operazione garantiva all'immagine una maggiore armonia e grazia. Motivo per cui l'«incomparable» *Torso* del Belvedere ebbe fortuna come modello anatomico nella didattica, ma non

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 379-380.

<sup>135</sup> CD, I, pp. 393 (11 maggio 1693). Sulla commissione della *Veturia* anche CD, I, p. 298 (lettera di La Teulière a Villacerf, datata 12 luglio 1692); Le Gros avrebbe iniziato il modello in terracotta della figura dopo che il formatore ne avesse tratto la forma delle parti nude, ossia il busto, in CD, I, p. 321 (9 settembre 1692); nel dicembre lavora al grande modello più grande del primo, eseguito dalla statua antica, «afin de mieux prendre ses mesures et faire une etude solide de sa figure, pour la bien exécuter sur son marbre, qui est en chantier depuis quatre jours, le mauvais temps ayant empêché de l'y mettre plus tost». In CD, I, p. 339 (2 dicembre 1692).

<sup>136</sup> CD, II, p. 18 (9 maggio 1694). Si può notare che anche il petto appare più svelato.

<sup>137</sup> G. BRESC-BAUTIER 2012, pp. 166-167, cat. 159.

nell'accezione strumentale e decorativa in Francia<sup>138</sup>. L'intervento di Grimault, che aveva completato il busto di un senatore romano delle parti mancanti, certamente è da considerarsi un'azione di restauro archeologico sconfinante l'argomento precipuo della copia, ma ci interessa per traslato che essa sia stata condotta «pour rendre la figure parfait», come documentato nell'inventario del 1673: è in questa ricerca di perfezione che vanno individuate le ragioni della correzione dell'antico attraverso la copia, ossia la ricostituzione di un ideale classico secondo i principi di armonia e completezza.

Accanto alla correzione, o in maniera complementare ad essa, anche la rielaborazione dell'antico era un intervento occasionalmente praticato dagli accademici: in questa tappa importante di misurazione con il modello, il copista poteva «superare» i limiti imposti dallo stesso, modificandolo secondo nuovi e più aggiornati parametri. Ad esempio il *Meleagro* di P. Lepautre (Parigi, Hotel Matignon), presenta molte differenze con l'originale che per la prima volta veniva copiato: le varianti più sensibili riscontrabili nella riproduzione sono il raggruppamento del cane e del cinghiale sulla destra e la ricostruzione del braccio sinistro con la lancia<sup>139</sup>. Non è possibile chiarire quanta responsabilità abbia avuto il copista nel modificare il disegno originale della figura, in questo caso forse da imputare ad una semplificazione della lavorazione del blocco; mentre sembra essere stato guidato da un intento “modernizzante” F. Lespingola nel cambiare la pettinatura e la veste della donna morente nella copia del *Galata suicida* Ludovisi (fig. 60), modifiche recepite dalla copia in pietra nel parco di Sceaux. La diffusione del gruppo Ludovisi, attraverso le copie e le stampe, ebbe incidenza anche in pittura, come dimostra la *Morte di Peto* di Antoine Rivalz (collezione privata; fig. 61) che mutua dall'esemplare antico il pathos, la forza espressiva e la tensione dei contrapposti, caratteri tipici della scultura ellenistica<sup>140</sup>.

Ne consegue che se la copia per statuto ambisce a ricreare l'originale o a rassomigliarvi il più possibile in senso pedagogico, essa aspira attraverso il margine di libertà dell'apporto individuale ad un miglioramento del modello. In questo senso può essere interpretata allora la richiesta di Colbert, contenuta nella lettera del 9 luglio 1682, di copie possibilmente «plus finis et recherches que l'Antique»<sup>141</sup>, o addirittura «plus parfait que l'Antique»<sup>142</sup>; anche La Teulière dava voce ai medesimi ambiziosi desideri, quando in merito alla realizzazione di vasi in marmo nero sul modello di un disegno a lui inviato, auspicava che «des copies seront mieux que l'original», questa volta servendosi di materiali preziosi per potenziare il modello<sup>143</sup>.

---

<sup>138</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. I, pp. 340-343 (Conferenze di G. Marsy “Le Torse d'*Hercule* d'Hérodote”; 7 dicembre 1669). Il *Torso* appare perfetto nelle proporzioni anatomiche come l'*Ercole Farnese* senza possederne i difetti.

<sup>139</sup> CD, I, p. 163 (24 giugno 1687). La Teulière aggiunge che aveva fatto realizzare appositamente un piedistallo. Cfr. LAPAUZE 1924, p.110.

<sup>140</sup> L'opera è pubblicata in BOYER, LEBRUN, FATTORI 2006, pp. 154-157, n. 34.

<sup>141</sup> CD, I, p. 115.

<sup>142</sup> CD, I, p. 116 (20 luglio 1682).

<sup>143</sup> CD, I, p. 180 (5 ottobre 1688).

## 5.8 La superiorità dei francesi e l'aperta condanna al «capriccio» barocco

Nella nota lettera del 29 luglio 1692 la Teulière dà libero sfogo alle sue convinzioni estetiche: il direttore celebra la superiorità dei francesi nel disegno e nel modo di panneggiare le figure, incensando Le Brun e Mignard in pittura, Girardon, Puget, Coysevox e Desjardin in scultura, e definisce le opere di questi artisti ben al di sopra degli esiti dei colleghi romani, i quali, discostandosi dall'Antico e dai maestri, avevano sconfinato nel puro capriccio<sup>144</sup>. La polemica era esplicitamente rivolta al Barocco nelle persone di Pietro da Cortona, Bernini e Borromini<sup>145</sup>, ma non passava indenne nemmeno Carlo Maratti, con il quale pur intrattenendo rapporti correnti, stando alla *Correspondance*, non doveva correre buon sangue in quel momento per via dell'ostruzionismo esercitato dal custode dei dipinti in Vaticano, verso cui La Teulière sferza un'amara critica in merito alla scorrettezza anatomica di certe sue figure<sup>146</sup>. La Teulière aggiungeva campanilisticamente che l'Accademia era giunta all'apice dai tempi della sua creazione, soprattutto per la scultura, e che «tous les Etrangers la visitent et l'admirent comme un lieu des plus curieux qui soient à Rome»<sup>147</sup>.

Il gusto francese non era totalmente estraneo al linguaggio barocco, penetrato a Parigi grazie ai cicli decorativi realizzati da Romanelli per il cardinale Mazzarino, la galleria del suo palazzo (1646-1647) e la residenza estiva di Anna d'Austria (1655-1657); tuttavia il linguaggio cortonesco di origine mediava a favore di un classicismo schiarito, ispirato a Raffaello e ai Carracci, mentre l'iconografia, ossequiosa della tradizione italiana nella prima occasione, rivelava in seconda battuta una maggiore francesizzazione nel gioco continuo di rimandi e allusioni al potere del cardinale e della monarchia francese<sup>148</sup>.

Quanto alla stampa di traduzione dai grandi cicli di affreschi barocchi, fioriti in larga misura a Roma negli ultimi decenni, con Cortona e i suoi epigoni e poi con Gaulli e Pozzo, è bene notare che scarsamente si registra un effettivo interesse verso questi temi, fatta eccezione per la decorazione con le *Storie di Enea* nel Palazzo Pamphilj tradotto in ben due *suites* quasi contemporanee, quella di J. Lepautre (1666) e di G. Audran (1666-1672), eseguite poco dopo l'opera di C. Cesi<sup>149</sup>; ad esempio le stampe di N. Dorigny che riproducono

---

<sup>144</sup> CD, I, pp. 301-309. Sulla scuola francese: «le goust de France, pour le dessein et la manière de drapper, est beaucoup meilleure que celuy de Rome, et ne luy cède en rien pour les autres partis» (p. 304).

<sup>145</sup> CD, I, p. 391 (26 maggio 1693). «L'on peut dire que trois hommes, Bernin, Pietro de Cortone, Borrominy, y ont entièrement ruiné les beaux-ats par les libertés qu'ils ont pris tous trois de donner beaucoup à leur goust particulier, ou pour mieux dire, à leur caprice, chacun dans leur art» (p. 381; 22 aprile 1693). Si osservino pure le precedenti accuse mosse al Berettini e alla sua scuola, il cui «caprice de leur imagination» aveva denigrato «la sagesse et la solidité de l'Antique et de Raphaël», e il direttore fronteggerà ogni possibile contagio dell'Accademia; in CD, I, p. 341 (9 dicembre 1692).

<sup>146</sup> CD, I, p. 305. «Les gens qui ont des bons yeux peuvent voir dans ses tableaux que les figures nues y sont peu correctes» (p. 305).

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>148</sup> Cfr. MILOVANOVIC 2002.

<sup>149</sup> Sull'argomento si veda GADY 2002<sup>b</sup>. La studiosa appronta un vasto catalogo, che viene indagato secondo alcuni criteri distintivi (luogo di esecuzione e generi) atti a riconoscere attraverso percentuali e nuclei significativi nodi di studio, è il caso delle

la cupola di S. Agnese in Agone di Piero Ferri, inviate da La Teulière che aveva tra l'altro il preciso compito di aggiornare Colbert de Villacerf sulle novità artistiche dell'Urbe<sup>150</sup>, non dovettero essere molto apprezzate, o comunque ricevettero un commento distratto e confuso: «Le sr Dorigny a gravé depuis peu en sept feuilles la voûte du Jésus, peinte, à ce qu'on prétend, par Bacchicio ou Piero»<sup>151</sup>.

La reputazione del Cortona in Francia come decoratore di grandi superfici risale al pittore vivente, ed il riconoscimento del genio delle sue invenzioni di vasto respiro, come della facilità e della piacevolezza delle sue composizioni a fresco, è rilevato nella letteratura artistica dell'epoca con Bosse che lo eleva insieme a Poussin tra i più grandi della modernità, con Félibien, che fu a Roma presso i Barberini (1647-1649); e con De Piles, sebbene i giudizi di quest'ultimi due siano accompagnati da critiche e ambigue contraddizioni. La conoscenza diretta delle sue opere era in parte ostacolata dalla scarsa visibilità di alcuni dipinti, mentre l'altro mezzo di diffusione, le stampe, aveva già raggiunto la collezione dell'abate Marolles prima del 1667, con una mostra dei soffitti Barberini, Pitti, e Pamphilj, e il repertorio si era in seguito accresciuto grazie all'invio di La Teulière a Colbert de Villacerf, relativo alle incisioni dagli affreschi dalla chiesa Nuova (unita alla *suite* di Pitti) tra il 1693 e il 1696<sup>152</sup>. Félibien aveva avuto modo di costruire durante il suo viaggio a Roma un paradigma duraturo nella sua riflessione artistica, ossia le due qualità della pittura, la prima atta ad istruire (scientifica e razionale), rappresentata da Poussin, e la seconda volta al piacere (veemente, facile ed inventiva), il cui capofila è Pietro da Cortona (sostanzialmente il binomio presentato da Bosse)<sup>153</sup>.

Ancora è in ambito accademico che queste ambiguità trovano forma. Contraddittorio è il giudizio di La Teulière sull'artista, considerato con Bernini e Borromini, il principale responsabile della decadenza delle arti<sup>154</sup>, rispetto al commento positivo sulle pitture di palazzo Pitti, «un ouvrage des plus agréables que ce

---

relazioni commerciali tra incisori francesi ed editori italiani o la collaborazione Vallet-Picart, soprattutto per i Chigi; tuttavia sfuggono all'analisi ricca nel campionario selezionato l'individuazione delle ragioni della fortuna di particolari temi o di certi artisti in riferimento alle fonti contemporanee e la questione stilistica in termini di fedeltà o meno di interpretazione del modello. La premessa contiene un avvertimento istruttivo sul metodo di studio della stampa, da considerare non solo come «un incontro tra una maniera e un modello», ma altresì come il frutto di possibili relazioni tra «inventore, incisore, editore e committente».

<sup>150</sup> L'invio concerne le stampe della cupola di S. Agnese di Ferri, delineata da Dorigny, il *Concilio degli Dei* di Lanfranco nella Villa Borghese, «qui se ruine tous les jours», inciso da Pietro Aquila, e il quadro del Maratta per la chiesa di Sant'Ambrogio e Carlo al Corso, tradotto da Francesco Aquila. Cfr. CD, I, p. 405 (21 luglio 1693). Interessante è il più tardo giudizio dei contemporanei sulla finta cupola di fratello Pozzo, tradotta in incisione, come riportato da La Teulière il 29 gennaio 1697: «Les Italiens disent qu'elle [l'estampe] fait l'honneur à l'original, dont la peinture n'est pas à leur goût» (CD, II, p. 289), su cui forse è possibile cogliere un riflesso della *mauvaise fortune* del progetto dell'altare ignaziano ricostruita da A. Adamczak; cfr. ADAMCZAK 2012.

<sup>151</sup> CD, I, pp. 453, 477 (9 febbraio 1694). Gli affreschi di Baciccio al Gesù non erano ancora stati oggetto di traduzione a stampa (CD, II, p. 8; 20 aprile 1694).

<sup>152</sup> GADY 1998, pp. 116-117. La studiosa spigola le dissertazioni di Félibien e De Piles su Cortona, riflettendo sulla maniera di presentare e accostare le qualità del pittore ai difetti (disegno debole, panneggi irregolari e poco naturali, imperfezione nel colorire, poca varietà nelle espressioni), collocandone il giudizio nell'ambito della *querelle* sul disegno e sul colorito, così accesa in quegli anni; mentre Félibien sembra riconoscere nel Berettini un colorista italiano, capace di porsi come modello alternativo a Rubens, il De Piles non accoglie la proposta, essendo contrario a riconoscere un valore universale all'artista toscano.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>154</sup> Si veda la già citata lettera del 26 maggio 1693, in CD, I, p. 391.

Peintre ait fait»<sup>155</sup>, e le copie eseguite su ordine del direttore, *La partenza di Giacobbe con Lia e Rachele*, affidata al pittore Desforêts per il cardinale de Bouillon, insieme alla *Galatea* di Raffaello, e il *Ratto delle Sabine* Sacchetti, di cui ci dà conto a posteriori Vleughels<sup>156</sup>. Le accuse sembrano mosse da un metro di giudizio regolato sul culto radicale dell'antico, che aveva fatto balenare nella mente di La Teulière addirittura l'idea di creare un'Accademia in Grecia, culla indiscussa dell'arte antica. Secondo Gady questa tendenza desacralizzante dell'opera del Cortona si deve considerare come una strategia volta a stabilire il primato della pittura francese, la cui correzione del disegno è figlia dell'illustre discendenza Raffaello-Carracci-Poussin; il Berettini come figura isolata esce fuori dallo schema nobilitante e diviene «une sorte de parenthèse», funzionale solo nella codificazione dei due poli configurati da Félibien<sup>157</sup>.

Ritornando alle stampe come strumento di mediazione culturale, in linea generale e tenendo ben a mente le riserve del caso, gli artisti italiani che godettero di maggiore fortuna nel campo dell'incisione ad opera dei francesi, veri specialisti del genere, sono Ciro Ferri, erede del linguaggio cortonesco, e Carlo Maratti, la cui reputazione aveva attirato i favori di Luigi XIV.

Fatta eccezione per le incisioni dall'opera di Carlo Maratti, un fenomeno la cui portata quantitativa è ingiustificabile se non si contestualizza il suo successo in termini di gusto, secondo Gady non si può parlare di un concreto interesse francese per la pittura italiana contemporanea, ma viceversa la predominanza di incisori francesi coinvolti nelle numerose iniziative editoriali italiane dimostra una acquisita specificità professionale che li rese ambiti insieme e forse più dei nordici<sup>158</sup>. Maratti, riconosciuto da Dezallier, seguito da Mariette, come l'ultimo erede della nobile tradizione classicista rappresentata da Raffaello e Annibale Carracci, aveva cooperato in vita alla costruzione mitica di questa filiazione (i ritratti in casa accanto alla sua effigie; l'incisione con *Annibale risollewa le arti*; i busti al Pantheon; i restauri delle loro opere; e così via), tuttavia è innegabile per dirla con Gady che a questa operazione non corrispose una eguale e durevole fortuna critica della sua opera in Francia.

Sul tema architettonico abbiamo pochi elementi dirimenti, ma significativa appare l'offerta da parte di La Teulière del libro di Domenico Fontana sulla basilica di S. Pietro illustrata con le misure di tutte le parti dell'edificio<sup>159</sup>, di cui il direttore aveva già inviato una pianta a colori in scala del pavimento, al fine di

---

<sup>155</sup> CD, I, p. 381 (26 maggio 1693). Le stampe furono eseguite in gran parte da Bloemart e inviate a Parigi.

<sup>156</sup> Sulle copie per il cardinale di Bouillon, si veda CD, I, p. 174 (7 maggio 1688), p. 255 (12 febbraio 1692); sulla copia del dipinto Sacchetti, cfr. CD, VII, p. 93 (lettera di Vleughels al duca d'Antin, datata 14 novembre 1724), cit. in GADY 1998, p. 122. Al Bouillon si propone l'acquisto di opere appartenenti alla successione di Louvois, ma il cardinale non è interessato; La Teulière non perde occasione di offendere Roma e i romani: «mais Rome est si misérable, et le temps si mauvais, que l'on trouve partout des vendeurs sans nombres et pas un acheteur»; in CD, I, p. 354 (20 gennaio 1693).

<sup>157</sup> GADY 1998, pp. 122-123.

<sup>158</sup> GADY 2001, p. 80.

<sup>159</sup> CD, I, pp. 436-437 (22 dicembre 1693).

usarla come modello per quello della cupola des Invalides<sup>160</sup>. Nelle *Vite* del Bellori, l'unico architetto ad avere accesso al Pantheon degli artisti, è proprio il Fontana, esempio di Geometria, rispetto ai suoi colleghi Bernini e Borromini, che tanta responsabilità ebbero nella trasformazione spaziale e architettonica dell'Urbe. Nell'*Idea* belloriana chiara appare l'identificazione del gusto popolare, nel senso di giudizio volgare, con le norme costitutive del linguaggio barocco «Là dove il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio [...]; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte»<sup>161</sup>. Rincarà la dose l'erudito, che tanto ascendente aveva sui rettori dell'accademia francese: «Tanto che deformando gli edifici e le città istesse e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni [...]»<sup>162</sup>.

In una prospettiva francese, razionale e classicista, l'apparente trasgressione delle regole antiche e rinascimentali del progettare, forniva il pretesto per le accuse quasi morali mosse agli artisti barocchi, le cui sperimentazioni erano lette come stravaganze, se non addirittura come ignoranze e volgarità.

Se ancora Montesquieu condannava perentoriamente Bernini e Pietro da Cortona, definendoli come gli artisti che «ont gâté l'École romaine» dopo il suo soggiorno nel 1729, ben diverso è l'atteggiamento del presidente De Brosses (1709-1777), il quale viaggiando in Italia nel 1739 aveva avuto modo di apprezzare il Barocco romano, dando conto positivamente nelle sue *Lettres* della volta Barberini, dell'*Estasi di santa Teresa* (bersaglio della critica ortodossa classicista) e di Palazzo Colonna, il cui inevitabile paragone con Versailles non pecca curiosamente del ricorrente sciovinismo<sup>163</sup>.

## 5.9 L'*Arria e Peto* di Théodon e Lepautre e qualche considerazione sul fare scultura in accademia

Ispirato al capolavoro ellenistico *Il Galata uccide sé stesso e la moglie* Ludovisi, il gruppo moderno con *Arria e Peto* fu iniziato da J. B. Théodon e portato a termine da P. Le Pautre che con orgoglio vi appose la firma e la data "P. Le Pautre fecit 1696" (Parigi, Musée du Louvre; fig. 62)<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> CD, I, p. 200 (9 gennaio 1691). Non è trascurabile il fatto che il direttore ammetta di non aver incluso il *Baldacchino* «ayant cru qu'il n'estoit pas nécessaire».

<sup>161</sup> BARROERO 2000, p. 2.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>163</sup> Per una lettura diacronica e più tarda della critica francese sul barocco si veda: DE FRANCESCHI SYLVIO 2007, pp. 479-483.

<sup>164</sup> BETSY ROSASCO 1980, pp. 491-495, n. 9. Il gruppo con *Arria e Peto* era pronto per la spedizione nel 1698, ma rimase in Accademia fino al 1709; fu spedito in Francia nel 1715 e sistemato nei giardini di Marly, per poi essere trasferito alle Tuileries, dove ancora si trovava nel 1980. Riguardo alla fortuna del gruppo Ludovisi, si veda CALCANI 1987.

La lunga e travagliata esecuzione dell'opera, legata alle intrinseche vicende accademiche e alla rottura di Théodon con l'istituzione, getta luce sugli aspetti tecnici del fare scultura e sulle considerazioni estetiche del direttore, imperniate su di un fiero accademismo<sup>165</sup>. Lepautre veniva chiamato a correggere le «négligences» del blocco di marmo sbizzato e abbandonato da Théodon. La bizzarra idea del direttore di far realizzare i calchi del blocco informe, a riprova dell'inoperosità dello scultore e a giustificazione della lentezza con cui procedeva il suo protetto<sup>166</sup>, nasceva dalla volontà di sventare quella che lui stesso definiva una «cabala» orchestrata contro di lui, di fronte all'interesse crescente di Louvois verso gli sviluppi dell'attività artistica di Théodon, come attesta la richiesta di invio di una documentazione grafica<sup>167</sup>.

Dalla *Correspondance* si comprendono i motivi dell'ostilità di La Teulière, amministratore pragmatico e attento alla gestione finanziaria, verso lo scultore, protetto dal cardinale d'Éstrées con cui il direttore aveva avuto un grave alterco: l'immagine che ne deriva è di un artista scarsamente inquadrato e poco incline a rispettare le regole e i tempi di consegna, volubile nella richiesta di aiutanti, inconcludente, furbo e inadatto a servire sua maestà<sup>168</sup>.

A Lepautre si raccomandava di fare «studi solidi delle singole parti», in opposizione a Théodon, accusato di procedere più come un artigiano che un abile scultore, copiando parti separate dall'Antico e dal Moderno senza intenderle unitamente con il fine di restituire una figura la cui muscolatura riflettesse l'azione delle parti<sup>169</sup>. Le critiche, dunque, si annidavano su questioni metodologiche. D'altronde le stesse «négligences» erano state all'origine dell'intervento di Le Tillier e da Lorenzo Ottoni sulle figure di *Atlante e Faetusa* (1688-1692 ca.; Versailles, Orangerie); la figura femminile, di cui si biasimava l'inserimento fuori soggetto del cigno, denuncia il fascino verso la virtuosistica metamorfosi inscenata nell'*Apollo e Dafne* di Bernini di cui lo scultore aveva eseguito in questo giro di anni una copia ridotta in marmo<sup>170</sup>.

Lepautre, invece, rappresentava il prototipo dell'artista saggio, umile e diligente<sup>171</sup>, capace di dare esempio agli altri *pensionnaires*, tant'è vero che il suo rientro in Francia fu ostacolato da Villacerf che trovava più utile la

---

<sup>165</sup> Sull'emancipazione dell'artista dal sistema istituzionale e sul suo radicamento nel contesto romano si veda ADAMCZAK 2011.

<sup>166</sup> CD, I, p. 352 (20 gennaio 1693).

<sup>167</sup> CD, I, p. 245 (1 gennaio 1692).

<sup>168</sup> CD, I, pp. 191-192 (7 aprile 1690). Il direttore accusava la condotta di Théodon il quale tendeva ad «allungare il lavoro piuttosto che avanzarlo»; in CD, I, p. 196 (25 novembre 1690); ancora polemizzava dicendo che i suoi colleghi erano in grado di eseguire statue più finite in diciotto mesi quando lo scultore aveva impiegato sei anni per realizzare figure con costi eccessivi; in CD, I, p. 197. A distanza di tempo La Teulière ricordava pure la vicenda di un *atelier* vicino al porto del Tevere, ad uso dell'accademia, che Théodon aveva ottenuto e fatto ristrutturare a spese del re senza autorizzazione; in CD, I, pp. 312-313 (22 agosto 1692). Théodon realizzò il busto del cardinal d'Éstrées disperso. CD, I, p. 452 (26 gennaio 1694); SOUCHAL 1987, vol. 3, p. 291.

<sup>169</sup> CD, I, p. 215 (4 settembre 1691).

<sup>170</sup> CD, I, pp. 244-247 (1 gennaio 1692); p. 269 (25 marzo 1692). Le Tillier correggeva il braccio troppo corto di *Atlante* mentre Ottoni aveva eseguito il modello in cera e l'armatura del grande modello, trovando anche lui errori nella figura sbizzata (CD, I, p. 352; 20 gennaio 1693).

<sup>171</sup> Si veda il giudizio adulatorio di La Teulière espresso sulle capacità disegnative dello scultore, che gli conferiscono una certa sicurezza nella lavorazione della terracotta e, soprattutto, del marmo. CD, II, p. 456 (24 marzo 1699).

sua presenza a Roma<sup>172</sup>. Ancor prima di ultimare l'*Arria e Peto* Lepautre lavorava al modello in terracotta dell'*Ercole e Caco*, di cui inviava un disegno dei tre lati da sottoporre a Girardon, con una precisa descrizione nella *Correspondance*<sup>173</sup>; i parametri di quest'opera d'invenzione erano come sempre da ritrovare nell'Antico: il soggetto, vicino ai *Lottatori* e al *Combattimento di Ercole e il Centauro* Medici, nelle proporzioni definitive doveva essere pari al *Laocoonte*<sup>174</sup>. Si richiedeva, poi, un modello in cera del nuovo gruppo, le cui correzioni fatte da Girardon sarebbero state tradotte su di un altro modello in cera<sup>175</sup>. A Parigi Lepautre ebbe modo di confrontarsi direttamente con quest'ultimo, il quale non trovando il soggetto adatto ad una precisa collocazione a Versailles, forniva al *pensionnaire* un nuovo modello in cera su cui lavorare, raffigurante *Enea e Anchise*, ma la commissione si protrasse fino al 1718 (Parigi, parco delle Tuileries)<sup>176</sup>. L'idea di adattare un blocco di marmo esistente al nuovo gruppo nella logica del risparmio negli anni più austeri dell'accademia veniva ostacolata dal fatto che quelli a disposizioni erano sufficienti solo per singole figure, con ciò predisponendo un'ulteriore valutazione che rivedesse eventualmente le misure dell'opera stessa<sup>177</sup>. La riduzione del *budget* destinato all'accademia è resa evidente dall'elenco delle spese soppresse, accuratamente redatto da Villacerf il 14 giugno 1694<sup>178</sup>. Il caso di *Enea e Anchise* è interessante poiché introduce nel repertorio dei modelli accademici, notoriamente monopolizzati dall'antico, un'invenzione moderna: Girardon era in grado di fornire un'alternativa valida, ispirata evidentemente all'opera berniniana, e la sua supervisione fu costante, imponendo tutte le correzioni in corso d'opera<sup>179</sup>.

L'*Arria e Peto* di Lepautre, composizione articolata in quattro statue, ebbe una lunga gestazione: dopo l'invio del disegno nell'ottobre del 1691, seguirono gli studi di teste e delle principali parti del gruppo, fino alla lavorazione del grande modello in terracotta nel luglio del 1692, per poi passare al marmo, in stato avanzato nel maggio del 1694 se Domenico Guidi poteva giudicarlo positivamente, i cui ritocchi furono approntati nell'aprile del 1695<sup>180</sup>. La tappa intermedia della terracotta era essenziale per verificare i

<sup>172</sup> CD, II, p. 124 (20 marzo 1695).

<sup>173</sup> CD, II, p. 154 (23 agosto 1695). Un dato tecnico interessante è l'aver tagliato le braccia e le gambe della terracotta per lavorare più facilmente le parti vicine, che sarebbero state riapplicate dopo la cottura.

<sup>174</sup> CD, II, pp. 154, 164; 202.

<sup>175</sup> CD, II, pp. 189-190 (lettera di Brouillon per Villacerf a La Teulière; 26 dicembre 1695).

<sup>176</sup> CD, II, p. 223 (16 aprile 1696).

<sup>177</sup> CD, II, p. 229 (8 maggio 1696). Lepautre inizia a lavorare al grande modello a novembre (p. 273) e termina a marzo, poi vorrebbe lavorarvi nel dettaglio, attraverso lo studio di singole parti, per tradurlo in marmo senza apportare modifiche (p. 295).

<sup>178</sup> LAPAUZE 1924, pp. 101-103.

<sup>179</sup> CD, II, p. 421 (29 settembre 1698). Girardon critica le scorrettezze anatomiche: la gamba sinistra troppo piccola, la coscia fuori dall'anca, il braccio sul vaso sproporzionato, e il seno male esposto.

<sup>180</sup> Si indovina la fatica e la pazienza con cui Lepautre aveva supplito agli errori del collega, ma anche le difficoltà tecniche nel realizzare il pezzo multiplo; lo scultore era supportato saltuariamente da aiutanti esterni per sostenere ed utilizzare i lunghi ferri atti alla perforazione necessaria al disegno delle figure. Cfr. CD, I, p. 343 (15 dicembre 1692): «des figures y sont disposées d'une manière à exercer une patience extrême à fouiller les trous qui s'y trouvent pour desgager et dessiner les dites figures». Sappiamo che nel marzo del 1693 con un certo imbarazzo Lepautre richiedeva un periodo supplementare di due anni per la consegna del gruppo (CD, I, p. 365; 3 marzo 1693). Domenico Guidi era stato chiamato a giudicare l'opera di Lepautre di fronte alla quale si

particolari dell'opera e il risultato finale, mentre le versioni ridotte per il cantiere di Versailles assolvevano alla funzione di bozzetti per l'approvazione del committente; ai modelli rintracciati da A. Maral dovrebbe potersi aggiungere la statuetta di ambito francese del XVII secolo, rappresentante *Il Tevere* (Musée du Louvre, RF 3076; fig. 63), la cui statua in marmo venne realizzata da Pierre Bourdy<sup>181</sup>.

Il gruppo consegnato da Lepautre, che rimane molto francese pur nella lunga permanenza a Roma<sup>182</sup>, aveva sottratto all'immagine di Théodon il soffio vitale, mutando il dramma raccontato da Plinio in una fredda e compassata rappresentazione tutta attenta al disegno delle forme, alle proporzioni e ai panneggi, dietro cui si celano, parrebbe, le raccomandazioni accademiche del direttore.

### 5.10 Daniel Sarrabat e la questione dell'invenzione in margine all'esercizio della copia

Se nella lettera del 23 giugno 1673 Colbert insisteva sul vantaggio di far disegnare i *pensionnaires* dall'antico per l'avanzamento dei loro studi, ammettendo i suoi dubbi sull'utilità dei lavori d'invenzione<sup>183</sup>, nel febbraio del 1679 il ministro rimproverava Errard di non aver ricevuto dagli allievi dei «dessins de leur génie», ordinando l'invio con cadenza trimestrale<sup>184</sup>. Quanto alle ragioni di questo repentino cambiamento, certamente non sfugge il riferimento quasi contestuale al giudizio di Le Nôtre che avendo potuto constatare *de visu* l'operato degli allievi in accademia, ne aveva biasimato le scarse capacità<sup>185</sup>. Si impone, quindi, apparentemente una revisione delle attività disciplinari, con un conseguente allentamento dell'esercizio della copia, divenuto ormai una disciplina quasi totalizzante nella didattica generale.

Apprendiamo dalla lettera del marzo del 1682 che Colbert insisteva sul nuovo indirizzo, raccomandando ad Errard di suddividere il lavoro degli allievi tra le copie commissionate e i lavori di fantasia, affinché al loro ritorno in patria i *pensionnaires* potessero essere capaci di fare «quelque chose de bon goust»<sup>186</sup>; malgrado l'insistenza del ministro questo precetto dall'alto non verrà, se non raramente, messo in atto.

---

era così espresso: «Bene, bene, bene»; in CD, II, p. 12 (4 maggio 1694). Per una sintesi sulla storia dell'opera si veda BETSY ROSASCO 1980, p. 492.

<sup>181</sup> Tra i modelli superstiti: *L'Ercole Commodo*, di Nicolas Coustou (1686-1687; inv. RF 199); *Il Gladiatore Borghese*, *l'Arianna Cleopatra* attribuita a Van Clève (1684-1685). Cfr. MARAL 2012, pp. 75-82, in part. p. 80, figg. 8-9. Sulla piccola terracotta raffigurante il *Tevere* si veda: BRESCH-BAUTIER 2006, p. 402.

<sup>182</sup> BETSY ROSASCO 1980, p. 491. Lepautre è più vicino semmai alla scultura classicista algardiana e si mostra «plus préoccupé par la ligne plus que par le volume».

<sup>183</sup> CD, I, pp. 47-48. «Je doute fort qu'il fust avantageux, pour l'avancement de leurs [dei *pensionnaires*] études, de leur permettre de faire des figures de leur dessin, et il veut beaucoup mieux qu'ils continuent de travailler sur l'antique».

<sup>184</sup> CD, I, p. 77 (17 febbraio 1679); p. 78 (9 marzo 1679).

<sup>185</sup> CD, I, p. 85 (2 agosto 1679).

<sup>186</sup> CD, I, p. 112 (20 marzo 1682). «Partagez leur travail en sorte qu'ils puissent travailler à ce que je vous ordonne, et modeler aussy à leur fantaisie suivant leur génie, afin que je puisse voir dans la suite s'ils sont capables». Cfr. CD, I, p. 112 (16 marzo 1682). «Laissez-leur la liberté de s'appliquer aux ouvrages de leur génie».

Infatti potrà dirsi che la situazione dopo quindici anni non doveva essere molto diversa: gli allievi erano occupati quasi esclusivamente nelle commissioni per il Re, quindi nella copiatura dei modelli assegnatigli, e nel tempo libero i pittori solevano esercitarsi dal modello in posa, e gli scultori realizzavano modelli in terracotta dall'antico o d'invenzione, ma questa produzione rimaneva di loro proprietà e solo raramente confluiva nelle collezioni dell'accademia<sup>187</sup>. La breve nota non è d'aiuto a chiarire il rapporto tra le due pratiche e nemmeno le dinamiche dei lavori indipendenti.

Cosa si intendeva per opere d'invenzione? Gli esiti erano soddisfacenti? Al primo quesito possiamo rispondere servendoci della definizione approntata pubblicamente da A. Paillet nella *conférence* del 2 giugno 1674: «l'invention n'est autre chose qu'une nouvelle et première production du dessein, faite par un assemblage de plusieurs parties, lesquelles ont toutes une correspondance entre elles pour former un seul corps»<sup>188</sup>.

Il caso di Sarrabat è particolarmente significativo in quanto di uno dei suoi quadri, eccezionalmente tuttora disponibile, abbiamo la storia completa che include perfino il giudizio di Mignard e la sua umiliante lettura pubblica in accademia a monito per tutta la classe.

Una certa sfiducia verso il pittore era già trapelata dall'affare della copia della *Disputa*, lasciata incompiuta da Desforest: a lui si era preferito in ultima istanza Sebastiano Ricci, più dotato e, nell'idea del direttore, più rapido. Per non scoraggiarlo La Teulière gli aveva assegnato un nuovo lavoro, ossia la copia del *Banchetto nuziale* della Farnesina; l'esecuzione fu interrotta durante i restauri operati dal Maratta tra il 1693 e il 1694, condannati dal direttore, e fu poi ripresa e ultimata da Favanne<sup>189</sup>. Se l'identificazione della copia con il quadro di Orléans è corretta (Musée des Beaux-Arts, inv. 1152; fig. 64), possiamo notare le numerose modifiche apportate rispetto all'originale: il fondo scuro che conferisce alle figure una consistenza quasi plastica, il modellato ammorbidito e gli accordi cromatici più vivaci<sup>190</sup>. Il giovane Sarrabat si applicava poi con maggior assiduità ai quadri d'invenzione, il *Sacrificio d'Ifigenia* (Vendôme, Museo, inv. 1943.4.1; fig. 65), la *Metamorfosi d'Io in giovenca*, e la *Morte della Medusa*, sono citati nella *Correspondance* e dei primi due si restituiscono precise descrizioni iconografiche<sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> CD, II, p. 55 (27 luglio 1694).

<sup>188</sup> LICHTENSTEIN, MICHEL 2006, t. I, vol. II, p. 546 (Conférence di A. Paillet "Sur les préceptes de la peinture"; 2 giugno 1674). L'invenzione è il principio base della composizione.

<sup>189</sup> CD, I, pp. 331, 395 (2 giugno 1693).

<sup>190</sup> Cfr. MARANDET 2011, P2, pp. 60-61 (la copia misura 62x158). Tradizionalmente ascritte a Maratti, le due copie dalla Farnesina nel Museo di Orléans (inv. 1152 e 1153) sono state accostate alla scuola francese di fine XVII da J. Cuzin. BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 225.

<sup>191</sup> Il quadro d'invenzione con il *Sacrificio d'Ifigenia* è descritto con cura: i poeti fanno credere che la principessa verrà sacrificata a Diana per spegnere la sua collera verso Agamennone, suo padre, che aveva ucciso una cerva a lei consacrata; Diana, soddisfatta di vedere la principessa immolata, la avvolge in una nuvola e la solleva sostituendole una cerva. In CD, I; p. 372-373 (7 aprile 1693). Sul dipinto si veda MARANDET 2011, cat. P3, p. 62. Sulla *Metamorfosi d'Io in giovenca* è allegata una descrizione del pittore stesso, che traduciamo quasi letteralmente di seguito, per agevolare una auspicabile identificazione del quadro: (CD, I, pp. 427-428): Inaco, padre di Io, è raffigurato in piedi con la testa rivolta al Cielo, la mano destra bassa e tesa, per esprimere la sua

Spedito entro il 3 novembre 1693, il *Sacrificio d'Ifigenia* suscitò forti critiche da parte dell'accademia nella persona di Mignard: il soggetto "oscuro", il disegno debole, l'inesattezza spaziale, la scarsa varietà delle pose ed altro, poiché di lui si lamentava il fatto di non aver imitato gli Antichi, ma piuttosto i pittori viventi a Roma; l'umiliazione proseguiva ammettendo nero su bianco che il quadro di Favanne con *Eliezer e Rebecca* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), vincitore del primo Premio e dunque meno avanzato nella carriera accademica, era addirittura migliore<sup>192</sup>. Di fronte alla severità di giudizio mostrata dall'ambiente accademico e rincarata dalla lettura pubblica nell'ottica di sopire la sicumera che serpeggiava occasionalmente tra gli allievi, La Teulière difendeva diplomaticamente il lavoro di Sarrabat, mettendo in luce anche una certa ingenuità provinciale delle loro considerazioni<sup>193</sup>.

Risulta evidente che la classe dei pittori era il punto debole dell'Accademia romana, da cui non sortivano, se non eccezionalmente, talentuosi professionisti. Nel gennaio 1699 la destituzione di Villacerf e la nomina di Mansart dovette costituire un duro colpo per La Teulière, il direttore non fece in tempo ad essere rassicurato dall'architetto sulla riconferma del suo posto, che una settimana dopo veniva informato che il re preferiva a lui un abile pittore alla testa dell'Accademia, ossia R. A. Houasse<sup>194</sup>. Ci si chiede se tale scelta non fu favorita proprio dalle manifestazioni di continuo e fermo malcontento verso i borsisti pittori che avevano puntellato le ultime lettere di La Teulière.

### 5.11 Osservazioni sull'inventario del 1699

Come da prassi nel passaggio del testimone La Teulière, in qualità di direttore uscente, affiancato da Houasse, suo successore, redassero l'inventario dei beni dell'Accademia il 12 luglio 1699<sup>195</sup>.

La ricognizione, più chiara e ordinata nella distinzione delle opere per classi e forse meno affollata di calchi rispetto ai precedenti inventari, parte dalle pitture. Le grandi copie dalle Stanze di Raffaello, recensite ma senza il nome del copista, di cui possiamo dare conto grazie alla *Correspondance*, sono la *Disputa del Sacramento* di Du Vernoy, il *Battesimo di Costantino* di Benoit e Sarrabat, la *Donazione di Costantino*

---

tenerezza e il suo dolore (non ha una barba lunga per lasciare scoperto il gesto del collo); Io ha appena scritto la sua disgrazia e si lamenta muggendo; le due Ninfe, a destra del dipinto, come quelle a sinistra, sono state aggiunte alla composizione per renderla più piacevole e rappresentano le altre figlie di Inaco. La prima, appoggiata sulla piccola urna, guarda attentamente suo padre e sua sorella, attirando in questo modo su di loro l'attenzione degli spettatori; la seconda, dietro la grande urna del fiume, guarda con stupore fanciullesco i caratteri iscritti nella sabbia; la terza li indica e li spiega alla più giovane. Argo, raffigurato con due occhi soltanto e con l'attributo del pastore, dal fondo incede di corsa, per "carpire" Io tra le braccia del padre.

<sup>192</sup> CD, I, pp. 435-437 (13, 27 dicembre 1693).

<sup>193</sup> CD, I, pp. 448-449 (26 gennaio 1694).

<sup>194</sup> CD, II, pp. 447-448 (lettere di Mansart a La Teulière del 27 febbraio e del 4 marzo 1699). Houasse giunge a Roma il 7 luglio 1699 (CD, III, p. 3).

<sup>195</sup> CD, VI, pp. 440-445 (*App. doc.*, III). All'inventario segue un secondo documento, non datato e più sintetico, dove sono registrati però anche i gruppi di *Arria e Peto* ed *Enea e Anchise* di Lepautre (pp. 445-447).

di Bocquet, e l'*Incoronazione di Carlo Magno* di Desforest e Ricci. È la volta, poi, dei quadri d'invenzione dei *pensionnaires*, seguiti dalle copie di Domenichino e Mola (gli stessi quadri presenti nell'inventario del 1684, dove al posto di Mola appare il nome di Francesco Giovane) e da un paesaggio di Genouville (?); diversi ritratti di Luigi XIV e uno di Colbert.

Le statue registrate sono l'*Augusto* di Adam, il *Tevere* di Bourdy, il *Meleagro* di Lepautre, le due «figures de femmes habillées» dovrebbero corrispondere alla *Veturia* di Legros e all'*Agrippina* di Doisy, la piccola *Venere Borghese* di Frémin, non ancora terminata come il *Giulio Cesare* di Parisi, e l'*Atlante e Faetusa* di Théodon, uniche figure d'invenzione, che insieme al *Nilo* di Ottoni erano già state imballate.

Nella voce “Tavoli e vasi” vengono minuziosamente descritte opere finite in porfido, diaspro, granito, marmo nero, alabastro, ecc. e altri blocchi di pietre rare e pregiate pronte ad essere trasformate in preziosi oggetti d'arredo; la precisione con cui vengono riconosciuti ed elencati i materiali va ricondotta inequivocabilmente a La Teulière, conoscitore e amante di questa specifica sezione ornamentale.

Tra i calchi presenti in Accademia sono da rilevare quelli del *Germanico* e del *Cincinnato*, i cui originali erano stati fieramente acquisiti dal direttore nel 1685; la statua equestre del *Marco Aurelio* in pezzi separati per facilitarne la copiatura ed eventualmente gli stampi per la fusione; il *Cinghiale* e il *Leone Medici* di Flaminio Vacca, riconducibili all'autorizzazione del granduca ottenuta da Louvois per conto dell'abate Strozzi<sup>196</sup>; alcune opere eseguite sotto la direzione di Errard, il busto di Luigi XIV con la piramide decorata da quattro figure di schiavi, il *Crocifisso* di Cornu e altri pezzi «de très peu de valeur», secondo l'ostile giudizio di La Teulière; più di trecento bassorilievi della Colonna Traiana che il direttore aveva fatto riordinare, come abbiamo avuto modo di ricordare altrove; e un *Baccanale* di Duquesnoy, che ben riflette l'indirizzo classicista dell'Accademia.

Il documento sintetizza in ultima istanza l'operato di La Teulière, i suoi impegni come agente di Louvois negli anni che immediatamente precedono o coincidono con la direzione dell'Accademia, i suoi specifici interessi per le rarità mineralogiche e per il concetto di «istoria», declinata nella conoscenza dei *mores et instituta* attraverso la selezione personale di determinati modelli (i bassorilievi della Colonna Traiana, o i casi della *Veturia* di Legros e dell'*Agrippina* di Doisy)<sup>197</sup>.

---

<sup>196</sup> BREJON 1995, p. 142, doc. 2 (11 gennaio 1684); p. 144, doc. 5 (31 marzo 1684).

<sup>197</sup> Cfr. HERKLOTZ 2002.



Fig. 46 F. Voet, *Ritratto del marchese di Louvois*, Versailles, Museo



Fig. 47 L. Ottoni, *Nilo del Belvedere* (dall'Antico), Parigi, parco delle Tuileries



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig.48 Anonimo francese (da Michelangelo), *Bacco*, Parigi, Archives nationales



Fig.49 Domenichino, *Re David suona l'arpa*, Versailles, Museo



Fig. 50 P. S. Bartoli (dall'Antico), *Pitture della Vigna Corsini*, Parigi, Bibliothèque nationale



Fig. 51 P. S. Bartoli (dall'Antico), *Pittura della Vigna Guglielmini*, Londra, RIBA



Fig. 52 M. Monier (dall'Antico), *Galata Ludovisi*, Versailles, parco

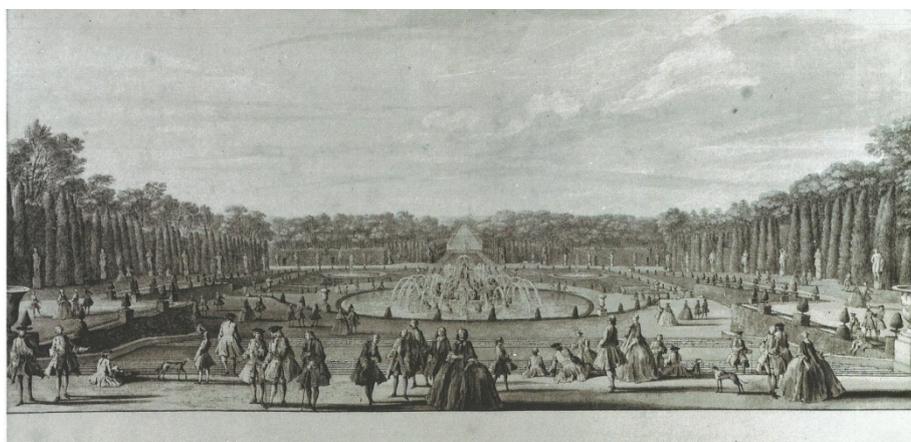


Fig. 53 J. Rigaud, *Veduta del Parterre di Latona a Versailles* (dalla raccolta "Maisons Royales de France")



Fig. 54 S. Thomassin (da P. Laviron), *Ganimede Medici* (dal *Recueil des plus belles statues...* 1694)

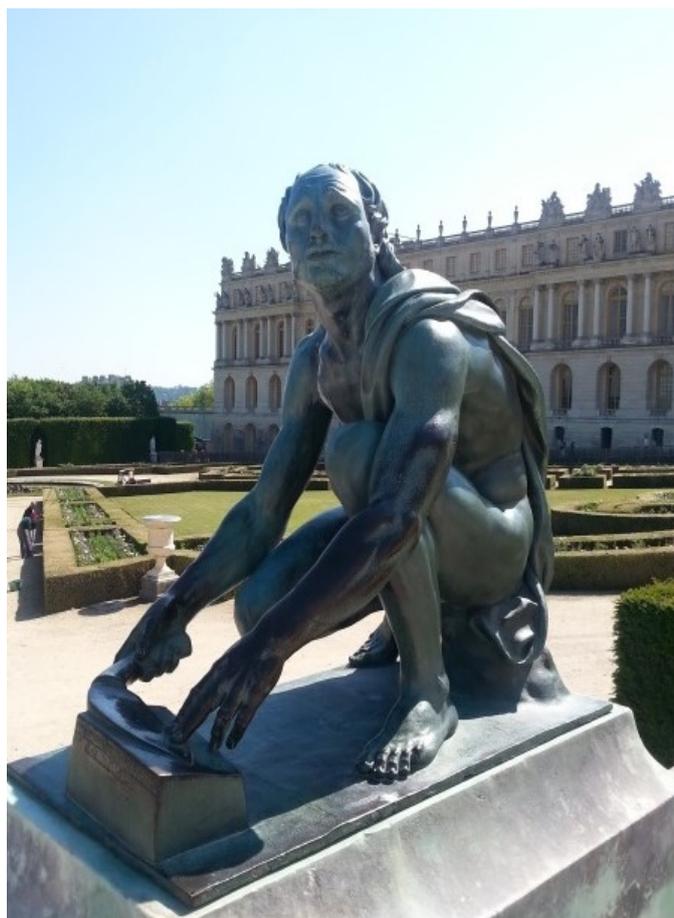


Fig. 55 B. Keller (dall'Antico), *L'Arrotino*, Versailles, parco



Fig. 56 Copia romana del I sec. (da Fidia), *Germanico*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 57 Raffaello e aiuti, *Incoronazione di Carlo Magno*, Città del Vaticano, palazzi

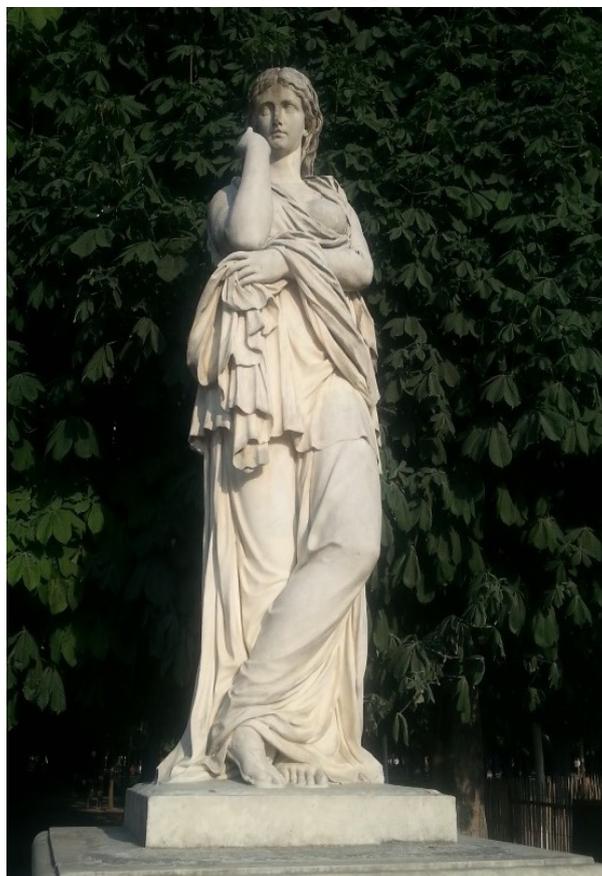


Fig. 58 P. Legros, *Veturia* (dall'Antico), Versailles, parco



Fig. 59 F. Barois (dall'Antico), *Venere Callipigia*,  
Parigi, Musée du Louvre



Fig. 60 F. Lespingola (dall'Antico), *Galata suicida*, Versailles, parco



Fig. 61 A. Rivalz, *La morte di Peto*, collezione privata.



Fig. 62 P. Lepautre, *Arria e Peto*,  
Parigi, Musée du Louvre



Fig. 63 P. Bourdy? (dall'Antico), *Tevere*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 64 D. Sarrabat (da Raffaello), *Banchetto nuziale*, Orléans, Musée des Beaux-Arts



Fig. 65 D. Sarrabat, *Il Sacrificio di Ifigenia*, Vendôme, Musée

## APPENDICE DOCUMENTARIA



I

Inventario del mobilio e dei lavori dell'Accademia di Francia, redatto su richiesta di Noël Coypel, datato 24 maggio 1673.

(Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, Roma, sez. I, fondo 635, atti del notaio Jacques-Antoine Redoutey; in Castan 1889).

Aujourd'huy mercredy de relevée vingt-quatriesme du mois de may mil six cent soixante-treize, au mandement et Requisitoire de monsieur Noel Coipel Recteur de l'Academie Royale de peinture et Sculpture à Rome, moy Jacques-Antoine Redoutey, Notaire Public Apostolique souscrit en présence des tesmoins en bas nommés, me suis transporté au dedans d'une maison ou demuroit cy-devant Monsieur Charles Erard, Ancien Recteur de la ditte Accademie Royale de peinture et Sculpture, et où estoit la ditte academie, seize au mont Saint-honofre.

Ou estant et ayant trouvé le dit sieur Coiperl avec les sieurs François Lespingola, Charles Heraut, Simon Hurtelle, Jacques Munie, Michel Monie, tous pensionnaires de la ditte academie, et le sieur Jean Nod Despensier. Celuy sieur Coipel mauroit déclaré que, pour le devoir desa charge, il me requeroit en presence des susdits de faire le present procet verbal pour justification de ce qui a esté laissé en la ditte maison et Academie par le dit Sieur Erard, affin de le faire transporter en celle ou il est à present au Palais Caffarelle proche de St André de la Valle, et ensuite aussy faire procet- verbal de ce qu'il a esté jusqu'à ce jour et avant iceluy transporté de ladite Accademie où estoit le dit sieur Erard en celle où ledit sieur Coipel demeure; 2-cy devant de finsuivre ce que nous luy avons accordé. A cet effet, tour ce qui en suit a esté représenté parlesdits sieurs pensionnaires et despensiers

Qui estoient en la ditte academie avec le dit sieur Erard.

En la chambre dudit sieur Erard se sont trouvés les meubles suivants qui servent a present au Sr Coipel, et en son Entichambre.

[Descrizione del mobilio]

Et En suite, nous nous serions transporté de la ditte Maison au dit palais Caffarelle ou est a present la ditte Academie Royale, et procédé a ce qui en suit en presence des susnommés et des tesmoins cy-apres.

[Descrizione delle stoviglie e degli utensili della cucina, della biancheria e del mobilio dei pensionnaires]

Dont une partie des dits meubles se sont trouvé dans les chambres des sieurs ~~Alexandre Alexandre~~ Jacques Grimaul, Jean Tortebate, Person, du ~~Sieur~~ Voullant, de Charles Heraut, ~~Benoit Serizan~~, Michel Munie, ~~Jacques Munie~~, du Sr Simon et du Sr Clerion, au logis ou estoit cy-devant l'Academie, en la Salitta St Honofrio.

Ustanciles

Quarante-quatre planches ou ais de 8. a 9. palmes de haut depui un [?] jusqu'à 1 et 1/2 de large, qui on testé employés à faire des cloisons.

Neuf trétaux à faire des eschafaux volans.

Deux escheles doubles

Deux escheles à monter qui sont fort vieilles.

Une charette à faire tirer par des hommes pour porter de moyens fardeaux.

Une sivière.

Une presse à imprimer avec six langes.

Une table pour le modele.

Une Lampe.

Une table à armoire sur laquelle on met le marbre pour broyer les Couleurs et les Serrer.

Une pierre à broyer, de porfire, sans molète.

deux meschants lits à armoire rompus et hors de service.

Quatre grandes poultries.

Les Eschafaux du Cavalliez Bernin.

Plusieurs chasis démontez qui ont servy aux tableaux qu'ont faits les anciens pensionnaires dont une partie a esté employée à faire des cloisons.

Un estable.

~~Un soufflet~~

Cinq vertines à mettre de l'huile.

Trois blocs de marbre un à de long cinq pieds un pouce, et de haut 18 pouces sur deux pieds dix pouces de large L'autre 5. pieds 9. pouces de longueur et demie de haut, et deux pieds deux pouces de Large, et L'autre a cinq pieds sept pouces de long, un pied 10 pouces de haut et deux pieds deux pouces de Large.

Quatre chevallets à peindre.

Deux autres qui sont rompus.

Un manteau et une robbe de serge blanche pour jetter des drapperies.

Une sie de douze palmes de long.

Une caisse qui a servi a descendre le Creux de la Colonne Trajane.

Deux Girelles qui ont quatre polies chacune.

Une moule avec son fiyt.

Douze rouleaux qui peuvent encore servir, et deux hors de service.

Quatre caisses pour servir à monter dessus, et serrer les outils des sculpteurs.

~~Un gran~~

Deux auges et, et deux truelles.

Outils des sculptuers, dont une partie on testé acheptés de nouveau tiltre, consistant en 4 compas, sçavoir trois de bois, garnis de pointes de fer, de 5. à 6. pieds de haut, les autres de 3 a 4: le 4ème est courbe et de fer, d'environ 3 pieds; 61 outils d'assié, consistant en sizeaux, pointes et trépan; 16 râpes, tant bonnes que mauvaises; 6 sut des trespans tant bon que mauvais, 6 mappes tant bonnes que mauvaises, 3. escaires, un Niveau et deux regles de bois.

Une partie des ustancilles cy-dessus nommez et ce qui suit est par le rapport des sieurs françois *Grimauld*, et *Simon*. d'autant que tout cela s'est trouvé si embarrassé qu'il n'a pu estre conté.

Dix tavolons.

Sept ~~stariges~~ grands levies.

Quatre Tretaux d'un pied et demy de haut.

Deux caisses à mettre du plastre.

Un coffre aussy à mettre du Plastre.

Deux Traviceles de quinze palmes qui on testé employés a la Cloison de L atelier du Sr *François*.

Quatre coupes de marbre.

Quatre chevalets a travailler le marbre.

Quatre chevalets a modeler.

Deux petits poultres.

Un marteau.

Des tenailles.

Un soufflet pour une petite forge Une petite enclume.

[Cordages]

Caisses

Contenant les figures et creux qui sont tant à Civita Vechia que dans les Magasins de Rome suivant la relation des sieurs françois et grimaud sont premièrement à Campo Vachine nonante caisses remplies de bas-reliefs de la Colonne Trajane qui nont pu estre contés ni ouvertes, les quels dits Sieurs surnommez ont Certifié estre en ce nombre. et contenir les dits bas-reliefs ci-dessus nommez.

A St. Isidoro s'est trouvé cinquante deux caisses pleines de Creux ou reliefs suivant le rapport desdites sieurs *Grimaud* etc *Monier* qui les ont fait transporter au Magazin de Campo Vachine.

Au magazin de Civita Vechia sont quarante-quatre caisses suivant la relation des Srs *François* et *Grimaud*.

[*ripetizione della formula iniziale*]

Et en ~~apres~~ suite nous nous serions transportés en la dite de laditte maison audit palais Caffarelli, où est a présent ladite Academie Royale, et procédé à ce que s'ensuit, en présence des susnommez et des tesmoins cy-après.

Une figure au naturel de [?] d'anatomie de Sire dont il y a quelques parties a resfaire.

2 petits Sacrificateurs blanc

La Venus de medici [?]

Un mercure degis  
La Venus aux belles fesses  
Une herma fraudite sur son matelas  
2 bachus  
2 faunes  
une agripine  
une ~~et~~-egyptienne  
2 ganimedes toutes de 4 pieds ou environ  
2 esclaves  
Une Uranie  
deux Junons  
un faune tenant un petit enfans  
un gladiateur  
toutes de 6. Pieds de hauteur ou environ  
deux Luiteurs  
un Centaure  
2 flauteurs petits  
2 petits faunes  
2 grands vases l'un de Borguese et l'autre de medicis  
Un autre vase plus petit  
Un hercule farnaise  
Un lion tiré de Medicis  
Un sphinx du capitole  
9. grands bustes  
20. petits bustes  
3. testes de chevaux ensembles  
Une petite nimphe  
2. tireur despine  
60. barrieres dela colomne trayane et deux rompues  
Un aygle

Une grande quesse de 9. palmes de longueur et de 4 de hauteur et 5 de largeur clouée et serrée sur laquelle est escrit Creux de bustes.

2 autres grandes quesses, centenant des creux des bustes de Bourguèse toutes deux de près de 6. palmes, tant de largeur que de longueur et 3. palmes de hauteur ou environ cloué et serré.

Une autre grand quesse cloué et serré, de 9. palmes de longueur et de trois de hauteur et quatre de largeur, contenant des creux de Lion par inscription.

Une grand quesse serré et clouée ayant de longueur 5. palmes et de largeur 4 et demi et de hauteur deux palmes ayant pour inscription Creux de la Vénus aux belles fesses.

Trois autres quesses de moyenne grandeur, ayant chascune 5 palmes de longueur 2. de hauteur et 3. de largeur ayant pour inscriptions l'une Creux du Centaure Bourguèse, l'autre Creux de Mercure et Lion et la dernière Creux de l'erma fraudite des Burguèse.

Deux autres quesses environ de cinq 5 et demi de longueur, 4 de largeur et deux de hauteur chascune l'une inscrite Creux d'un Vase, l'autre Creux du grand Faune de Bourguèse.

Deux autres quesses de 5 palmes de longueur 4. de largeur et de hauteur 3. palmes ou environ; l'une inscrite Creux du Sacrificateur, et l'autre Creux du Centaure cloué et serrées.

Une autre quesse cloué et serré ayant 7 palmes de longueur de largeur 4 et de hauteur deux palmes, contenant pour inscription Vase en petit volume.

Une autre quesse cloué et serré de ~~de largeur~~ 6 palmes de longueur et 4. de largeur et deux de hauteur ou environ contenant pour inscription Creux du grand Faune de Bourguèse.

Une autre quesse cloué et serré de 4. palmes en quarré. ayant pour inscription Creux d'une Cibille.

Une autre quesse de médiocre grandeur clouée et serrée ~~ayant de~~ quarré de 4 palmes en quarré et de hauteur deux palmes et demi, ayant pour inscription Creux d'une Cibille de Bourguèse.

Toutes lesquelles sont clouées et serrées et à chascune d'icelles est dit Pour le Roy et mons. Colbert à Paris.

Et les susdits comparants comme devant affirment estre en chascune d'icelles ce que porte son inscription et le déclarent ainsi pour les avoir cloué et serré, et mis dedans ce que dessus ainsi qu'ils le jurent.

Une autre quesse ouverte dans laquelle il ~~y a deux~~ y a un groupe de Lutteurs de 6. palmes de long et 4. et demi de hauteur et 4 de large laquelle est sans couvercle.

Deux autres petites quesses fermées et cloué de 3 palmes et demi de hateur chascune et de largeur 3 palmes et de longueur 4. palmes et demi dans lesquelles les susdits déclarent y avoir sçavoir en l'une un buste de marbre fait a l'accademie par Monsieur *Grimaud* l'un des pensionnaires ~~an~~ de la ditte accademie cy présent et le déclarant et l'autre est inscrite creux d'un Mercure.

A la cour dudit palais un grand bloc de marbre, de 8. palmes de longueur ou environ ~~trois~~ deux palmes et demi en carée.

3 trensons ~~de marbre de reste~~ de quelques blaus de marbre sié dont l'un ~~quelque~~ l'un des grands nest bon qu'à faire des caraux et le grand ayant 6. palmes de longueur et un demi d'épaisseur et deux de large.

Un petit Bachus de marbre blanc d'environ 6 palmes de haut a peu pres fini auquel travaille le sieur *Clérion* pensionnaire de ladite Accadémie.

Plus un buste du portray du Roy de marbre blanc non fini où travaille encor le susdit *Clérion* pensionnaire de laditte accademie Royale.

Plus un vase de marbre blanc a moitié fini en un peu plus de 5 palmes de hauteur avec son pied, auquel travaille le Sr *Simon Urtrec* aussi pensionnaire de la susdite academie Royale.

Plus un vase forme d'après l'antique d'environ 3 palmes de hauteur.

Plus un autre vase ~~commencé pour~~ aussi de marbre blanc aussi dégrossi auquel travaille le Sr *Grimau*, pensionnaire aussi de la susdite academie Royale.

Plus un bas relief de marbre blanc de 4. palmes de long et 3. de haut commencé à embaucher par le Sr *Michel Monie* pensionnaire de ladite academie Royale représentant une seremonie antique d'une jeune marie à qui on lave les pieds ~~avec deux figures~~ composé de deux figures.

Un autre petit bas relief de marbre blanc de largeur d'environ 3. Palmes 2. palmes et demi de hauteur composé de trois figures de soldats prises à la ~~fig~~ Colonne Trajane fini par le sieur *Grimau* pensionnaire de la susdite academie Royale.

*Il faut ajouter ce cy a l'autre memoire des ouvrages*

Plus un modele de terre auquel presentement travaille le sieur *Grimau* avant de hauteur 3. palmes et plus représentant une figure d'un Senateur romain d'après un torse antique auquel on ait adiouté les parties qui manquoient pour rendre la figure parfaite.

Plus un autre modele aussi de terre représentant un Mercure de 3. palmes de haut que le Sr *Michel Munie* a fait arrivant pour son estude.

Plus une grande figure de Marbre blanc de 10. a 12. palmes de haut représentant une Junon dont le devant est plus que esbauché et le dernier ~~encor en~~ qui n'est pas commencé a esbauché.

Plus un modèle de terre de ladite figure de hauteur de 4. palmes, et un plus ~~a fai les deux figures~~ fini les deux par le sieur *François de Spingola*.

#### Peintures

Premièrement 6. toiles de 10 a 11 palmes de large sur 6. a 7. palmes de haut dont il y en a quatre plus quesbauché et presque finie composées de chascune de deux figures représentant des Vertus environnees de niches enrichies de quantité d'ornement et les deux autres commencées a esbauché, composé aussi de deux figures de Vertus enrichies de niches comme dessus le tout apres Raphaël.

[Mobilier dei pensionnaires François de Spingola, Jacques Munie, Sarrasin, M. du Vivier, Rabon, Alexandre Alexade, Jacques Grimau et Jean Tortebate, Person et Jouvenet, Voullant, Charles Héraut, Benoît Feriean, Michel Munie, Simon, Clérion]

Quatre caisses de Creux d'anatomie.

Une caisse d'un buste de Marbre aussi suivant la relation des dits Srs sur nommez

Figures moulées.

Le Lion du Campidolio.  
Une Anatomie de cire dont les deux bras sont hors leurs places.  
Deux Ganimesdes.  
Deux Bacchus.  
Deux Faunes des Medicis.  
Deux Sacrificateurs.  
Deux petits Fluteurs.  
L'Agripine.  
La Venus de Medicis  
Le Centure  
La Venus aux belles fesse.  
Deux Imperatrices.  
~~Trois~~ deux Lutteurs et un imparfait.  
Le Lion des Medicis.  
L'uranie.  
Un Mercure ~~de gis~~.  
~~Deux Junons~~  
Le grand ~~une~~ Faune de Borguese tenant un petit Enfans.  
Un gladiateur.  
Deux esclaves.  
Une Agripine.  
Un hermafrodite sur son matelas.  
Une egiptienne.  
~~Toutes de quatre à six pieds en environ de hauteur~~  
Une petite boeme.  
L'hercule de farnese.  
Deux Vases de Borgueze.  
Un Vase de Medicis sans pied.  
Soixante bas-reliefs de la Colonne Trajanne.  
Dix grands bustes de la Vigne Bourguese.  
Une nimphe.  
Deux tireurs d'espine.  
Un aigle.

Vingt bustes de Farnèse.

Trois testes de chevaux des bas reliefs du Campidolio.

Quatre testes des memes bas-reliefs.

Un creux d'un petit Faune.

### Ouvrages

Sept tableaux à moitier finis sur des toilles de six pieds dix pouces de haut, et cinq pieds trois pouces de large reepresentant chacun deux Vertus qui ont pour fond des Niches enrichies dornement

Une figure de Marbre que fait le Sieur *François* sont le devant de la ditte figure est commencé à finir.

Un petit Enfans de marbre et le portrait du Roy aussi de marbre du sieur *Clairion* qui sont finis

Un vase de marbre bien finy fait par le Sieur *Simon*

Un autre vase qui sebauche par le Sieur *Grimaud*

Un bas relief de marbre commencez à finir du Sieur *Mosnier*

Un autre petit bas relief de marbre blanc environ de trois palmes de largeur et deux et demie de hauteur composé de Trois figures de soldats prise a la Colonne Trajane fini par le Sieur *Grimaud* pensionnaire dela ditte Academie Royale.

Un modele dun torse de figure drappe de Terre ~~auquel travaille presentement~~ fini par le Sieur *Grimaud* ayant de hauteur Trois palmes et representant une figure d'un ~~Chevalier~~ Sénateur Romain d'après un Torse antique aux quel on à adjouté les parties qui manqueroient pour rendre la figure parfaite.

Un autre Modele aussi de Terre representant un mercure de Trois palmes de haut que le Sieur *Michel* Munie à fait arrivant à l'Academie pour son Estude.

### Meubles nouveaux

Quatorze pieds destaus dont la palinte qui est dessus tourne sur un pivot pour avoir la commodité de voir les figures de tous les costés de trois pieds de haut et cinq en carré de large.

Quinze scabelons à mettre des bustes de trois pieds quatre pouces de haut et d'un pied en quarré de large.

Le pied d'estail de l'hercule, dont la plainte de dessus tourne encor sur un pivot de deux pieds et demi de haut sur quatre pieds et demy de long et trois pieds et demy de large.

Le pied d'estail du Gladiateur, dont la plainte de dessus tourné ainsi que les autres de trois pieds de haut sur cinq pieds de long et deux pieds et huit pouces de large.

Deux petits pieds d'estaux sur lesquels sont poses deux Globes de quinze pouces de haut sur deux pieds deux pouces de long et un pied neuf pouces de large

[les deux Globes ayant chascun deux pieds ou environ de diametre garnis de leurs pieds de bois façon d'esbène, tourné].

Trois plaintes qui sont faites chacune de deux morceaux de bois et de trois aix attachées ensemble, qui forment une plainte sur chascune desquels sont l'Ermafrodite les Lutteurs et le Lion de Medicis. Celle de l'Ermafrodite a onze pouces de haut sur cinq pieds dix pouces de long et trois pieds deux pouces de largeur, celle des Luteurs a six pouces de haut sur trois pieds neuf pouces d'elong et deux pieds trois pouces de large.

Trois grands chasis auxquels il y a des portes en bas, et le reste ne s'ouvre point de chascun quatre pieds quatre pouces de large et douze pieds neuf pouces de hauteur qui ont esté faits aux trois Croche croisées du salon.

Deux autres chassis à coulisse de la mesme lageur et de neuf pieds un pouce de haut.

Deux autres chasis qui ne souvrent point de la mesme largeur, et de trois pieds et demy de haut.

Trois autres chasis qui ont esté faits en l'atelier des peintres à trois grandes lucarnes qui ont esté faites à la couverture pour tirer du jour lesquels ne souvrent point de trois pieds et demy de large et de quatre de haut, accompagnez chascun de deux chasis aux deux costez faits en Triangle qui ont d'un costéz trois pieds et demy et des deux autres quatre pieds et demy.

Trois grandes nappes neuvefs de toille d'Hollande, ouvrées sans couture.

Qautre douzaines de petites serviettes aussi ouvrées.

Quatre chandeliers de léton neufs.

Quatre grands palts d'estain fin et deux assiettes creuses qui ont esté changé contre les vieilles

*[a sçavoir deux grands plats pesant 20 livres deux autres façon de Lion pesant 15 livres, et les deux assiettes creuses pesant 8 livres et demie]*

Une douzaine de cuillieres et une douzaine de fourchetes d'argent pesant le tout Ensemble trente onces trois huit.ime.

Du quel present procet Verbal et du contenu cy dessus Le dit sieur Coipel nous a requis acte que nous luy avons detroyEée, et des dits meubles cest chargé en la ditte qualité de directeur pour servir

À la ditte Academie Royale Comme aussid es ouvrages, bustes, tant de peintures que de sculptures cy dessus nommez en l'éstat quils sont pour les augmenter ou y faire travailler ainsi que le devoir de sa charge l'oblige pour le tout représenter quand et a qui Sa Maiesté Tres Chrestienne Ordonnaerat Sauf a augmenter en suite du present procet verbal ce qui le trouvera appartenir à la ditte Academie Royale par la perquisition et recherche quil en fera en la mesme qualité, et pour le devoir de la ditte charge. Fait et passé en cette ville de Rome et en la susdite Academie Royale le dit 28 jour ~~vingt-quatrième~~ du mois d'Aoust de la ditte année mil six cent soixante et treize en presence comme dessus, des dits pensionnaires et despensier lesquels avec ledit Sieur Coipel Recteur et Moy le dit Notaire ont signé au bas des présentes come s'ensuit, excepté le sieu Jacques Munier lequel est absent de Rome se trouvant et present a Naples.

Coypel, Lespingola, C. Herault, J. Grimault, M. Monier, Simon Hurtrelle, Jean Naui, Jacques-Ant.e Redoutey, notaire.

## II

Inventario dei beni dell'Accademia di Francia, dopo la partenza di Errard, datato 6 dicembre 1684.

(Archives nationales, O<sup>1</sup> 1935, trascritto in CD, I, pp. 129-138; lo stesso cartone contiene un'altra versione dell'inventario, datato 4 ottobre 1684, riferibile a una ventina di stanze più quella della guardia svizzera, esso è più sintetico e le varianti più significative sono aggiunte tra parentesi quadre; in COQUERY 2013, app. doc. 22, pp. 415-417).

6 décembre 1684. Inventaire général de l'Académie de peinture, sculpture, architecture et autres nobles arts, établie à Rome par le Roy, de toutes les figures et reliefs de plastes que l'on a moulée sur les plus belles antiques de Rome, des figures antiques quel es Eslèves copient, et de tous les meubles et ustansibles, que le Sr Errard laisse à Monsieur de La Teulière.

Premièrement. – Statues entières de plastes moulée sur l'antique, qui sont dans l'astellière de la rue de la Longare.

Deux Léocons (l. Laocoons).

Deux Apollons.

Deux Antinus.

Le torse de Bellevedere.

Le Marsias de Médicis.

L'Empereur Comode.

Le Ganimède de Médicis, fait de marbre et envoyé en France.

Un Mercure, moulé sur celui de bronze qui est au Campidolle et à Farnèse. Il y en a une copie en France, faite de marbre par le Sr. *Rousselet*, Eslève.

L'Apollon de Médicis; la copie de marbre est en France, faite par le Sr. *Frémery*, Eslève.

Le Sacrificateur du Campidolle; la copie en marbre en est en France, faite par le Sr *De Goy*, Eslève.

Un vase de Bourgaize, et un de Médecis, tous deux copié et repeté deux fois de marbre et envoyé en France.

### *Dans le Palais de l'Académie*

Le Gladiateur de Bourgaize.

Le Santore (lisez Centaure) de Bourgaize.

Le Marsias de Médicis.

L'Herculle de Farnèse.

Les Luteurs de Florance, copié de marbre per le Sr Cornu, Eslève, et envoyé en France.

Le groupe du Dieu Pan qui apprend au jeune Olimpe à jouer du flaute, que le Sr Errard a fait copier de marbre à ses depens, qu'il a envoyé en France, dont il a fait présent au Roy.

L'Uranie du Campidolle, copié de marbre par le Sr *Frémery*, Eslève, et envoyé en France.

L'Hercule Comode de Bellevedère.

Le grand Faune Bourgaize qui tient un Enfant sur ses bras, copié de marbre par le Sr *Flaman*, Eslève, et envoyé en France<sup>1</sup>.

L'Amazone de Matei.

Pirasme et Tibée du Ludovise.

La Vénus de Médisis, de présent à Florence, copié de marbre par le Sr Clérion, Eslève, et envoyé en France.

Les deux esclaves de Farnèze.

Le petit Faune de Bourgaize.

L'Agrippine de Bourgaize.

Deux Baigneuse de Médisis.

Les deux tireur d'épine du Campidolle, dont l'un est assée gaster.

Le Flusteur de Bourgaize, copié de marbre par le Sr *Prou*, Eslève, et répété de marbre par le Sr *De Goy* et envoyé tous deux en France<sup>2</sup>.

Deux Vénus de Farnèze, que l'on appelle aux belles fesses.

Deux Bacus de Médisis.

Une sibille de Bougaize.

Un vase de l'Iphigénie de Médisis.

Une grande figure sans bras et sans testes.

Une grande anathomie de sire (*sic*), gastée.

Le Gladiateur mouran de Ludovise, copié de marbre par le Sr *Monier*, Eslève, et envoyé en France.

L'Hermafroiditte de Bougaize, copié de marbre par le Sr *Carlier*, Eslève, et envoyé en France.

– Toutes les statues sont possés sur des piédestaux de bois.

*Bustes de plaste qui sont dans l'astellier de la Longare.*

Brutus, envoyé de marbre en France.

Caracalla. – Adrien. – Pompea. – Agripina.

Un rainsseau d'efeuillage antique, de la Vigne Médisis, lon d'environ cinq pieds.

Un bas relief d'un pied et demy, qui représente une jeune marié que l'on deschuage (lisez déchausse); l'originale est au Palais de la Valle; copié de marbre par le Sr *Monier*, Eslève, et envoyé en France.

Un vase de Bourgaize, dont il luy en a une copie de marbre envoyé en France.

---

<sup>1</sup> Copia anche quello in collezione di Cristina di Svezia

<sup>2</sup> Hurtrelle???

Quatre morceaux séparé du Vaze de Médisis, et six des reliefs des bas-reliefs tirée des vazes antiques, pour les copier plus facilement.

*Bustes de plaste qui sont dans le Palais de l'Académie*

Cimon. – Brutus. – Deux Socrattes. – Deux testes de Sénèque. – Auste Sénèque. – Cicéron. – L'Empereur Comode. – Deux de Tibère. – Lucius Severus. – Geta. – Buste d'un Consul Romain. – Cinq différens de la Niobé de Médisis. – Brutus et Portia, d'une mesme piessé; de la Vigne Matei. – Agripine. – Trois Adriens. – Livia. – Mitridate. – Deux Homère. – Bérénise. – Julle César. – Marc Oreille. – Buste du Léocon.

Deux testes de Fleuves, dont les originaux sont de bronzes à la Vigne de Médisis. – Cinq austres testes.

Le Lion de Médisis. – Une Lione d'Egipte du Campidollo.

Dix bas-reliefs, en bordure appliqué sur la muraille, pris de la Colonne Trajane, d'environ quatre pieds de large sur trois de long.

Dix sept deiseings, lavé à l'ancre de la Chine, de géometrie, perspective, architecture, fortifications et anatomie, d'environ trois pieds de long sur un et demie de large.

Un grand tableau, de deux pieds en quarrée, dans lequel est escrit les Statues (*sic*) et Règlement que le Roy veu que l'on observe dans l'Académie.

Un buste de plaste du Roy, copié après celui que le feu Chevalier *Bernin* a fait de Sa Majesté.

Dix morceaux de la Colonne Trajane.

Deux Globes, célestes et terrestres. – Une Sfère; chaquns sur des piédestaux et escabellons.

Quinzes morceaux de la Colonne Trajane dans une chambre au niveau de la cour, et trois dans une chambre d'en haut.

*Dans le magazin des Pantannes.*

Le relief de la Flore de Farnesse; en piesses dans quatre caisses; les creaux sont en France.

Les creaux du cheval de la Niobé de Médisis, dont les creaux est en France.

Plus, dans led. magazin, il se trouve près de cent caisses, les unes sur les autres.

Plus sept poutres, de vingt cinq et trente et trente cinq pieds de long sur neuf pouces d'épaisseur.

Pour les huit bellocs de marbre miste qui estoient escrits sur l'auste inventaire, son tau Sr *Errard*, parce que l'on n'en à jamais agepté aucun marbre miste pour le Roy à l'Académie.

Touttes les caisses remplies d'ouvrages de marbre, lesquelles ont esrée escrittes sur l'auste inventaire, ont esté envoyé en France par le Sr *Errard*, celles qui estoient au Roy sur le compte de Sa Majesté suivant les inventaires et reçus des Escrivains des vaisseaux que l'on a envoyé à Monseigneur, et celles qui appartenoient au Sr *Errar* dont esté envoyé sur son compte.

Le Sr *Errard* a envoyé par les mesme vaisseaux trois tableaux, dont l'austre inventaire est chargée, savoi (sic) deux coppie d'après Raphaël et une de l'invantion du Sr. *Desforest*, aussy ben que la figure de marbre de l'Uranie, le Flusteur de Bourgaize, le buste d'Hercule Comode, etc.

*Figures, bustes et bas reliefs de terre cuite, quel es Eslèves ont copié d'après l'antique et fait de leurs invantion.*

*Premièrement.* – La figure du Roy, eslevé sur une piramide de marbre feint, avec quastre Esclaves enchainée, le tout dorée, fait soubz les deiseings du Sr. *Errard*; plus deux Fleuves, l'un du Sr *Cornu*, Eslève, l'autre du Sr *Flaman*; deux Rivières, l'une du Sr *Urtrel*, Eslève, l'autre du Sr *Le Compte*, Eslève, et deux Reines esclaves, l'une du Sr *Monier*, Eslève, l'autre du Sr *Cornu*, Eslève; le tout allégorique alla louange du Roy, faicts soubz les desiengs du Sr *Errard* pour accompagner et orner la piramide sur laquelle est possé la figure de Sa Majesté.

Plus le buste du Roy, plus grand que le naturelle, dorré, modellé par le Sr Jean Champagne, Eslève, avec son piédousse de marbre blanc, eslèvee sur un piédestail de bois feint de marbre.

Plus l'Impératrice de Cesi, modellée par le Sr *L'Espingolo*, Eslève, soubz les deiseings du Sr. *Errard*, exécuté de marbre et envoyé en France.

Plus la figure d'une jeune Bacance (*sic*) avec un petit Satire, groupe modellé par le Sr *Urtrel*, Eslève, soubz les deiseings du Sr. *Errard*, exécuté de marbre et envoyé en France.

Plus la figure du Ganimède, modellé par le Sr *Carlier*, Eslève, exécuté de marbre par le Sr *Joly*, Eslève, et envoyé en France.

Une Victoire, de l'invention du Sr *Prou*, Eslève.

Une Flore, du mesme.

Une figure couchée, copié après Michel-Ange par le Sr *De Goy*, Eslève.

Une Impératrice.

Un groupe de Luteurs de Florance.

Un buste d'un Bacus et d'une Vénus.

Une figure de Bacus, de l'invantion du mesme.

Le Fluteur de Bourgaize, dudit Sr *De Goy*, qu'il a exécuté de marbre et envoyé en France.

Plus huit pettis bustes copié d'après l'antique.

Plus un bas-relief, copié par le mesme après le tableau que Raphaël a peint de la Galatée.

Touttes les susdites figures sont possée sur cinq pieds d'estaux, de bois feint de marbre, et sur douze escabellons de bois, peint de marbre noir et blanc avec des filests d'or.

Toutes les susdittes figures de terre cuite sont de 18 à 20 pouses de hauteur.

Plus un bas-relief de Mars et Vénus, de l'invantion du Sr *Flaman*, Eslève.

Plus un bas-relief du Ravissement des Sabines, du Sr *Cornu*, Eslève.

Un bas-relief, représentant l'Architecture, historié.

Un bas-relief d'Apolon qui esclère les deux Mondes.

Un bas-relief d'une Renomé, le tout executé sous les deiseings du Sr *Errard*.

Trois bas-reliefs d'estudes d'anatomie historié, executé par le Srs *Utreel*, *Flaman* et *Cornu*, le tout après les deiseings du Sr *Errard*.

[altra versione: trois estudes d'anatomie de terre cuiste faite apres nature par Simon Utreel, Cornu e Laviron. Ils sont tous trois à Paris. Ce sont des bas-reliefs historieez denviron deux pieds de haut sur un et demy de large]

Les deux Esclaves de Farnèze.

Tous les susdits bas-reliefs, hor les deux Esclaves de Farnèze, qui sont pettis, les austres sont d'environ 16 à 18 pousse de large.

[altra versione: Figure modelées de terre

Dix sept figures modelées sur des antiques et sur des desseins de Monsr *Erard* de la hauteur d'environ douze à quatorze pouces

Deux bas reliefs desseins de Monsr *Erard* d'environ un pied et demy de haut 10 pouces de large 2 esclaves de farneze d'environ un pied]

*Figures de marbre blanc quel es Eslèves copient présentement après l'antique, lesquelles sont fort avancée et rebussissent très belles.*

Premièrement le Sr *Costou* copie de marbre la figure de l'Empereur Comode. [Est la plus avancée et reussira bien]

La figure de la Vénus de Farnèse, que le Sr *Barois* copie de marbre. [Est a peu pres de mesme]

La figure de la Cléopastre, que le Sr *De Goy* copie de marbre. [n'est qu'esbauchée, elle a esté comancée plus de quatre mois apres les autres]

#### *Peinture.*

Le Sr *Du Vernoy*, Eslève, copie, sur un grand coustil de la mesme grandeur de l'original, le tableau que Raphaël a peint de la Dispute du St-Sacrement dans l'une des salles du Pallais Vatican [Il n'est que dessiné a la craye blanche].

Le Sr *Bocquet*, Eslève, copie aussy, mais en pettit, une partie dud. tableau de la Dispute du St-Sacrement. [il n'est pas si avance que l'autre]

[altra versione: peinture

Cinq tableaux d'environ cinq à six pieds de large sur 3 à 4 de hauteur. Il y a deux copies pares le Dominiquain 2 apres Francisque Jouen et un paysage de l'invention de Proux

Un grand tableau d'environ onze pieds de hauteur représentant un Prométhée fait par Desforest

Une autre de même hauteur copiée après le mont de Parnasse de Raphaël qui est au Vatican par Desforest encaissé prêt à envoyer

Un grand tableau encore de la même hauteur copiée par Canonville de l'histoire d'Attila peinte par Raphaël au Vatican

*Planches gravez.*

Cinq planches gravez par le Sr Thomassin, Esclave, sur cinq figures différentes, savoir deux après le tableau de la Dispute du St-Sacrement de Raphaël, deux d'après celui de Parnasse et un groupe après celui de l'Incendie de Bourges.

Plus trois autres planches de cuivre d'après le tableau de Raphaël, tiré seulement au trait.

Estampes de Monsieur Le Brun: La famille de Darius. – Le Triomphe d'Alexandre dans Babilone. – La Bataille d'Arbeille. – La Bataille de Granique. – La défaite de Porus. – Toutes ses estampes sont tendues sur des toiles avec des bordures noires avec des filets d'or.

*Membres et ustensilles qui sont dans le Palais de l'Académie.*

Premièrement: *Antichambre du Recteur.*

Une tapisserie d'une étoffe que l'on appelle rasette, de neuf pieds et demie de haut, de 25 léz; le dessus des portes de 4 léz, d'environ trois pieds de haut. – Une table.

*Chambre.*

Une tapisserie de même étoffe rasette, de 27 léz, le dessus des deux portes et de la cheminée; un lit à quenouille de fer, garni d'une paillasse, deux matelats, deux couvertures et sa tenture de damas jaune avec sa courte-pointe.

Douze fauteuils garnis de vacquette et quatre de velours.

Trois harmoires de noyer à divers tiroirs, d'environ quatre pieds et demie de largeur sur trois et demie de hauteur.

Quatre meschans plaques de bois.

Une table.

Un petit studio de bois noir à six tiroirs.

Deux chenets de cuivre jaune, et la garniture du feu, armée de cuivre jaune.

Un portrait du Roy de Monr Le Brun, en pastelle sur du papier, avec sa bordure et un cristal au devant, cacheté du cachet de feu Seigneur Colbert.

Un crucifix de terre cuite, doré, de l'invention du Sr *Cornu*, Eslève.

Neuf paires de drap neuf pour les Eslèves. – Vingt-deux serviette neuves. – Trois essui-mains neuf.

Une poelle de cuivre à faire fondre de la sire.

Un deiseïn, à l'encre de la Chine, de l'architecture du Sr *Le Vasseur*, Eslève.

*Salles des Mathématiques.*

Une table. – Deux harmoire, de bois noircy avec des filest d'or, de six à sept pieds de hauteur sur trois pieds de large.

Un porphyre, d'environ deux pieds de long, pour broyer les couleurs.

Un compas, une esquaire, un porte-créon avec son tire-ligne, une reigle de bois, un cornet à l'encre, et un poudrier de fer blanc; tous les susdits instruments sont sous la clef du Sr *Vitalle*, Professeur pour les Mathématiques.

Une esquilette.

Une table, de quastre pieds ou environ en quarrée, sur laquelle est une fortresse de six bastions de bois en relief.

[altra versione: una planche du tableau de Raphael de la transfiguration gravée par un pensionnaire nommé Thomassin qui est presentement à Paris, elle est encaissé preste a envoyer à Paris]

*Segond estage.*

Deux moufles et deux poulie de bronzes, et une seulle d'une poulie avec deux louves, le tout pour eslever les grands bellocs de marbre.

Une grande table à quastre tiroirs, d'environ 6 pieds de long sur 3 pieds quelque pouse de large. – Deux autres meschantes tables. – Un Meschant bois de lit. – Un meschant coffre. – Un matellas et deux pailliasse. – Une meschante couverture.

Deux mesures à mesurer la pozzolane.

N. 3. Une meschante table, une escabelle, deux trétaux de fer, un matellas, une pailliasse et une meschante couverture.

N. 4. Deux trétaux de fer, une pailliasse, deux matellatz, deux meschantes couvertures, trois sièges, une poille de fer, deux tables.

N. 5. Deux trétaux de fer, trois planches, une pailliasse, un matellas, deux couvertures, une meschante (le mot suté), trois escabelles.

Une cloison de bois à l'entrée à gauche, laquelle est de l'Académie.

[Mobilio sala da pranzo]

*Grenier.*

Une prèse [presse] por des estampes, et une toille imprimé de huit à neuf pieds; plusieurs moules moulée sur le corps humain par partie escorchée.

Une cassette.

Une table, dans un petit Cabinet pratiqué par une cloison, qui est de l'académie comme toutes les autres.

*Salles de l'Académie.*

La toille du reflais du Modèle, de 8 à 9 pieds.

Deux escharfaux pour ceux qui peigne au Vatican.

Une eschelle, un chevallet, le siège du Modèle, un autre chevallet à modeller.

Le fougond de fer de l'astellier pour mettre du feu l'hyver.

Huict chevallets pour mettre des figures.

Deux grandes eschelles pour monter aux figures, d'environ 8 à 9 pieds. Deux petites, de trois gradins.

La lampe du Modèle de fer blanc.

Deux gros cables, dont l'un a cousté cent six escus Romains; ils serve pour eslever les grands belocs de marbre.

La table du Modèle, et huict banc autour de laditte table.

Un beloc de marbre statuère, de 5 pieds et demie de long sur 2 pieds et demie de large, espais d'un pied et demie.

*Dans la chambre, au niveau de la Cour, proche de l'Atelier.*

Deux morceux d'eschelle de 8 à 9 pieds.

Six billiots pour descharger les marbres, long de 4 à 5 pieds.

Sept roulots, de différentes longeur de 7 à 8 pieds.

Cinq tinelles de terre cuite, dans laquel est l'huile pour l'Académie.

*Chambre de Suisse.*

Un lit, pied de fer; une paillasse, un matelas, deux couvertures, une poelle de fer et un banc de bois pour s'asoire. Ses armes son tau Roy.

– Tous les meubles des Eslèves sont fort usée, surtout les matellas et couvertures; il n'y a que quastre couvertures médiocrement bonne.

[Biancheria e cucina]

*Les provisions.*

Du charbon et de l'huile sont restez à l'Académie. Le charbon ne suffira que jusque à la fin de la présente année 1684, et l'huile le reste de cinquante six bocalle que l'on [a] agepté pour la lampe de l'Académie le 24 octobre de la présente 1684.

Faict à Rome, ce cixième jour de décembre mil six cens quastre vingt quastre.

*Charles Errard*

[altra versione, di mano d'Errard:

tous les susditz meubles conpris dans le presant invantere appartenan au Roy on estes inventoriés par Mr de la teulerie de l'ordre de Monsigneur le marquis de LOuvois lesquels sont a presant dans ladite academie en foy de quoy j'ay signe le presant inventere, a Rome ce quatrieme Xbre mil six cens quatrevingt quatre]

### III

Estat de l'Académie du Roy à Rome, contenant tableaux, ouvrages de marbre et de plastre, meubles, qui sont dans ladicte Acaadémie, ce 12 juillet [1699], quand le sr de La Teulière l'a quittée (Bibliothèque Nationale, mss fr. 9447, fol. 218; in CD, VI, pp. 440-445).

Tableaux

Copiez au Vatican après les ouvrages de Raphaël.

La Dispute du Saint-Sacrement; le Baptesme de Costantin; la Donation du mesme Costantin; le Couronnement de Charlemagne; tous de la grandeur des originaux.

Autres, copiés après les originaux du mesme Raphaël dans la gallerie du petit Chigy.

L'Assemblée des Dieux; six angles de ladicte gallerie; deux enfans, et quatre de l'histoire de Psiché representée dans la voûte de ladicte gallerie.

Tableaux d'invention

Un tableau original de M. *Bedault*, représentant le Temps qui découvre la Vérité; un du Sr du *Vernet*; un autre du Sr *Bertin*; un troisième du sr *Sarabat*; deux tableaux copiez après le Domenicain; deux après le Mole et un paysage du sr Genouville, tous presque de 5 à 6 pieds de large.

Un portrait du Roy, peint en pastel par Mr le Brun, avec une méchante bordure.

Un portrait du Roy en pied, un peu plus grand que nature peint à la convalescence du Roy pour une illumination, ledit tableau ayant sa bordure façon d'écaille de tortue.

Deux autres portrait à l'huile, l'un de Monsiegnur le Dauphin et l'autre de Monsieur Colbert à demi corps.

Cinq estampes de l'Histoire d'Alexandre, gravées après les tableaux de Mr Le Brun.

Sept planches, dont quatre sont gravées, dans chacune une seul figure après les originaux de Raphaël; les trois autres sans graveure.

Ouvrages de marbre

*Dans les ateliers de l'Académie*

La figure d'Auguste; la figure du Tibre; la figure du Méléagre; deux figures de femmes habillées, plus grandes que nature; une Vénus, à peu près comme nature, que le sr *Frémin* copie et qui n'est pas encore finie; toutes ces figures copiées après l'Antique, le cinq premières de la grandeur des originaux, la dernière réduite en grand sur une statue antique d'environ deux pieds, qui est à la vigne Bourguèze.

*Dans l'atelier de Sainte-Cécile.*

La figure de Jules Cezar; la figure du Nil, de la grandeur des originaux; deux figures d'invention, l'une représentant Atlas se transformant en montagne et l'autre l'une des sœurs de Phaëton se transformant en peuplier, les trois dernières encaissées; la figure de Jules Cezar n'est pas encore finie.

Tables et vases.

Cinq tables de porphire, de six pieds de long sur trois de large, une solide, les autres incrustées d'une seul pièce de la moitié de l'épaisseur de la solide, toutes encaissées.

Quatre cuvettes de mesme matière, de trois pieds de diamètre.

Un grand vase de granitello d'Égypte encaisséé; deux de jaune antique, un de bigio nero, marbre antique, et un de bigio de Carare.

Deux petites vases de porphire, un de marbre noir orné d'arabesque, deux vases d'albâtre blanc et deux navicelles d'albâtre veiné de Monte-Cirello.

Deux blocs de marbres brute pour deux figures plus grandes que nature, l'un et l'autre dans l'atelier de Sainte-Cécile.

Vingt-six morceaux d'albâtre de Monthauto de différentes grandeur pour faire des tables et des vases.

Quatre morceaux de granitello en colonne carrée.

Un petit morceau de jaspe dur, jaune et verd, d'environ 8 à 9 pouces en carré, sur 3 d'épaisseur.

Quelques tranches de marbre blanc, ménagées sur les blocs dont on a fait des statues et dont il n'y a que trois un peu considérables.

#### Plastres moulés sur l'antique.

Neuf groupes de figures, dont les principaux sont deux Laocon, deux Lutteurs, un grand Faune, Castor et Pollux, ceux qu'on a nommez l'un Pan et Olympe, et l'autre la Paix des Grecs et le petit Centaure.

Soixante statues entières, dont les principales sont: deux Apollon, deux Antinoüs, deux Vénus de Médicis, deux Commodes, deux Germanicus, deux Cincinnatus; plus, la statue équestre de Marc-Aurèle en morceaux séparées; trois figures anatomiques, une de cire et deux de plâtre; deux demies figures d'écorchez, le devant et le derrière moulez séparément sur le naturel; une figure équestre d'Antonin, de moyenne grandeur; une demie figure de la Cléopâtre sans teste et sans bras, moulée sur ce qu'il y a d'antique à la vigne Médicis.

La figure de la Flore Farnèze, dont la poitrine n'a pas esté trouvée dans les caisses laissées par le sr Errard.

Deux aigles de la colonne Trajanne.

Trois vases, deux de Médicis et un de Bourghèse.

Un lion moulé sur un original d'ouvrage égyptien; un sanglier de Florence; un second lion de Flaminio Vaca.

Ving-sept bustes et vingt-huit teste; quatre petites figures de terre cuite et d'autres moullées pour estre faites de marbre en grand, ayant servi dans les ateliers en travaillant le marbre.

Treize piédestaux pour asseoir les figures et seize scabellons pour placer les bustes et testes.

Plusieurs modèles de terre cuite, entr'autres un buste du Roy, grand comme nature, élevé sur un carré de bois surmonté d'une pyramide naissante, avec quatre petits esclaves assis sur les angles dudit carré, ouvrage fait sous la direction du Sr *Hérard*.

Un crucifix doré d'or faux et plusieurs autres petits morceaux, dont le sr *Errard* voulut charger son inventaire, le tout de très peu de valeur; huit bas-reliefs de terre cuite représentant divers sujets, laissez encore par le sr *Errard*.

324 morceaux entiers des bas-reliefs de la colonne Trajanne et quelques autres fragmens desdits bas-reliefs; deux enfans doubles, grands comme nature, moulez sur les marbres de François Flamand, et les jambes séparées des Germanicus, moulées sur l'original.

Une boeste renfermant quelques instrumens de mathématique, à scavoir: un demi-cercle avec sa grande boussole et ses halidades; un compas de proportion, un compas commun, une règle de cuivre et un tire-ligne.

[seguono Macchine, Mobili, Biancheria e argenteria, e Cucina...]

*Dans la salle du modèle.*

Douze bancs à s'asseoir pour dessiner; une lampe neuve de cuivre et une vielle qui ne sert plus; une table basse pour poser le modèle; une grande choix de bois pour servir au modèle la semaine sainte.

Il fut achepté 24 sommes de charbon, le 12 mars dernier, pour la provision de la salle du modèle, ateliers, pensionnaires et Suisse; ce qui reste est destiné por l'usage de l'hiver prochain.

*Dans les ateliers.*

Cinq double échelles à échauffauder, pour les peintres et les sculpteurs, avec leur planches; deux échelles à dessiner qui sont au Vatican; deux échelles à main, une qui se démonte armée de fer; trois leviers et cinq rouleaux à remuer les grands fardeaux.

Trois vetines de terre à mettre l'huile pour la lampe du modèle pour le Suisse et les valets, parmi lesquelles il y en a une où il y a cinq ou six bocales d'huile.

Divers desseins de géometrie, perspective, architecture et anatomie de différente grandeur; six fers à marquer les caisses qu'on envoie en France, pour mettre les armes du Roy et les numéros.

Quatre chevalets pour les peintres et pour les sculpteurs; trois selles à modèle, bonnes, quatre autres méchantes; deux scorses à remuer la possalane et autres choses; une balance à la romaine avec son bassin de cuivre; un grand fougou à mettre du charbon pour le modèle et cinq petits pour mettre dans les chambres des pensionnaires et Suisse; deux autres grands fougons de fer quarrez avec leur pied de fer, aussy pour servir dans les ateliers.

Une grande lanterne à mettre sur le grand degré.

Environ deux ou trois once d'outremer de deux sortes, et environ une livre de terre de Vèronne.

Signé: de la Teulière et Houasse



## BIBLIOGRAFIA



**Fonti, storiografia artistica e letteratura di viaggio**

ALGAROTTI 1763 [1963]:

F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma (1763)*, in *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963.

BELLORI [1672] 1976:

BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti*, Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino 1976.

BOSSE 1649:

A. BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessen & Graueure, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Parigi 1649.

BOTTARI-TICOZZI 1822:

G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII da M. G. Bottari e continuata fino ai giorni nostri da S. Ticozzi*, Milano 1822.

CLÉMENT 1867:

P. CLÉMENT, *L'Italie en 1671: relation d'un voyage du Marquis de Seignelay, suivie de lettres inédites de Vivonne, Du Quesne, Tourville, Fénelon, et précédée par une étude historique*, Parigi 1867.

DE PILES 1681:

R. DE PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Parigi 1681.

DE PILES 1699:

R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Parigi 1699.

DE PILES 1699 [1993]:

R. DE PILES, *L'Idée du Peintre Parfait*, ed. a cura di X. Carrière, Parigi 1993.

DE PILES 1707 [1970]:

R. DE PILES, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Parigi 1707, Genova 1970.

DE PILES 1708 [1969]:

R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Parigi 1708, Genova 1969.

D'ARGENVILLE 1781:

D. D'ARGENVILLE, *Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et et gravure exposés dans les salles de l'Académie Royale*, Parigi 1781.

DUFRESNOY 1668:

C. A. DUFRESNOY, *L'art de peinture*, Parigi 1668.

DUPUY DU GREZ 1699 [1972]:

B. DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Tolosa 1699 [Genova 1972].

FÉLIBIEN 1685-1688 [1725]:

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellents peintres anciens et modernes*, 1685-1688, Trevoux 1725.

FÉLIBIEN 1699 [1966]:

A. FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent*, Parigi 1699, Farnborough Hants. 1966.

LICHTENSTEIN, MICHEL 2006:

J. LICHTENSTEIN, C. MICHEL, *Les conférences au temps d'Henry Testelin (1648-1681)*, voll. 2, Parigi 2006.

LICHTENSTEIN, MICHEL 2008:

LICHTENSTEIN, MICHEL, *Les conférences au temps de Guillet Saint-Georges (1682-1699)*, voll. 2, Parigi 2008.

GERMAIN [1685-1688] 1992:

D. M. GERMAIN, *Lettres d'Italie (1685-1686)*, edizione a cura di J. P. Mc Donald, Firenze 1992.

HUGHETAN 1681:

J. HUGUETAN, *Voyage d'Italie curieux et nouveau*, Parigi 1681.

MANCINI 1621 [1956]:

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, edizione critica e introduzione di A. Marucchi, con il commento di L. Salerno, Roma 1956.

MÉROT 1996:

A. MÉROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Parigi 1996.

MONTAIGLON 1853:

A. DE MONTAIGLON, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Parigi 1853.

MONTAIGLON 1887-1912:

A. De MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, voll. 18, Parigi 1887-1912.

MONIER 1698:

P. MONIER, *Histoire des arts qui ont rapport au dessein*, Parigi 1698.

PERRAULT 1688:

C. PERRAULT, *La Peinture*, Parigi 1668 [Genova 1992].

PERRAULT 1688:

C. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, Parigi 1688.

PINAROLI 1725:

P. PINAROLI, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, Roma 1725.

### ***Bibliografia generale***

ADAMCZAK 2011:

A. ADAMCZAK, *Un sculpteur du Roi au service des papes: Jean-Baptiste Théodon dans la Rome post-berninienne*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien", 17, 2011, pp. 106-113.

ADAMCZAK 2012:

ADAMCZAK, "Eh vada a far capanne e non cappelle". *La cattiva fortuna romana di Andrea Pozzo nel concorso per l'altare di Sant'Ignazio al Gesù*, in Andrea e Giuseppe Pozzo, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia 2010)*, a cura di R. Pancheri, Venezia 2012, pp. 157-163.

AUGUET, HOMBRON 1873:

M. AUGUET, E. H. HOMBRON, *Catalogue des tableaux exposés dans les galeries du musée de la ville de Quimper*, Brest 1873.

AUMAÎTRE, MORISSEAU 2003:

A. AUMAÎTRE, C. MORISSEAU, *Graver l'Antique: Mellan, Baudet et la collection de Louis XIV (1668-1681)*, in "Histoire de l'Art", 52, 2003, pp. 15-28.

AGOSTI, FARINELLI 1988:

G. AGOSTI, V. FARINELLI, *Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi*, in *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988, pp. 19-122.

BARATTE 1999:

*Les bronzes de la couronne*, catalogo della mostra (Parigi 1999), a cura di S. Baratte, Parigi 1999.

BARROERO 2000:

L. BARROERO, *La Roma di Bellori: un "Natural ritratto della magnificenza antica"*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, vol. I, pp. 1-6.

BERSHAD 1985:

D. L. BERSHAD, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca: part. I*, in "Antologia di Belle Arti", 25/26, 1985, pp. 65-84.

BETSY ROSASCO 1980:

J. BETSY ROSASCO, *The sculptures of the chateau of Marly during the reign of Louis XIV*, Ph.D. Dissertation, New York University, 1980.

BIVER 1923:

C. P. BIVER, *Histoire du Château de Meudon*, Parigi 1923.

BLUNT 1989 [1994]:

A. BLUNT, *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l'art*, Parigi 1989 [ed. 1994].

BOIME 1964:

A. BOIME, *Les Musée des Copies*, in "Gazette des Beaux-Arts", 64, 1964, pp. 237-247.

BOREA 1986:

*Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma 1986), a cura di E. Borea, Roma 1986.

BOREA 1992:

E. Borea, *Giovan Pietro Bellori e la "commodità delle stampe"*, in *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duc Ferdinand I to Pope Alexander VII*, atti del Colloquio (Firenze 1990), a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna 1992, pp. 263-285.

BOREA 2000:

E. BOREA, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo, L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, I, pp. 141-151.

BORJON 1985:

M. BORJON, *La galerie de château de Guermantes*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1985, pp. 105-128.

BORSELLINO 2001:

E. Borsellino, *La dispersione della collezione Ludovisi. Una nota e nuovi documenti*, II, in "Lazio ieri e oggi", XXXVII, 2001, pp. 168-171.

BOYER 1999:

J. C. BOYER, «*Une génération de 1686? À propos d'une esquisse retrouvée de Charles-François Poerson pour la tenture des Sujets de la Fable*», in *La tapisserie au XVIIe siècle et les collections européennes*, atti del convegno internazionale (Chambord, 18-19 ottobre 1996), a cura di C. Arminjon, N. de Reyniès, Parigi 1999, pp. 69-76.

BOYER 2000:

J.C. BOYER, *Bellori e i suoi amici francesi*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, vol. I, pp. 51-54.

BOYER, LEBRUN, FATTORI 2006:

*Les passions de l'âme. Peintures des XVIIe et XVIIIe siècles de la collection Changeux*, catalogo della mostra (Meaux, Toulouse, Caen 2006), a cura di J. C. Boyer, C. Lebrun, C. Hattori, Parigi 2006.

BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988:

A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE, *Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Parigi 1988.

BREJON DE LAVERGNÉE 1995:

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Lettres inédites de Luvois conservées à Vincennes: le rôle de l'Académie de France à Rome et les acquisitions des oeuvres d'art*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1995 (1996), pp. 135-153.

BRÉTON, BERNARD 1996:

*Un panorama de Paris et ses environs tableaux-dessins 1680-1840*, catalogo mostra (Parigi 1996), a cura di E. Bréton, c. Bernard, Kugel 1996.

BRESC-BAUTIER, PINGEOT 1986:

G. BRESC-BAUTIER, A. PINGEOT, *Les sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Parigi 1986.

BRESC-BAUTIER 1990:

G. BRESC-BAUTIER, *Le musée imaginaire de Pierre Vanneau, sculpteur du Puy (1653-1694)*, in "Revue de l'Art", LXXXVII, 1990, pp. 59-83.

BRESC-BAUTIER 2002<sup>a</sup>:

G. BRESC-BAUTIER, «*Ces bas-reliefs ne sont d'aucun usage en ce pays-ci*». *La fascination du bas-relief à l'antique et son rejet*, in *L'idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 299-316.

BRESC-BAUTIER 2002<sup>b</sup>:

G. BRESC-BAUTIER, *Les transports vers Paris des sculptures de l'Académie de France à Rome (1667-1689)*, in *L'idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 327-362.

BRESC-BAUTIER 2006:

G. BRESC-BAUTIER, *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Parigi 2006.

BRESC-BAUTIER 2012:

G. BRESC-BAUTIER, in *Versailles et l'antique*, catalogo della mostra (Versailles, 2012 – 2013) a cura di A. Maral, N. Milovanovic, Parigi 2012, pp. 166-167, cat. 159.

BRETON, COMMENT 1996:

*Un panorama de Paris et ses environs tableaux-dessins 1680-1840*, catalogo mostra (Parigi 1996), a cura di E. Bréton, B. Comment, Kugel 1996.

BRIGANTI, CHASTEL, ZAPPERI 1986:

G. BRIGANTI, A. CHASTEL, R. ZAPPERI, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma 1986.

BRUGEROLLES 2009:

*L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, catalogo della mostra (Parigi, 2009-2010), a cura di E. Brugerolles, Parigi 2009.

BRUNEL 2009:

G. BRUNEL, *L'art et la manière*, in *L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, catalogo della mostra (Parigi, 2009-2010), a cura di E. Brugerolles, Parigi 2009, pp. 7-18.

CALCANI 1987:

G. CALCANI, *Galati modelli*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, 1987 (1988), pp. 153-174.

CARLONI 2013:

R. CARLONI, *Palazzo Bernini al Corso*, Roma 2013.

CASTAN 1889:

A. CASTAN, *Les premières installations de l'Académie de France à Rome, d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution*, in “Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements”, 13, Besançon 1889.

COEN 2009:

P. COEN, *Francesco Cozzza “intendente d’arte” e il programma di un ciclo a fresco nell’Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozzza e e il suo tempo*, pp. 77-89, atti del convegno (Valmontone 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli 2009.

COQUERY 2002:

E. COQUERY, *L’Anatomie d’une Académie*, in *L’idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 141-160.

COQUERY 2013:

E. COQUERY, *Charles Errard (ca 1601- 1689): la noblesse du décor*, Parigi 2013.

COTTÉ 1989:

S. COTTÉ, *Un exemple du «goût italien»: la galerie de l’hôtel de La Vrillière à Paris*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi 1988-1989, Milano 1989), a cura di A. Brejon De Lavergnée, Parigi 1988, pp. 39-46.

COYPEL 1721:

A. Coypel, *Discours prononcé dans les Conférences de l’Académie royale de peinture et sculpture*, Parigi 1721.

CUZIN, CORDELLIER 1983:

*Raphaël et l’art français: hommage a Raphaël*, catalogo della mostra (Parigi 1983–1984), a cura di J.P. Cuzin, D. Cordellier, Parigi 1983.

DE FRANCESCHI SYLVIO 2007:

H. DE FRANCESCHI SYLVIO, *Baroque Romain. Jalons pour l’histoire d’un goût et d’un dégoût français, XVIIIe-XXe siècles* in “Studi Romani”, LV, 2007, pp. 473-503.

DE FUCCIA 2006:

L. DE FUCCIA 2006, *Pour «la satisfaction tant attendue» et «les désirs passionnés» du marquis de Seigneley*, in “Revue de l’Art”, 152, 2006, pp. 37-52.

DE MARCO 2008:

M. DE MARCO, *Sei copisti per Chantelou all'ombra di Palazzo Farnese: una proposta per "Cicbe napolitain"*, in "Esperide", 2008, pp. 88-119.

DEL PESCO 2007:

D. DEL PESCO, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou et il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, Napoli 2007.

DEMPSEY 1981:

C. DEMPSEY, "Annibale Carracci's Christ and the Canaanite Woman", in "The Burlington Magazine", 123, 1981, pp. 91-95.

DENISE 1993:

*Tapisseries des Gobelins au château de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Fontainebleau 1993), a cura di D. Denise, Parigi 1993.

DI CASTRO 1988:

D. DI CASTRO, *L'abate Elpidio Benedetti*, in "Antologia di Belle Arti", 33/34, 1988, pp. 78-95.

DI COSMO 2013:

L. DI COSMO, *Un nuovo canone per la "bella maniera": i Segmenta di François Perrier*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa 2011), a cura di L. Di Cosmo, L. Faticcioni, Roma 2013, pp. 133-158.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2010<sup>a</sup>:

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO 2010<sup>a</sup>: *Jean-Antoine-Théodore Giroust (1753-1817), peintre d'histoire et portraitiste*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français" (2009), 2010, pp. 213-232.

DI GIUSEPPE DI PAOLO 2010<sup>b</sup>:

*La fortuna di Guercino in Francia e la copia del "Seppellimento e Assunzione di Santa Petronilla" di Jean Antoine Théodore Giroust*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Atti delle Giornate di Studio (Roma 2007), a cura di C. Mazzairelli, Firenze 2010, pp. 291-305.

DI MACCO 2010:

M. DI MACCO, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010, pp. 183-190.

DURO 1985:

P. DURO, *Les Musée des Copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIème République : catalogue*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1985, pp. 283-313.

FENAILLE 1903:

M. FENAILLE, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins. t. II. Période Louis XIV, 1662-1699*, Parigi 1903.

GADY 1998:

B. GADY, *Rival de Poussin ou chef de la décadence? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze 1997), a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Milano 1998.

GADY 2002<sup>a</sup>:

B. GADY, *L'étrange Monsieur de La Tenlière*, in *L'idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 161-185.

GADY 2002<sup>b</sup>:

B. GADY, *Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724)*, in "Studiolo", 2002, pp. 64-104

GADY 2005:

B. GADY, *La gravure d'interprétation comme art et critique d'art. La peinture romaine contemporaine selon Benoît Farjat, Nicolas Dorigny et François Spierre*, in "Nouvelle de l'Estampe", 2005, pp. 6-22.

GADY 2009:

B. GADY, *D'un ministre à l'autre: rencontres entre Poussin et Le Brun*, in *Richelieu, patron des arts*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaehtgens, B. Gady, Parigi 2009, pp. 337-367.

GADY 2010:

B. GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Parigi 2010.

GAEHTGENS 2006:

T. GAEHTGENS, *La doctrine académique. Histoire d'une fiction*, in *Les Conférences au temps d'Henry Testelin 1648-1681*, edizione a cura di J. Lichtenstein, C. Michel, Parigi 2006, pp. 13-23.

GENTILE ORTONA, MODOLO 2016:

E. GENTILE ORTONA, M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, Roma 2016.

GIOMETTI 2010:

C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

GINZBURG 2015:

S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

GOLDBERG 1983:

E. L. GOLDBERG, *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton 1983.

GRIVEL 2010:

M. GRIVEL, *Ouvrages, volumes ou recueils? La constitution du recueil du Cabinet du Roy*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe-XVIIIe siècles)*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Milano 2010, pp. 65-79.

GUIFFREY 1881-1901:

J. GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Parigi 1881-1901.

GUIFFREY 1885:

J.J GUIFFREY, *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, 2 voll., Parigi 1885-1886.

GUIFFREY 1886:

J. GUIFFREY, *Inventaire générale du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, voll. 2, Parigi 1885-1886.

GUIFFREY 1908:

J. GUIFFREY, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, donnant les noms de tous les Artistes récompensés dans les Concours du Prix de Rom de 1663 à 1907*, Parigi 1907.

GUILLAUME 1980:

M. GUILLAUME, *Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peinture italiennes*, Digione 1980.

GUSTIN-GOMEZ 2006:

C. GUSTIN-GOMEZ, *Charles de la Fosse 1636-1716. Le maître des Modernes*, Dijon 2006.

HAFFNER 1988:

C. HAFFNER, *La Vrillière, collectionneur et mécène*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi 1988-1989, Milano 1989), a cura di A. Brejon De Lavergnée, Parigi 1988, pp. 29-38.

HABERT 1987:

J. HABERT, *Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Peinture italienne XVIe-XIXe siècles*, Parigi 1987.

HABERT, LOIRE, SCALLIÉREZ, THIÉBAUT 2007:

J. HABERT, S. LOIRE, C. SCALLIÉREZ, D. THIÉBAUT, *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre*, Parigi 2007.

HASKELL, PENNY 1981<sup>a</sup>:

F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven 1981.

HASKELL, PENNY 1981<sup>b</sup>:

*The most beautiful statues: the taste for antique sculpture 1500-1900*, catalogo della mostra (Oxford 1981), a cura di F. Haskell, N. Penny, Oxford 1981.

HERDING 2002:

K. HERDING, *Pierre Puget: le Bernin de la France ou subtil antiberninien?*, in *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, a cura di C. Grell, M. Stanič, Parigi 2002, pp. 303-323.

HERDING 2009:

K. HERDING, *Oeuvres inédites de Christophe Veyrier. L'idéal classique et la sculpture baroque provençale*, in "Revue de l'Art", 163, 2009, pp. 23-34.

HERKLOTZ 2002:

I. HERKLOTZ, *Bellori, Fabretti, and Trajan's Column*, in *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge 2002, pp. 127-144.

HERMANN FIORE 1999:

K. HERMANN FIORE, in *Gian Lorenzo Bernini: regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di M.G. Bernardini, p. 342, cat. 57.

HOOG 1983:

S. HOOG, *Une copie de la Vénus Médicis par J.-J. Clérion*, in "La Revue du Louvre et des musées de France", 1983, 1, pp. 13-15.

LAGARDÈRE, ROUSSET 2004:

G. LAGARDÈRE, G. ROUSSET, *Sculptures: domaine de Sceaux XVIIe – XVIIIe siècles*, Sceaux 2004.

LAPAUZE 1924:

H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Parigi 1924.

LAVESSIÈRE 2011:

S. LAVESSIÈRE, *L'Antique selon François Perrier*, in *Poussin et l'antique*, a cura di M. Bayard e E. Fumagalli, Roma 2011, pp. 49-305.

LAVIN 1998:

I. LAVIN, *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Modena 1998.

LEFÉBURE 1999:

A. Lefébure, *Une collection dominée par l'art de Jean Bologne*, in *Les bronzes de la couronne*, catalogo della mostra (Parigi 1999), a cura di S. Baratte, Parigi 1999, pp. 37-42.

LE BLANC-COJANNOT 2003:

M. LE BLANC-COJANNOT, *Les "Sentimens d'Abraham Bosse sur la distinction des diverses manières de peinture, desseïn et gravure...": stratégie d'un discours sur l'art à la fin des années 1640*, in *Littérature et peinture au temps de Le Sueur*, Grenoble 2003, pp. 35-42.

LE PAS DE SÉCHEVAL 1991<sup>a</sup>:

A. LE PAS DE SÉCHEVAL, *Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVII<sup>e</sup> siècle. Une tentative d'achat à la fin du règne de Louis XIII*, in "Revue de l'art" 94, 1991, pp. 69-73.

LE PAS DE SÉCHEVAL 1991<sup>b</sup>:

A. LE PAS DE SÉCHEVAL, «*Les missions romaines de Paul Fréart de Chantelou en 1640 et 1642: à propos des monlages d'antiques commandés par Louis XIII*», in *XVII<sup>e</sup> siècle*, 1991, pp. 259-274.

LHUILIER 1888:

TH. LHUILIER, *Notes sur quelques tableaux de la Cathédrale de Meaux. Jean Senelle, peintre mellois du dix-septième siècle. Les grandes toiles données par Louis XV*, Parigi 1888.

LICHTENSTEIN 1989:

J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Parigi 1989.

LOIRE 2000<sup>a</sup>:

*L'Albane 1578-1660*, catalogo della mostra (Parigi 2000-2001), a cura di S. Loire, Parigi 2000.

LOIRE 2000<sup>b</sup>:

S. LOIRE, «Charles Le Brun à Rome (1642-1645): les dessins d'après l'antique», in “Gazette des Beaux-Arts”, 2000, pp. 73-102.

LOIRE 2001:

S. LOIRE, *Poussin chez Raphaël, 1627: sur quelques graffiti d'artistes français à Rome*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Parigi 2001, pp. 264-275.

LOIRE 2015:

S. LOIRE, *Carlo Maratti et les Français*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 167-185.

LOIRE 2016:

S. LOIRE, *Raphaël au Palais Mancini: les copies des pensionnaires (1725-1753)*, in *Le Palais Mancini. L'Académie de France à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, atti del convegno (Roma 2010), a cura di M. Bayard, E. Beck, A. Henry-Gobet, Rennes 2016.

LOISEL 2004:

C. LOISEL, *Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VII: Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, Parigi 2004.

LOISEL 2012:

C. LOISEL, *L'apport des copies dessinées à la connaissance de l'oeuvre d'Annibale Carracci*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Ginzburg, Roma 2012, pp. 216-226.

MAFFEI 2013:

S. MAFFEI, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa 2011), a cura di L. Di Cosmo, L. Faticcioni, Roma 2013, pp. 75-100.

MAGNIEN 1997:

A. MAGNIEN, *Les bronzes "Keller"*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1996 (1997), pp. 37-63.

MALGOUYERES, SÉNÉCHAL 1998:

P. MALGOUYERES, P. SÉNÉCHAL, *Musée Calvet. Peintures et sculptures d'Italie, collections du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles*, Avignone 1998.

MARAL 2009:

A. MARAL, *La Sculpture en ses jardins*, in *Versailles*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, Parigi 2009, I, pp. 277-316.

MARAL, MILOVANOVIC 2012:

*Versailles et l'antique*, catalogo della mostra (Versailles, 2012 – 2013), a cura di A. Maral, N. Milovanovic, Parigi 2012.

MARAL 2012:

A. MARAL, *Le Saint Athanase de Poultier et les oeuvres préparatoires aux sculptures de Versailles*, in "La Revue des Musées de France, La Revue du Louvre", 3, 2012, pp. 75-82.

MARAL 2014:

A. MARAL, in *Le château de Versailles en 100 chefs-d'oeuvres*, catalogo della mostra (Arras 2014-2016), a cura di B. Saule, A. Esnault, H. Delalex, Milano 2014, pp. 26-27, cat. 26.

MARANDET 2011:

*Daniel Sarrabat (1666-1748)*, catalogo della mostra (Bourg-en-Bresse (2011-2012), a cura di F. Marandet, Roche-la-Molière 2011.

MARTIN 1965:

J. R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965.

MARTINEZ 2004:

J. L. MARTINEZ, *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier*, Parigi 2004.

MAZZARELLI 2008:

C. MAZZARELLI, "Quadri moderni copiati dalli pittori viventi". *Dipingere ed esportare copie fra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di M.C. Mazzi, Roma 2008, pp. 163-183.

MAZZARELLI 2010:

C. MAZZARELLI, *La copia. Per un «diagramma parallelo»*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Giornate di Studio (Roma 2007), a cura di C. Mazzarelli, Firenze 2010, pp. 291-305.

MENA MARQUÉS 1990:

M. MENA MARQUÉS, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del convegno (1984), a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1990, pp. 541-564.

MICHEL 2002:

C. MICHEL, *Le chevalier Bernin et l'enseignement artistique en France*, in *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, a cura di C. Grell, M. Stanič, Parigi 2002, pp. 93-105.

MICHEL 2005:

C. MICHEL, *Y a-t-il une querelle du rubénisme à l'Académie royale de Peinture et Sculpture?*, in *Le rubénisme en Europe au XVIIe et XVIIIe siècles*, a cura di M. Heck, Turnhout 2005, pp. 159-171.

MICHEL 2009:

C. MICHEL, *Y a-t-il une querelle du rubénisme à l'Académie royale de Peinture et Sculpture?*, in *Le rubénisme en Europe au XVIIe et XVIIIe siècles*, a cura di M. Heck, Turnhout 2005, pp. 159-171.

MICHEL 2012:

C. MICHEL, *L'Académie royale de Peinture et Sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Ginevra 2012.

MICHEL 1988:

O. MICHEL, «"Avoir tout ce qu'il y a de beau en Italie" ou quelques avatars de la Galerie Carrache», in *Les Carrache et les décors profanes*, atti del convegno (Roma 1986), Roma 1988, pp. 477-490.

MICHEL 2011:

O. MICHEL, *Conceptions de l'histoire et temps de la peinture*, in *L'artiste et le philosophe. Histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*, a cura di F. Cousinié e C. Nau, Parigi, 2011, pp. 355-366.

MICHEL 2009:

P. MICHEL, *Les collections royales sous le règne de Louis XIV*, in *Versailles*, a cura di Arizzoli-Clémentel, Parigi 2009, pp. 205-214.

MIGLIORINI, ASSINI 2000:

M. MIGLIORINI, A. ASSINI, *Pittori in Tribunali. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro 2000.

MILOVANOVIC 2002:

N. MILOVANOVIC, *Romanelli à Paris: entre la galerie Farnèse et Versailles*, in *L'idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 279-298.

MODOLO 2014<sup>a</sup>:

M. MODOLO, *La fortuna della pittura antica tra Sei e Settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli*, tesi di dottorato XXVI ciclo in "Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura" (A.A. 2013-2014), Università degli Studi RomaTre, 2014.

MODOLO 2014<sup>b</sup>:

M. MODOLO, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall*, in *Seduzione etrusca*, catalogo della mostra (Cortona 2014), a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, S. Reynolds, J. Swadding, Milano 2014, pp. 149-162.

MONTAGU 1990:

J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Princeton 1990.

MONTANARI 1998:

T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia: alle origini della storiografia berniniana*, in *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi fra Roma e Siena*, a cura di A. Angelini, Milano 1998, pp. 328-477.

MONTANARI 2000:

T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, vol. I, pp. 39-49.

MONTANARI 2002:

T. MONTANARI, *Bellori e la politica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique, les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno (Roma 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi 2002, pp. 117-137.

MOREL 1988:

*La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988.

MÜNTZ 1897:

E. MÜNTZ, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe*, Parigi 1897.

NARDI 2012:

M. NARDI, in *I Papi della memoria. La storia di alcuni grandi Pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'Umanità*, catalogo della mostra (Roma 2012), a cura di M. Lolli Ghetti, Roma 2012, p. 244, cat. V.71.

NEXON 1982:

Y. NEXON, *Collection de tableaux du chancelier Séguier*, in “Bibliothèque de l'école de Chartes”, 140, 1982, pp. 189-214.

PERINI 1991:

G. PERINI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il «parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in “Atti e memorie dell'Accademia Clementina”, 28/29, 1991, pp. 169-203.

PERINI FOLESANI 2011:

G. PERINI FOLESANI, *Classicismo barocco d'oltralpe: De Piles e la lezione bolognese*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa 2011), Roma 2013, pp. 259-267.

PERINI FOLESANI 2012:

G. PERINI FOLESANI, *Malvasia e Roger de Piles: occasioni di un incontro*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2012, pp. 107- 124.

PÉROUSE DE MONTCLOS 2012:

J. M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Le château de Vaux le Vicomte*, con la prefazione di M. Fumaroli, Parigi 2012.

PETRUCCI 2004:

D. PETRUCCI, in *I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Ariccia 2004), a cura di F. Petrucci, Roma 2004, p. 98, cat. 19.

PETRUCCI 2005:

F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639 - 1689): detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005.

PICOZZI 2000:

M. G. PICOZZI, *“Nobilia opera”*: la selezione della scultura antica, in *L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, vol. I, pp. 25-38.

C.PINATEL 1999:

C.PINATEL, *La formation de la collection de moulages d’après l’antique a Versailles*, in “Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1999, pp. 318-327.

PINATEL 2000<sup>a</sup>:

C.PINATEL, *Les envois de moulages d’antiques à l’École des Beaux-Arts de Paris par l’Académie de France à Rome*, in *Les moulages de sculptures antiques et l’histoire de l’archéologie*, a cura di E. Lavagne, F. Queyrel, Ginevra 2000, pp. 75-120.

PINATEL 2000<sup>b</sup>:

C.PINATEL, *À propos de l’Hercule Farnèse de Jean Cornu dans le jardin du château de Versailles*, in “Versalia”, 3 (2000), pp. 140-151.

POSNER 1971:

D. POSNER, *Annibale Carracci. A study in the reform of italian painting around 1590*, Londra 1971.

ROCCASECCA 2016:

P. ROCCASECCA, *L’Accademia di Francia a Roma: la copia, l’antico e il nudo*, in *350 anni di creatività. Gli artisti dell’Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, a cura di J. Delaplanche, catalogo della mostra (Roma 2016), Milano 2016, pp. 37-50.

RODÉN 2003:

M.L. RODÉN, *La Regina Cristina e la politica europea del Seicento*, in *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma 2003-2004), a cura di S. Di Gioia, Milano 2003.

ROSENBERG 1975 [1976]:

P. ROSENBERG, *Sebastiano Ricci et la France: à propos de quelques textes anciens*, atti del convegno (Udine 1975), Milano 1975 [1976], pp. 122-125.

ROSENBERG 1995:

M. ROSENBERG, *Raphael and France. The Artist as Paradigm and Symbol*, University Park, Pennsylvania 1995.

ROSSI PINELLI 1988:

O. ROSSI PINELLI, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988, pp. 253-258.

RUDOLPH 2000:

RUDOLPH, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, vol. II, p. 483, cat. XVIII.1 e XVIII.2.

SAINTE FARE GARNOT 1978:

N. SAINTE FARE GARNOT, *La galerie des ambassadeurs au Palais des Tuileries*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", CIV, 1978 (1980), pp. 119-126.

SARMANT 2003:

T. SARMANT, *Les demeures du Soleil. Louis XIV, Louvois et la Surintendance des Bâtiments du Roi*, Seyssel 2003.

SARMANT, MASSON 2007:

T. SARMANT, R. MASSON, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du Règne de Louis XIV, édition critique de la correspondance du Marquis de Louvois, Surintendant des Bâtiments du Roi, Arts et Manufactures de France, 1683 - 1691, conservée au Service Historique de la Défense*, I (1683-1684), Parigi 2007.

SCHNAPPER 1990:

A. SCHNAPPER, *Observations sur les inventaires des tableaux de Louis XIV, de Le Brun à Bailly*, in "Bulletin de la Société et de l'Histoire de l'Art Français", 1990, pp. 19-26.

SCHNAPPER 1994:

A. SCHNAPPER, *Curieux du grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, II, *oeuvres d'art*, Parigi 1994.

SCHNAPPER 2001:

A. SCHNAPPER 1994, *Collections d'artistes en France au XVIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 345-356.

SONINO SCARPA 2006:

A. SONINO SCARPA, *Sebastiano Ricci catalogue raisonné*, Milano 2006.

SOUCHAL 1973:

F. SOUCHAL, *L'inventaire après décès de François Girardon*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1973, pp. 1-98.

SOUCHAL 1976:

F. SOUCHAL, *Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXXVIII, 1976, pp. 161-166.

SOUCHAL 1977-1987:

F. SOUCHAL, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, voll. 3, Londra 1977-1987.

SPEZZAFERRO 1993:

L. SPEZZAFERRO, *La collezione "accademica" di Charles Errard*, in "Roma moderna e contemporanea", I, 1993, pp. 13-35.

SMITH 1987:

G. SMITH, *Diplomacy design: the aggregation and centenary competitions in architecture at the accademia di San Luca in Rome and the Accademia's relations with the French Academy*, Ph.D dissertation, 1987.

STANDEN 1964:

E. A. STANDEN, *The Sujets de la Fable Gobelins Tapestries*, in "The Art Bulletin" 46 (1964), pp. 143-157

STANDEN 1985:

E. A. STANDEN, *Two Drawings for Two Gobelins Tapestries*, in "Master Drawings", XXX (1992), pp. 429-434.

STANDEN 1992:

E. A. STANDEN, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, voll. 2, New York 1985.

TEYSSÈDRE 1964:

B. TEYSSÈDRE, *Roger De Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Parigi 1964.

THUILLIER 1967:

J. THUILLIER, *The Birth of the Beaux-Arts*, in *The Academy. Five Centuries of Grandeur and Misery, from Carracci to Mao Tse-tung*, New York 1967.

THUILLIER 1983:

J. THUILLIER, *Raphaël et la France: présence d'un peintre*, in (a cura di), *Raphaël et l'art français: hommage a Raphaël*, catalogo della mostra (Parigi 1983-1984), a cura di J.P. Cuzin, D. Cordellier, Parigi 1983, pp. 11-36.

THUILLIER 1988:

J. THUILLIER, *L'influence des Carrache en France*, in *Les Carrache et les décors profane*, atti del convegno, (Roma 1986), Roma 1988, pp. 421-455.

VISONÀ 2001:

M. VISONÀ, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.

VOSS 1924 [1999]:

H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924 (ed. italiana a cura di A. G. De Marchi), Roma 1999.

WESTON-LEWIS 1998:

*Effigies & Ecstasies: Roman baroque sculpture and design in the age of Bernini*, catalogo della mostra (Edimburgo 1998), a cura di A. Weston-Lewis, Edimburgo 1988.

WHITEHOUSE 2014:

H. WHITEHOUSE, *Pietro di Santi Bartoli's "Pitture antiche miniate": drawings of Roman paintings ad mosaics in Paris, London and Windsor*, in «*Papers of the British School at Rome*», 82, 2014, pp. 265-311.

WILDENSTEIN 1967:

D. WILDENSTEIN, *Inventaires après décès d'artistes et des collectionneurs français*, Parigi 1967.

WREDE 2002:

H. WREDE, *L'antico nel Seicento*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea, A. Emiliani, Roma 2000, I, pp. 7-24.

TAVOLA CRONOLOGICA DELLA PRODUZIONE  
DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA (1666-1699)



La tabella in excel a chiusura e completamento del testo risulta di particolare utilità poiché presenta schematicamente tutta la produzione accademica del trentennio preso in esame, ordinata secondo una precisa scansione cronologica, dando un'immagine complessiva dei lavori in scultura e pittura eseguiti dai *pensionnaires*. Se la *Correspondance* è una fonte storiografica riconosciuta ed esplorata per lo studio della scultura francese di quegli anni, che si intreccia costantemente con l'attività dell'accademia romana, come dimostra il grande repertorio di F. Souchal (1977-1987), essa risulta meno sfruttata per la parte pittorica, probabilmente a causa della dispersione e dell'irreperibilità della maggior parte delle opere.

I pezzi registrati nella tabella si riferiscono ai lavori eseguiti direttamente dai *pensionnaires*, di cui abbiamo distinto le copie (in nero) dalla produzione d'invenzione (in verde); sono state incluse alcune sculture commissionate ad artisti esterni all'Accademia, verso cui si è riscontrato un particolare interesse nella *Correspondance* o che fanno parte di commissioni raggruppabili sotto un unico progetto decorativo (è il caso di Ottoni e Parisi che realizzano dei *pendants* alle statue di Bourdier e Adam; in blu). Non sono stati inseriti i manufatti ornamentali (vasi, vasche, tavoli e altro arredo) che sebbene oggetto di frequenti menzioni furono per lo più allogati a scarpellini attivi a Roma (es. Todeschi); per questo genere diversamente è stato per la serie dei vasi per Versailles, impresa ascrivibile ai borsisti e di cui è stato possibile reperire e ordinare quasi tutti gli elementi identificativi (autore, cronologia e collocazione attuale). Riguardo ai riferimenti testuali, si specifica che essi sono stati trascritti solo quando l'oggetto d'arte in rapporto non poneva dubbi d'identificazione, mentre la cronologia si riferisce ai tempi di realizzazione dell'opera e non dell'invio in Francia.

## LA PRODUZIONE ARTISTICA DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA (1666-1699)

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
<b>ANTE 1666</b>					
1662 ca.	Charles de la Fosse	Copia della <i>Messa di Bolsena</i> di Raffaello	CD, I, p. 2	Il dipinto era destinato al banchiere Jabach.	
1665?	Pierre Monier	3 dipinti dagli arazzi di Raffaello (i <i>Misteri della Religione</i> e un altro di tutta la composizione)	CD, I, pp. 6-7		
<b>DIREZIONE DI CHARLES ERRARD (1666-1673)</b>					
1667	Pierre Mosnier, Jean-Baptiste Corneille, Bénigne Sarrazin, Louis Vouet, François Bonnemer	Copia degli affreschi della <i>galleria Farnese</i> di Annibale Carracci e collaboratori	<i>Mémoires inédits</i> (1854, II, p. 13)	Dipinti destinati alla decorazione della galleria degli Ambasciatori	Distrutte nell'incendio del 1871 (già Parigi, palazzo delle Tuileries).
6 settembre 1669; 18 ottobre 1669 [16 aprile 1670]	n.r.	Calchi dalla <i>Colonna Traiana</i> ed altri dall'Antico	CD, I, pp. 23-24 [28?]		Roma, Accademia di Francia; Parigi, ENSBA; in parte distrutti
1669?	Louis de Boullogne, junior e Claude Goy	Copia <i>La Scuola di Atene</i> di Raffaello	CD, I, pp. 56 , 329	La notizia è contenuta in una lettera di La Teulière, datata 14 ottobre 1692. Goy fu due volte a Roma, nel 1669 e nel 1675, e la copia in questione dovrebbe risalire al primo soggiorno. Il pittore è pagato nel 1671 per accompagnare i 12 dipinti dei pensionnaires. Per la parte architettonica della <i>Scuola di Atene</i> intervenne Goy.	
	Louis de Boullogne, junior	Copia della <i>Disputa del Sacramento</i> di Raffaello	<i>Vies des Premiers Peintres du Roy</i> , Parigi 1751, II, pp. 43-48, cit. CD, I, p. 67.	Le copie in scala, destinate alla traduzione in arazzo ed eseguite sotto la guida di Errard.	
11 febbraio 1670; 7 marzo 1670	n.r.	Copie dipinte degli arazzi di Raffaello	CD, I, pp. 25-26	Si tratta del ciclo degli <i>Atti degli Apostoli</i> . Nella lettera di Colbert a Bourlement si fa cenno al luogo in Vaticano destinato alla copiatura	In deposito al Musée du Louvre (inv. 20.776-20.783); 2 copie sono nella cattedrale di Meaux.
24 febbraio 1673	n.r.	Copie degli arazzi con scene di <i>Putti</i> di Raffaello	CD, I, p. 43		

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
<b>DIREZIONE DI NOËL COYPEL (1673-1675)</b>					
<b>DIREZIONE DI CHARLES ERRARD (1675-1683)</b>					
1673	Jean-Jacques Clérion	<i>Bacco</i>	Inventario	L'opera misura sei pami di altezza ed è quasi finita.	Parigi, musée du Louvre (inv. MR 192)
1673	Jean-Jacques Clérion	Busto <i>Ritratto di Luigi XIV</i>	Inventario		
1673	Simon Hurtrelle	Vaso	Inventario	L'opera misura cinque pami di altezza ed è a metà della lavorazione. Ad Hurtrelle sono attribuite due copie dei vasi Borghese e Medici.	Versailles, parterre di Latona (inv. MR 2798; o inv. MR 2795)
1673	Jacques Grimault	Vaso	Inventario	Il vaso è in fase di lavorazione. A Grimault sono attribuiti i due <i>Vasi con pampini di vite</i> .	Versailles, parterre di Latona (inv. MR 2805; o inv. MR 2806)
1673	Michel Monier	Bassorilievo Della Valle con cerimonia antica di lavanda dei piedi della giovane sposa	CD, I, p. 131	Misura quattro palmi di lunghezza e tre di altezza, appena sbizzato. Ancora presente nell'inventario del 1684.	Parigi, museo del Louvre, dip. Scult., MR 763
1673	Jacques Grimault	Bassorilievo con tre soldati dalla Colonna Traiana	Inventario	Misura tre palmi di lunghezza e due e mezzo di altezza; è ultimato.	Avignone, museo Calvet
1673	Jacques Grimault	Figura di senatore romano in terracotta	Inventario	Misura più di tre palmi di altezza: il torso è antico, le parti integrate di invenzione.	
1673	Michel Monier	<i>Mercurio</i>	Inventario	Di 3 palmi di altezza, la scultura di studio è stata eseguita al suo arrivo in accademia.	
1673	François Lespingola	Copia della <i>Giunone Cesi</i>	Inventario; CD, I, pp. 132-133	La scultura, più lavorata sul fronte che nella parte dietro, appena sbizzata, è alta tra i dieci e i dodici palmi. Nell'inventario del 1684 si specifica "su disegno di Errard"	Versailles, parco (inv. MR 2033)
1673	n.r.	<i>Virtù</i> tra nicchie con ornamenti da Raffaello	Inventario	Si tratta di 6 tele alte tra gli undici e i dodici palmi, larghe sei o sette.	
17 febbraio 1679	Jean-Baptiste Théodon	<i>Termini dell'Inverno e della Primavera (Estate)</i>	CD, I, p. 76	Lo scultore aveva presentato i disegni e vi stava lavorando; nella lettera Colbert riferisce che l' <i>Inverno</i> è terminato e che spera che anche la <i>Primavera</i> (Piganiol corregge con l' <i>Estate</i> ) sia pronta per imbarcarla con le altre casse nella grande spedizione prevista in primavera.	Versailles, parco (inv. MR 1945; MR2098)

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
9 marzo 1679	Charles-Augustin Davilliers	Piante di Palazzo Farnese e delle chiese	CD, I, p. 79	Colbert non trova buono il modo di disegnare del borsista, ma suggerisce a Errard di farlo applicare a lavori di ingegneria idraulica.	
28 giugno 1679-22 agosto 1681	Théodon, Laviron e Lacroix	Termini	CD, I, p. 84, 87-89, 91-93; 102, 106	Colbert chiede ad Errard di fare pressione affinché i due scultori ultimino le opere a loro assegnate. Nella lettera di novembre Colbert chiede di assegnare il quarto Termine; il nome di Lacroix compare per la prima volta nella lettera del 21 novembre 1680. I Termini della Primavera, Estate e Autunno sono pronti nell'agosto del 1681 (p. 106).	Versailles, parco (inv. MR 1945; MR 1933; MR 2098)
1679	Simon Hurtrelle	opera ( <i>Baccante con satiro</i> o <i>Fauno Borghese</i> ?)	CD, I, pp. 85, 87	Colbert accorda a Errard il permesso di farlo modellare e studiare, ma non prima che abbia ultimato il suo gruppo; nella seconda missiva il ministro si preoccupa che lo porti a compimento. Il <i>Baccante con satiro</i> è disperso, la copia del <i>Fauno Borghese</i> è a Versailles (MR 1880).	
28 settembre 1679 - trimestre aprile-giugno 1683	Cornu, Laviron, Le Conte, Rousselet ?	Vasi dall'Antico	CD, I, pp. 89-90; 93-96; 99, 102, 106, 110-111, 113-114, 116-118-119, 124;	A settembre Colbert informa il direttore del progetto dei vasi; a marzo, dato l'uso del futuro e il riferimento agli scultori romani da assoldare per l'impresa, i vasi non erano ancora stati iniziati; nell'agosto del 1681 (p. 106) sembrerebbe che solo i vasi Medici e Borghese fossero pronti per la spedizione; ma il Vaso Borghese non era ancora ultimato nel febbraio 1682 (p. 110). Si accenna ad un secondo vaso Borghese fatto lucidare e quello del Sacrificio di Ifigenia (Medici; p. 114); lucidato e polito dal sr. Sanson (p. 124).	Versailles, parterre di Latona (inv. MR 2793, 2796, 2794, 2925, 2924, 2940 ?)
18 luglio 1680	Simon Hurtrelle	secondo gruppo ( <i>Baccante con satiro</i> o <i>Fauno Borghese</i> ?)	CD, I, pp. 98, 133	Colbert accorda il permesso di realizzare il secondo gruppo, forse il <i>Bacco con Satiro</i> segnalato nell'inventario del 1684, ma disperso. L'opera non sembra potersi identificare con la copia del <i>Fauno Borghese</i> (Versailles, parco; MR 1880).	

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
ante 1680	Simon Thomassin	Incisione raffigurante la <i>Trasfigurazione</i> di Raffaello	CD, I, p. 99	L'incisione in due tavole si trova presso la Calcografia del Louvre (n. 185); in Mariette, VI, pp. 296-297. La tavola si trovava ancora in Accademia, come attesta l'inventario del 4 ottobre 1684 (Coquery 2013, p. 416). Altre incisioni, tra cui quella della statua equestre di Luigi XIV come Marco Curzio del Bernini, sono state eseguite al suo ritorno in Francia nel 1680.	
9 luglio 1682	Lacroix	Copia dell' <i>Antinoo</i> del Belvedere	CD, I, p. 115		Versailles, parterre di Latona, INV. MR 2007
16 aprile 1683	Pierre Canonville	Copia dell' <i>Attila</i> di Raffaello	CD, I, pp. 120, 124; Coquery 2013, p. 416	Il pittore è pagato alla giornata per la suddetta copia, eseguita tra il 1 aprile e il 30 giugno 1683, per cui è saldato il 3 luglio; il dipinto è ancora in Accademia il 4 ottobre del 1684, come registrato nell'inventario.	
aprile-giugno 1683	Charles Desforet	Copia della <i>Disputa del Sacramento</i> di Raffaello	CD, I, pp. 123, 132	Si tratta di una delle voci di spese dell'Accademia per il trimestre, stilato il 5 luglio 1683, relativo al pagamento delle tele; le copie sono state inviate in Francia entro il 1684, come registrato nell'inventario.	
ottobre 1684	Desforet	Copia del <i>Parnaso</i> di Raffaello	Coquery 2013, p. 416	Il dipinto è registrato nell'inventario del 4 ottobre 1684, nella cassa e pronto per essere spedito in Francia.	
aprile-giugno 1683	Martin Carlier-Joly	Copia del <i>Ganimede</i> Medici	CD, I, pp. 124, 133	Si tratta di una delle voci di spese dell'Accademia per il trimestre, stilato il 5 luglio 1683, relativo al pagamento al lucidatore della statua, che è stata modellata da Carlier ed eseguita da Joly, secondo l'inventario del 1684.	Versailles, museo (inv. MR 2002)
aprile-giugno 1683	Nicolas Frémery	Copia dell' <i>Urania</i> del Campidoglio	CD, I, pp. 124, 130.	Si tratta di una delle voci di spese dell'Accademia per il trimestre, stilato il 5 luglio 1683, relativo al pagamento a tale sr. Venetiano per aver sbizzato il blocco; la copia è stata inviata in Francia prima della fine del 1684, come attesta l'inventario.	Versailles, parterre di Latona (inv. MR 1860)

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
	Errard, Lancisi e Genga	<i>Anatomia per uso e intelligenza del disegno</i>	CD, I, p. 142		
ante 1684	Pierre Laviron	Copia del <i>Ganimede Medici</i>	CD, I, pp. 129, 139, nota 4	Nell'inventario del 6 dicembre 1684 si registra la copia come già inviata in Francia.	Versailles, parterre di Latona (inv. MR 2010)
ante 1684	Jean Rousselet	Copia del <i>Mercurio</i> del Campidoglio	CD, I, p. 129		
ante 1684	Nicolas Frémery	Copia dell' <i>Apollo</i> Medici	CD, I, p. 129		Parigi, musée du Louvre
ante 1684	Jean-Baptiste Goy	Copia del <i>Sacrificatore</i> del Campidoglio	CD, I, p. 129		
ante 1684	Jean Cornu	Due copie del Vaso Borghese e Medici.	CD, I, p. 129		Versailles, parterre di Latona (inv. 1850.9070; 1850.9072)
ante 1684	Jean Cornu	Copia dei <i>Lottatori</i> Medici	CD, I, pp. 129, 139, nota 7	Piganiol cita una copia dei Lottatori, opera di Magnier, a Marly. Potrebbe trattarsi della stessa statua eseguita in due fasi dai due pensionnaires (Piganiol, II, p. 282, cit. in CD, I, p. 139, nota 7).	
ante 1684	Jean-Baptiste Goy?	Copia del gruppo di <i>Pan e Olimpia</i>	CD, I, pp. 130, 140, nota 8	La copia, eseguita a spese di Errard e donata al Re, potrebbe essere opera di Goy.	Versailles, parco (inv. MR 1821)
ante 1684	Martin Carlier-Michel Monier	Copia del gruppo detto <i>La Pace dei Greci</i> Ludovisi	CD, I, pp. 130, 139-140, nota 10	L'acconto agli scultori è in data 1686, l'esecuzione si protrasse sino al 1688.	Versailles, tapis-vert (inv. M.R. 1968)
ante 1684	Anselme Flamen	Copia del <i>Fauno con bambino</i> Borghese	CD, I, p. 130	o di Cristina di Svezia (si veda Souchal 1981)	Sceaux, parco
ante 1684	Jean-Jacques Clérion	Copia della <i>Venere</i> Medici	CD, I, p. 130	Piganiol segnala due copie, una ascritta a Magnier, l'altra come copia antica, forse quella di Clérion (Piganiol, II, pp. 61-62, 178; in CD, I, p. 140, nota 13)	Versailles, castello
ante 1684	Jacques Prou	Copia del <i>Suonatore di flauto</i> Borghese	CD, I, p. 130	Prou ritorna a Parigi nel 1681, le sue opere erano ancora in Accademia come segnala l'inventario. Piganiol (II, p. 2) attribuisce la copia del Suonatore di flauto a Hurtrelle (CD, I, 140, nota 14)	
ante 1684	Jean-Baptiste Goy	Copia del <i>Suonatore di flauto</i> Borghese	CD, I, pp. 130, 133	Piganiol (II, p. 2) attribuisce la copia del Suonatore di flauto a Hurtrelle (CD, I, 140, nota 14)	Disperso (già Tuileries, facciata, MR 1922?)

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
ante 1684	Michel Monier	Copia del <i>Gladiatore morente</i> Ludovisi	CD, I, p. 130		Versailles, parterre di Latona (inv. MR 2062)
ante 1684	Martin Carlier	Copia dell' <i>Ermafrodito</i> Borghese	CD, I, p. 130		
ante 1684	n.r.	Calco del <i>Ritratto di Luigi XIV</i> di Bernini	CD, I, p. 131		
ante 1684	Charles Desforet	<i>Prometeo</i>	CD, I, p. 132; Coquery 2013, p. 416.	Nell'inventario del 4 ottobre 1684 è citato un grande dipinto con Prometeo alto circa 11 piedi.	
ante 1684	n.r (su disegno di Errard)	Luigi XIV su una piramide di finto marmo con quattro schiavi incatenati, il tutto dorato	CD, I, p. 132		
ante 1684	Cornu (su disegno di Errard)	Un fiume	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Flaman (su disegno di Errard)	Un fiume	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Hurtelle (su disegno di Errard)	Un fiume	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Louis Le Conte (su disegno di Errard)	Un fiume	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Monier (su disegno di Errard)	Regina schiava	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Cornu (su disegno di Errard)	Regina schiava	CD, I, p. 132	Elemento ornamentale della statua di Luigi XIV	
ante 1684	Jean Champagne	Busto di Luigi XIV	CD, I, p. 132		
ante 1684	Jacques Prou	Regina schiava	CD, I, p. 133	Prou ritorna a Parigi nel 1681, le sue opere erano ancora in Accademia come segnala l'inventario.	
ante 1684	Jacques Prou	Copia della <i>Flora del Campidoglio</i>	CD, I, p. 133	Prou ritorna a Parigi nel 1681, le sue opere erano ancora in Accademia come segnala l'inventario.	
ante 1684	Jean-Baptiste Goy	Copia di una figura sdraiata di Michelangelo	CD, I, p. 133	Si tratta verosimilmente di una delle figure delle cappelle medicce	
ante 1684	Jean-Baptiste Goy	<i>Bacco</i>	CD, I, p. 133		
ante 1684	Jean-Baptiste Goy	Copia in bassorilievo della <i>Galatea</i> di Raffaello	CD, I, p. 133		
ante 1684	Anselme Flamen	<i>Marte e Venere</i>	CD, I, p. 133		
ante 1684	Jean Cornu	<i>Ratto delle Sabine</i>	CD, I, p. 133		
ante 1684	n.r (su disegno di Errard)	Bassorilievi ( <i>L'Architettura istoriata</i> ; <i>L'Architettura antica con la moderna</i> ; <i>Apollo illumina i due Mondi</i> ; <i>La Fama</i> )	CD, I, p. 133	Misurano da 16 a 18 pollici di larghezza; viene elencato anche uno con Gli Schiavi Farnese.	

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
ottobre 1684	n.r. (su disegno di Errard)	17 figure in terracotta modellate sull'antico	Coquery 2013, p. 416	Le terrecotte misurano tra 12 e 14 pollici in altezza, ma non è agevole riferire i soggetti alle opere registrate nell'inventario posteriore del 6 dicembre.	
ante 1684	Hurtrelle, Flaman, Cornu (su disegno di Errard)	Bassorilievi di studi anatomici	CD, I, p. 133	Misurano da 16 a 18 pollici di larghezza e sono in terracotta; viene elencato anche uno con Gli Schiavi Farnese di circa un piede (Coquery 2013, p. 416).	
dicembre 1684	Nicolas Coustou	Copia del <i>Commodo</i> come Ercole del Vaticano	CD, I, p. 134	Opera in corso di lavorazione ad uno stadio avanzato	Versailles, rampa del parterre di Latona (MR 1797)
dicembre 1684	François Barois	Copia della <i>Venere Callipigia</i> Farnese	CD, I, pp. 134, 158, 307; CD, II, p. 17	Opera in corso di lavorazione ad uno stadio avanzato. Potrebbe riferirsi ad un'ulteriore versione ridotta il pagamento nei <i>Comptes</i> (II, 956), riferito ad una "petite Vénus Callipigie".	Parigi, museo del Louvre
dicembre 1684	Jean-Baptiste Goy	Copia dell' <i>Arianna</i> , detta Cleopatra	CD, I, p. 134; CD, II, p. 17	Opera in corso di lavorazione ad uno stadio avanzato	
ottobre 1684	n.r.	2 copie da Domenichino	Coquery 2013, p. 416	Le copie sono larghe circa 5 o 6 piedi e alte tra 3 e 4 piedi.	
ottobre 1684	n.r.	2 copie da Francesco Giovane	Coquery 2013, p. 416	Le copie sono larghe circa 5 o 6 piedi e alte tra 3 e 4 piedi.	
ottobre 1684	Jacques Prou	Paesaggio	Coquery 2013, p. 416	Prou ritorna a Parigi nel 1681, le sue opere erano ancora in Accademia come segnala l'inventario.	
ottobre 1684; 5 ottobre 1688	Gabriel Duvernay	Copia della <i>Disputa del Sacramento</i> di Raffaello	CD, I, pp. 134, 181	Copia in scala	
ottobre 1684; 21 marzo 1690 (non cita l'opera)	Nicolas Bocquet	Copia della <i>Disputa del Sacramento</i> di Raffaello	CD, I, pp. 134, 190	Copia ridotta	
ante 1684	Simon Thomassin	5 tavole con figure dalle Stanze di Raffaello	CD, I, p. 134	Così ripartite: 2 dalla <i>Disputa del Sacramento</i> ; 2 dal <i>Parnaso</i> ; una dall' <i>Incendio di Borgo</i>	
ante 1684	Gérard Audran	Stampe dal ciclo di Alessandro di Le Brun	CD, I, pp. 134, 141, nota 26.	Stampe raffiguranti: <i>La famiglia di Dario</i> ; <i>Il Trionfo di Alessandro a Babilonia</i> ; <i>La Battaglia di Arbeille</i> ; <i>La Battaglia di Granico</i> ; <i>La disfatta di Porro</i> . Tutte le stampe sono adagiate su tela con bordature nere e fili d'oro.	
ante 1684	Jean Cornu	Crocifisso	CD, I, p. 135	Opera in terracotta	
ante 1684	Le Vasseur	Disegno di architettura	CD, I, p. 135		

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
<b>DIREZIONE DI MATTHIEU LA TEULIÈRE (1683-1699)</b>					
13 giugno 1685		Calchi della statua equestre di <i>Marco Aurelio del Campidoglio</i>	CD, I, p. 145	Si tratta dell'invio di doverse casse tra cui calchi e antichità (Bertolotti 1886, p. 182).	
14 agosto 1685		Calco della <i>Cleopatra-Arianna</i>	CD, I, p. 149	Il calco viene criticato da Cassegrain.	
24 giugno 1687	Pierre Lepautre	Copia del <i>Fauno</i> di Cristina di Svezia	CD, I, pp. 162-163	Copia è ultimata.	Parigi, musée du Louvre (inv. MR 1808)
24 giugno 1687- 5 ottobre 1688	Pierre Lepautre	Copia del <i>Meleagro</i> del Vaticano	CD, I, pp. 163, 169, 180-181, 307; CD, II, p. 367	Le Pautre ha iniziato a modellare la celebre statua di cui non era stato mai autorizzato il calco.	Parigi, hotel Matignon
10 febbraio 1688 - 5 ottobre 1688	Nicolas Bertin	Copia degli angoli della volta della Farnesina	CD, I, pp. 169, 181		
26 febbraio 1692	Gabriel Benoit	Copia uno degli angoli della volta della Farnesina	CD, I, p. 260		
10 febbraio 1688 - 5 ottobre 1688	Pierre Bedaut	Un quadro a più figure con <i>Cleopatra</i>	CD, I, pp. 170, 176, 178, 182	Il dipinto è criticato senza appello da Louvois, sebbene a sua difesa La Teulière contrapponga il giudizio positivo di Maratta.	
9 marzo 1688 - 25 marzo 1692	Pierre Bourdy	Copia del <i>Tevere</i> del Vaticano	CD, I, pp. 171-172, 181, 257, 260, 268; CD, II, 380, 449	Sappiamo che Théodon aveva suggerito di assegnare la copia del Tevere al Sig. "Filippo", collaboratore del Bernini. In CD, I, p. 268 (lettera del 25 marzo 1692).	Parigi, parco delle Tuileries
9 marzo 1688 - 11 gennaio 1694	Zéphirin Adam	Copia dell' <i>Augusto</i> del Vaticano	CD, I, pp. 171-172, 181, 192, 199, 257, 260, 312, 444; CD, II, p. 367	L'opera è finita nell'aprile del 1690	Ménars, parco castello
9 marzo 1688 - 5 agosto 1692	Lorenzo Ottoni	Copia del <i>Nilo</i> del Vaticano	CD, I, pp. 172, 181, 257, 260, 268, 285, 309, 352, 456; CD, II, 67, 111, 192, 350, 380, 449		Parigi, parco delle Tuileries
9 marzo 1688 - 23 marzo 1698	Ambrogio Parisi	Copia del <i>Giulio Cesare</i> del Vaticano	CD, I, pp. 172, 257, 260, 267, 312, 444; CD, II, p. 28, 42, 127, 130, 142, 198, 367, 378, 382	La copia non è ancora finita nel 1699, come è registrato nell'inventario.	Parigi, parco delle Tuileries
5 ottobre 1688 - 20 giugno 1692	Robert Doisy	Copia dell' <i>Agrippina</i> Medici	CD, I, pp. 181, 257, 260, 280, 289		Parigi, parco delle Tuileries
7 maggio 1688	n.r.	Copia della <i>Galatea</i> di Raffaello	CD, I, p. 174	Non sappiamo se il quadro in questione sia riferibile alla copia per il cardinale Bouillon citato nel 1692.	

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
12 febbraio 1692	Charles Desforest	Copia della <i>Galatea</i> di Raffaello	CD, I, p. 255.	Nella lettera del febbraio del 1692 sappiamo il nome del copista, altrimenti anonimo, e il fatto che aveva eseguito la copia insieme a quella di quadro di Pietro da Cortona per il Cardinale di Bouillon.	
12 febbraio 1692	Charles Desforest	Copia della <i>Partenza di Giacobbe con Lia e Rachele</i> di Pietro da Cortona (Ciro Ferri?)		Copia eseguita per il Cardinale di Bouillon.	
5 ottobre 1688 - 6 novembre 1691	Nicolas Bocquet	Copia della <i>Donazione di Costantino</i> della scuola di Raffaello	CD, I, pp. 181, 199, 210, 229		
7 aprile 1690 - 10 gennaio 1696	Théodon-Le Pautre	<i>Arria e Peto</i>	CD, I, pp. 181, 192, 199, 203, 216, 227, 232, 240, 247, 263, 269, 282, 285-286, 295, 321, 333-334, 341, 343, 352; 365, 374, 386, 394-395, 409, 427, 444, 453, 459, 477; CD, II, p. 12, 39, 59, 79, 83, 110-111, 121, 126, 129, 135, 138, 174, 182, 185, 198, 367, 447, 449, 456	La Teulière, lamentando l'estrema lentezza dello scultore e i proporzionali costi, consiglia di far eseguire il gruppo a Le Pautre o Adam servendosi del modello in gesso di Théodon.	Parigi, museo del Louvre (MR 2029)
25 novembre 1690 - 15 dicembre 1692 (20 gennaio 1693?)	Jean-Baptiste Théodon	<i>Atlante e Faetusa</i>	CD, I, pp. 191-192, 196-197, 233-237, 245-247, 267, 269, 352, 456-462, 352		Versailles, Orangerie
2 luglio 1691 - 30 ottobre 1691	Bocquet	Disegni della Farnesina da incidere	CD, I, pp. 203, 207-208, 216, pp. 225-226, 231-232, 234	Il pittore aveva iniziato a disegnare la Farnesina durante la chiusura del Vaticano; nella lettera del 4 ottobre si dice che ultimerà l'opera in 10-12 giorni.	
28 agosto 1691 - 19 febbraio 1692	Benoit-Sarrabat	Copia del <i>Battesimo di Costantino</i> della scuola di Raffaello	CD, I, pp. 210-211, 226-227, 232, 243, 253, 258, 323, 329, 468	Dalla lettera del 2 ottobre si evince che la copia è eseguita a 4 mani.	
5 febbraio 1692 - 23 settembre 1692	Daniel Sarrabat	Copia gli angoli della Farnesina	CD, I, pp. 253-254, 258, 263, 267, 282, 285, 309		

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
5 febbraio 1692 - 3 marzo 1693	Pierre Bedeau (Bedaut)	<i>Il Tempo scopre la Verità</i>	CD, I, pp. 253-254; 364	Il pittore aveva eseguito cinque dipinti, alcuni inviati a Parigi e venduti a proprio profitto. Il dipinto menzionato, alto 10 piedi, «est bien peint et de bon goust, au sentimens même des connoisseurs italiens»	
12 febbraio - 2 ottobre 1692 (Desforest); 10 marzo 1693 - 10 agosto 1694 (Ricci)	Desforest-Ricci	Copia dell' <i>Incoronazione di Carlo Magno di Raffaello</i> e aiuti	CD, I, pp. 255-256, 270, 276, 282, 286, 310, 322, 327-332, 336-337, 339, 344, 347-348, 350, 353, 358-359, 366-367, 372, 382, 383, 386, 395-396, 402, 415, 431, 433, 442, 464; CD, II, pp. 12, 32, 42, 47, 59, 65	A causa del maltempo il pittore non può iniziare la copia.	
22 aprile 1692 - 15 novembre 1695	Pierre II Legros	Copia della <i>Veturia Medici</i>	CD, I, pp. 280, 298, 321, 327, 333, 336, 339, 342, 371, 353, 355, 359-360, 367, 369-372, 375-383, 391, 396; CD, II, p. 39, 58, 114, 139, 151, 161, 166, 171-174, 263	Dalla lettera di aprile apprendiamo che il soggetto della copia di Legros è stato suggerito dal direttore.	Parigi, parco delle Tuileries
29 luglio 1692	Pierre Lepautre	Bassorilievo	CD, I, p. 306	Per M. Le Comte, segretario dell'Ambasciata	
1690 (29 luglio 1692)	Pierre Lepautre	<i>Vulcano</i>	CD, I, p. 307	Piccola figura in terracotta, eseguita due anni prima e donata al figlio di Bontemps.	
giugno 1692-settembre 1692	Pierre Bedaut	<i>Crocifisso</i>	CD, I, pp. 293, 297, 319	Il dipinto per il Procuratore dei Foglianti di Francia era stato già eseguito a quella data	
7 ottobre 1692 - 4 maggio 1694	Lignères	Copia delle grottesche delle Logge	CD, I, pp. 327, 334-335, 339, 348, 350, 364, 386, 403, 425, 427, 433, 437; CD, II, pp. 3-4, 12, 41	La tela è troppo grande per essere spedita per posta.	
21 ottobre 1692- 6 dicembre 1695 (Sarabat); 21 febbraio 1696 - 21 novembre 1696 (Favanne)	Daniel Sarrabat-Favanne	Copia del <i>Concilio degli Dei</i> della Farnesina	CD, I, pp. 331, 386, 395; CD, II, p. 3; 51-52, 58, 63-64, 69, 184, 208-209, 235, 245, 250, 252, 257, 269, 271, 276, 452-453	La copia, interrotta a causa dei restauri del Maratta, era appena sbizzata in agosto del 1693. Una figura è finita da Sainton (p. 271).	Orléas, musée des Beaux-Arts, inv. 1152

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
13 gennaio 1693 - 4 agosto 1693	Daniel Sarrabat	<i>Il Sacrificio d'Ifigenia</i>	CD, I, pp. 351, 372, 399, 408	Il soggetto è specificato nella lettera di aprile	Vendome, museo
4 agosto 1693	Daniel Sarrabat	<i>La Morte di Medusa</i>	CD, I, p. 408	La composizione presenta quattro o cinque figure	
4 agosto 1693 - 24 novembre 1693	Daniel Sarrabat	<i>La Metamorfofi d'Io in giovenca</i>	CD, I, pp. 408, 417, 423, 425-428, 432, 445	La composizione presenta quattro o cinque figure	
6 ottobre 1693 - 4 maggio 1694	Daniel Sarrabat	Copia di un soprafinestra delle Stanze di Raffaello	CD, I, pp. 422, 432, 468; CD, II, p. 3, 12	Una dei brani mai copiati e meglio conservati, con quattro o cinque figure, donne e bambini.	
inverno 1693-1694	Daniel Sarrabat	<i>Quadro d'invenzione</i>	CD, I, p. 468; CD, II, pp. 75, 82, 85, 117, 119, 123, 127	Nell'inventario del 1699 è registrato un quadro d'invenzione che potrebbe coincidere con questo.	
13 luglio 1694	Pierre II Legros	Copia di una pittura antica dalle Terme di Tito	CD, II, p. 50, 57, 62	Copia di due piedi d'altezza e di larghezza, come l'originale, inviata a Parigi. Disegnata dallo scultore, la copia fu colorata da un miniaturista.	
2 novembre 1694	Pierre II Legros	<i>Modello in terracotta raffigurante il Tempo</i>	CD, II, pp. 79-80		
16 novembre 1694	Pierre Lepautre	<i>Ratto delle Sabine</i>	CD, II, pp. 83-84,		
4 gennaio 1695- 31 gennaio 1695	Pierre Lepautre	<i>Ercole e Caco</i>	CD, II, p. 108, 118, 124, 135, 138, 142-143, 154-155, 159, 164, 181-182, 184-186, 190, 194, 200-202, 204,		
7 dicembre 1694- 22 febbraio 1695	Gilles-Marie Oppenord	Disegni di Palazzo Farnese a Caprarola	CD, II, pp. 88, 108, 114, 119, 123, 127		
25 ottobre 1695 - 6 dicembre 1695	Henri Antoine de Favanne	Copia della <i>Galatea</i> di Raffaello	CD, II, pp. 167-168, 172, 184,	Per un conoscente di cui non si esplicita il nome. Il pittore sarà ricevuto in Accademia nel gennaio del 1696.	
25 ottobre 1695 - 15 novembre 3 luglio 1696;	René Frémin	Bassorilievo in terracotta copia da un dipinto di Andrea Pozzo	CD, II, p. 168, 172, 175-176, 242, 345	I soggetti possibili sono <i>l'Incendio spento per intercessione di Sant'Ignazio</i> o <i>Sant'Ignazio guarisce gli storpi</i> per la cappella di Sant'Ignazio al Gesù da tradurre in bronzo o in argento	

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
22 novembre 1695- 3 aprile 1695	Noel Neveu	Quadro d'invenzione	CD, II, pp. 180-181, 186, 194, 203, 217-218, 224, 231	Il dipinto è giudicato positivamente dal direttore, tant'è che il soprintendente sospetta che si sia fatto aiutare in segreto, pratica che tenta di osteggiare nell'accademia parigina, ma il direttore rassicura sulla buona condotta e l'onestà del giovane che aveva lavorato ad altri quadri nel frattempo.	
16 aprile 1696 - 1718	Pierre Lepautre	<i>Enea e Anchise</i>	CD, II, pp. 223, 229, 233, 238, 243-245, 251, 256-258, 261-263, 266, 270, 273-280, 287, 291, 295, 298, 300-301, 304, 307-309, 316, 320-321, 338, 342, 345, 348, 350, 354, 357, 359, 363, 366, 370, 375, 380, 382, 385, 395, 398, 403, 407-408, 413, 419, 421-422, 425-426, 452		Parigi, parco delle Tuileries
22 maggio 1696	Noel Neveu	Copia del <i>Ritratto del Cardinale Forbin de Janson</i> di Mignard	CD, II, pp. 232, 235		
5 febbraio 1697 - 2 luglio 1697	René Frémin	Copia della <i>Venere Borghese</i>	CD, II, p. 291, 296, 298, 301, 304, 307, 310, 321, 342, 345, 348, 350, 359, 363, 375, 382, 395, 399, 403, 407-408, 413, 421-422, 425-427, 430, 453	La copia ridotta di due piedi di altezza è ancora in corso di lavorazione nel 1699, come si evince dall'inventario.	
26 febbraio 1697 - 12 agosto 1698	Henri Antoine de Favanne	Copia di <i>Attila</i> di Raffaello	CD, II, pp. 276, 278, 294, 301-302, 305, 312, 321, 359, 395, 407-408, 411, 452-453		
26 febbraio 1697 - 9 dicembre 1698	Pierre Saint-Yves	Copia del <i>Ritrovamento di Mosé</i> delle Logge di Raffaello	CD, II, pp. 294, 301-302, 305, 312, 321, 359, 365, 395, 407-408, 411		

CRONOLOGIA	ARTISTA	OPERA	RIF. TESTUALE	NOTE	COLLOCAZIONE
22 dicembre 1697	Pierre Saint-Yves	Copia di un <i>Cristo</i> del Domenichino	CD, II, p. 360, 365, 369, 379, 383, 385-387	Si tratta di una copia per la figliastra di Villacerf, che si menziona quando già è ultimata.	
	Gilles-Marie Oppenordt	Disegni pianta e ornato di San Giovanni in Laterano			
4 marzo 1698	Gilles-Marie Oppenordt	Disegno della cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle	CD, II, pp. 375-376, 395		
18 maggio 1698	Gilles-Marie Oppenordt	Veduta di antichità vicino Castelgandolfo	CD, II, p. 396	Per il cardinale di Bouillon.	
5 agosto 1698	Gilles-Marie Oppenordt	Pianta di San Giorgio Maggiore, palazzi Cornaro e Grimani a Venezia	CD, II, p. 410		
23 settembre 1698	Antoine	Pianta della chiesa di San Carlo al Corso (da Oppenord)	CD, II, p. 410		
14 ottobre 1698	Henri de Favanne	Quadro d'invenzione	CD, II, p. 424		
11 novembre 1698	Gilles-Marie Oppenordt	Pianta delle Procuratie di Sansovino	CD, II, p. 431		
9 dicembre 1698 - 17 marzo 1699	Pierre Saint-Yves	Copia della <i>Cacciata di Eliodoro dal Tempio</i> di Raffaello	CD, II, pp. 436, 452-453		
17 marzo 1699	Henri de Favanne	Copia della <i>Messa di Bolsena di Raffaello</i>	CD, II, pp. 452-453		
inventario 1699	Nicolas Bertin	Quadro d'invenzione	ante 1699		
inventario 1699	Charles-Horace Vernet	Quadro d'invenzione	ante 1699		