



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 19, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors
Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella †,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani †,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier †, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrociochi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore / Publisher
eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



Saggi

Le sepolture di Raffaello e Annibale Carracci al Pantheon: un monumento “doppio e unico” nell’impresa di Giovanpietro Bellori e Carlo Maratti

Gianpasquale Greco*

Abstract

Il saggio è concepito come una nuova lettura del monumento a Raffaello e Annibale Carracci nel Pantheon. Il testo, ripercorrendo la storia della fondazione raffaellesca, tenta, leggendo le fonti del diciassettesimo secolo, di raccontare l’intera storia della sua erezione in una nuova chiave, come già occasionalmente dichiarato in alcuni contributi. Inoltre, il saggio presta attenzione agli epitaffi funebri come genere letterario e non solo come fonte documentaria.

The essay is conceived as a new reading of the monument to Raphael and Annibale Carracci in the roman Pantheon. The text, retracing the history of the raphaellesque foundation, tries, by reading the sources of the seventeenth century, to tell the whole story of its erection in a new key, as already occasionally declared in some contributions. Moreover, the essay gives attention to the funeral epitaphs as a literary genre, and not only as a documentary source.

* Gianpasquale Greco, Ph.D Università degli Studi di Napoli “Federico II”, professore di Storia dell’Arte negli Istituti superiori, e-mail: rososaro@tin.it.

1. I funerali di Raffaello e il “mito” del Pantheon¹

Raffaello spira nel 1520 e subito gli è accostata, come primo monumento funebre, la sua incompiuta *Trasfigurazione*: questo gesto, benché ricorrente anche per altri artisti, determina già dal letto di morte la consegna del pittore dalla mera umanità al mito, che ha il suo miglior confronto nella “divinizzazione” post-mortem di Michelangelo. Ma, a differenza sua, Raffaello poté scegliere dove farsi seppellire, ossia al Pantheon. La scelta non fu casuale, data dalla conoscenza della funzione antica di questo edificio e parimenti per il suo pregio architettonico. Non a caso Raffaello fu il primo a sceglierla, non per autocelebrarsi ma per la sincera ambizione di conformarsi a quell’antichità di cui fu probabilmente il più grande conoscitore del suo tempo². Una fine così repentina, all’apice della carriera, lascia poco a pensare di pretese auto-commemorative, che invece furono una leva nella ricezione del suo trapasso. Come avvenne poi per Michelangelo in San Lorenzo, dunque, l’ingresso delle spoglie di Raffaello al Pantheon è il primo atto di un “mito di fondazione” degli artisti romani, che hanno in lui il *divus*, che prende la forma di un Cesare riesumatore dell’antico, collocato al Pantheon, quella di un papa insediato in San Pietro, e quella di un “santo” patrono degli artisti, sulle cui reliquie giurare, nel nuovo volto accademico dell’arte e nella sua supremazia romana. Su Raffaello grava anche l’accostamento cristico diretto, desunto dalla morte avvenuta nel Venerdì Santo. Dunque gli artisti romani, e più generalmente tutti gli estimatori di Raffaello, potevano vedere in questa sepoltura un riferimento da imitare: natali romani e patrocinio raffaellesco, nella sede dell’antico per eccellenza e nel segno del suo massimo eroe. Ci volle poco, perciò, perché fiorisse una tradizione di ambiziosi emuli, facendo del Pantheon luogo di sepoltura preferenziale per gli artisti. Raffaello fu seguito, tra gli altri, da Baldassarre Peruzzi nel 1536 e poi da Perino del Vaga nel 1547. Lo stesso privilegio ebbe Giovanni da Udine nel 1564, che, secondo Giorgio Vasari: «volle [...] essere sepolto nella Ritonda, vicino al suo maestro Raffaello da Urbino, per non star morto diviso da colui dal quale, vivendo, non si separò il suo animo giammai»³.

È dunque evidente che la sacralità non fosse trasmessa solo dal Pantheon, ma anche da Raffaello stesso, la cui prossimità era onorevole come la venerabilità salvifica delle reliquie dei santi. Ancora nel 1556, Taddeo Zuccari fu seppellito da suo fratello al Pantheon, ed essendo Federico primo principe dell’Accademia

¹ Il taglio secentesco di questo studio e la corposità delle vicende legate alla morte di Raffaello, al ‘mito’ del Pantheon e ai legami con la congregazione dei *Virtuosi*, impongono non più che una visione a volo d’uccello, strettamente funzionale al monumento di Annibale Carracci. Per una chiara visione d’insieme si rimanda a Schütz-Rautenberg 1978; Vitaliano 2000; Genovese 2015; Ginzburg 2015. Sul tema delle tombe d’artista, invece, cfr. Greco 2016a.

² Si allude alle attività archeologiche di Raffaello descritte nella celebre Lettera a Leone X.

³ Vasari 1568, p. 313.

di San Luca, una sepoltura al Pantheon divenne riflesso anche dell'eminenza accademica, che poteva rafforzare quasi in chiave dinastica l'istituzione. Nel Seicento, questa tendenza pare però subire un arresto. Il solo caso noto, grazie alla penna di Giovanni Baglione, a parte quello di Annibale Carracci nei primi anni del secolo, è quello di Sigismondo Laire, i cui sontuosi lasciti e le cui amicizie sembrano avergli fatto guadagnare questo accesso⁴. Il fatto non stupisce, visto che il mito di Raffaello continuava nell'altro grande circolo tombale proprio del secolo, la chiesa dei Santi Luca e Martina, ricostruita da Pietro da Cortona e sede dell'Accademia. I successivi interventi al Pantheon avevano, frattanto, gradualmente spento la memoria dell'unica vera tomba di Raffaello e creato anche l'equivoco che il teschio dell'artista fosse conservato in Accademia. Ad ogni modo, pur traslocando la memoria, la "devozione" restò intatta e, come quella per un santo, partiva dalla venerazione delle sue reliquie. Il convincimento degli artisti che Raffaello avesse qualcosa di divino aveva ben poco della retorica dell'omaggio esasperato, ed era invece nutrito da un atto di fede plausibile. Un concetto tutto chiaro nelle corde di Romano Alberti, che nel 1585 scrisse di Raffaello e Michelangelo come intesi quali «angeli, come se Iddio ci volesse mostrare che, in ciò [la *vis* artistica], non humana, ma angelica forza ci bisognava»⁵.

Riguardo al Pantheon, tuttavia, il sostanziale venir meno di nuove tombe d'artista va ascritto anche ad una nuova cognizione storica di quel monumento: proprio perché il Seicento sentiva la continuità "genetica" con il Cinquecento ma ne avvertiva anche la distanza temporale, la corsa alla tomba s'arresta per non perderne l'aura sacra. Il che vuol dire cominciare a pensare al Pantheon come a un museo. Non è un caso che la stessa Compagnia dei Virtuosi, che si occupava anche degli uffici funebri al Pantheon, ben poco facesse per stimolare questa prassi⁶, benché le ammissioni nella compagnia continuassero ancora⁷. Quella di Laire è dunque una delle eccezioni fraposte tra l'ingresso del 1609 di Annibale Carracci, in qualità di "nuovo Raffaello", e il successivo intervento di Carlo Maratti del 1674, che, tributando onori a Raffaello e ad Annibale, rinsaldava la sacralità di quest'asse e infondeva a quel luogo nuova memoria storica e una dignità, per l'appunto, quasi museale, "chiusa ai nuovi arrivi". E nessuno se non Maratti, da Giovan Pietro Bellori considerato il più degno

⁴ «Lasciò nel suo testamento molti legati pii, e fu, nella chiesa della Rotonda, dalli fratelli della Compagnia de' Virtuosi e da tutti i professori del disegno accompagnato. Poi, nella mattina seguente, gli furono fatte nobili esequie alla presenza de' fratelli sì di San Giuseppe come di San Luca, alle quali compagnie cento scudi di legato per una lasciato avea; [...] e, solennemente cantata la messa, e compiute le cirimonie del funerale, nella Cappella di San Giuseppe di Terra Santa fu seppellito»; Baglione 1642, p. 239.

⁵ Alberti 1585, p. 10.

⁶ Pasquali 2004, p. 39.

⁷ Fondamentale è infatti il ruolo della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon, amministratrice della cappella di San Giuseppe di Terra Santa, su cui Pevsner 1973, pp. 55 ss.

dopo Annibale⁸, poteva avere consapevolezza e meritare credito per chiudere il cerchio tra il massimo picco dell'arte cinquecentesca, ovvero Raffaello, e il suo massimo ma anche ultimo erede e reincarnazione secentesca, Annibale.

2. *Il monumento lasciato da Raffaello*

A differenza di Annibale, Raffaello riesce a dettare le sue ultime volontà, chiedendo di essere sepolto nel Pantheon e disponendo una cifra di millecinquecento scudi per far restaurare un'edicola e trarne la sua tomba, commissionando anche la scultura della Vergine al Lorenzetto⁹. Fino al 1674 nessuna modifica intervenne e, complice anche la perdita di memoria di quel monumento, non se ne conoscono attendibili ricostruzioni; tuttavia, mentre l'aspetto, all'altezza dell'intervento di Maratti e Bellori, non dovette alterare l'impianto raffaellesco, il suo significato originario fu completamente sottratto, poiché, pur continuando ad ospitare le spoglie di Raffaello, passò ad essere da sepoltura "memoria", fatta, assieme alla sua cornice architettonica, per essere piuttosto un "monumento all'arte stessa".

3. *Il contesto, dalla morte di Annibale al 1674*

Con parole assai concitate, Giovanbattista Agucchi testimonia la morte di Annibale¹⁰. Due fatti emergono: che il pittore bolognese muore in un'aura di stima già sacrale, essendo associato dagli stessi pittori a Raffaello, e che, pur non lasciando disposizioni testamentarie, riesce ad esprimere la volontà di perpetuare la tradizione cinquecentesca nel trovare riposo accanto all'urbinate. In realtà, pur arricchendolo del movente religioso, è Bellori ad esplicitare il desiderio di quella sepoltura¹¹.

E la narrazione del biografo continua nell'associazione raffaellesca: così come

⁸ Sulla discendenza di Maratti come "terzo Raffaello" si veda Wązbiński 1988, p. 591.

⁹ Pasquali 2004, pp. 35-37.

¹⁰ «Io non so da che parte cominciarci a scrivere. Vengo ora, che sono quasi due di notte, dal veder passarsene all'altra vita il Sig. Annibale Carracci, che sia in Cielo. [...] Voleva fare alcuna disposizione di quel che egli lascia [...] ma non ha avuto tempo. [...] Antonio nipote figlio di M. Agostino, che è qua, havrà cura d'ogni cosa, e il farà seppellire nella Rotonda appresso la sepoltura di Raffaele d'Urbino, dove si porrà anche una memoria, con un epitaffio degno del suo valore. Io non so qual sia l'opinione de gli uomini di coteste parti, ma per confessione de i primi pittori di Roma, egli era il primo che visse al mondo, nella sua arte. [...] Di Roma, li 15 di luglio 1609». Lettera di Giovan Battista Agucchi a Bartolomeo Dulcini, cit. in Malvasia 1678, I, p. 445.

¹¹ «Morendo però egli con molto sentimento di pietà, elesse di essere sepolto nella chiesa della Rotonda, che è l'antico Pantheon» (Bellori [1672] 2009, p. 87).

la *Trasfigurazione* per il primo, ad Annibale viene affiancato il *Cristo coronato di spine*¹² e le sue esequie tentano di essere (o questa è l'eco letteraria) la riproposizione di quelle di Raffaello stesso¹³. Nei fatti Annibale, proprio come Raffaello, è già consegnato al mito dal suo ultimo respiro. Non tutto andò però come nei desideri del bolognese, o almeno non linearmente: Annibale non era membro dei *Virtuosi* e non poteva farsi seppellire nella cappella di San Giuseppe. Tutta l'Accademia di San Luca però, sostenendo il pittore, assieme ai curatori delle esequie, riuscì a trovare un accordo. Quindi, come racconta Giovanni Guerra, segretario della confraternita:

Fu sepolto nella Ritonda il signor Anibal Caraccioli, pittore eccellentissimo, del quale, quantunque non trovi menzione in ruolo per ordine di alfabeto, stimo farne menzione, sì per la sua qualità come per elezione di esser in quello luoco depositato. [...] Fu però collocato nella istessa chiesa, di consenso del clero, in luoco particolare, da sperarsene, per opera di suoi successori, qualche rilevante memoria di tanto huomo, supremo di tanti di sua professione¹⁴.

Annibale accede dunque al Pantheon, ma non alla tanto sospirata prossimità con Raffaello, restando tutt'oggi sconosciuto il luogo in cui fu depresso il suo corpo; ma ciò che colpisce è l'imbarazzo con cui Guerra s'accorge della necessità di ben più che una semplice sepoltura, in piena coerenza con il *leitmotiv* raffaellesco, e in esso rivedere il corpo di un *divus* di cui si siano appena celebrate le esequie o riscoperte le reliquie, e lasciate senza un adeguato altare. Solo sessantacinque anni dopo, e dopo diversi tentativi mancati, Annibale poté trovare la complementarità con Raffaello, ma ormai solo marginale alla sua volontà, e necessaria a ben più larghi e ambiziosi fini, al punto di pensare al suo monumento (e di Raffaello) quasi come al più simbolico e ancora non del tutto evidente alfiere della politica culturale romana di quegli anni.

Quasi intuendo l'auspicio di Guerra, un primo tentativo di più degna sepoltura fu offerto da Antonio, nipote di Annibale, che, con l'Agucchi, meditava un monumento da realizzarsi: è Bellori a raccontare l'episodio, conoscendone il proposito ed avendo custodito e trascritto l'epitaffio (poi di comune accordo riveduto), unica sopravvivenza del progetto mai portato a termine. La morte, infatti, colse Antonio Carracci nel 1618¹⁵ e non essendo mai stato realizzato

¹² È sottinteso, con il soggetto, il riferimento al maltrattamento subito da Odoardo Farnese, da cui l'artista fu inadeguatamente pagato per la sua impresa nella galleria del palazzo romano.

¹³ Bellori [1672] 2009, p. 87.

¹⁴ Il riferimento è in Ważbiński 1988, pp. 571-572.

¹⁵ La notizia della morte è nota da Roberto Longhi ed è ripresa da Ważbiński 1988, p. 565 e n. 47; è utile precisare che, sebbene passassero nove anni tra la morte dei due Carracci, i tempi medi per la realizzazione di questo tipo di opere, quando non tenacemente volute, potevano dilatarsi anche di moltissimo. Lo stesso monumento ai due pittori impiegò quasi il quadruplo del tempo per sorgere.

nemmeno un disegno (che se ne sappia), questo primo tentativo si risolse allo stadio puramente immaginativo.

Un secondo fu fatto da Giovan Antonio Massani, segretario dell'Agucchi e poi maestro di casa di Urbano VIII, uomo di lettere e trattatista d'arte, conosciuto anche con lo pseudonimo di Giovanni Atanasio Mosini, che nel 1646 diede alle stampe le *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci*¹⁶. Si tratta evidentemente di un monumento "letterario", benché figurato, poiché tra le pagine appare un sepolcro ad Annibale realizzato da Simon Guillain da un primo disegno di Alessandro Algardi (fig. 1). L'opera non fu mai costruita¹⁷ perché – lo si comprende dall'aspetto – non fu mai concepita per questo scopo. L'artista, effigiato nel ritratto, è racchiuso in un monumento deliberatamente tratto dal modello dell'ara o del cippo funebre romano; poggiato su una sfinge e un leone, e attorniato da germogli d'alloro con le allegorie della pittura, culmina in una corona di lauri affiancata da maschere del teatro latino e trapassata da una coppia di trombe intonanti la fama¹⁸.

Morto anche Agucchi nel 1632, Bellori, al tempo ancora un privato studioso, pur conosciuto dagli intellettuali europei, diviene confratello dei *Virtuosi* nel 1642¹⁹, e poco per volta sempre più noto agli ambienti dell'Accademia stessa, che finì col commissionargli interventi per altre esequie (ad esempio quelle di Andrea Sacchi²⁰), e associarlo come irrinunciabile consulente e poi suo segretario. Sono gli stessi anni in cui lo storico medita la sua teoria artistica e comincia la stesura delle *Vite*²¹, e non meraviglierebbe immaginare che abbia proposto già da quell'epoca l'iniziativa di un monumento, suscitando però il disappunto degli artisti. I tempi erano già evidentemente cambiati: la successiva generazione di artisti non poteva gareggiare in affetto per Annibale con quella precedente, mentre il progetto, corredato già di un primo epitaffio²², dovette anche rivaleggiare con il nuovo fronte celebrativo dell'Accademia: la chiesa (o meglio, le chiese) dei SS. Luca e Martina²³, la cui realizzazione assorbiva la maggior parte delle energie degli accademici, che di fatto vi rivedevano un nuovo Pantheon. Quello di Bellori non fu però un tentativo nullo, ma soltanto rimandato all'ascesa di Maratti.

¹⁶ Di Stefano 2007, pp. 9 ss.

¹⁷ Ważbiński 1988, p. 566; Sparti 2001, p. 79.

¹⁸ Ważbiński sostiene che il disegno ebbe grande utilità per l'iconografia delle memorie agli artisti.

¹⁹ Sparti 2001, p. 81.

²⁰ "Qui cum Diu aeternitati pinxerit": il monumento funebre ad Andrea Sacchi in San Giovanni in Laterano, «Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica», I, 2017, pp. 83-89.

²¹ Per il più aggiornato quadro della vita e delle opere di Bellori si veda Montanari 2009, pp. 657-729.

²² «Quod poteras Hominum vivos effingere vultus / Annibal hei cito mors invida te rapuit / Finixisses utina, te mors decepta sepulcro / Clauderet effigiem vivus et ipse fores», riportato dallo stesso Bellori [1672] 2009, p. 89.

²³ Ważbiński 1988, p. 567.

Il pittore marchigiano, principe dell'Accademia dal 1664, confermato per l'anno successivo e in seguito ancora rieletto, a sua volta *virtuoso*, è lentamente sempre più influente, destinato a divenire vero patrono dell'Accademia, soprattutto dopo l'inversione di marcia della gerarchia artistica romana con il pontificato di Clemente X (1670), che pose in definitiva ombra Bernini a favore del vecchio allievo di Andrea Sacchi²⁴. Bellori, frattanto nominato Commissario delle Antichità di Roma dallo stesso papa Altieri e già segretario dell'Accademia, usciva definitivamente dalla sua intimità letteraria, da cui aveva partorito nel '72 le *Vite*, per divenire dunque funzionario di stato. Entrambi all'apice della carriera e stretti da anni in un felice sodalizio personale²⁵, Bellori e Maratti divengono in sostanza le personalità più eminenti della scena artistica romana, particolarmente il primo, peraltro vicino alla regina Cristina di Svezia, di cui era il bibliotecario. Pur se mai fu reso ufficiale il motivo dell'erezione del monumento, e pur se occorsero dieci anni dal primo principato di Maratti per vederlo sorgere, è evidente che la risoluta idea del biografo, l'ingente patrimonio del pittore e la salda condivisione del progetto tra i due portò alla sua fondazione, che però seppe imporsi (non a caso e non d'improvviso), presentandosi con l'intento di ossequiare tanto Raffaello quanto Annibale, unendoli in un mito e sull'onda delle *Vite*.

4. *Il monumento a Raffaello e Annibale*²⁶

Se il merito dell'iniziativa è diviso tra Bellori e Maratti, il braccio dell'impresa fu Paolo Naldini²⁷, come attesta Lione Pascoli:

Allora cominciò [Maratti] a pensare di dar qualche segno a Roma della continua venerazione, che aveva avuta alla memoria di Raffaello e d'Annibale, e che concordemente poi risolverono di fare i ritratti, che si vedono in due dell'ellittiche nicchie che adornano il venerabile tempio della Rotonda. Ma non furono cominciati per più urgenti premure, e richieste, che d'altr'opere l'uno e l'altro aveva tra mano, e si procrastinò, come a suo luogo diremo. [...] Volle allora il suo amato Maratti che [Naldini] facesse i già nominati ritratti, e perché veramente gli premeva che fossero di tutta perfezione, se altre volte andava spesso a vederlo negli altri lavori, in questo v'andò certamente spessissimo, dal principio alla fine. Né contento d'andarvi esso, vi conduceva anche altri professori suoi amici, ed alcuno de' suoi più bravi e dilette scolari. Soddisfatti che unanimemente si furono, feceli immediatamente

²⁴ Montanari 2009, p. 680.

²⁵ Sui dettagli del rapporto Wazbiński 1988, pp. 578 ss.

²⁶ Lo stato attuale del monumento è assai diverso dalle sue fasi cinque-secentesche, avendo subito diversi lavori sia nel XIX che nel XX secolo, che, tra revisioni e tentativi di restauro ebbero per effetto la pressoché totale spoliatura dell'opera e il definitivo trasloco dei due ritratti. Sulle mutazioni moderne Muñoz 1912, pp. 163-192.

²⁷ Più volte impiegato nella sua carriera per le tombe di artisti, come quella di Salvator Rosa (sulla quale Greco 2017b, pp. 73-81) ed evidentemente "specialista" nel genere.

collocare nell'anzidette nicchie con lapidi appiè ed iscrizioni, che vi resteran sempre per comune lor gloria²⁸ (fig. 2).

Anche Bellori ovviamente ne dà una descrizione, ma paradossalmente con meno precisione di Pascoli, tolti gli epitaffi. Entrambi i biografi però raccontano la vicenda come sola impresa del Maratti: Bellori doveva onorarne i meriti e legittimarne la discendenza raffaellesca (a cui segue un riscontro nella biografia), e Pascoli, muovendosi sulla scia belloriana, non può che concordare. Ma c'è dell'altro che potrebbe accomunare i due artefici, a un livello ancor più generico, e che s'intuisce proprio dalle rispettive cariche di Bellori e Maratti: segretario e principe dell'Accademia. In questo connubio pare scorgersi il riflesso del rapporto dialettico tra le due figure nelle monarchie europee dell'epoca moderna, in cui – come ha evidenziato Salvatore Silvano Nigro – il primo era maestro del secondo e al contempo figura marginale, fatto quasi su misura per consigliare e soddisfare, rigorosamente senza mai mettersi in luce²⁹.

Tornando alla descrizione di Pascoli, è evidente quanto Maratti si fosse realmente speso per veder sorgere il monumento, visitando di persona Paolo Naldini al lavoro, accompagnandosi anche con colleghi e scolari, a segno di quanto attorno all'opera nascesse un circolo intellettuale, un'ambizione ed un significato accademico e spirituale già nella sua fase aurorale³⁰. Ancora attraverso gli occhi del biografo, si comprende che natura avesse questo monumento e quanto non alterasse il lascito raffaellesco: soltanto due busti³¹ (figg. 3-4) con epitaffi, ai fianchi della *Vergine del Sasso*. Un'opera così circoscritta, conoscendo mezzi e capacità dei due fautori, era candidata a significare il puro simbolo, più che essere la venuta al mondo di una nuova macchina barocca. Così Bellori commenta il risultato dell'operazione:

Sotto l'antica iscrizione di Raffaele pose [Maratti] il suo ritratto che mancava; e lo collocò entro un nicchio ovato in un pilastro [...] Nell'altro pilastro laterale all'altare, dove è situata

²⁸ Pascoli 1736, pp. 464-466.

²⁹ De Nigro 1991, pp. 92-97. L'analogia proposta ha i suoi ovvi limiti di adattabilità dalla sfera politica a quella artistica. Bellori è chiaramente in risalto rispetto a Maratti, vera mente dell'operazione, autore degli epitaffi e, nei fatti, 'persuasore' del pittore alla causa, smosso certo dal sincero rapporto d'amicizia col biografo. Entrambe le sfere politica ed artistica però condividono la promozione di una simile immagine istituzionale, ed essendo l'accademia sorta a imitazione dei modelli di potere tradizionali, istruiti da ampie e notissime trattazioni tra Cinque e Seicento sull'identità e sul ruolo del buon segretario, non pare inverisimile che l'accademia ereditasse quel clima comportamentale e culturale e tendesse a riproporlo.

³⁰ Anna Lisa Genovese infatti sostiene la centralità del pittore a sfavore di Bellori, nell'intervento al Pantheon; Genovese 2015, p. 67 e 70.

³¹ I cui bozzetti in terracotta furono custoditi dal Maratti, com'è evidente dal suo inventario: «Due scabelloni intagliati nero et oro con li busti di creta cotta e dorati: sono li ritratti d'Annibale Carracci l'uno, e l'altro di Raffaele da Urbino, modelli di quelli che il Sig.re Cav.re fece fare alla Rotonda»; Galli 1928, p. 60. Attualmente è perduto quello di Raffaello, e quello di Annibale è custodito al Museo dell'Ermitage (fig. 7).

la statua della Madonna, collocò parimente in nicchio ovato il ritratto di Annibale con l'altro elogio sotto³².

E così fece Naldini, guardando alla stampa marattesca del ritratto di Raffaello,³³ mentre per Annibale il modello era l'incisione di Albert Clowert recentemente utilizzata come antiporta alla biografia belloriana del pittore (figg. 5-6). Dal punto di vista stilistico, entrambi i busti di Naldini mutuano gli stilemi della ritrattistica berniniana³⁴.

Il primo a dar notizia del monumento fu Filippo Titi, che nella sua periegesi romana, data alle stampe in quello stesso anno, si limitava a registrare l'installazione:

La statua di marmo di Maria Vergine, nel sepolcro di Raffaello, è opera del Lorenzetto, et il busto, pur di marmo, ritratto del detto Raffaello, è scoltura di Paolo Naldini postavi ultimamente a spese di Carlo Maratta, come anche l'altro d'Annibale Carracci³⁵.

Benché l'indicazione sia essenziale, consona al *ductus* della guida, è chiaro che, al debutto, il monumento aveva già assolto parte del suo compito, o meglio, il suo ruolo "superficiale": vivificare la memoria di Raffaello in quel luogo, assimilarla con quella di Annibale e lodare il mecenate dell'operazione.

5. *L'epitaffio di Agucchi*

Scritto nel 1609 per il primo monumento mai realizzato, sopravvisse grazie all'attenzione Bellori³⁶:

D.O.M. / ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI / PICTORI MAXIMO / QVI IN PINGENDIS ANIMIS SENSIBVSQUE
EXPRIMENDIS / GLORIAM PENNICILLI AVXIT / OPERIBVS SVIS CVM CAETERA OMNIA TVM IN PRIMIS
/ VENVSTATEM ET GRATIAS CONTVLIT / QVAS ADMIRARI MAGIS QVAM IMITARI ARTIFICES / POSSVNT /
ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABILI³⁷.

Annibale è presentato come massimo artista, posto in parallelo con Raffaello e definito pittore volto all'espressione di animo e sensi. La formula allegorica della

³² Bellori [1672] 2009, pp. 639-640.

³³ La stampa marattesca proverrebbe, a sua volta, dall'autoritratto raffaellesco ne *La scuola di Atene*, identificato già dal Vasari; Genovese 2015, p. 65.

³⁴ Martinelli, Pietrangeli 1955, p. 30.

³⁵ Titi 1674, pp. 292-293.

³⁶ «E poiché io tengo il foglio originale fatto allora da questo letterato, qui lo trascrivo, perché, quando che sia, possa un giorno leggersi scolpita nel marmo sepolcrale, o almeno qui resti, come elogio alla memoria della sua vita: "Come che io sappia molto bene delle qualità del Carracci defonto, tentai ieri di esprimerle in uno epitaffio con le sue principali, non pregiudicando però all'altre"», *Ibidem*.

³⁷ Bellori [1672] 2009, p. 88.

gloria del pennello, piuttosto nota, apre l'elogio con quelle virtù principali che Agucchi voleva esprimere: bellezza e venustà. Nell'accezione tardo-manierista, la *grazia* poteva, ad esempio, essere intesa come «ordine che dà la bellezza e la grazia a tutte le cose» per Giovan Andrea Gilio, oppure come l'unione dei colori che «porge poi alle opere la grazia, la nobiltà, la dilettazone» per Giovan Battista Armenini. Ugualmente la *venustà*, nel senso esemplare dell'Alberti e utilizzato anche dalla critica successiva, con cui s'intende la grazia e l'armonia dei movimenti vitali che il pittore deve saper compiere³⁸. La formula d'uscita tocca il *topos* del pittore insuperabile, perfettamente conscio del proprio valore, richiestissimo in quest'occasione³⁹; termina poi l'epitaffio con la menzione del dedicante, Antonio Carracci. Ancora Agucchi, tramite Bellori, continua la narrazione con la consultazione di Antonio, il quale lo prega di rivedere tutto il testo affinché non si esalti nessuna dote particolare, a vantaggio di una perfezione totale⁴⁰. Amareggiato di dover rinunciare all'accostamento con Apelle nella propria sua virtù della *ventustà*, l'ecclesiastico lo riduce a soli cinque versi, promuovendo genericamente la supremazia di Annibale, come richiemo:

D. O. M. / ANNIBALI CARRACIO BONONIENSI / PICTORI MAXIMO / IN QVO OMNIA / ARTIS SVMMA / INGENIVM VLTRA ARTEM FVIT / ANTONIVS CARRACIVS PATRVO INCOMPARABIL.

A questo epitaffio, Bellori aggiunge alcuni versi in occasione del suo primo tentativo di erigere un monumento, confrontandosi con l'Accademia, opportunamente messi in relazione da Zygmunt Ważbiński⁴¹:

QVOD POTERAS / HOMINVM VIVOS EFFINGERE VVLTVS / ANNIBAL HEV CITO MORS INVIDA TE RAPVIT / FINXISSES⁴².

Muovendosi su un registro non lontano da quello usato per Nicolas Poussin⁴³, Bellori gioca quasi sul modello cristico: Annibale è sottinteso come redentore ed esplicitato come creatore, reo di vivificare l'immagine degli uomini, e per questo preso dalla morte, per legge di natura. Annibale è 'rimproverato' di non aver ingannato la morte ritraendo sé stesso, affinché fosse rapita la sua immagine invece che la sua vita. In un complesso slancio lirico, Bellori infila tutti i *topoi* collezionati nella sua biografia carracesca, condensandoli in tre, tra i più preclari e significativi: quelli del *deus artifex*, della *mimesis* pittorica

³⁸ I riferimenti sono in Grassi, Pepe 2003, pp. 325; 921. Entrambi i termini dovevano certo essere semanticamente familiari all'Agucchi, autore a sua volta del *Trattato della Pittura*, composto probabilmente tra 1607 e 1615 e noto solo frammentariamente, indirettamente e sotto pseudonimo da Simon Guillon nelle *Diverse figure*, il cui sunto teorico anticipa e sposa appieno le teorie belloriane.

³⁹ Kris, Kurz [1980] 1989, p. 39.

⁴⁰ Bellori [1672] 2009, p. 88.

⁴¹ Ważbiński 1988, p. 567.

⁴² Bellori [1672] 2009, p. 88.

⁴³ Su cui Greco 2016b, pp. 123-136.

e del valore “magico” dell’immagine⁴⁴. La superiorità poetica e la sintesi di Bellori verso Agucchi, di fatto, non si concretarono nel marmo, e, come già detto, questo concetto agucchiano si perse assieme al primo tentativo rifiutato dall’Accademia.

6. *L’epitaffio per Raffaello*

VT VIDEANT POSTERI ORIS DECVS, AC VENVSTATEM / CVIVS GRATIAS MENTEMQVE / CAELESTEM IN PICTVRIS / ADMIRANTVR / RAPHAELIS SANCTII VRBINATIS PICTORVM PRINCIPIS / IN TVMVLO SPIRANTEM EX MARMORE VVLTVM / CAROLVS MARATTVS TAM EXIMII VIRI MEMORIA VENERATVS / AD PERPETVVM VIRTVTIS EXEMPLAR ET INCITAMENTVM / P. AN. MDCLXXIV⁴⁵.

Congiuntamente a quello di Annibale, questo epitaffio prese forma sul monumento nel Pantheon, e benché entrambi siano indicati da Bellori come dettati da Maratti sono invece autografi, come appare in una missiva che l’abate Stefano Cipriani inviò a Leopoldo de’ Medici, proprio il 14 luglio 1674, a monumento ultimato (pertanto datando l’opera con assoluta precisione). Il testo riferisce dell’iniziativa di Maratti, ma si esplicita nettamente, nel riportarne i versi dell’epitaffio raffaellesco, che sia «composizione del signor Giovan Pietro Bellori»⁴⁶. Il nuovo epitaffio non poteva sostituire certo quello di Bembo, ma “accodarvisi”, sia nell’installazione materiale che nei termini, con un *incipit* che si annoda direttamente all’ormai storico distico. Contrariamente alla consuetudine funebre, questo epitaffio non ricorda la morte di Raffaello, ma commemora l’impresa di Maratti e il ripristino della memoria raffaellesca in quel luogo. L’apertura, difatti, racconta la volontà di restituire l’immagine stessa di Raffaello, affinché vi si possano leggere sul volto le sue proprie “venustà” e “decoro”. La mente di Raffaello è poi detta “celeste”, aggettivo della divinità, e che – come già visto nell’epitaffio di Agucchi – si riallaccia al topos del *deus artifex*. Altri due richiami già trovati nei versi agucchiani sono spesi per il ritratto di Raffaello, detto quasi “respirante”, in accordo con l’idea della virtù mimetica dell’immagine e del suo essere essa stessa “persona”. Infine, l’apologia di Raffaello e la dedica di Maratti. È evidente che in tutto l’epitaffio, per le scelte terminologiche e per i *cliché* adoperati, ci sia un meta-riferimento: c’è Raffaello nella sua celebrazione, ma dietro di esso ecco apparire Apelle, come un *ghost character* del teatro shakespeariano, il Raffaello dell’antichità o la sua reincarnazione moderna. Il tutto, evidentemente, per riunire Apelle

⁴⁴ Kris, Kurz [1980] 1989, pp. 20; 37; 51; 61 ss.

⁴⁵ Bellori [1672] 2009, p. 639.

⁴⁶ La lettera è integralmente citata da Sparti 2001, p. 98.

(inteso come sineddoche dell'antico), Raffaello, Annibale e lo stesso Maratti come segmenti di un unico asse "mitico".

7. *L'epitaffio per Annibale*

D.O.M. / HANNIBAL CARACCIVS BONONIENSIS / HIC EST / RAPHAELI SANCTIO VRBINATI / VT ARTE INGENIO
FAMA SIC TVMVLTO PROXIMVS / PAR VTRIQVE FVNVS ET GLORIA / DISPAR FORTVNA / AEQVAM VIRTVTI
RAPHAEL TVLIT / HANNIBAL INIQVAM / DECESSIT DIE XV IVLII AN. MDCIX AET. XXXXIX / CAROLVS
MARATTVS SVMMI PICTORIS / NOMEN ET STVDIA COLENS P. AN. MDCLXXXIV /

ARTE MEA VIVIT NATVRA ET VIVIT IN ARTE / MENS DECVS ET NOMEN COETERA MORTIS ERANT⁴⁷.

Di chiara paternità belloriana⁴⁸, l'epitaffio risponde al canone del genere, aprendo con la collocazione delle spoglie di Annibale⁴⁹; motivo centrale è l'affiancamento fisico e spirituale dei due sepolcri, per giocare come in un chiasmo sulla dispari fortuna degli artisti. Il motivo di questo primo periodo è tutt'altro che letterario, anzi è proprio Bellori a raccontarlo, alludendo chiaramente «alla cattiva ricompensa di Annibale nell'opera della galleria [Farnese] e delle sue fatiche, la quale fu cagione con la melanconia d'accelerargli l'ultime ore della vita»⁵⁰. Di seguito, il consueto necrologio e la dedica formale da Maratti. Più in basso, un distico in cui Bellori tenta quasi di offrire la viva voce di Annibale, scrivendo in prima persona una sintesi di vita che, parafrasando dal latino suona come: «La mia arte ha reso viva la natura, e il resto [le sue spoglie, la sua stessa vita] può anche morire, ma la mia la mia fama e il mio onore suppliranno questa morte». L'intento è netto, e nessun raffronto con i motivi tipici letterari rende il confronto quanto la vignetta che adorna la vita di Annibale, in cui campeggia proprio la Fama.

8. *Bellori, Maratti, le Vite e il senso dell'intervento al Pantheon*

Ważbiński sostiene che Bellori fosse amareggiato dalla mancanza di segni tangibili della sepoltura di Annibale Carracci, e che questo vuoto si riflettesse nel silenzio delle più disparate fonti a stampa, cominciando così ad ispirare ai

⁴⁷ Bellori [1672] 2009, p. 640.

⁴⁸ Montanari 2002a, p. 130.

⁴⁹ In realtà inizialmente seppellite altrove; resta in dubbio che siano state trovate e per l'occasione traslate in un nuovo loculo. Così o meno, anche considerando la poca distanza – il perimetro del Pantheon – la cosa non altera il senso del monumento.

⁵⁰ Bellori [1672] 2009, p. 640.

due sodali l'impresa al Pantheon⁵¹. Termina poi la sua riflessione guardando al monumento come a un manifesto artistico e come simbolo della continuità dell'arte classica di cui Raffaello era il riferimento e Carracci e Maratti gli imitatori più degni⁵². Tuttavia questa interpretazione, oltre che spostare l'asse dell'impresa in chiave esclusivamente raffaellesca, limita forse anche la portata del suo significato. Se la vicenda infatti avesse avuto un semplice fine celebrativo e didascalico, difficilmente Bellori e Maratti l'avrebbero protratta per così tanti anni, e probabilmente i committenti del monumento sarebbero stati altri, come Antonio Carracci e Agucchi. Inoltre, quasi certamente Bellori avrebbe composto un libello per l'occasione; se non lo fece, è perché quel monumento non fu un'opera a sé stante, da cui far scaturire qualche scritto, bensì, casomai, l'ultimo capitolo, l'ultima biografia ideale delle *Vite*. È lì infatti che andrebbe magari individuato l'*humus* del monumento, voluto per essere l'esternazione in pietra di una teoria maturata negli anni e rivolta al futuro, avendo l'antico, Raffaello ed Annibale (e Maratti, quale esecutore e continuatore di tutto ciò), a sineddoche dei concetti stessi di storicizzazione dell'arte, conservazione della tradizione, mecenatismo e tutela del patrimonio.

* * *

Quella di Bellori e Maratti è un'impresa che andrebbe forse letta ben al di là dei confini dell'Accademia, dei *connoisseurs*, di Roma e dell'Italia stessa. Nella seconda metà del secolo, Roma attraversava un lento declino artistico e politico, scritto nella sostanziale discesa della grande stagione di patronato, che ebbe in Bernini e nel pontificato barberiniano i più chiari vertici⁵³. Smettere di guardare al papato voleva dire cercare un equivalente ambito di possibilità, simbolica, economica e istituzionale; esattamente voleva dire guardare alla Francia del Re Sole. Parallelamente al declino pontificio, l'arrivo al potere di Luigi XIV nel 1661 significò immediatamente un copioso e inedito programma, volto a fare di Parigi la nuova Roma: l'installazione di un'Accademia romana per gli studi della gioventù francese, la campagna di calchi della Colonna Traiana, l'incoraggiamento al collezionismo pittorico italiano, la chiamata di Bernini e di Poussin in Francia sono solo alcuni degli elementi considerabili. Tutti, questi, sentori di una romanità avvertita come materna maestra, ma senza alcun timore reverenziale o subordinazione, sia politica che artistica, come dimostrò, ad esempio, il rifiuto dei progetti italiani per il Louvre. Al fianco del re il suo primo ministro Jean-Baptiste Colbert, a un tempo incaricato delle finanze e delle belle arti. Il connubio perfetto in cui trasfondere un'autorità che fin allora poteva ravvisarsi nel papa: basti pensare che la dedica delle *Vite* belloriane è rivolta significativamente a Colbert. Lo storico, certo, non poteva

⁵¹ Ważbiński 1988, p. 565.

⁵² Ivi, p. 591.

⁵³ Montanari 2009, p. 708.

intuire agli albori i nuovi cambi di guardia: in verità nessuno, dal 1661 e per un decennio, poteva pienamente comprenderlo⁵⁴. Fu infatti Charles Errard, direttore dell'Accademia francese, a persuaderlo di questa opportunità, che, colta, fu ribadita ancora appena un anno dopo con la dedica del suo studio sulla Colonna Traiana: stavolta direttamente a Luigi XIV⁵⁵. Dunque, se da una parte Bellori guardava con fiducia alla Francia, dall'altra si sottraeva anch'egli ad ogni subordinazione, interpellando la nascente potenza d'oltralpe come discepolo e ossequiosa protettrice dell'arte italiana. Nella dedica a Colbert delle *Vite* c'è tutto l'*esprit* dell'opera e, di riflesso, quello propagandistico e politico del monumento nel Pantheon. Distanti, questi due, appena due anni e intervallati dagli scritti sulla Colonna.

Volendo estendere al monumento le dichiarazioni della dedica⁵⁶, occorre guardare al rapporto di dipendenza o di analogia tra questo e le *Vite*: l'impostazione di una lettura storiografica che abbia una linea di discendenza Raffaello-Annibale-Maratti (e Poussin, *alter ego* francese dei tre), nobilitata dall'antico; da questa, l'indicazione di una via artistica romano-centrica valida per gli artisti di ogni nazionalità. Bellori doveva credere davvero al carattere spirituale, oltre che artistico, della "fusione" delle persone di Raffaello ed Annibale: una visione d'analogie tanto storica, figlia delle *Vite parallele*, quanto agiografica e teologica:

Acciocché quel tempio [il Pantheon], chiaro in tanti secoli per la magnificenza romana e per la nobiltà dell'architettura, con nuova gloria facesse conserva delle ceneri illustri di due li più celebri pittori, le cui grand'anime, come sperar si può, nel cielo si congiunsero in Dio⁵⁷.

A scapito dunque della sua essenzialità, che stride con le sue ambizioni, andrebbe anzitutto rilevata la centralità politica del monumento, che ha saldato la permanenza delle teorie artistiche belloriane nella critica artistica successiva, su scala europea.

In tal modo, la tomba può esser letta non come un monumento dalla molteplice stratificazione, ma come un *unicum* rifondato nel '74, così come in un'unica mano dovevano essere intesi i pennelli di Raffaello ed Annibale. Il fatto che Bellori organizzasse e premesse per la realizzazione di un monumento funebre dei due e che Maratti, massimo artista, massima carica accademica, ne fosse il committente materiale, è l'esito di un sodalizio che, in un rito di allineamento definitivo tra Raffaello e Annibale, sanciva una fine. In un'ottica pliniana, "la fine dell'arte", consegnando alla nuova epoca e alla sede del nuovo corso artistico – la Francia di Luigi XIV – l'eredità di un'innegabile maternità

⁵⁴ Ivi, p. 679.

⁵⁵ Boyer 2002, p. 71.

⁵⁶ I legami tra l'impulso francese e le tombe di Annibale e Raffaello sono già segnalati da Montanari 2002b, pp. 100 ss, che si sofferma anche sui primi contributi a stampa sulla ricezione del monumento.

⁵⁷ Bellori [1672] 2009, p. 87.

romana, riguardante non solo l'antico e il moderno, visti armonicamente assimilati e giurati nel mito, con Raffaello quale reincarnazione di Apelle, ma anche il Seicento stesso, che aveva in Carracci, per Bellori, il massimo artista. L'asse Raffaello-Annibale era dunque, metaforicamente, la nuova Colonna Traiana da cui fare i calchi: Bellori volle confermare in pietra la linea della sua visione teorica e auspicare che l'arte italiana godesse del mecenatismo luisiano in ascesa, come potesse rinascere oltralpe.

Riferimenti bibliografici / References

- Alberti R. (1585), *Trattato della nobiltà della pittura*, in Roma: per Francesco Zannetti 1585.
- Baglione G. (1642), *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [1642], ed. cons., Napoli: s. e, 1733.
- Boyer J.C. (2002), *La publication des "Vite": une affaire française?*, in *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. Bonfait, A. Desmas, Parigi: Somogy, pp. 71-83.
- De Nigro S.S. (1991), *Il segretario*, in *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, ed. cons., Roma-Bari: Laterza 2005, pp. 92-97.
- Di Stefano E. (2007), *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo: Centro Internazionale di Studi di Estetica.
- Galli R. (1928), *La collezione d'arte di Carlo Maratti: inventario e notizie*, Bologna: N. Zanichelli.
- Genovese A.L. (2015), *La tomba del divino Raffaello*, Roma: Gangemi.
- Ginzburg S. (2015), *I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio (Roma, palazzo Altieri, 11- novembre 2013), a cura di L. Barroero S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma: Campisano, pp. 25-51.
- Grassi L., Pepe M. (2003), *Dizionario di Arte*, Torino: UTET.
- Greco G. (2016a), *L'idea di morte d'artista e della sua sepoltura nel Seicento italiano*, «Rivista d'arte», s. 5, vol. 6, pp. 185-212.
- Greco G. (2016b), *La mémoire funèbre de Nicolas Poussin: volonté du peintre et initiatives concurrentes avant Chateaubriand*, «Histoire Monde & Culture religieuses (HMC)», XL, 2016, pp. 123-136.
- Greco G. (2017a), «*Qui cum Diu aeternitati pinxerit*»: *il monumento funebre ad Andrea Sacchi in San Giovanni in Laterano*, «Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica», I, 2017, pp. 83-89.
- Greco G. (2017b), *La memoria di Salvator Rosa "pittore e poeta", tra Santa Mari degli Angeli e Santa Maria di Montesanto*, «Ricche Minere», VII, 2017, pp. 73-81.

- Kris E., Kurz O. [1980] (1989), *La Leggenda dell'Artista* [1980], Torino: Einaudi.
- Malvasia G.C. (1678), *Felsina pittrice*, in Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri: ad istanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino.
- Martinelli V., Pietrangeli C, (1955), *La Protomoteca Capitolina*, Roma: Ripartizione X Antichità e Belle Arti del Comune di Roma.
- Montanari T. (2002a), *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. Bonfait O., A. Desmas, Parigi: Somogy, pp. 117-137.
- Montanari T. (2002b), *Bellori and Christina of Sweden*, in *Art History in the Age of Bellori*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge: Cambridge university press, pp. 71-83.
- Montanari T. (2009), *Postfazione* in G.B. Bellori, *Le vite*, Torino: Einaudi, pp. 657-729.
- Muñoz A. (1912), *La tomba di Raffaello nel Pantheon e la sua nuova sistemazione*, «Vita d'Arte», IX, 1912, pp. 163-192.
- Pascoli L. (1736), *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma: per Antonio de' Rossi.
- Pasquali S. (2004), *From the pantheon of artistis to the pantheon of illustrious men: Raphae's tomb and its legacy*, in R. Wringley, M. Craske, *Pantheon: transformations of a Monumental Idea*, Aldershot: Ashgate, pp. 35-56.
- Pevsner N. (1973), *Le accademie d'arte* [1973], ed. cons. Torino: Einaudi, 1982.
- Schütz-Rautenberg G. (1978), *Künstlergrabmäler des 15 und 16 Jahrhunderts in Italien*, Köln: Böhlau, pp. 136-148.
- Titi F. (1674), *Studio di Pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma: Mancini.
- Vasari G. (1568), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. cons. Firenze: Felice Le Monnier, 1855.
- Vitaliano T. (2000), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina: Congedo.
- Waźbiński Z. (1988), *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Atti del colloquio organizzato dall'Ecole Française de Rome (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma: École française de Rome, pp. 557-615.

Appendice



Fig. 1. Simon Guilan ed Alessandro Algardi, *Monumento ideale ad Annibale Carracci*, da *Figure diverse...*, Roma, 1648



Fig. 2. Il monumento a Raffaello e Annibale Carracci al Pantheon



Fig. 3. Paolo Naldini, *Busto di Annibale Carracci*, Roma, Protomoteca Capitolina (foto del Museo)



Fig. 4. Paolo Naldini, *Busto di Raffaello*, Roma, Protomoteca Capitolina (foto del Museo)

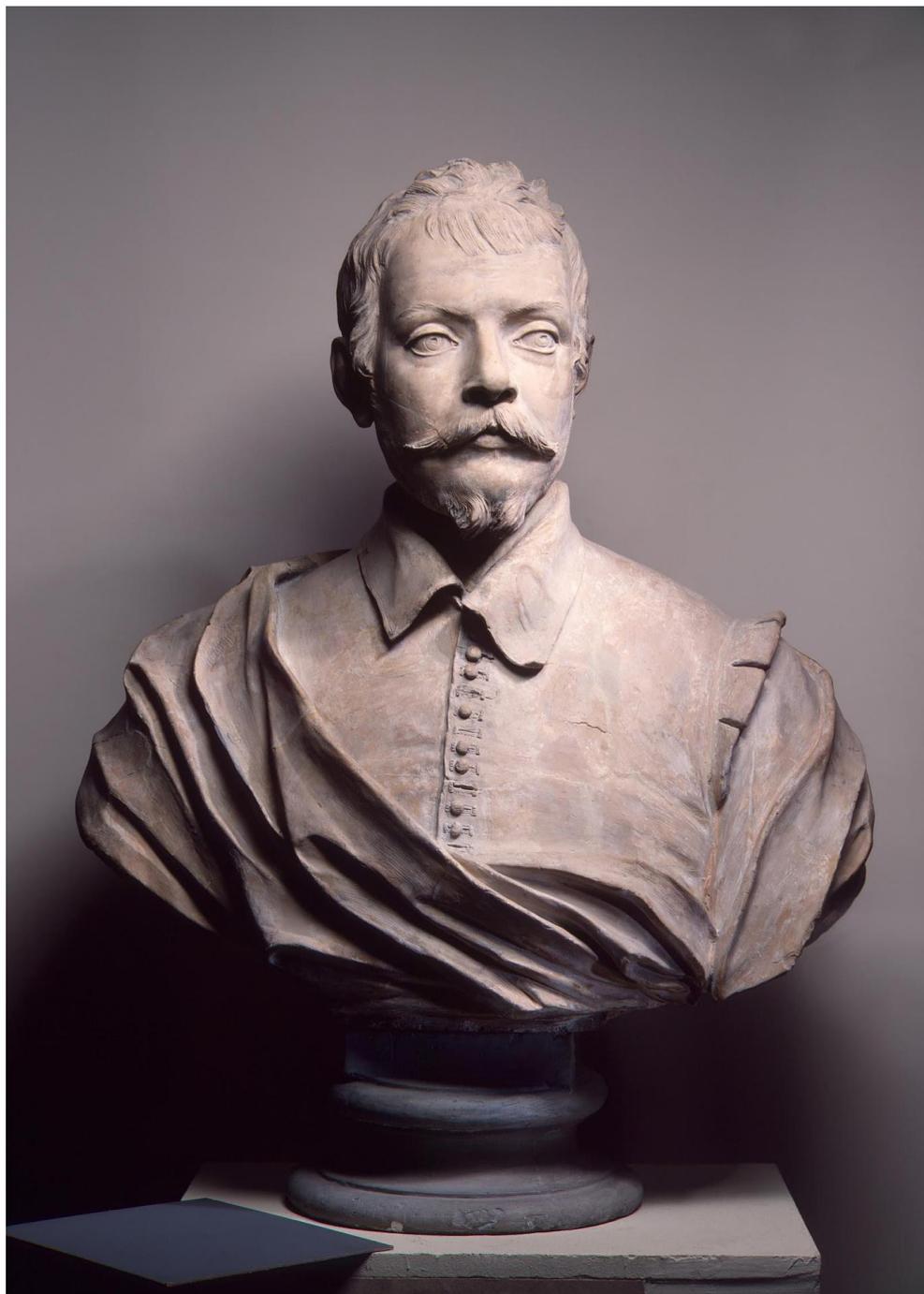


Fig. 5. Paolo Naldini, *Bozzetto del busto di Annibale Carracci*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum

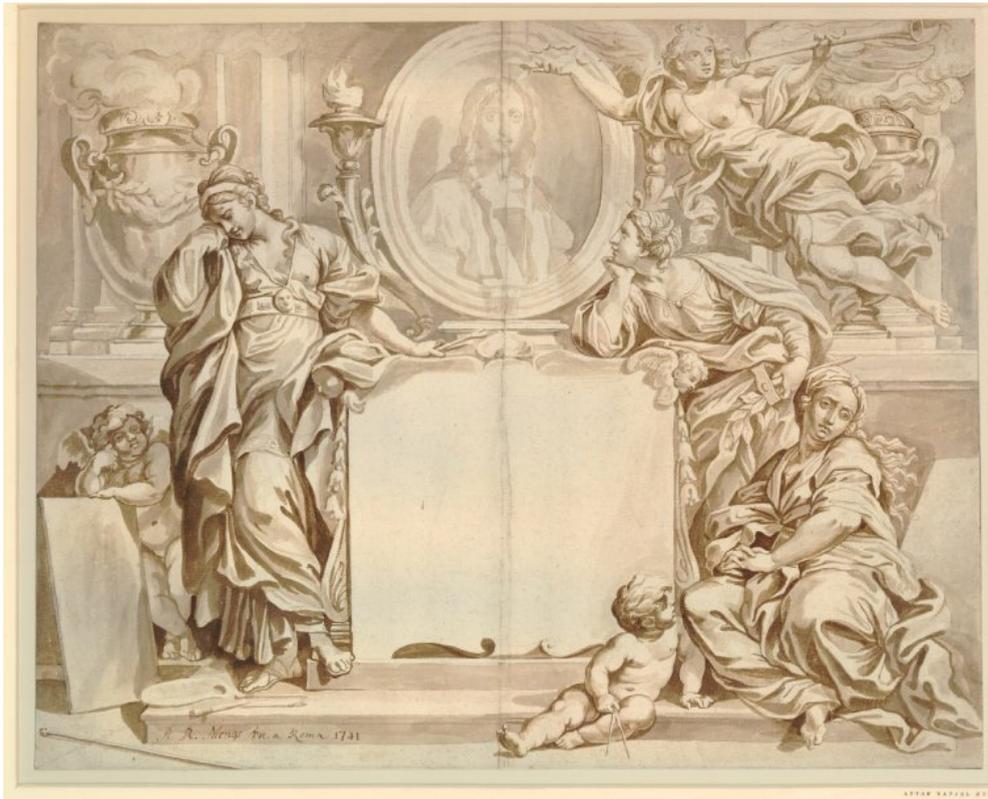


Fig. 6. Anton Raphael Mengs e Carlo Maratti, *Monumento ideale a Raffaello*, 1741 ca, Londra, © The Trustees of the British Museum, numero di registrazione 1928,1016.10

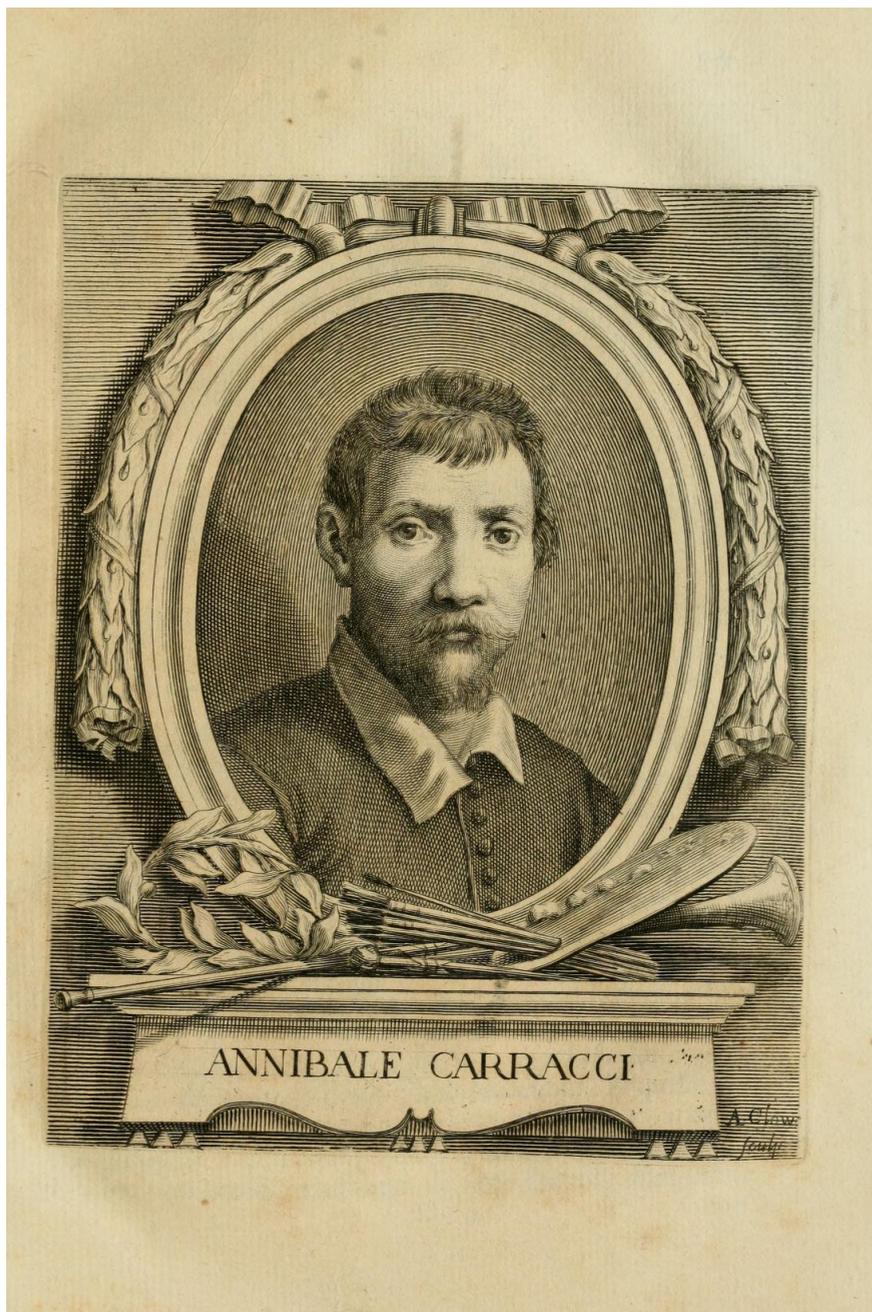


Fig. 7. Albert Clowet, *Ritratto di Annibale Carracci*, da *Vite...*, Roma, 1672

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella †

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Gabriele Ajò, Letizia Bindi, Massimiliano Biondi, Clinton Jacob Buhler, Flaminia Cabras,

Chiara Capponi, Michele Catinari, Giacomo Cavuta, Chiara Cerioni, Mara Cerquetti,

Paolo Clini, Annalisa Colecchia, Federico, Lattanzio, Manuel De Luca, Sara Manali,

Dante Di Matteo, Anna Rosa Melecrinis, Emanuele Frontoni, Letizia Gaeta,

Maria Teresa Gigliozzi, Gianpasquale Greco, Elena Montanari, Rossella Moscarelli,

Caterina Paparello, Giulia Pappani, Michela Passini, Roberto Pierdicca,

Mariapaola Puggioni, Ramona Quattrini, Manlio Rossi-Doria,

Leonardo J. Sánchez-Mesa Martínez, Federica Maria Chiara Santagati,

Andrea Ugolini, Carmen Vitale

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

