



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Due pontefici per due accademie. Clemente XI e Benedetto XIV per l'Accademia Clementina di Bologna e la San Luca di Roma

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Biagi, D. (2024). Due pontefici per due accademie. Clemente XI e Benedetto XIV per l'Accademia Clementina di Bologna e la San Luca di Roma. Roma : Edizioni Quasar.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/973373> since: 2024-07-03

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Due pontefici per due accademie: Clemente XI e Benedetto XIV per l'Accademia Clementina di Bologna e la San Luca di Roma

Donatella Biagi Maino

Pierre Chaunu ha scritto che intorno al 1680 si verificò il “miracolo di una relativa unificazione” dell'Europa¹, anche culturale. Da quella data, non casualmente, si registra la crescita del fenomeno delle accademie d'arte, istituzioni che affondano le radici nel Cinquecento della Maniera, nelle idee del Vasari e dello Zuccari e che, rimaste a lungo appannaggio di sole due grandi città, Roma con l'Accademia di San Luca e Parigi con l'Académie de Peinture et de Sculpture che si era ispirata per la fondazione, mette conto ricordarlo, all'Accademia del Disegno di Firenze, acquisiscono dal tardo Seicento un'importanza nuova e sostanziale.

Non soltanto la creazione di una “succursale”, se così si può ardire chiamarla, dell'Académie **royale** di Colbert, l'*Accademia di Francia che è in Roma* per usare il titolo del celebre saggio di Francesco Algarotti², è un segnale da non trascurare, pur nella consapevolezza delle finalità economiche e sociali che la generarono, ma l'attenzione nuova all'andamento della San Luca romana, che per l'impulso dato anche dal classicista Giovan Pietro Bellori acquisisce autorevolezza in ambito europeo – quell'Europa che al 1680, appunto, si declina al plurale³ –, attesta dell'evoluzione del pensiero comune verso la trasmissibilità delle conoscenze, in tutt'uno con l'attenzione per il pensiero scientifico newtoniano. La fondazione di tali istituzioni in Europa nel primo Settecento fu rapida ed esponenziale, ed è noto come il sistema d'integrazione culturale, previsto all'interno di un programma definito nei successivi passaggi sin dal Cinquecento ma irregolamentato saldamente in quest'epoca, abbia portato allo scambio di conoscenze e lo sviluppo di una mentalità comune che proprio il circolo virtuoso delle accademie rese possibile.

Le accademie citate sopra e quelle che verranno create nei primi decenni del XVIII secolo aprono a quanti le vivono una concezione altra, nella volontà di costituire una visione della realtà e della storia comune. Sono il luogo in cui lessici diversi, poetiche diverse, cognizioni diverse possono incontrarsi e definirsi. Furono i laboratori dell'arte normale, secondo la brillante definizione di Maldonado che applicò all'arte lo schema concettuale elaborato dal Kuhn, ripresa da Antonio Pinelli nell'introduzione a quel libro capitale di Nikolaus Pevsner, tradotto in italiano nel 1982 ma edito in Inghilterra già nel 1940, *Le accademie d'arte*⁴, che ha aperto alla ricerca sul fenomeno, a lungo negletto per i mutati interessi della società dal tardo Ottocento che ponevano al centro dell'attenzione la creatività individuale, in una male intesa accezione di libertà d'espressione.

L'accademia d'arte settecentesca è stato il luogo dove si stabilivano i paradigmi dell'arte straordinaria, cioè l'arte dell'innovazione, della scoperta: “Il sistema delle accademie fungeva da luogo istituzionale dove si sviluppava la proficua dialettica arte normale-arte straordinaria, luogo che aveva una spiccata, congenita tendenza a funzionare da polo ‘normale’ e

‘normalizzante’⁵. All’interno dell’Accademia d’arte si riflette sugli esiti dei cambiamenti e si amplifica il dibattito sul nuovo attraverso canali che in breve divengono comuni alle istituzioni sorelle. Una delle caratteristiche tra le più positive del fenomeno è infatti la volontà, la necessità direi quasi, di confronto e comunicazione: lo scambio dei saperi, principio sul quale si fonda la Repubblica delle Lettere, si trasferisce in ambito accademico anche attraverso la Repubblica delle Arti del Disegno, una realtà del secolo illuminista⁶. Lo dimostrano le vicende che uniscono, attraverso una soluzione istituzionale, due città da sempre legate, per questioni politiche dal primo Cinquecento ma soprattutto per la comune vocazione al bello, Roma e Bologna.

Venendo ai fatti.

Il 2 gennaio del 1710 viene formalmente istituita a Bologna l’Accademia di Pittura, Scultura e Architettura che dal nome del suo protettore, il pontefice Clemente XI, si chiamerà Clementina. Il 22 aprile è “partecipata alla Congregazione generale” della romana di San Luca la fondazione dell’Accademia bolognese:

Gli atti di questa comunicazione sono così importanti, che vogliono essere qui recati a disteso. Dal libro de’ ricordi da dispensarsi ad ogni Accademico Clementino, e comunicato all’Accademia Romana apparisce, che un Filippo Brizio fin da quando venne in Roma con Annibale Carracci tentò di levare il nome della compagnia de’ pittori di Bologna, e cambiarlo in quello d’Accademia. Dice il Malvasia, che al pensiero del Brizio si unì Annibale, e ch’ei prestò opera diligente a questo fine, intendendo anche a decorar l’Accademia di Bologna di eminenti, e singolari prerogative all’uso di quella di S. Luca di Roma, siccome dalle sue lettere è manifesto. Fra le Accademie di Bologna, scrive l’egregio Zannotti [*sic*], la principalissima fu quella de’ Carracci, detta degl’Incamminati

e sulla falsariga di quel glorioso modello “l’anno 1706”, radunatisi gli artisti bolognesi, fu deciso

che si dovesse da pittori Bolognesi istituire, e stabilire una pubblica Accademia... Quegli cui tal cosa venne in pensiero fu Giovan Pietro Zanotti... Fu interessato il Cignani, e questi per opera del Cavalier Maratti, che era il Cignani della scuola di Roma e amato grandemente, e onorato dal Papa, ottenne da Sua Santità una raccomandazione al Senato [di Bologna]⁷.

Nelle parole di Melchiorre Missirini, dalle cui *Memorie per servire alla... romana Accademia di San Luca* si stralcia, emerge la realtà del rapporto di scambio tra le due accademie dello Stato della Chiesa, voluto e favorito dai pontefici che ad inizio secolo e in piena età dei Lumi **avvallarono** la creazione e quindi la rifondazione della Clementina, il papa Albani, Clemente XI⁸, e Benedetto XIV⁹, al secolo Prospero Lambertini. (Figg. 1, 2). Si ricorda, al proposito, la dichiarazione (una constatazione?) dell’abate Lanzi che, ripercorrendo le vicende della pittura in Italia nell’epoca in cui il fenomeno accademico si avviava verso la cristallizzazione che condurrà alla parziale rimozione dalle coscienze dei molti meriti di tali istituzioni, afferma: “Scriver la storia de’ Carracci e de’ lor seguaci è quasi scrivere la storia pittorica di tutta l’Italia da due secoli in qua”¹⁰, una asserzione assai nota che comporta anche nuove ipotesi di lettura dei motivi e modi di attenzione dei due pontefici verso le accademie romana e bolognese, che esplicitamente ai modelli degli Incamminati si richiamavano.

L'Accademia delle arti del disegno nasce da una costola dell'Istituto delle Scienze, con il quale, stante anche la convivenza nel medesimo luogo, il magnifico Palazzo Poggi, i rapporti si mantennero saldi; le stesse finalità che mossero il conte generale Luigi Ferdinando Marsili, tra le personalità bolognesi più illuminate di quella fine del secolo barocco citata in apertura, a creare l'istituzione scientifica per sopperire alle difficoltà dello Studio bolognese derivanti dalle "trasformazioni scientifiche, economiche e sociali che attraversavano l'Europa"¹¹, furono da lui applicate alla fondazione della Clementina. Cosmopolita per mestiere e per sincera vocazione di scienziato, di assoluta grandezza, coinvolto intellettualmente nell'attività dell'Académie Royale parigina che diverrà il modello prescelto per la sua creatura sin dagli anni ottanta del XVII secolo, da quando cioè iniziò a pensare all'Istituto; dal dibattito culturale perseguito presso il cenacolo animato da Cristina di Svezia cui dedicherà un testo fondamentale¹², il fattivo generale decise di creare una istituzione all'interno della quale scienza e arti visive avrebbero potuto collaborare e che sarebbe dovuta divenire, come accadde, un polo culturale d'eccellenza, secondo il disegno di respiro europeo suo e dei migliori intelletti locali, che a queste date è come dire europei.

All'aprirsi del XVIII secolo il Marsili impostò il suo Istituto delle Scienze e, accogliendo le richieste degli artisti, promosse al suo interno l'accademia d'arte¹³, anche al fine di salvaguardare ai posteri quei valori di chiarezza, semplicità, decoro assunti a paradigma dagli Incamminati e trasmessi all'arte colta e fondata dei seguaci, che si traduce in un messaggio di rara efficacia nelle opere dei grandi d'inizio secolo, Donato Creti e Giuseppe Maria Crespi, uno dei geni dell'epoca sua, e in più pedissequa ma comunque accettabile maniera nel linguaggio di quanti, come lo Zanotti citato dal Missirini, seppero interpretarne gli elementi d'immediato spicco. Con il Pinelli¹⁴ possiamo affermare che la Clementina fu tra le poche accademie d'arte degne di questo nome negli anni venti del secolo, l'unica attiva, delle diciannove esistenti, accanto a quelle di Parigi, Roma e infine, ultima anche se prima per fondazione, quella di Firenze: questo non solo per la presenza che fu operosa di Giuseppe Maria, dell'ottimo Creti e di molti altri, non ultimo Marcantonio Franceschini, la cui limpida e maestosa maniera fu di modello a tutta Europa, ma anche per l'impostazione iniziale della medesima.

Concordando con l'Arcangeli nel considerare la Bologna del Crespi e del Creti "vera città d'avanguardia" sovrastata, in Europa, "solo da Parigi"¹⁵, si riafferma il significato che ebbe per gli artisti coinvolti dagli aspetti di più largo respiro della cultura dell'epoca l'interesse che gli scienziati locali riservarono, e in tempi precoci, per l'ottica newtoniana, nonché la preoccupazione del Marsili di offrire loro i migliori strumenti utili alla realizzazione di una concreta poetica visiva, tale da esprimere il vero attraverso lo studio del naturale, nel rispetto del passato. La Clementina fu infatti dotata dal Marsili di una scelta gipsoteca, di una biblioteca fondatissima e di molti materiali, mosaici, sculture greche e latine, le cosiddette "anticaglie" della Stanza delle Antichità ospitata, con tutto ciò che il generale ritenne necessario per l'avanzamento del sapere, in Palazzo Poggi: reperti d'altre civiltà, egizia, etrusca, azteca eccetera ad uso degli accademici e "per ridurre l'opera profittevole a Giovani, e Gloriosa alla Patria"¹⁶ (Fig. 3). In ragione di tale mentalità avanzatissima fu perseguito un codice espressivo fondato sull'affabile rispetto della tradizione, sul tramando (per usare il termine caro all'Arcangeli, al Volpe, e così denso di significazione) ai modelli della prima accademia bolognese, quella

felice scuola degli Incamminati sospesa tra libera associazione e volontà di normativa, cui si ispirarono gli artisti del tardo Seicento e del Settecento tutto.

E che ad essa si richiamassero esplicitamente quanti nel 1706 si radunarono in Palazzo Fava per fondare l'Accademia Clementina era, oltretutto, un artificio di retorica e volontà di recupero, una necessità politica. Ancor prima del suo lungo pontificato (1700-1721) Clemente XI, che amava e stimava Carlo Cignani "così come Carlo Maratti", aveva mostrato, anche nell'apprezzamento dei due pittori citati, il suo deciso orientamento volto a privilegiare la pittura classicista, che volle confortata da un sistema di regole di matrice accademica. Pur procedendo con cautela nel sopporre l'esistenza del costume mentale di questo segno del pontefice si è sicuri nel ricordare la sua posizione in difesa del prestigio della Chiesa, che in campo culturale trova espressione in provvedimenti quali la progettazione della Galleria Lapidario, del Museo delle Antichità Cristiane al Vaticano: provvedimenti che si coniugano con il suo amore per l'antico che lo condusse agli editti del 1701 e del 1704 contro le esportazioni. Entrambe le inclinazioni, certa l'una, più che plausibile la prima, dimostrate anche dalle molte attenzioni per la "Romana Accademia" ricordate dal Missirini che sottolinea l'importanza della "celebrazione della prima pubblica dispensa de' premi nelle sale capitoline" nel 1702¹⁷, concedono di affidargli un ruolo non sussidiario nella creazione della Clementina, non di solo munifico mecenate dunque ma di convinto assertore del significato che una tale istituzione avrebbe avuto per il suo Stato.

Alcuni indizi, da individuare nelle pagine della magnifica *Storia dell'Accademia Clementina* dello Zanotti¹⁸, conducono a non credere troppo azzardata questa ipotesi. Risultano suggestive alcune annotazioni dello Zanotti, che afferma che il Senato bolognese assegnò un "luogo ragguardevole, e degno" quale sede delle accademie dell'Istituto "seguendo *pure* la mente del papa" (il corsivo è mio), che consuona con altri provvedimenti significativi dell'affermazione di potere voluta da Clemente, quali l'invio da Roma dei ritratti "scolpiti in marmo, di basso rilievo, con cornici pure di marmo" del cardinal Legato Casoni, del Segretario di Stato cardinal Paolucci e soprattutto di sé medesimo.

È significativo che entrambi i pontefici che svolsero un ufficio rilevante nelle vicende delle due accademie d'arte dello Stato siano stati coloro che più fortemente hanno dimostrato di avere chiaro il significato del disciplinamento sociale come processo dinamico. Senza nulla togliere, assolutamente, alla fattiva volontà del Marsili e alla sottile diplomazia di entrambi gli Zanotti, il già citato Giovan Pietro e il fratello suo Francesco Maria che operò per l'Accademia delle Scienze, e ovviamente alla volontà degli artisti bolognesi desiderosi di promozione sociale, si può pensare che la nascita dell'Accademia bolognese sia stata favorita dalla concezione di papa Albani della disciplina come fondamento delle strutture ideali della cristianità, intesa come processo di composizione di conflitti.

E dunque nel 1732, l'anno in cui fu chiesto per la prima volta di sottoporre ai professori della Clementina per un giudizio preventivo il testo dell'orazione in lode delle arti del disegno da leggersi alla solenne distribuzione dei premi accademici al retore designato costui, il Cancelliere del Senato bolognese Alessandro Fabri, svolgendo il suo compito alla presenza del Lambertini arcivescovo di Bologna insistette sulla necessità, per lo sviluppo del talento, della disciplina. Per porre rimedio alla decadenza delle arti, "da per tutto ridotte a cagionevole, e quasi perduto stato: non più grazie, e natural vaghezza, non retta simmetria, e dintorno, non pastoso, e forte colorito: ma ogni cosa per lo più alterato, forzato caricato" in "sì depravato,

e corrotto secolo”, si deve ricorrere all’Accademia. Presso di lei, “i vestigi rimangono più che altrove dell’antica dignità... tornami a mente la forza, e’l valore del Cignano, del Sole, del Franceschino”, al cui esempio si deve ispirare l’allievo che, non “dalla retta disciplina alienato”, si avvia a un percorso corretto: “E per disciplina io non prendo qui solamente quello spazio di tempo, che passa il Giovane sotto gli occhi, e la direzione del Maestro disegnando”, bensì “l’osservazione diligente delle opere de’ più famosi artefici, e la loro delineazione”¹⁹. Nel 1732, allorché lo stile alla moda era il rococò, è così delineato un programma di studi che anticipa il *rappel à l’ordre* che investe a metà secolo la cultura europea.

Proseguendo nella disamina dei documenti dell’Accademia ci si imbatte in alcune osservazioni dello stesso Giovan Pietro che aprono a una lettura delle vicende dell’istituzione, assai più libera e meno costrittiva di quanto è stato più volte sottolineato da chi della Clementina ha voluto proporre una conoscenza mortificante. Scrive lo Zanotti, rievocando le dispute succedute alla giudicazione dei premi nell’anno accademico del suo principato, il 1727-28, alcune parole meditatissime e molto equilibrate, che concedono una comprensione della non limitante accezione culturale dell’Accademia:

Non v’ha chi tra noi [professori] alcuno cotanto insipiente nell’arte sua, che ciò non conosca, e non desideri, quanto può come i Carracci, tutti i pregi degli antichi insieme unire, e dovesse anco rimaner privo di ciò, che poscia loro s’aggiunse; ma ciascuno intende, e in ciò credo, che non s’inganni, che quando altro non si sappia imitare, che le parti più spregievoli degli antichi, molto meglio sia le migliori de’ moderni studiare, e al desiderio de’ tempi accomodandosi, far le cose, che a viventi piaciono, invece di quelle, che a trapassati, se risorgessero, ne pur piacerebbono²⁰.

E i moderni a quelle date sono il brillante Vittorio Bigari, Vittorio Monti, l’aggraziato Bertuzzi, ma soprattutto il Creti e il Crespi, con i quali lo Zanotti ebbe più volte a che ridire non apprezzandone lo stile di vita e il difficile rapporto che ebbero con l’Istituzione da lui protetta - ne sono traccia i caustici commenti manoscritti in margine a un’edizione della *Storia dell’Accademia Clementina di Pittura, Scultura e Architettura dell’Istituto di Bologna*, che fu stampata nel 1739 e accolta con favore dal colto *entourage* romano che gravitava intorno all’Accademia di San Luca oltreché dai bolognesi, dal loro arcivescovo Lambertini il quale, salito al soglio di Pietro, si occupò di rifondare l’istituzione.

Saranno molti suoi provvidi pensieri, volti ad aggiornare i percorsi di studio dei giovani artisti attraverso cospicue donazioni e provvedimenti di sottile diplomazia per rendere nuovamente protagonista, dopo un breve periodo di stasi, l’Accademia bolognese, così attraente per gli intellettuali da indurre Francesco Algarotti a sostare a Bologna per sei anni, quegli anni che spese a redigere l’edizione definitiva del *Saggio sopra la pittura* riducendola nel completo ed esaustivo compendio della miglior cultura accademica dell’epoca ~~che conosciamo~~, edito nella veste definitiva nel 1762²¹ ma in prima stesura, assai meno pregnante, nel 1756. In quell’anno medesimo Giovan Pietro Zanotti pubblicava gli *Avvertimenti per lo Incamminamento di un giovane alla pittura*²², opera che fu di grande importanza per la revisione del saggio del conte veneziano, e che contiene già nel titolo una precisa indicazione programmatica.

Benedetto XIV aveva sottolineato non solo l’autorevolezza dell’Istituto della sua città ma anche il beneficio che lo scambio di conoscenze tra le due principali accademie d’arte del suo Stato poteva portare ai percorsi della cultura visiva chiamando a declamare in Campidoglio a



Roma l'orazione in lode *Della pittura, scultura e architettura* il 25 maggio del 1750²³, l'Anno Santo che volle particolarmente solennizzato²⁴, un retore bolognese.

Celebrandosi... tal pompa delle belle arti nell'anno 1750, l'esimio scrittore Francesco Maria Zanotti, dell'Istituto di Bologna Segretario, recitò nella medesima quella sua stupenda orazione in lode dell'arti buone, lavoro grande, e lodatissimo: e mostrossi la sorte propizia al Zanotti, imperocché è fama, che alle sue parole fosse presente un consesso degno di tanto oratore, che ricorrendo allora l'anno del giubileo, vi convenne la grandezza di rispettabili personaggi fra i quali la maestà del Rè d'Inghilterra²⁵.

L'orazione si compone di una prima parte in lode delle arti del disegno, pittura scultura architettura, la seconda che vuole la confutazione dei postulati prima discussi e di una terza parte a conferma della prima: una trattazione di alta retorica esemplare dei canoni dell'arte cresciuta sui presupposti dei grandi del passato, sul concetto di imitazione, sulla capacità di elevare l'animo, indurre alla virtù, di gareggiare con la natura, secondo le più aggiornate poetiche settecentesche.

Per quello stesso anno giubilare il pontefice, contravvenendo alla norma, propose che venisse eletto Principe della San Luca "Francesco Mancini pittore... allievo del Cavalier Carlo Cignani", prossimo "alla facilità e alla scioltezza sul fare del Franceschini", il cui classicismo era stato di tramite tra la sensualità della maniera del maestro suo, il Cignani appunto, e l'eleganza di uno stile più algido e contenuto; fu il Mancini esatto "nel fare osservare gli ordini dell'Accademia circa i buoni studj, e specialmente intorno ai lavori, ed ai giudizj di un nuovo, e più munificente concorso indetto per l'Anno Santo". È evidente anche in questa scelta la costante attenzione del papa Lambertini per il disciplinamento culturale finalizzato alla realizzazione dell'ordine sociale.

Ancor prima il pontefice era intervenuto nelle vicende dell'Accademia di San Luca con provvedimenti che sembrano da ricondurre alla sua esperienza di patrocinatore della Clementina. Il "dotto Pontefice fu esso pur liberale, e magnanimo verso le arti"; tra i molti suoi "provvidi pensieri" se ne ricorda uno solo, la riapertura della Scuola del Nudo in Campidoglio per i giovani allievi²⁶, un esercizio da sempre capitale presso l'Accademia bolognese, che comportava la scadenza regolare dei concorsi capitolini²⁷. Con la sua autorità rafforzò i legami tra le due accademie, da ricercare non solo nelle aggregazioni onorifiche ma assai più sottilmente negli scambi culturali, nel reciproco rispetto per i rappresentanti dell'una e dell'altra scuola, secondo un orientamento ~~disciplinare e~~ intellettuale estremamente proficuo. Sarà nel 1782 che tale rapporto di reciproco rispetto e scambio verrà formalizzato – e il nostro Missirini trascrive le "provvidenze utilissime" che furono dai romani mutate dai bolognesi²⁸; il Piò, segretario dell'Accademia Clementina, fece altrettanto²⁹ –, ma a queste date tale accorgimento sembra in difesa, sopravanzando il secolo la cultura e non solo delle due principali città dello Stato, nel mutare della politica e dei sistemi.

NOTE

¹ P. CHAUNU, *La civiltà dell'Europa dei Lumi* [1982], Bologna 1987, p. 389.

² F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Milano 1823.

³ CHAUNU, cit., p. 310.

⁴ N. PEVSNER, *Le Accademie d'Arte* [1940], Torino 1982.

⁵ A. PINELLI, *Introduzione*, in PEVSNER, cit., pp. XX-VIII-XLV: XXXVII.

⁶ D. BIAGI MAINO, *La Repubblica delle Arti del disegno, una realtà del secolo dei Lumi*, in "Valori Tattili", 15, 2020, pp. 109-121.

⁷ M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, pp. 173-175.

⁸ Vedi A. BACCHI, *L'époque de Clément XI (1700-1721)*, in A. BACCHI, L. BARROERO, P. COSTAMAGNA, A. ZANELLA (a cura di), *La Grande Bellezza. L'Art à Rome au XVIII^e siècle, 1700-1758*, catalogo della mostra (Ajaccio, giugno-settembre 2020), Milano 2020, pp. 19-33.

⁹ Cfr. L. BARROERO, *L'époque de Benoit XIV (1740-1758)*, in BACCHI, BARROERO, COSTAMAGNA, ZANELLA, cit., pp. 47-57.

¹⁰ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], Milano 1826, p. 409.

¹¹ W. TEGA, *Un'istituzione scientifica dell'Illuminismo: l'Istituto delle Scienze*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino 2005, pp. 13-28: 16.

¹² L.F. MARSILI, *Osservazioni intorno al Bosforo Traico overo Canale di Costantinopoli Rappresentate in Lettera alla Sacra Real Maestà di Cristina di Svezia*, Roma 1681.

¹³ Ottenne che l'Accademia di San Luca inviasse gli statuti e i "Brevi fatti per la medesima da Gregorio XIII e Sisto V e Paolo V e li dieci discorsi sopra la pittura fatti nel corso di dieci": lettera di L.F. Marsili del 1713 agli accademici della Clementina, pubblicata da R. BUSCAROLI, *Lettere artistiche inedite del Generale Marsili*, in "Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna", II, 1937, pp. 29-61: 43.

¹⁴ A. PINELLI, *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, in H. BECK, P.C. BOL, E. MAEK-GERARD (a cura di), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahr-*

hundert, atti del convegno (Francoforte, 24-26 novembre 1982), Berlin 1984, pp. 193-209: 193.

¹⁵ F. ARCANGELI (a cura di), *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, settembre-novembre 1970), Bologna 1970, p. 50.

¹⁶ Lettera del 1715, L.F. Marsili agli accademici Clementini, in BUSCAROLI, cit., p. 57.

¹⁷ MISSIRINI, cit., pp. 159-161.

¹⁸ G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, Dalla Volpe, Bologna 1739.

¹⁹ A. FABRI, *Orazione d'Alessandro Fabri cancelliere dell'illustrissimo, ed eccelso senato di Bologna detta nella sala maggiore dell'Istituto delle scienze per la solenne distribuzione de' premi a gli studiosi di pittura, di scultura, e d'architettura dell'Accademia Clementina a 16. di luglio 1732*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1732, le citazioni dalle pp. 5, 7, 9, 10, 11.

²⁰ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, cit., II, p. 83.

²¹ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Bologna 1762 (ed. cons. a cura di E. BONORA, *Illuministi Italiani*, vol. 46, t. II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Milano-Napoli 1969, pp. 334-432; ivi la storia delle diverse edizioni dell'opera, ripercorsa da Bonora).

²² G.P. ZANOTTI, *Avvertimenti per lo Incamminamento di un giovane alla Pittura*, Lelio dalla Volpe, Bologna 1756: vedilo in S. QUESTIOLI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verballi Consiliari*, I, 1710-1764, Bologna 2005, pp. 369-438.

²³ F.M. ZANOTTI, *Orazioni di Accademici Gelati di Bologna dedicate alla Santità di Nostro Signore Benedetto Decimoquarto*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1752: *Della Pittura, Scultura e Architettura Orazione del Sig. Dott. Francesco Maria Zanotti Detta in campidoglio di Roma il dì XXV Maggio MDCCL* (pp. 20-28); *Della Pittura, Scultura e Architettura Orazione da dirsi in Campidoglio il dì XXCI Maggio MDCCL. In cui s'impugnano le proposizioni della Orazione precedente, e le ragioni per essa adottate* (pp. 29-40); *Della Pittura, Scultura e Architettura Orazione da dirsi in Campidoglio il dì XXCI Maggio MDCCL. In cui si difendono la proposizione e le ragioni della prima Orazione di questo Argomento, rispondendo alle obbiezioni esposte nell'altra contraria* (pp. 41-54).

²⁴ D. BIAGI MAINO, *Il Giubileo del 1750 e la politica delle immagini*, in P. DELPIANO, M. FORMICA, A.M. RAO (a cura di), *Il Settecento e la religione*, atti del convegno (Torre Marina, 26-28 maggio 2016), Roma

2018, pp. 3-16. Sull'argomento si rimanda a E. DEBENEDETTI (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, I. Arciconfraternite, chiese, artisti, e II. Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide, "Studi sul Settecento Romano", 15 (1999) e 16 (2000).

²⁵ MISSIRINI, cit. La citazione che segue nel testo è ancora dal Missirini, p. 227.

²⁶ L. BARROERO, *I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio*, in D. BIAGI MAINO (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno (Bologna, 18-30 novembre 1994), Roma 1998, pp. 367-378; si

veda anche ivi S. BORDINI, "Studiare in un istesso luogo la natura, e ciò che ha saputo fare l'arte". Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV, pp. 385-393.

²⁷ MISSIRINI, cit., p. 228.

²⁸ MISSIRINI, cit., pp. 175-178.

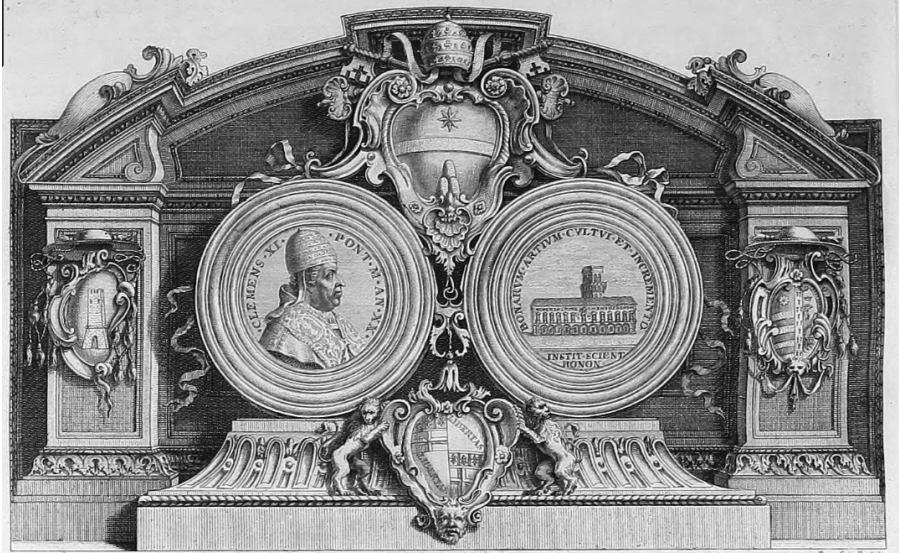
²⁹ D. PRÒ, *Atti dell'Accademia Clementina, 1782*, Bologna, Accademia di Belle Arti, ms. II, cc. 385-389, vedili in M. BONI (a cura di), *Atti dell'Accademia Clementina. Verbali Consiliari*, II. 1764-1782, Bologna 2004, pp. 556-559.

Pagina seguente

Fig. 1. Pietro da CORTONA, *Fortitudo di Muzio Scevola*, ottagonone monocromo, particolare del *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1632-1639; affresco nella volta del salone grande di Palazzo Barberini a Roma, 1632-1639 (Foto Wikipedia).

Fig. 2. Pietro da CORTONA, dettaglio di Fig. 1: la tecnica del lumeggiare.

Fig. 3. Pietro da CORTONA, *Minerva scaccia i Giganti*, particolare del *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1632-1639; affresco nella volta del salone grande di Palazzo Barberini a Roma, lato est (Foto Wikipedia). Il fortissimo scorcio con cui è rappresentata la scena suggerisce allo spettatore il rovinoso precipitare verso il basso dei Giganti.



DELL' ORIGINE E DE' PROGRESSI DELL' **ISTITUTO DELLE SCIENZE DI BOLOGNA**

E di tutte le Accademie ad esso unite, con la descrizione delle più nobili cose, che ad uso del Mondo letterario nello stesso Istituto si conservano,

OPERETTA

IN GRAZIA DEGLI ERUDITI

Compilata

DA GIUSEPPE GAETANO BOLLETTI

Sacerdote, e Cittadino Bolognese.



In Bologna nella Stamperia di Lelio dalla Volpe. 1751.
Con licenza de' Superiori.

