

CONTRIBUTI ALLA CONOSCENZA DELLA CULTURA ANTIQUARIA SPAGNOLA A ROMA NEI "TEMPI CALAMITOSI" (1802-1814): LA CIRCOLAZIONE DELLE OPERE D'ARTE, LE SCELTE CULTURALI, LE FONTI D'INDAGINE

CARLA BENOCCI

I "preziosi avanzi della culta antichità [della città di Roma]...somministrano i soggetti li più importanti alle meditazioni degli eruditi, ed i modelli e gli esemplari i più pregiati agli artisti, per sollevare li loro ingegni alle idee del bello e del sublime; chiamano a questa città il concorso de' forestieri, attratti dal piacere di osservare queste singolari rarità; alimentano una grande quantità di individui impiegati nello esercizio delle belle arti, animano un ramo di commercio e di industria più di ogni altro utile al pubblico ed allo Stato, perché interamente attivo e di semplice produzione, come quello che tutto è dovuto alla mano e all'ingegno dell'uomo"¹: così Pio VII nel chirografo del 1° ottobre 1802, inserito nell'editto del Pro Camerlengo cardinale Giuseppe Doria Pamphilj, sintetizza in modo assai efficace il rapporto tra le antichità presenti a Roma, le "produzioni di belle arti" moderne ed il gran numero di rappresentanti di nazioni straniere, sia nel ruolo di committenti che di quelli di commercianti, artisti, eruditi, chiamando in causa in modo positivo anche il vasto mercato artistico ed antiquario che anima la città, nell'accezione di stimolo economico e produttivo, all'insegna della modernità. Invero, l'editto, originato dalla volontà pubblica di contrastare la ormai più che decennale drammatica opera di spoliazione del patrimonio romano sia antiquario che rinascimentale e barocco, mira ad esercitare un controllo proprio su questi ultimi aspetti e sulla situazione magmatica del mercato romano, con l'obbligatorietà della dichiarazione pubblica dei beni artistici posseduti da privati (una sorta di inventariazione patrimoniale, ottenuta con le "assegne" o dichiarazioni dei privati), il controllo puntuale degli scavi e delle esportazioni, ottenuto con la nomina di un Ispettore Generale alle Antichità e Belle Arti (nel 1802 Antonio Canova), e lo stanziamento di 10.000 piastre per l'acquisto di opere d'arte da parte dei Musei pubblici, fronteggiando i numerosi acquisti privati -resi possibile da larghi mezzi e da una capillare opera di corruzione più

¹ Cfr. l'attenta analisi del chirografo del 1802 in O. Rossi Pinelli, "Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle 'Belle Arti'", in *Ricerche di storia dell'arte*, VIII, 1978-79, pp. 27-40; D. Tamblé, "Antichità e belle arti nello Stato Pontificio", in *I Beni Culturali - tutela e valorizzazione*, n. 3/2002, pp. 50-61, con una sintetica ed efficace sintesi dello sviluppo normativo dello Stato Pontificio tra Settecento ed Ottocento; D. Tamblé, "Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della Restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma", in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino 18-21 settembre 1997, Roma, 2000, pp. 457-513, per lo sviluppo dell'azione di tutela successivo alla caduta di Napoleone.

o meno individuata— con l'esercizio di una sorta di diritto di prelazione pubblico, anch'esso stimolo per il commercio e per il movimento degli oggetti d'arte. L'editto allude esplicitamente anche alla formazione del gusto artistico, affinato sul vasto panorama di esperienze presenti in città e sulle elaborazioni teoriche e letterarie contemporanee.

A questa lucida enunciazione della base giuridica e pubblica su cui si muove il mondo dei "forestieri" giunti a Roma non fa riscontro una messe documentaria unitaria e coerente: anzi, almeno fino alla caduta di Napoleone la documentazione esistente è estremamente frazionata e dispersa, in relazione alle vicende politiche straordinariamente drammatiche e convulse che la città attraversa in questo stretto giro di anni. Cambiano vorticosamente le pubbliche istituzioni; decade il potere temporale del governo pontificio nel 1809 e le Commissioni istituite promuovono un'azione più blanda, ma sempre sul solco dell'editto Doria². Molte ma di difficile reperimento e di complesso confronto le fonti private: gli studi, tra cui quello prevalente di Vincenzo Pacetti, i diari, come quello del Cracas e del Fortunati³, le pubblicazioni erudite di quegli anni, come le opere di Giuseppe Antonio Guattani, tra cui in particolare le *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*, che dal 1806 rappresenta un efficace censimento delle attività artistiche romane, gli archivi familiari, spesso lacunosi in quegli anni, l'archivio degli "Establecimientos españoles en Roma", dove sono confluiti gli atti della "Nazione" spagnola a Roma relativi all'"Obra Pia de Santiago y Ildefonso" e dell'"Obra Pia de S. Maria de Monserrat", unite insieme nel 1803 con il titolo unico di Fundación de Santiago y S. Ildefonso y de Santa Maria de Monserrat, l'archivio dell'Ambasciata di Spagna, oltre agli archivi notarili.

Tuttavia, è proprio in questi anni che il commercio, sia lecito che illecito, sviluppa un volume eccezionale, per le particolari angustie economiche attraversate dalla vecchia nobiltà romana, per l'ascesa del mito imperiale, con le conseguenti pesanti azioni di sottrazione di opere d'arte, cui resistono con ogni mezzo sia le strutture pubbliche ecclesiastiche sia i privati, per la presenza in città di agenti degli altri regnanti, anch'essi miranti ad accaparrarsi con fini diversi almeno una parte delle opere in circolazione. Si formano così artisti che solo nei decenni successivi giungeranno ad un'affermazione pubblica riconosciuta, come l'ingresso presso l'Accademia di S. Luca o la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, ingresso reso possibile proprio dalle esperienze, talvolta drammatiche, condotte nei "tempi calamitosi", dalla circolazione di opere —spesso forzose, per le vendite dettate da esigenze di sopravvivenza— e di idee, per l'appoggio ed il sostegno reciproco che

² M. Calzolari, "Le Commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico (1809-1814). Nuove ricerche sui fondi documentari conservati nell'Archivio di Stato di Roma", in *Ideologie e patrimonio*, cit., 2000, pp. 515-559. Per il periodo successivo cfr. A. M. Corbo, "Le Commissioni ausiliarie di Belle Arti nello Stato Pontificio dal 1821 al 1848", in *Lunario Romano*, I, *Ottocento nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, Roma, 1982, pp. 433-446.

³ Francesco Fortunati, *Avvenimenti sotto li Pontificati di Pio VII e Leone XII dall'anni 1800 al 1828*, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 10731, f. 460v.

si stabilisce tra artisti della medesima nazionalità, per l'individuazione di modelli artistici e culturali comuni, spesso dedotti dall'ambito classico.

In questo panorama, il mondo spagnolo emerge con una fisionomia discontinua ma con una posizione particolare rispetto alle altre "nazioni forestiere": non ricerca una legittimazione del potere imperiale attraverso il possesso di antichità e di derivazioni dall'antico, come i rappresentanti della cultura francese, cui si somma —per una figura emergente come Luciano Bonaparte— anche la ricerca di "capolavori" in pittura in grado di costituire un panorama completo dello scibile umano moderno in campo artistico⁴; non opera una costante e pesante razzia di oggetti, svenduti dalla nobiltà cittadina, per ornare in patria le dimore dei ricchi borghesi, ammantati così di sapere ed assimilati ai mecenati di età rinascimentale e barocca, come gli inglesi, efficacemente rappresentati da mercanti senza scrupoli, come il Jenkins ed il Buchanan; non vagheggia un mondo antico e perfetto, come i rappresentanti del grande Nord, sull'onda del Thorvaldsen.

Più difficile è stabilire una fisionomia comune, se non confrontando le diverse fonti ed i vari protagonisti: in realtà, coesistono diversi filoni culturali, in un panorama generale assai frazionato come è quello della scena romana.

In materia di commercio e di possesso ufficiale delle opere d'arte, fondamentali sono i documenti di esportazione, conservati sia presso l'Archivio Camerale ed il Camerlengato dell'Archivio di Stato di Roma, sia presso fondi dispersi, come le carte Visconti conservate presso la Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, sia presso l'Archivio Segreto Vaticano, nel fondo relativo alla Spagna della Segreteria di Stato. Si tratta di un controllo incrociato, che conferma i dati presenti in modo analogo nelle diverse serie o introduce elementi nuovi, dovuti al carattere pubblico o riservato delle istituzioni che le hanno prodotte.

Indubbiamente di grande interesse sono le licenze di esportazione di opere d'arte dal 1801 al 1808 annotate nel fondo Camerale II, Antichità e Belle Arti, pubblicate e commentate da Massimo Pomponi, in cui sono annotate diverse opere destinate al Portogallo ed alla Spagna, oltre che al re di Napoli, sia antiche che moderne, nonché disegni ed opere di artisti spagnoli inviati nella madre patria⁵. Le licenze

⁴ Su Luciano Bonaparte cfr. in particolare M. Natoli (a cura di), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma, 1995; G. Della Fina (a cura di), *Citazioni archeologiche. Luciano Bonaparte archeologo*, catalogo della mostra, Orvieto, 10 settembre 2004-9 gennaio 2005, Roma, 2004.

⁵ Cfr. M. Pomponi, "Fonti per la storia dei monumenti antichi di Roma", in *Rendiconti Mor. Accademia dei Lincei*, s. 9, v. 6 (1995), pp. 77-129; occorre integrare i documenti pubblicati con le seguenti licenze: "A di 4 dicembre 1802. L'Abb. Vincenzo Martella sette quadri di mobilio per Napoli sc. 0.60. A di 11 detto Antonio Letizia per Napoli novanta quadri di mobilio sc. 0.70. A di detto Giacomo Luigi Larzon Napoli dodici quadri di mobilio sc. 30. A di 25 gennaio 1802 a mons. Despuig quadri da mobilio sc. 1000. A di 5 marzo 1802 Giuseppe Mucciottigo per quadri e copie sc. 50. Maggio 1803. A di 17 detto a Domenico Ravaggi per ritratto della Santità di Nostro Signore Pio VII e quadro in Lisbona sc. 30. Marzo 1805 A di 8 detto a Francesco Brancadori per due tavolini di porfido da macinar colori in Portogallo sc. 55. Maggio 1805. A di 24 detto a Don Paolo Besora ex gesuita spagnolo per cinque quadri copie in Spagna sc. 60. Giugno 1805. A di 21 a Monsignor Lopez

del periodo successivo, dal 1814 al 1823, sono state trascritte ed analizzate da Anna Maria Corbo⁶, oltre alla vasta opera di A. Bertolotti⁷.

Le carte autografe di Filippo Aurelio Visconti, relative ai permessi "di esportazione di oggetti d'arte dallo Stato Pontificio" del 1798, provenienti dall'archivio di casa Visconti⁸, consentono di studiare in dettaglio il passaggio di una grande quantità di opere d'arte (tra cui il "24 messidoro" è annotato "Rosaet deputato della Società Francese desidera l'estrazione di casse contenenti due statue acquistate dalla nazione francese, provenienti dalla casa di Portogallo", c. 33r).

Particolarmente significativo è il carteggio del 1804 conservato sia presso l'Archivio Camerale dell'Archivio di Stato di Roma sia presso la Segreteria di Stato dell'Archivio Segreto Vaticano, ed in parte presso l'archivio dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, relativo all'esportazione di 19 casse contenenti sculture antiche di proprietà del cardinale José Nicolás de Azara, destinate al re di Spagna per lascito testamentario dello stesso cardinale: come è noto, il 19 maggio 1804 Antonio Canova ne blocca due, contenenti un busto di "Telemaco con egida sopra la spalla sinistra", in realtà una testa virile con elmo, e la statua di "Bacco giovanetto con emblema straordinario", già restaurata come "Britannico"; vengono quindi autorizzate all'esportazione solo 17 casse. In considerazione del fatto che per tutti gli oggetti destinati al re spagnolo non si prevede alcun dazio, il blocco di due sole opere — e non delle migliori per qualità — stabilito dal Canova indica un'altra finalità, probabilmente molto più personale. Se si confronta infatti la testa Azara con la testa con elmo di Teseo in lotta con il Centauro del gesso conservato nella Gipsoteca di Possagno¹⁰, commissionato nel 1804 dalla Repubblica di Milano per

numero 26 quadretti dipinti a tempera ed a pastello a Napoli per via di mare sc. 300. A di 27 detto a monsignor Lopez per deser sc. 60. Luglio 1805. A di 5 detto a Giorgio Vidaurre per due casse, una contiene 12 teste di S. Ignazio, l'altra contiene una Maria Vergine de Guadalupe, una per via di terra e una per via di mare in Napoli sc. 6. Giugno 1808. A di 21 Duca di Miranda un quadro moderno per Napoli sc. 208. 8 settembre 1805. Altra simile licenza del signor Pro. Mariano de Jguaran sc. 15. 1806 a 5 febbraio 1806 di quadri al signore Gio. Batta Carvane sc. 15. A di 25 aprile detto simile di marmi all'ecc.mo Alquier sc. 15. A di 23 luglio 1806 Al brigadiere Cappelletti ministro di Sua Maestà Cattolica in Bologna per quadro fatto restaurare in Roma [nessun pagamento]. A di 28 detto al brigadier Cappelletti per due cantoniere per Bologna sc. 20. 1808 a di 2 gennaio licenza di quadri al duca di Miranda sc. 15 e di 21 luglio licenza di quadri al signor duca di Miranda sc. 15".

⁶ A. M. Corbo, "L'esportazione delle opere d'arte dallo Stato Pontificio tra il 1814 e il 1823", in *L'Arte*, III, 10, 1970, pp. 88-103.

⁷ A. Bertolotti, "Esportazione di oggetti di belle arti da Roma nei secoli XVI-XIX", in *Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma*, I-IV, 1875-80, I, pp. 173-192, II, pp. 21-46, 145-169, 209-224, 266-272, 289-301; III, pp. 171-181, 281-285; IV, pp. 74-90.

⁸ Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, manoscritti Lanciani, n° 65.

⁹ Sull'eredità De Azara cfr. B. Cacciotti, "La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari", in *Bollettino d'Arte*, n° 78, marzo-aprile 1993, pp. 1-54.

¹⁰ O. Stefani, *Antonio Canova: la statuaria*, Milano, 2003, p. 120. Cfr. anche F. M. Aliberti Gaudioso, G. Delfini Filippi e F. Persegati, *Sculture calchi e modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno*, Treviso, s.d.; G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976; A. Zanella, *Canova e Roma*, Roma, 1991.

onorare Napoleone, da cui è tratta la scultura in marmo del 1804-19 del Kunsthistorisches Museum, si può ipotizzare l'interesse del Canova a studiare il modello antico direttamente come fonte d'ispirazione per un lavoro dello stesso periodo, con un soggetto virile con elmo poi largamente ripreso. Così come anche la raffigurazione del principe Henzyk Lubomirski come Eros della Gipsoteca di Possagno, del 1786¹¹, rielabora il modello del Bacco Azara, poi ulteriormente trasformato in opere successive. L'allontanamento delle due opere da Roma avrebbe reso più difficile lo studio dei modelli, analogamente alla funzione svolta dalla collezione di terrecotte antiche che lo stesso Canova conservava nel suo studio, luogo di confronto con artisti e viaggiatori¹².

Per quanto riguarda le "assegne", non è certo l'editto del 1802 a dare inizio a queste dichiarazioni obbligatorie¹³; già con l'editto del 5 luglio 1796, Pio VI aveva imposto le assegne o dichiarazioni relative al possesso di oro e di argento a tutte le persone, laici ed ecclesiastici, dello Stato pontificio¹⁴. Tra di esse, di un certo interesse risultano le dichiarazioni del cardinale Francesco Saverio de Zelada, dell'8 luglio 1796, in cui elenca tutti gli oggetti inviati alla Zecca pontificia in più volte, attestando così la sua esemplare collaborazione al buon andamento dello Stato in un periodo così difficile: "prima di alcuna insinuazione mandò il cardinal de Zelada alla Zecca Pontificia tutta la sua vassella d'argento, della quale si serviva nei pranzi e cene di parata e la donò all'Erario per un piccolo sollievo nei pubblici bisogni dello Stato.

In seguito mandò alla stessa Zecca tutti quegli argenti che si era riservato per le funzioni pubbliche, e di questi intese formarne il solo reinvestimento. Conoscendo il pubblico bisogno mandò parimenti alla Zecca de' candelieri ed altri argenti, de quali si serviva nelle Congregazioni, ed altre funzioni notturne, facendone il solito reinvestimento. In seguito all'ultima notificazione ha ricercato scrupolosamente tutta la sua casa, e ne fa la presente nota"¹⁵. Segue un elenco di vari oggetti d'oro, purtroppo inviati alla Zecca per essere fusi e quindi non più presenti nel suo testamento, tra cui coppe, una catena, una scatola, molte medaglie, fibbie, un cucchiaino, oggetti d'argento, come il necessario per lo scrittoio, un'acquasantiera, un "dejeuné", posate, un "faldistorio"; queste opere sono inviate alla fusione "gratuitamente in sollievo dei presenti bisogni dello Stato", insieme ad un elenco di argenti dorati e

¹¹ O. Stefani, *cit.*, 2003, p. 53.

¹² Cfr. l'elenco delle terrecotte e l'analisi della funzione dello studio in C. Benocci, "Antonio Canova collezionista. Una raccolta di terrecotte e sculture antiche passate ai Musei Vaticani", in *L'Urbe*, anno XLVI, N.S., n° 1-2, gennaio-aprile 1983, pp. 27-36; *idem*, "Lo studio di Antonio Canova a Roma", in *Le officine dell'arte canoviana. La "Torretta" a Possagno e lo studio romano*, Asolo, 1996, pp. 67-78. Cfr. anche M. E. Micheli, "Le raccolte di antichità di Antonio Canova", in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, ser-3, 8/9, 1985-86, pp. 205-322.

¹³ Cfr. D. Borghese, "L'editto del cardinal Pacca e le assegne dei collezionisti romani", in *Caravaggio e la collezione Mattei*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 73-116.

¹⁴ Cfr. M. Morena, "La requisizione di ori, argenti e gioie a Roma e nello Stato pontificio. Un'occasione commerciale?", in *Ideologie e patrimonio*, *cit.*, 2000, pp. 445-456.

¹⁵ ASR, Assegne dei beni, Serie II, b. 150, cc. 641r-642r.

lisci per la scelta da operare a cura della Sacra Congregazione deputata. Infine il cardinale dichiara "esistere presso di me un Museo... alcune medaglie e monete d'oro e d'argento, e quando la Sagra Congregazione me lo ordini, sono pronto a consegnarlo", beni che vengono al momento risparmiati.

Le assegni stesse consentono di valutare la presenza di un tessuto spagnolo sia di elevato profilo che di più basso potere economico, che però può risultare interessante per funzioni svolte in anni successivi. La difficoltà d'individuazione dei soggetti spagnoli è anche legata al fatto che i permessi di esportazione vengono richiesti dai segretari di grandi personaggi (come Giovan Battista Alfonsi, personaggio di fiducia del cardinale de Zelada) o da mercanti, senza dichiarare chi siano i committenti.

Circolano inoltre anche grandi quantità di opere moderne legate ad una corona strettamente connessa con quella spagnola: appartengono al re di Napoli Ferdinando IV, fratello del re di Spagna Carlo IV, una serie cospicua di quadri dichiarati in un'assegna del 1802, quadri depositati nel "Palazzo incontro all'Angelo Custode appartenente all'illustrissimo signor marchese Torlonia"¹⁶. Si tratta di una parte delle opere acquistate da Domenico Venuti su commissione del re a Roma nel 1802, con l'aiuto di Angelica Kauffmann e del Canova, per arricchire la Galleria di Francavilla a Napoli. Dalla documentazione esistente presso l'Archivio di Stato di Napoli e dalle altre fonti individuate agli inizi del Novecento dal Filangieri di Candida¹⁷, la scelta del re si concentra sulla grande pittura del Cinquecento e del Seicento, di ambito raffaellesco e carraccesco, ma anche con qualche riferimento alla scuola del Caravaggio; sono altresì presenti molte opere di Salvator Rosa. Quindi, oltre agli esiti degli scavi ad Ercolano e Pompei ed all'entusiasmo suscitato dall'antico, l'idea di classico si estende alla cultura cinque-secentesca, intesa come completamento sommo dello sviluppo dell'arte moderna.

Molto più eterogenea è la scelta operata dal cardinale de Azara per i quadri in suo possesso, dove prevale l'opera del Mengs, insieme a pittori spagnoli anche di eccellente qualità e varie copie delle opere più celebri del Rinascimento; ritratti e paesi completano un panorama enciclopedico, non troppo originale¹⁸.

Ben più interessante è la scelta operata dal cardinale de Zelada: ben noto collezionista di antichità¹⁹, come dimostra tra l'altro l'inventario del 1802, redatto dopo la sua morte, egli raccoglie non solo opere di Anton Raphael Mengs, Angelica Kaufmann, Cristoforo Unterperger, Anton von Maron, Giuseppe Cades, Gavin Ha-

¹⁶ L'elenco dell'assegna è pubblicato in D. Borghese, 1995, pp. 80-81, senza però individuarne la committenza e l'ambito di riferimento.

¹⁷ A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli, "Le Gallerie Nazionali Italiane"*, Roma, 1902, pp. 26-31, 110-115.

¹⁸ B. Cacciotti, *cit.*, 1993, pp. 34-35.

¹⁹ Cfr. per la sua collezione di antichità M. E. Micheli, "Naturalia e artificialia nelle raccolte del Cardinale Francesco Saverio de Zelada", a cura di J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti, X. Dupré Raventós e B. Palma Venetucci, *Iluminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, atti del convegno, Roma, 2003, pp. 231-241.

milton ed Antonio Cavallucci, quindi in sostanza dei migliori artisti contemporanei, ma anche una serie cospicua di quadri di "primitivi"²⁰, cioè di opere medioevali fino al primo Rinascimento, che erano collocate nel suo palazzo Conti in Via delle Botteghe Oscure accanto alla collezione antiquaria, intese quindi come un'estensione dell'antico piuttosto che come una moderna pinacoteca. Paradossalmente, la dispersione di queste opere, donate nel 1798 al cardinale Giovanni Rinuccini e partite per Firenze, seguite dalle altre tele lasciate in eredità al fratello del cardinale marchese Alessandro Rinuccini e portate anch'esse a Firenze, opere vendute all'asta nel 1854 ed ora disperse (molte sono state individuate recentemente al Louvre), rappresenta un potente fattore di affermazione di un gusto fortemente sostenuto nelle sue opere da Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, presente a Roma in quegli anni, che afferma l'amore per l'arte medioevale e per il Quattrocento ed il primo Cinquecento, cui si ispira la "Grande Galerie" del Louvre, aperta nel 1810.

Un fondo archivistico interessante da indagare è risultato essere la serie delle Giustizie di pace dell'Archivio di Stato di Roma, elenco di provvedimenti stabiliti da un giudice di pace relativi a possedimenti appartenenti a cittadini defunti, sigillati ed aperti solo dopo l'intervento degli eredi, con redazione dei relativi inventari. Tra gli spagnoli presenti a Roma, interessante è il confessore della regina, Andrea Reguena, che nomina Emanuel Godoy suo erede, facendolo accorrere dal Palazzo di Spagna nel 1813, dove abitava insieme al re Carlo IV ed alla regina²¹.

Interesse sarebbe il reperimento dell'inventario delle opere lasciate dal cardinale Antonio Despuig y Dameto al principe Palazzo Altieri a Lucca alla sua morte nel 1813 e poi vendute, pur se le condizioni economiche sempre più difficili dello stesso personaggio lasciano prevedere che gran parte delle sue collezioni erano già partite per altre sedi. In particolare, oltre alle opere antiche, già brillantemente studiate²², sarebbe suggestivo individuare i 90 quadri che lasciano Roma per Pisa nel 1802, dove il cardinale al momento risiedeva, citati nelle assegni di quell'anno ma non descritti²³.

Gli anni difficili degli inizi del XIX secolo segnano in effetti un momento di passaggio storico del tessuto sociale e culturale romano: i grandi protagonisti della cultura antiquaria e collezionistica spagnola muoiono o si allontanano, con un vero e proprio cambio di generazioni, come il cardinale de Zelada, morto nel 1801, il cardinale de Azara, morto a Parigi nel 1804, il cardinale Despuig, morto appunto nel 1813.

La figura emergente in questi anni è, come è noto, Emmanuel Godoy, Principe della Pace, esule a Roma insieme alla famiglia reale dal 1809. I documenti della

²⁰ Cfr. A. De Angelis, "La collezione dei primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)", in *Ricerche di storia dell'arte*, 77, 2002, pp. 41-53.

²¹ ASR, Giustizie di pace, reg. 37, 1812-14.

²² Cfr. A. Pasqualini, "Interessi eruditi e collezionismo epigrafico del Cardinale Antonio Despuig y Dameto", in *Iluminismo e Ilustración*, *cit.*, 2003, pp. 295-309.

²³ Cfr. per i suoi testamenti BAV, cod. Ferraioli 901, cc. 1r-20r.

Segreteria di Stato dell'Archivio Segreto Vaticano riportano in modo molto esplicito il suo ruolo presso la corte spagnola e il valore della sua opera di mediatore con l'autorità francese: il Segretario di Stato cardinale Pacca riceve infatti una lettera di Aroco di Nicoa da Madrid il 22 luglio 1814, dove si afferma che "tutta la Europa e il mondo intero sa qual sia stata la influenza di Godoy ne' pubblici affari di Spagna, e a tanto giunse il suo ascendente, che altro non si eseguiva dal governo che ciò che voleva e comandava Godoy. Regolato dal suo capriccio e dalla sua ambizione, per tacere de gl'infiniti danni causati alla Nazione, cospirò contro il principe e principessa di Asturias. Una cadde vittima, e l'altro sarebbe stato sacrificato, se una speciale provvidenza non lo avesse conservato, e fatta palese più chiara del cristallo a sua innocenza... La Nazione inorridisce di veder trionfare uno, che mille volte ha chiesto e non cessa di chiederlo istantemente (sic), che sia giudicato e punito come reo di lesa maestà e Nazione. La clemenza e generosità di questo suole in parte calmare questa inquietudine ed evitare al tempo stesso una terribile catastrofe col riclamare l'arresto e la consegna di Godoy"²⁴. Il re Ferdinando VII ne chiede l'allontanamento dai suoi genitori Carlo IV e dalla regina Maria Luisa. Il papa decide diplomaticamente di mandarlo a Pesaro, mentre la coppia reale rimane a Roma. Dopo un anno però ne viene autorizzato il rientro in città.

Il potente Godoy è in questo breve e tumultuoso lasso di tempo uno dei maggiori collezionisti, che si serve anche di artisti spagnoli, come l'architetto Antonio Celles, per la sua splendida residenza nella sua Villa Mattei al Celio²⁵. Già studiate sono le sue collezioni antiquarie ed in corso di studio anche la sua collezione di oltre 1000 quadri, in gran parte nel Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, dove sono stati indagati diversi inventari²⁶. Da quanto finora emerso, gli interessi del Godoy spaziano su di un arco temporale che assume come secoli prevalenti il Cinquecento, il Seicento ed il Settecento, esteso alle principali scuole europee, con un'attenzione particolare a quella spagnola, seguito in questo da alcuni artisti spagnoli, che ne acquistano le opere, come José de Madrazo e José Aparicio, a lungo attivi a Roma.

Il Guattani ricorda un'altra funzione svolta dal Principe della Pace, quella mirante a diffondere la cultura barocca spagnola, anche con possibili guadagni, legati alla riproducibilità di opere significative in stampe, che potevano contare su di un ricco mercato. Nel tomo III delle sue *Memorie enciclopediche*, edito intorno al 1807, egli si rivolge agli "amatori delle belle arti" per celebrare "una grande opera di Claudio Coelho, ... pittore poco conosciuto fuori delle Spagne",

²⁴ Archivio Segreto Vaticano, Segreteria di Stato, Spagna, bb. 313 A, 314, 315, 316, 317, 418; Parte moderna, Esteri, bb. 418, 426.

²⁵ C. Benocci (a cura di), *Villa Celimontana*, Torino, 1992.

²⁶ Cfr. I. Rose, *Manuel Godoy Patrón de las Artes y coleccionista*, Editoriale de la Universidad Complutense de Madrid, 1983; L. L. Kagane, "Kartiny, priobretennye v 1831 godu dlja Ermitaža u Nanuelja Godoja, knjazja Mira", in *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža*, 29, 2000, pp. 206-235, 242; I. Rose de Viejo, "Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia", in *Academia*, 2001, 92/93, pp. 33-44.

conservata "all'Escuriale", raffigurante "Carlo II, accompagnato dai grandi della sua Corte, vi è rappresentato genuflesso avanti il SS.mo Sacramento, che tiene in mani il Priore del Convento. Egli viene in quell'atto a fare onorevole emenda della profanazione che avea commessa un empio lacerando una santa particola". Dopo averne magnificato le caratteristiche stilistiche barocche, di singolare apprezzamento in un ambiente marcatamente classicistico, passa alla descrizione dell'operazione promossa dal Godoy: "siamo debitori alla generosità, ed all'amore per l'arti, che distinguono sì eminentemente S.A.S. il Principe della Pace di un magnifico disegno di questo quadro, che, destinato all'incisione, riduce l'opera all'altezza di trenta pollici sopra quindici e mezzo di larghezza; il famoso incisore Bartolozzi si è incaricato d'inciderne le figure, e Beniamino Conte l'architettura, e gli accessori". Prevede che la stampa sarà disponibile "verso la fine di settembre prossimo 1807" e verrà messa in vendita "a scudi 12, per la prova con lettere, e scudi 18 avanti le lettere"²⁷.

Il Guattani è in effetti una delle fonti più attendibili per la ricostruzione della cultura romana di quegli anni. In particolare, sono registrati come pensionati della Accademia di S. Fernando negli anni in esame José Álvarez, Ramón Barba, Manuel Michel e dal 1805 Valeriano Salvatierra²⁸, prima dell'interruzione delle attività dell'Accademia in seguito alla guerra. Il Guattani celebra nel primo tomo della sua opera già più volte ricordata, edita a Roma nel 1806, un "Desert magnifico con gruppi e figure in bronzo allusive alla mensa, idea dello scultore catalano sig. Campeny, eseguito per la scultura dal signor Giuseppe Boschi romano, e per i marmi dalli signori Alessandro e Cammillo Focardi intagliatori in marmo", straordinario complesso, ora alla Galleria Nazionale di Parma, che costituisce una sintesi tra la tradizione rinascimentale, di cui riprende l'iconografia generale e le diverse simbologie connesse ai diversi soggetti, e la cultura classica, da cui deriva la trattazione delle diverse figure. Fonti d'ispirazione per i particolari sono i fregi corinzi e i leoni capitolini, le decorazioni in bronzo dorato tipicamente francesi e così via. "Né Archi, né Tempj, né obelisch, né rovine o altre solite malinconiche memorie di passate grandezze, hanno avuto luogo nella fervida immaginazione del giovine Catalano Sig. Domenico Campeny, Scultor pensionato, che n'è l'au-

²⁷ G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.*, tomo III, s.d. ma circa 1807, pp. 31-32. Cfr. anche G. A. Guattani, *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e belle arti di Roma per l'anno MDCCCXV*, Roma, 1805; G. A. Guattani, *Roma descritta ed illustrata... in questa seconda edizione corretta ed accresciuta*, Roma, 1805; G. A. Guattani, "Catalogo degli artisti stabiliti ed attualmente dimoranti in Roma", in *Memorie. cit.*, IV, pp. 140-158; D. Silvgni, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1971; A. Cipriani (a cura di), *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, Roma, 2000.

²⁸ L. Azcúe Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1994. Cfr. anche N. Pevsner, *Las Academias artísticas en España*, Madrid, 1898. Per il periodo successivo dei pensionati spagnoli cfr. *Roma y el ideal académico. La pintura en la Accademia Española de Roma, 1873-1903*, catalogo della mostra, Madrid, 1992; J. M. Montijano García, *La Academia de España en Roma*, Madrid, 1998; M. C. Bagolan, *La Spagna sul Gianicolo. La Reale Accademia di Spagna, Roma, 2004*.

tore... Vi ha rappresentato come in un trionfo, Apollo, e Diana, o sia il Sole e la Luna, al calore e forza de' quali tutto devesi quanto la terra produce, quanto per conseguenza si serve sulle mense de' grandi. Vi ha introdotte le biade e il vino simboleggianti Cerere e Bacco, i 4 elementi, le 4 stagioni e i 12 mesi dell'anno, personificati anch'essi, non solo per denotare le alternate produzioni, ed il vario carattere de' tempi; ma per esprimere le diverse lavorazioni che la terra richiede, onde richiamarci alla memoria l'utilità dell'agricoltura; pel cui favore si ottiene il più che ci alimenta"²⁹. L'opera è commissionata nel 1802 da Antonio de Vargas y Laguna per l'Ambasciata di Spagna presso la S. Sede e viene completata intorno al 1806 (Fig. 1).

Nello stesso tomo viene accuratamente descritta anche la pittura raffigurante *La morte di Lucrezia* di José Madrazo (Fig. 2), in realtà ispirata ad una scultura di Damià Campeny, l'autore del *Dessert* già ricordato. La pittura costituisce un manifesto del neoclassicismo romano, e "stette già esposto, con approvazione del pubblico, nel palazzo ministeriale in piazza di Spagna". Sia il soggetto romano sia la composizione, di gusto davidiano, sia la tipologia delle figure, i cui panneggi sono accuratamente studiati su modelli antichi (si veda l'Appendice Documentaria), celebrano la cultura classica, che accomuna al pittore Madrazo i tre scultori spagnoli a Roma José Álvarez Cubero, il Company e Antoni Solà. Essi interpretano in modo eccellente la scultura neoclassica affermata a Roma, così come Antonio Celles sviluppa lo stesso filone culturale in campo architettonico nelle sue creazioni romane, come la Villa Mattei al Celio, e poi a Barcellona. I cinque artisti sono strettamente legati sia per i rapporti personali (Campeny sposa la sorella di Celles) sia per la comunanza di gusto e di intenti culturali; Campeny, nel 1796, a diciassette anni, studia nell'Accademia di S. Luca, lavora poi al laboratorio di restauro dei Musei Capitolini ed è amico personale del Canova³⁰.

Lo stesso Guattani ricorda nel tomo II delle *Memorie* la "marchesa Marianna di S. Cruz spagnola, nata contessa di Valdstein", "già Accademica di merito in Madrid",

²⁹ G. A. Guattani, *Memorie*, cit., I, 1806, pp. 44-50. Per la trascrizione del passo del Guattani cfr. C. Cid, *La vida y la obra del escultor neoclásico Catalán Damià Campeny I Estrany*, Barcelona, 1998, pp. 202-206, testo cui si rimanda anche per la trattazione generale sull'artista. Cfr. C. Cid Priego, "Campeny y Estrany Damià", in *Dictionary of Art*, 5, New York, 1996, p. 544.

³⁰ Cfr. G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, ad indicem; A. Riera i Mora, *Los albores del siglo XIX escultores catalanos pensionados en Roma*, Actas del VIII Congreso del C.E.H., Cáceres, 1991, Mérida, 1992. Su Ramón Barba cfr. J. Nicolau, "Barba Ramón", in *Dictionary of Art*, 3, New York, 1996, p. 199. Su Antoni Solà cfr. M. Barrio Ogayar, "Un escultor español en Rome: Antonio Solà", in *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, pp. 51-83; E. Pardo Canalís, "La casa y biblioteca del escultor Antonio Solà", in *Revista de ideas estéticas*, n° 100, t. XXV, 1967, pp. 75-98; A. Riera i Mora, "La carrera académica de l'escultor Antoni Solà", in *Revista de Catalunya*, 8, 1994, pp. 67-88; W. Rincón García, "Solà Antonio", in *Dictionary of Art*, 29, New York, 1996, pp. 20-21. Su José de Madrazo y Agudo cfr. E. Arias Englés, "José de Madrazo y Agudo", in *Dictionary of Art*, vol. 20, New York, 1996, pp. 57-58. Su José Álvarez Cubero cfr. W. Rincón García, "José Álvarez Cubero", in *Dictionary of Art*, vol. 1, New York, 1996, pp. 741-743. Su José Aparicio cfr. J. Gutiérrez Burón, "Aparicio Inglada José", in *Dictionary of Art*, 2, New York, 1996, p. 215.

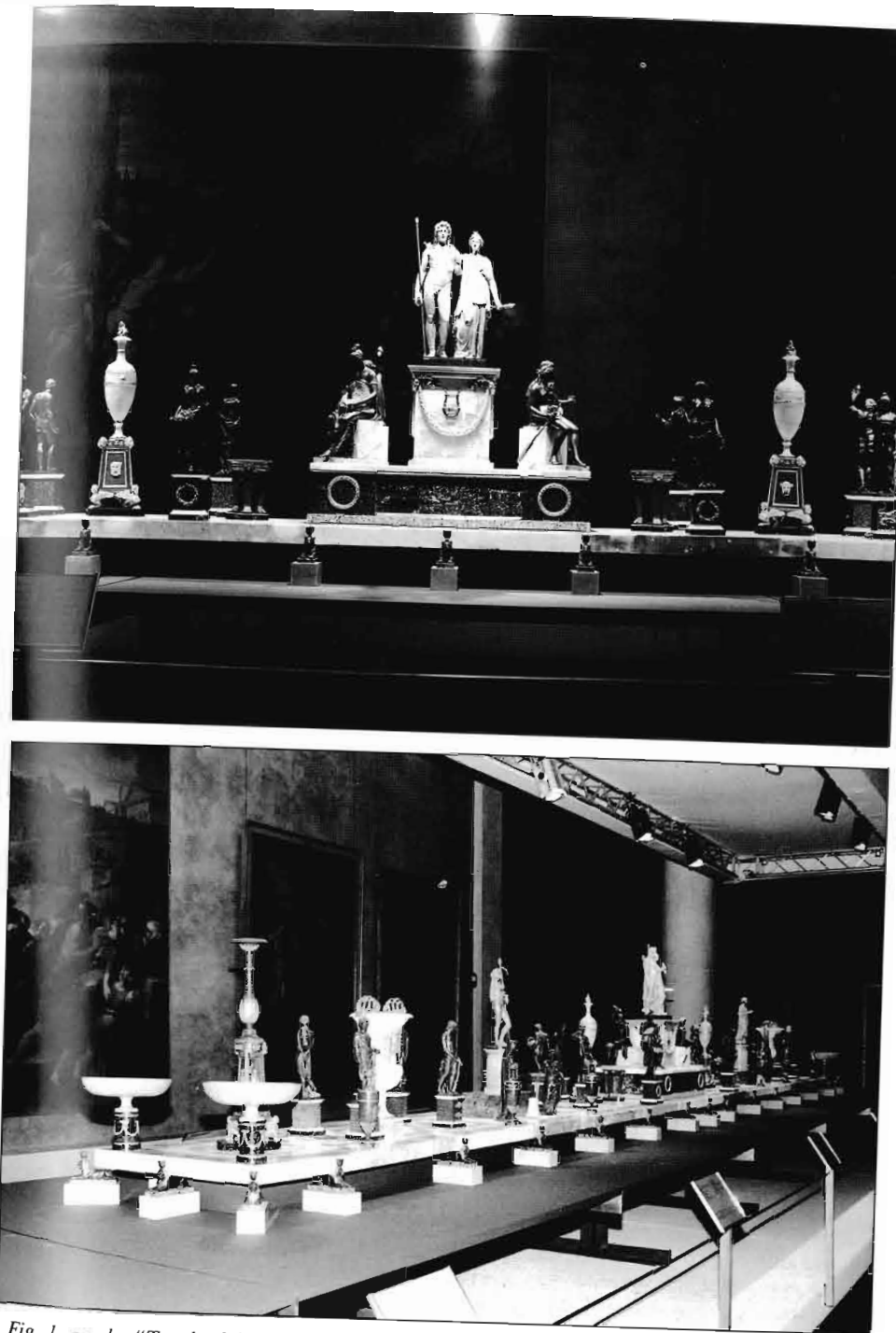


Fig. 1, a y b. "Tavolo del trionfo". Autore: D. Campeny. Galleria Nazionale Palazzo Pilotta (Parma).



Fig. 2. "La morte di Lucrecia" de José Madrazo, según Guattani.

accolta come "Accademica di Merito miniatrice" nell'Accademia di S. Luca nella congregazione del 25 settembre 1811³¹ e nel tomo III, databile intorno al 1807, gli scultori Álvarez, Barba, "Campegni", "Dos Reis Paolino Massimo", il "Solar", con alcune opere. Infine, nel successivo tomo IV riporta il "Catalogo degli artisti stabiliti o attualmente dimoranti in Roma", dove sono elencati i "Pensionati Spagnoli Madrazo Giuseppe, Aparisio Giuseppe, Cavagnes Emanuele, Dos Reis Massimo Paolino, Pensionato Portoghese". Si ricorda anche "Dionigi Marianna, Accademica di S. Luca", che esporta sue opere in Spagna.

Tra gli scultori, sono citate alcune opere dell'Álvarez (statue di Venere, di Apollo, di "Giovane con Cicogna"), accuratamente descritte; vengono menzionate "opere diverse" dell'"Apparisco", e "statue di Mercurio e di Venere, ritratti" del

³¹ Roma, Archivio dell'Accademia di S. Luca (d'ora in poi AASL). "Registro delle Congregazioni dell'Accademia di S. Luca", n° 56, c. 9r. Cfr. M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823.

Barba, una "statua di Diana, Imeneo" del Damià, una statua di Psiche e ritratti del "Solar". Si citano anche "Emmanuel Michele pensionato di Spagna" e l'architetto Antonio Celles.

Il panorama romano si completa con i dati deducibili dal *Diario* di Vincenzo Pacetti³², già molto indagato, e da alcune guide, come l'*Almanach aus Rom für Künstler und freunde der Bildenden Kunst*, pubblicato a Leipzig nel 1810.

Dal quadro degli artisti spagnoli presenti a Roma emerge un indubbio interesse per la cultura classica, espresso in opere neoclassiche di buon livello: favoriscono questo indirizzo, prevalente anche per esponenti di altre "Nazioni", lo studio del Canova e del Thorvaldsen³³ e l'Accademia di S. Luca, l'organismo culturale principale della città, nei primi anni del secolo occupato però prevalentemente nella risoluzioni di questioni pratiche ed architettoniche, durante il principato di Andrea Vici; con la supervisione del Canova e con il suo principato dal 1811, invece, la cultura pittorica e scultorea di derivazione classica ritorna a prevalere.

Gli artisti spagnoli mantengono comunque un buon livello espressivo ed i contatti con la stessa Accademia: Antonio Solà vince nel settembre del 1804 il primo premio del concorso della scuola del Nudo³⁴, con Camillo Pacetti direttore della Scuola; nel concorso di marzo del 1811 (direttore Vincenzo Camuccini) il primo premio della scultura viene vinto da "Teodoro Murr spagnolo" (ricordato anche nel *Diario* del Pacetti nel 1811) ed il secondo premio dallo spagnolo Valeriano

³² Cfr. per gli inizi dell'Ottocento L. Pirzio Biroli Stefanelli, "Il 'Giornale' di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo", in *Illuminismo e ilustración. cit.*, 2003, pp. 329-339. Più in generale cfr. R. Carloni, "Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo", in *Labyrinthos*, 19/20, 1991, pp. 155-225; *idem*, "Francesco Antonio Franzoni nel Giornale di Vincenzo Pacetti", in *Labyrinthos*, XI-XII, 21/24, 1992-1993, pp. 361-392; *idem*, "I fratelli Franzoni e le vendite antiquarie del primo Ottocento al Museo Vaticano", in *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, XIII, 1993, pp. 162-190; *idem*, "I restauri di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari e Domenico Piggiani nel Museo Capitolino", in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, Nuova Serie, IX, 1995, pp. 63-82; *idem*, "Per una ricostruzione della collezione dei dipinti di Luciano: acquisti, vendite e qualche nota sul mercato antiquario romano del primo Ottocento", in M. Natoli (a cura di), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma, 1995, pp. 5-47; *idem*, "Un collezionista di epoca napoleonica, il conte Luigi Marconi e la sua residenza in Frascati", in *Bollettino d'Arte*, LXXXII, s. VI, 99, 1997, pp. 99-136; *idem*, "Giuseppe Franzoni tra restauri e perizie d'arte: dalla Pallade alla collezione Giorgi", in A. Germano (a cura di), *Pallade di Velletri, il mito, la fortuna*. Atti della Giornata di studi, Velletri 13 dicembre 1997, Museo Studi e Ricerche 2, 1999, pp. 65-85; L. Pirzio Biroli Stefanelli, "Il diario di Vincenzo Pacetti e la cultura antiquaria nella Roma del Settecento", *ibidem*, pp. 31-33; R. Carloni, "Pietro Bracci, Francesco Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni", a cura di E. Debenedetti, *Sculture romane del Settecento. Studi sul Settecento Romano*, 19, Roma, 2003, pp. 201-231; *idem*, "Scultori-restauratori nella Roma di Thorvaldsen: Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia", in *Analecta Romana Instituti Danici*, 29, 2003 (2004), pp. 175-192.

³³ Cfr. P. Kragelund e M. Nykjaer (a cura di), *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito*, Roma, 1991. Cfr. anche F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, 2002, pp. 526-534.

³⁴ Archivio dell'Accademia di S. Luca, registro "Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'anno 1754 al 1848, coll'indicazione del professore direttore della Scuola", c. 43r.

Sebastiano (anch'esso citato nel 1811 nello stesso *Diario*); nel concorso di settembre del 1811 (direttore Massimiliano Labreur) quest'ultimo artista vince il primo premio nella scultura³⁵. Lo scultore spagnolo Valeriano Salvatierra vince un premio della scultura alla scuola del Nudo nel concorso del 1811, il secondo premio nel concorso del 1812 ed il primo premio nel concorso del 1813³⁶.

Gli artisti si esercitano comunque nello studio anche di altri filoni culturali, come dimostrano le copie che vengono inviate in patria riproducendo capolavori rinascimentali e barocchi; le commissioni che ricevono non si limitano in effetti a soggetti classici, come la SS. Trinità dell'Apparicio, mandata a Genzano nel 1815.

Gli artisti attraversano un momento particolarmente difficile nel 1809, quando si rifiutano di giurare fedeltà a Giuseppe Bonaparte, posto al governo della Spagna. Il sollecito ed efficace intervento del Canova garantisce loro la libertà (erano stati imprigionati a Castel S. Angelo) ma non le pensioni: gli anni successivi sono molto duri, e la loro esistenza viene assicurata dalle vendite delle loro opere, pure apprezzate, e dagli stretti legami che intercorrono tra di loro, dati che spiegano la rapida circolazione di modelli e di idee, fruttuosi per gli anni successivi. Un parziale recupero si osserva per alcuni di essi anche prima della caduta di Napoleone, con commissioni ufficiali, come i quattro bassorilievi di soggetto classico per la camera da letto dell'imperatore al Palazzo del Quirinale di José Álvarez. I rilievi vennero staccati al rientro di Pio VII e si trovano ora ai Musei Vaticani. L'Álvarez esegue anche ritratti della famiglia di Napoleone e nel 1814 viene eletto accademico di S. Luca³⁷. All'Esposizione al Campidoglio del 16 agosto del 1810 è presente Vicente Aparicio, fratello di José, premiato con il primo premio per la scultura, alla pari con Carlo Finelli, nel concorso Balestra del 7 agosto 1810; nel settembre del 1810 anche lo spagnolo Valeriano Sebastiani riceve un premio "per incoraggiamento in scultura" sempre presso l'Accademia di S. Luca³⁸. José de Madrazo esegue nel 1812 il ritratto di Johann Christian Reinhart accolto nell'Accademia di S. Luca³⁹.

In questo panorama di notevole importanza è la funzione di assistenza e di collegamento tra artisti e personaggi spagnoli di ogni livello culturale ed economico assicurata dall' "Obra Pia de Santiago y Ildefonso" e dall' "Obra Pia de S. Maria de Monserrat", unite insieme nel 1803 con il titolo unico di "Fundación de Santiago y S. Ildefonso y de Santa Maria de Monserrat", come già ricordato. Nell'archivio di queste istituzioni sono conservati documenti relativi ai lasciti che anche gli artisti spagnoli fanno alle opere pie spagnole ed alle relative chiese, come José Aparicio.

³⁵ AASL, *ibidem*, cc. 47v-48r.

³⁶ AASL, vol. 169.

³⁷ M. Natoli e M. A. Scarpati, *Il Palazzo del Quirinale: il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma, 1989, pp. 11-12.

³⁸ AASL, Registro delle Congregazioni dell'Accademia di S. Luca, n° 56.

³⁹ Cfr. le opere di artisti spagnoli nel catalogo della mostra *La Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia Capitale delle Arti*, a cura di L. Barroero, Roma 7 marzo-29 giugno 2003, Milano, 2003. Cfr. anche L. Barroero e S. Susinno (a cura di), *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, Roma, 2002.

Di notevole interesse è il testamento autografo di Antoni Solà⁴⁰, già individuato in copia presso l'Archivio Storico Capitolino: si tratta di un documento molto significativo, soprattutto se confrontato con l'inventario delle opere e dei libri della sua biblioteca steso subito dopo la sua morte⁴¹. Lo scultore seleziona le istituzioni che hanno svolto un ruolo fondamentale nella sua vita ed in quella degli artisti spagnoli a Roma, come la Congregazione dei Virtuosi al Panteon e l'Accademia di S. Luca, insieme ad altre scuole minori; individua alcune opere, delle quali non sono stati effettuati tutti i pagamenti da parte della Corona spagnola, come il gruppo della Carità Romana, e dieci statue di marmo raffiguranti le nove muse ed Apollo Citaredo, di cui sono state completate due statue e cinque modelli. Dona al Reale Palazzo di Spagna a Roma i modelli in gesso del gruppo di Daoiz e Velard e della statua di Cervantes; nomina infine diversi personaggi spagnoli cui destina lasciti. Infine, doni significativi sono quelli destinati alla Reale Accademia di Madrid e alla "Scuola di Belle Arti di Barcellona": si tratta di libri che esaltano la migliore cultura antiquaria del momento, come diversi volumi di Luigi Canina, dedicati a Veio, a Tuscolo ed alla topografia romana, l'opera di Hamilton sui vasi etruschi e la trattazione del "Museo Borbonico di Napoli". Nella sua biblioteca rimangono i testi legati alla cultura rinascimentale e barocca ed affiora anche un interesse per i "primitivi", con i volumi di Jean Baptiste Seroux d'Angicourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, editi a Prato nel 1826.

Si tratta quindi di una sintesi ad alto livello dell'unione di due culture, quella spagnola e quella italiana, nell'esperienza di uno scultore protagonista degli anni difficili in esame, che muore a Roma dopo un lungo soggiorno nel 1861 ed è sepolto nella chiesa di S. Maria in Monserrato.

APPENDICE DOCUMENTARIA

José de Madrazo, La morte di Lucrezia (G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ec.*, tomo I, Roma, 1806, pp. 59-62):

"La morte di Lucrezia è il soggetto di quest'ampia tela di palmi 14 sopra 12 con figure al naturale. L'autore n'è il Signor Giuseppe Madrazo, giovane pensionato da S.M. il Re Cattolico Carlo IV per cui è stata dipinta. Tanto la breve descrizione che se ne dà annessa, quanto il contorno onde viene accompagnata, potranno facilmente richiamare alla memoria degli amatori un tal quadro, che stette già esposto, con approvazione del pubblico, nel palazzo ministeriale in piazza di Spagna. Avendolo veduto, e avendone udito parlare con istima di professori medesimi, abbiamo creduto doverglisi un luogo de' nostri fogli. Fatto sì celebre della Storia Romana, fonte di tanti e sì gravi avvenimenti (chi l'crederebbe?), non fu mai trattato *in grande* da alcun celebre cinquecentista, né appresso da verun inclito germoglio delle 4 Scuole Italiane.

⁴⁰ Archivio dell'Establcimientos españoles en Roma: per il legato di José Aparicio e per il testamento di Antonio Solà cfr. la busta Y-III-2258.

⁴¹ Cfr. la copia presso l'Archivio Storico Capitolino in M. Barrio Ogayar, *cit.*, 1966, pp. 51-83; per la biblioteca dell'artista cfr. E. Pardo Canalis, *cit.*, 1967, pp. 75-98.

Dappoiché Sesto Tarquinio, con la dolosa minaccia di uccider Lucrezia, e accanto di lei un servo nudo, perché fosse creduta uccisa in adulterio, poté vincere l'ostinata matrona; narra Livio accuratissimamente ch'ella dolente spedì un messo al Padre, ed al marito, perché con gli amici più cari venissero a udire il caso nuovo ed atroce. Accorsero difatti *Lucrezio*, *Collatino*, e con esso *Giunio Bruto*, e *Valeriano Poplicola*, ai quali narrato l'affronto, dopo che fu assicurata d'una solenne vendetta, con un pugnale tratto all'improvviso si trafisse e morì... Questo celebre avvenimento è il principal tema del quadro del Signor *Madrazo*: ma perché conseguenza immediata del *Suicidio*, fu il *giuramento*; si è l'artista aperto il campo di arricchire la sua composizione, senza oltraggio dell'unità, con formare due gruppi; uno, il più complicato, di figure intorno l'estinta; l'altro, che riguarda i due Romani ultori, Bruto e Valerio; facendo così servire il pennello alla doppia espressione di due capitali affetti, la *compassione* e l'*ira*.

Il luogo dell'azione è al camera stessa di Lucrezia, ove non avvi ornamento alcuno, se non se una Lupa in alto scolpita, che forma al quadro un ben inteso episodio. Liscia è la parete di *peperino*, il cui color nericcio serve di fondo alle figure, perché risaltino. Formano il pavimento diversi riquadri di mattoni messi in costa, l'antico *Opus spicatum* di *Vitruvio*, serrati da bande di *travertino*: uno è il talamo nuziale, ed una è la porta, che vi si vede.

Fuori del contaminato letto, sopra sedia all'antica, coperta da coltre azzurra, giace Lucrezia, morta appena. Non ha il sangue abbandonato ancora l'epidermide: ancora il padre la sostiene da una parte; lo sposo dall'altra; ed appena Bruto gli ha tratto dal seno il pugnale, per far su quello ancor fumante il fatal giuramento: la nutrice accorsa anch'essa, genuflessa nel disperato caso, prende la mano dell'estinta per versarvi sopra lacrime, e baci: all'indietro un'ancella giungendo mano a mano, sì al gesto, che al volto, fa vedere ch'è disperata: la sola Lupa, perch'è di sasso, non si commuove a quest'orribil Scena.

Osservo che l'idea di cogliere l'istante preciso del morir della donna, non solo ci ha liberati dal vedere in Lucrezia un cadavere, ma di molto ha giovato l'artista a poter imprimere in tutta quella assemblea una gagliarda e repentina passione, mista di dolore, ed ira, di compassione e vendetta. Intanto il morir dell'Eroina è dolce; la ferita, quantunque visibile, non fa orrore; il color delle carni, ancor vermiglio, la fa parere bella e come viva: direbbe ognuno che non è passata, ma che: *Passa la bella donna, e par che dorma*.

Molto espressiva è la figura del Padre che con una mano sostiene la figlia, con l'altra invoca il cielo alla vendetta. Più forte ancora è quella di Collatino, che si vede stringere il petto, come un marito che sente il doppio dolore della perdita, e dell'oltraggio. Ha egli una fisionomia da Romano, ma più sensibile, non tanto severa come le altre che seguono di Bruto, e del Poplicola. Mirano tutti o il Cielo, o l'insanguinato pugnale vendicatore che Bruto innalza, e tiene pendente nel mezzo del Quadro, come la Spada di Dioniso; e tutti sembrano far eco alle sue parole. Il volto di questo fiero Republicano è una imitazione della sua nota immagine Capitolina, con un non so che di maggior fierezza ne' tratti, nel pelame, ne' capelli; per cui senza stupire vi si può riconoscer colui che seppe condannare i proprii figli, e ad occhi asciutti vederli morire. Non così truce, ma energico bensì e risoluto d'animo, mostrasi il Poplicola, che ritto, ed in profilo riempie un lato del quadro, facendo contrapposto a Bruto ritto anch'esso,

ma di prospetto. Può effettivamente Valerio chiamarsi una vera e maestosa figura di Romano antico. Quel suo manto di azzurro vivace sopra tunica di giallo; quell'elmo cristato di rossa piuma, i suoi calzari al costume, il parazonio al fianco, e quel lampo di risolutezza con cui unisce alla sua la mano di Bruto, rappresentano il vero carattere di quelli Eroi che comparvero in quei felici tempi di Roma, e non mai più.

Non manca nel quadro una ben distribuita varietà di tinte, sì nelle carnagioni che negli abiti: generalmente però nel colorito della tela regna un tuono forte e severo, tenuto così a bella posta per aggiungere sentimento al soggetto.

Malgrado la quantità delle figure, la composizione è chiara, per via di una triplice gradazione di linee nel piano stesso. Valerio sta nella prima più avanti di tutti: Bruto, Lucrezia, la nutrice, il padre nella seconda; nella terza Collatino e l'ancella.

In quanto alla distribuzione de' lumi, una è la luce che rischiarla camera. Sanno tutti la parsimonia degli antichi in punto di finestre: poche e dall'alto. Da questa osservanza di costume n'è venuto non piccol vantaggio al quadro, al cui tragico tema non conveniva una luce sfacciata. Tanto ne scende dunque sui due gruppi della Lucrezia, e Bruto, quanto basta a sobriamente illuminarli, e a far sì che non ne manchi per lumi secondarij indispensabili, per i necessari riflessi, ed in effetti del chiaroscuro, che non vi sono punto neglimentati.

Osservo che non poca briga deve aver avuto il Signor Madrazo nel variare le pieghe alle figure del suo Quadro; essendo stato obbligato a vestirle tutte, e per seguire l'uso Romano, e non farsi reo di violato costume. Considerando il suo quadro per questa parte del panneggio, riesce difficile l'abbandonarlo, senza ritornar con lo sguardo sull'estinta Lucrezia. Mirasi essa avvolta in tunica di bianco lino, fimbriata d'oro; la quale cuoprendogli il petto, le torna quindi a comparire sui piedi. Dovendosi la morte di questa Matrona considerare per un disgraziato trionfo della modestia, non può non lodarsi il contegno tenuto dal nostro giovane in velarla, al contrario di tutti gli altri pittori che per far pompa di nudo, tradirono il soggetto. Ricco ornamento le fa la sopravveste di color giallo in contrasto all'ampio manto del Padre, tinto in cremisi, e spezzato ne' lembi, come osservasi in qualche antico monumento. Ma la ricchezza, o i pregi maggiori della nostra Lucrezia sono l'espressione e naturalezza con cui si vede distesa, la sua bianca pelle, i biondi capelli, e sul forte azzurro della coltre quel cadente a piombo candido braccio, non ultimo ornamento di bella donna; per conseguenza, di chi fu giudicata, per sua disgrazia (come la più savia) la più bella delle spose Romane".