

STEFFI RÖTTGEN

ANTONIO CAVALLUCCI: UN PITTORE ROMANO FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE (*)

ANTONIO CAVALLUCCI,¹⁾ nato a Sermoneta nel 1751, occupa un posto eminente nella cerchia dei pittori romani la cui attività si esplica principalmente sotto il pontificato di Pio VI. Egli appartiene, infatti, a quella generazione, nata intorno al 1750, che poteva già usufruire delle conquiste dei primi neoclassici, quali Batoni, Mengs e Gavin Hamilton. Fra il 1786 e il 1795, anno della sua morte, egli fu uno dei pittori favoriti del Papa e della Curia, ed ebbe una parte notevole in tutte le più importanti commissioni artistiche, date in appalto dallo Stato Pontificio: collaborò, infatti, all'allestimento della chiesa di S. Andrea a Subiaco, e del Duomo di Spoleto; lavorò per Loreto, per la Cattedrale di Urbino, e la Sacrestia Nuova di S. Pietro, per nominare soltanto alcuni degli incarichi ufficiali più prestigiosi sui quali si concentrò la produzione artistica romana negli ultimi due decenni del Settecento. Accanto a Cades, Unterberger e Marcello Leopardi, il Cavallucci è il protagonista più esemplare di una corrente artistica che, coi servizi resi alla politica ecclesiastica di Pio VI, spiega in buona parte la fondamentale tendenza tradizionalista della sua produzione.

La limitazione geografica e di repertorio del suo campo d'azione, aggiunta alla sua posizione storica e stilistica — fra la prima fase del neoclassicismo romano e il classicismo normativo di Canova e Camuccini — hanno fatto sì che il Cavallucci rimanesse pressoché sconosciuto alla storia dell'arte più recente. Egli divide questo destino con non pochi dei suoi contemporanei romani. Solo gli studi degli ultimi anni hanno reso possibile considerare l'attività artistica romana sotto Pio VI come una fase stilistica autonoma, in sé omogenea ed eccezionalmente feconda, e sotto la spinta di questa scoperta è diventato indispensabile riflettere sull'opera dei rappresentanti più in vista di tale periodo.

La vasta produzione del Cavallucci cade soprattutto fra il 1776 e il 1795; copre dunque, senza considerare i suoi inizi di artista, un arco di appena vent'anni. Il repertorio tematico comprende pale d'altare, immagini di devozione, soggetti mitologici e allegorici a cui si aggiungono pochi ritratti. Predominano largamente gli argomenti religiosi, e ciò costituisce — rispetto alla situazione artistica che si manifesta, nello stesso periodo, all'esterno sia dello Stato Pontificio che dell'Italia — una carat-

teristica di cui esamineremo più tardi le cause e gli aspetti particolari.

L'occhio moderno, sensibile al classicismo di stampo più rigoroso, riesce difficilmente a trovare un interesse profondo o persino un piacere, nella pittura smaltata, tecnicamente perfetta del Cavallucci, con la sua dolcezza spesso piuttosto penetrante; anche se la stessa perfezione tecnica, unita ad una certa sentimentalità, può offrire, nonostante il logoramento dei temi, lo stimolo a trarre dalla stretta materia pittorica un piacere quasi sensuale.

Nella prospettiva della pittura europea del tardo Settecento, il Cavallucci è senz'altro un fenomeno periferico, che va però discusso, specialmente in quanto è espressione delle tendenze artistiche indicate dal Papato. Rimarrà compito di un altro saggio analizzare le cause e le forme della pittura religiosa del Cavallucci, descrivendone la genealogia e le ripercussioni, per contribuire alla stesura, ancora incompleta, di una storia dell'arte durante il pontificato di Papa Braschi.

Per ora tratteremo gli inizi e il contesto sociale della sua attività artistica e le sue prestazioni nel campo della pittura profana e del ritratto. Committenti e mecenati del Cavallucci furono l'aristocrazia romana e la Curia. Fu decisiva, infatti, per la sua carriera, la protezione di cui godé presso la famiglia Caetani, che gli aprì, grazie agli intrecci di parentele, la via fino al Papa. Ricostruendo le singole fasi della sua carriera e seguendo i rapporti fra i committenti, emergono le strutture tipiche del patronato artistico di Roma e dello Stato Pontificio.

Nello stesso tempo in cui il Cavallucci è sotto la protezione della famiglia Caetani, che lo libera da tutte le preoccupazioni del vivere, la maggior parte dei pittori che lavorano a Roma dipende dalle commissioni che vengono appaltate o dalla Curia, o da sovrani stranieri, oppure da aristocratici europei di passaggio a Roma, specialmente inglesi, russi, polacchi e tedeschi.²⁾ Ma, come ha dimostrato A.M. Clark nei suoi studi sulla situazione artistico-politica nella Roma di Pio VI,³⁾ tali viaggiatori frequentavano gli ateliers di artisti come Pompeo Batoni e Angelica Kauffman che, comunque, guadagnavano bene e godevano già della massima reputazione. Per quelli che erano meno favoriti dalla fortuna e dal successo, fra i quali, ad esempio, Giuseppe Cades che visse per

lungo tempo in difficoltà, ⁴⁾ l'afflusso a Roma di importanti personaggi stranieri portò un vantaggio soltanto relativo. Infatti, gli interessi dei forestieri che volevano acquistare opere d'arte, si concentravano su pezzi d'antichità oppure su quadri di maestri del Cinquecento e del Seicento, sicché un gran numero di artisti finì per dedicarsi al restauro, alla copia o anche alla falsificazione di tali opere. È vero che esisteva anche un mecenatismo straniero, ma ne godevano quasi esclusivamente i pensionanti, inviati a Roma per completarvi gli studi dalle diverse accademie estere (Parigi, Madrid, Lisbona, Dresda, Vienna, Copenaghen, Berlino ecc.). Tale mecenatismo si valse della collaborazione di numerosi agenti ed artisti (basti ricordare i nomi del Consigliere Reiffenstein e di Anton von Maron) i quali, mentre esercitavano una severa funzione di controllo e di smistamento degli artisti stranieri, erano nel contempo coinvolti nel commercio antiquario, ⁵⁾ venendo così a contatto con il mondo artistico romano. Qui non possiamo trattare più da vicino la complessa struttura sociale e la situazione economica del gruppo artistico romano nei due decenni prima della rivoluzione francese; ⁶⁾ i fatti accennati vogliono solo mettere in evidenza la particolare e quasi anacronistica posizione del Cavallucci. Le sue condizioni di vita si differenziano soltanto di poco da biografie di pittori del tardo XVI e XVII secolo, il cui campo d'azione era spesso legato al mecenatismo di una sola famiglia aristocratica. ⁷⁾

Le possibilità finanziarie non eccessivamente abbondanti della famiglia Caetani consentivano, tuttavia, di dare al pittore una base economica sicura e una sufficiente sfera di attività, anche se non in quella proporzione che gli avrebbe permesso di soddisfare ambizioni sociali ed economiche più elevate. Tali ambizioni erano, comunque, estranee al Cavallucci, a differenza per esempio del Mengs, collezionista insaziabile che condusse una vita lussuosa, o del Batoni che accumulava con assiduità capitali, oppure ancora di Angelica Kauffmann che amava aprire il suo salotto ad una dotta e scelta società.

La formazione artistica e i primi lavori.

È illustrativo l'episodio, in parte rivestito di leggenda, che i biografi ci hanno trasmesso sulla scoperta del talento del Cavallucci e sul cammino della sua formazione artistica. Figlio maggiore di un fabbro che si trovava a servizio della famiglia Caetani come custode dell'armeria nel castello di Sermoneta, il giovane Antonio fu sorpreso dal duca Francesco Caetani mentre disegnava su un muro e fu poi condotto a Roma, dove, affidato alle cure di uno zio, cominciò il suo apprendistato presso Stefano Pozzi. Anche se troviamo qui il ripetersi di un tradizionale luogo comune (si veda ad esempio quanto riferisce il Vasari sulla sco-

perta, avvenuta in circostanze analoghe, del talento di Andrea del Castagno), l'episodio illumina comunque in modo particolare la struttura sociale dell'epoca. Il feudo non rappresentava solo una riserva di beni materiali, ma procurava anche tutto l'apparato di personale, indispensabile alla residenza cittadina. Il signore, che scopriva le doti di un suo dipendente e le incoraggiava attraverso il tirocinio a Roma, si assumeva nello stesso tempo anche la responsabilità del sicuro sostentamento materiale della persona che così favoriva. Nei rapporti fra i Caetani e il Cavallucci, il mecenatismo, nato dai forti interessi artistici della famiglia, si univa spontaneamente all'impegno di occuparsi, come padroni, dei propri sottoposti feudali, e alla possibilità di servirsi di loro.

Il Cavallucci, che doveva essere grato a tale dipendenza non solo per la propria sicurezza di vita, ma anche per quella dei suoi familiari a Sermoneta, ⁸⁾ accettò queste condizioni per tutta la sua esistenza. Anzi, il tono di vita che ne trasse — egli rimase sempre in Palazzo Caetani a Santa Maria Maggiore — sembra che fosse molto congeniale alla sua indole riflessiva e calma, e particolarmente propizio al suo talento. Comunque sia, dai cenni che troviamo nelle due biografie, scritte da Vinci e De Rossi dopo la sua morte, ⁹⁾ risulta che il calmo e regolare stile di vita di questo pittore, caratterizzato inoltre da un appartarsi quasi monacale e da una accentuata religiosità, consentiva lo sviluppo ottimale della sua personalità artistica.

Nel 1765, tredicenne, il Cavallucci arrivò a Roma, dove inizialmente visse presso lo zio Bernardo, anche lui a servizio dei Caetani, e dove apprese i primi elementi del disegno presso il già anziano Stefano Pozzi, ¹⁰⁾ allievo di Andrea Procaccini e di Agostino Masucci. Dal momento che era un vero principiante, il triennio di apprendistato può avergli fornito soltanto le prime esperienze del futuro mestiere, delle quali comunque non abbiamo alcuna documentazione. Sicuramente però questi tre anni contribuirono in modo decisivo a dare un'impronta all'orientamento e ai contenuti della sua arte. Il repertorio del Cavallucci, il livello del suo stile e, infine, il modo stesso di condurre la sua professione, rimasero sempre sul piano della scuola romana, radicata nel repertorio creato dal Maratta e divulgato poi dai suoi seguaci. Lo stesso Stefano Pozzi, uno dei più longevi rappresentanti maratteschi, è un tipico esponente della pittura romana del Settecento. La sua produzione si attiene, senza una nuova impostazione teorica, alle norme accademiche stabilite dal Maratta; egli rende però dolci ed infantili i modi espressivi del repertorio formale marattesco — cosa tipica di questo periodo — mentre perfeziona e raffina la tecnica pittorica. Questa eredità verrà ripresa dal Cavallucci e portata qualche volta fino a un punto oltre il quale sarebbe stato impensabile svilupparla. Tuttavia non gli si renderebbe giu-

stizia definendolo un puro epigono della scuola marattesca, poiché nella sua opera si mischiano elementi tradizionali con altri che non mancano di un nuovo indirizzo.

Il periodo trascorso nello studio di Gaetano Lapis, iniziato dopo la morte del Pozzi, ha avuto una notevole importanza per lo sviluppo di questa capacità a cogliere le tendenze più innovatrici. Lo stesso Lapis apparteneva, in un certo senso, al medesimo gruppo di pittori di cui faceva parte anche il Pozzi, ma non può essere considerato un seguace del Maratta; nell'ambiente romano egli si distinse per il suo orientamento stilistico verso la pittura bolognese del Seicento, che gli procurò il soprannome "Carraccetto", e per la eccezionale vigoria dei suoi drappaggi e movimenti. La sua attività iniziò nelle Marche e solo lentamente riuscì ad affermarsi anche a Roma.¹¹⁾ Non sono molte le commissioni da lui eseguite nell'Urbe, ma appartiene alla sua tarda maturità un'opera così sorprendente quale il dipinto del soffitto di Palazzo Borghese, con la rappresentazione della "Nascita di Venere",. Lapis trova qui, nonostante la sua formazione tardobarocca, un linguaggio che già prelude allo stile neoclassico.¹²⁾

Negli anni che il Cavallucci passò nell'atelier di Lapis, cominciò a frequentare i corsi dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, corsi che si dividevano in studi di nudo e di pannello. Il primo lavoro di cui siamo in possesso è uno studio di drappaggio (fig. 1) con cui nel 1769 ottenne il primo posto fra i vincitori del terzo premio.¹³⁾ All'incirca dello stesso periodo dovrebbe essere lo studio di nudo per un Cristo in croce (fig. 2), che gli procurò un secondo premio.¹⁴⁾ Entrambi i disegni dimostrano chiaramente la preparazione tradizionale del giovane principiante. Sono barocche, infatti, le linee del drappaggio, con il serpeggiare delle stoffe che tende ad assumere un movimento ornamentale autonomo, e tale maniera risalta in modo particolare se la si confronta con la chiarezza e la precisione dell'altra opera concorrente con cui Vincenzo Pacetti ottenne il primo premio (fig. 3). I contorni sfumati, la mano non molto sicura nei particolari anatomici e nei tratti del viso, la tendenza a deformare le proporzioni del corpo, specialmente evidente nello studio del Cristo, indicano una incertezza formale ben lontana dall'essere promettente.

Un'altra opera che non possiamo tralasciare è il fregio murale, a tempera, della casa Cavallucci a Sermoneta,¹⁵⁾ sebbene appartenga per la sua mediocrità a quella classe di pitture decorative che di solito rimane anonima, anche se l'autore è conosciuto. La casa è quella in cui Antonio nacque e passò la prima giovinezza; il fregio consiste in quattro medaglioni a chiaroscuro, ognuno dei quali è accompagnato da una coppia di puttini a cui vengono accostati dei paesaggi (figg. 4, 5). Nei quattro medaglioni sono raffigurati Omero,

Ippocrate (Ipoclate), Diogene (Diogine), e Democrito (Democlate); rimane aperta la questione se la stortura dialettale dei nomi sia frutto di un restauro successivo o della cultura lacunosa del giovane pittore. Paragonando il ritratto di Omero con la testa del Cristo dell'Accademia di S. Luca, risulta evidente che si tratta della stessa mano. La testa di Democrito possiede già quell'espressione infantile, tipica anche della produzione più evoluta del Cavallucci. Più difficile è la questione dei paesaggi: la loro mediocrità non consente alcun paragone con la maestria degli sfondi paesistici a Palazzo Caetani. Possiamo comunque concludere che il fregio di Casa Cavallucci è uno dei primi lavori giovanili di Antonio, eseguito forse durante un soggiorno passeggero a Sermoneta: un tentativo di provare le conquiste degli studi romani in un luogo idoneo ad esercitarsi senza paura di critiche.

Dopo gli inizi piuttosto modesti, databili all'incirca fra il 1768 e il 1770, il giovane allievo dell'Accademia di S. Luca si mette in vista durante un concorso Clementino della classe di composizione: in questa gara, del 1771, ottenne il primo premio con uno studio raffigurante la "Visita dei tre angeli ad Abramo",. ¹⁶⁾ Il foglio, conservato nella collezione di disegni dell'Accademia di S. Luca (fig. 6), ebbe una lode particolare da Anton Raphael Mengs, che in quell'anno ricopriva la carica di Principe dell'Accademia; ¹⁷⁾ infatti il disegno si distingue per la padronanza tecnica e per certe caratteristiche che lasciano intravedere già lo stile personale del Cavallucci: il *modèle* che trascura la plasticità dei corpi per rilevare i drappaggi, i contorni fini e ondegianti che appaiono non come linee, ma come addensamenti della sfumatura delle ombre. La maniera delicata e melodica di questo disegno porta le inconfondibili reminiscenze dello stile di Stefano Pozzi. Si confrontino, per esempio, i due disegni preparatori, conservati a Vienna, per la pala d'altare di S. Ignazio (fig. 7) e per quella del SS. Nome di Maria.¹⁸⁾ La dolcezza e leggiadria delle forme e la pacata espressione rimarranno — nonostante una momentanea tendenza al pathos e al gesto teatrale — gli elementi determinanti del linguaggio adoperato dal Cavallucci.

Quasi contemporaneo a questo disegno dovrebbe essere il bozzetto per una pala d'altare (fig. 8), evidentemente poi non eseguita o andata perduta; esso è conservato nella Galleria d'Arte Antica a Roma con una non sostenibile attribuzione a Sullyras.¹⁹⁾ La paternità del Cavallucci, che qui avanza, risulta dal confronto con le sue prime opere documentate, ma viene anche confermata dalla pala d'altare di simile soggetto che Cavallucci dipinse nel 1786 per i Padri Passionisti di Anguillara recentemente riscoperta da M.V. Brugnoli.²⁰⁾ Oltre al disegno per il concorso Clementino del 1771 — paragonabile soprattutto per la posa del-

l'angelo a sinistra che si ripete in quella di S. Giovanni Evangelista — si nota pure uno stretto rapporto con lo studio di panneggio del 1769, in cui i tratti del viso rassomigliano a quelli di S. Antonio da Padova nel bozzetto. Anche il modo di drappeggiare e la fattura delle mani, affine ai due disegni giovanili dell'Accademia di S. Luca, possono convalidare l'attribuzione del quadro al giovane Cavallucci. Ne resta comunque incerta la datazione perché ancora nel bozzetto della 'Notte con i suoi figli' del 1776 ca. (fig. 28), destinato a un soffitto di Palazzo Caetani, ritroviamo lo stesso *modelé* morbido e i contorni sfumati.

Dei primi dipinti documentati del Cavallucci, due soli possono essere finora identificati, ambedue ricordati dal De Rossi: uno raffigura il "Congedo di Ettore e Andromaca", (Roma, Accademia di S. Luca) ed ottenne nel 1773 il premio Balestra dall'Accademia di S. Luca; l'altro, di poco precedente, raffigura "Abigail davanti a Davide", (Roma, Palazzo Caetani) (fig. 9); il De Rossi lo pone fra le prime composizioni del Cavallucci, insieme con altri due non rintracciabili, la "Fuga in Egitto", e "Agar nel deserto". Sempre il De Rossi afferma che il Cavallucci avesse imitato qui il Batoni, mentre negli altri due si fosse rifatto a Stefano Pozzi e a Sebastiano Conca.²¹⁾ La dipendenza stilistica dal Batoni resta tuttavia discutibile; al contrario è evidente l'influsso del Conca e della scuola napoletana, influsso che giunse al Cavallucci tramite il suo maestro Lapis, uno degli allievi romani di Sebastiano Conca.

Nell'"Incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scee",²²⁾ il Cavallucci adopera un linguaggio più ragionato e accademico: all'inquieto ondeggiare dei drappaggi nel dipinto della collezione Caetani ("Abigail davanti a Davide") subentra un più intenso studio degli atteggiamenti e delle fisionomie (fig. 10). Pur senza dare un'impressione troppo schematica, la composizione è simmetrica e viene dominata da un gruppo principale, al centro del quale spicca la figura quasi immobile di Andromaca, affiancata su un lato da Ettore e sull'altro dalla balia, i quali escono da due corridoi che partono dai lati opposti dello sfondo. Fanno da cornice al gruppo lo scudiero a destra, e la donna seduta con un bambino, a sinistra. Questo schema compositivo avrà in seguito un ruolo normativo nell'opera del Cavallucci. Il lirismo e la leggiadria delle due composizioni precedenti ("Abramo e i tre angeli", "Abigail davanti a Davide") hanno ceduto il posto a un linguaggio movimentato e drammatico; la composizione acquista una maggiore profondità di spazio e le figure, riccamente drappeggiate, sembrano più plastiche ed energiche. I movimenti però sono piuttosto immotivati e rimangono fine a sé stessi, cosicché la scena di addio che, secondo la tradizione letteraria, dovrebbe essere raccolta e piena di funesti presagi e di tristezza, si trasforma quasi

in una scena di benvenuto. Ciò nonostante il Cavallucci compie con questo quadro una svolta decisiva. Si mischiano qui tendenze innovatrici, che egli deve al suo secondo maestro Gaetano Lapis — per esempio l'ampiezza del taglio del viso e il drappeggio di Andromaca — con altre, provenienti dalla tradizione romana, e trasmesse da pittori come Placido Costanzi alla generazione più giovane — per esempio le due figure in primo piano e, nei particolari, la figura della balia che tiene in braccio il bambino.²³⁾

Quanto decisivo e ben preparato sia stato il cambiamento del linguaggio svolto dal giovane Antonio con questa composizione — che, essendo un lavoro di concorso, doveva sostenere in modo particolare le critiche pubbliche — lo dimostra lo studio del panneggio, nella figura di un giovane uomo in cammino, eseguito nello stesso periodo,²⁴⁾ e senz'altro in rapporto con il dipinto (fig. 11) (Roma, Accademia di S. Luca). L'atteggiamento patetico e declamatorio risalente al Maratta aveva trovato poi un posto fisso nel repertorio di pose accademiche, permettendo così al Cavallucci e ad altri una trascrizione in chiave già neoclassica.²⁵⁾ Il quadro e il disegno mostrano comunque che dopo i primi titubanti inizi, si intensificano ora i segni di un talento promettente; merita attenzione il fatto che questo primo passo, dall'apprendistato a un proprio stile personale, sia stato compiuto dal Cavallucci mediante lavori svolti nell'ambito dell'Accademia di S. Luca. Proprio in questi anni decisivi l'Accademia attirava insegnanti ed allievi che, in confronto al periodo precedente, disponevano di una notevole consapevolezza stilistica.²⁶⁾ Il Cavallucci deve essenzialmente a questo ambiente e a questa istruzione lo sviluppo del suo talento.

Tutto ciò non poteva sfuggire né al suo mecenate Francesco Caetani, né alla consorte di questi, Teresa Corsini, nipote di Papa Clemente XII e appassionata d'arte e di lettere.²⁷⁾ I duchi possedevano i primi tre dipinti del Cavallucci, fra i quali "Abigail davanti a Davide", di cui abbiamo parlato; inoltre, grazie a Teresa Corsini, e forse anche in seguito al successo nel concorso Balestra del 1773, il giovane pittore eseguì una pala d'altare — raffigurante la visione di S. Teresa — che si trovava nella chiesa collegiale di Cisterna e andò distrutta nella seconda guerra mondiale durante un incendio. Purtroppo non esiste alcuna documentazione fotografica di questo importante lavoro del primo periodo, e ciò crea una sensibile lacuna nella ricostruzione dell'*iter* stilistico del Cavallucci.

Un altro campo della sua attività durante lo stesso periodo, di cui però ci mancano le testimonianze, riguarda la miniatura.²⁸⁾ Sembra comunque che proprio a questo genere, di solito poco curato dai pittori romani, egli debba la tecnica smaltata e l'apparenza di porcellana dei successivi dipinti ad olio; il giovanile esercizio di miniatura-

rista si riflette ancora in modo evidente soprattutto nei piccoli quadri di madonne a mezzo busto del suo periodo maturo.

Altrettanto modesti sono gli inizi della produzione ritrattistica del Cavallucci, un campo in cui più tardi raggiunse una notevole maestria, tanto più sorprendente, se si pensa al limitato repertorio fisionomico di cui disponeva e alla incapacità quasi totale di cogliere in un viso il "caratteristico", nel senso goethiano della parola. Il primo ritratto di cui abbiamo conoscenza rappresenta il suo protettore Francesco Caetani, raffigurato a mezzo busto e senza mani. Esso ci è pervenuto in un'incisione del Bombelli, datata 1772.²⁹⁾ Infatti, si trattava solo di un disegno che fu utilizzato successivamente per il ritratto ad olio del 1777 di cui parleremo più avanti.

Dall'attività svolta fra il 1773 e il 1776 le biografie non riferiscono nulla e nessuno dei dipinti conservati può con sicurezza essere datato in questo periodo. Solo per il "Battesimo di Cristo", (fig. 12), nella chiesa parrocchiale di S. Martino ai Monti,³⁰⁾ si può prendere in considerazione una esecuzione così giovanile. Per stile e pennellata il quadro non ha niente a che fare con i dipinti eseguiti molto più tardi dallo stesso Cavallucci nel coro e nella cappella del SS. Sacramento della suddetta chiesa. Una tecnica un po' grossolana e un certo schematismo nei volti ricordano le pale di Gaetano Lapis (SS. Trinità degli Spagnoli, SS. Pietro e Marcellino), senza però raggiungerne la brillantezza dei colori. Inoltre, l'angelo a sinistra sullo sfondo, rimanda al quadro del concorso Balestra del 1773. Rispetto alle pale d'altare dipinte dopo il 1786, affini fra di loro così nella perfezione tecnica come nella grazia e nel sentimento, questo quadro, nella sua fattura dura e frettolosa, resta un'opera discreta, da collocarsi fra il quadro del 1773 della Accademia di S. Luca e i primi dipinti dei soffitti di Palazzo Caetani.

I dipinti dei soffitti di Palazzo Caetani.

Il 26 novembre 1776, Francesco Caetani acquistò dagli esecutori testamentari del Cardinale Fabrizio Serbelloni³¹⁾ il palazzo, situato in via delle Botteghe Oscure, fatto erigere da Alessandro Mattei nel 1564 e poi abitato dal Cardinale Girolamo Mattei.³²⁾ Dal "Giornale delle cose rimarcabili nel felice governo dell'Ecc.mo Signor Don Francesco Caetani Duca di Sermoneta",³³⁾ sappiamo che nel 1776 i Caetani lasciarono il palazzo di Campo de' Fiori dove avevano vissuto fino ad allora. G. B. Vinci scrive che l'occasione per l'acquisto della nuova residenza fu data dalle imminenti nozze di Filippo Caetani, figlio maggiore di Francesco, con Elena Albani. Ma il matrimonio si celebrò soltanto nel 1779.³⁴⁾ Sempre secondo il "Giornale", la famiglia fece il suo ingresso nel palazzo il 6 dicembre 1777.³⁵⁾

Alcune delle stanze del piano nobile possedevano già una decorazione pittorica risalente al Cinquecento.³⁶⁾ Non si può dire con certezza, però, se qualcuna delle sei stanze, dipinte successivamente dal Cavallucci, avesse già una decorazione più antica, rimossa poi al momento del cambio di proprietà. Non è escluso, comunque, che una parte degli affreschi, eseguiti per Alessandro Mattei da Taddeo Zuccari con l'aiuto di Federico, oggi staccati e conservati nel corridoio del piano nobile, possano essere stati asportati in questo stesso momento.³⁷⁾ Fra il 1776 e l'agosto del 1780³⁸⁾ il Cavallucci dipinse cinque soffitti nelle stanze del primo piano. Tre di queste sono allineate su via Michelangelo Caetani — la sala di Diana, la sala di Ippomene e Atalanta e la Galleria con il Trionfo di Giovanni Caetani — mentre le altre due — ove sono raffigurate Aurora e Giunone — occupano l'ala settentrionale retrostante il palazzo. La sala della Musica, il cui soffitto con l'Origine della Musica fu dipinto soltanto nel 1786, è situata nell'ala meridionale verso via delle Botteghe Oscure, in fuga col grande salone, da cui è separata da due stanze minori, prive di decorazione.

Nella descrizione dei singoli dipinti, eseguiti dal Cavallucci in Palazzo Caetani, il Vinci e il De Rossi affermano di attenersi all'ordine cronologico: è possibile così ricostruire le varie fasi dello sviluppo stilistico percorso dal pittore nei circa quattro anni in cui lavorò nel palazzo, cominciando dalla sala dove raffigurò, in cinque scene, la storia di Ippomene e Atalanta. Il centro del soffitto è occupato da un quadro ad olio con la rappresentazione della gara (fig. 13), mentre i quattro tondi (figg. 14, 15, 16, 17), illustrano eventi relativi alla storia. Il soffitto, leggermente a volta, è ornato da una delicata rete di grottesche floreali e figurali, i cui motivi si ripetono simmetricamente; essa è interrotta sui due lati longitudinali da gemme finte. Rispetto alle precedenti decorazioni settecentesche dei palazzi romani questo tipo di decorazione ornamentale rappresenta una vera e propria novità; esso si distingue per la ripresa della pittura a grottesche del Cinquecento, che tuttavia non aveva mai rinunciato così decisamente agli elementi architettonici. I tondi figurali e la maglia di arabeschi non sono integrati fra di loro ma rimangono su due piani separati. Data la mancanza di documenti relativi a questi ornati, non è possibile né stabilirne la cronologia né chiarire i dubbi sulla eventuale partecipazione del Cavallucci al progetto. Che egli, comunque, non fosse stato del tutto estraneo all'esecuzione degli ornati lo si deve dedurre dall'affermazione del Vinci, secondo il quale "al nostro giovane Cavallucci fu lasciata la cura dell'adornamento di quel Palazzo",³⁹⁾

Il De Rossi, che rispetto al Vinci è una fonte più esauriente in quanto fu amico per molti anni del-

l'artista, attribuisce a Teresa Corsini la scelta del programma pittorico.⁴⁰⁾ I soggetti dei cinque soffitti non formano fra di loro un ciclo tematico coerente, a prescindere da un parziale riferimento alla futura funzione delle singole stanze; inoltre, dalla predilezione per le divinità femminili (Cibebe, Venere, Diana, Giunone) e per le protagoniste (Atalanta, Chione), si può facilmente desumere che fosse una donna a scegliere i soggetti.

Il quadro riportato della prima stanza, con la gara fra Ippomene e Atalanta (fig. 13), riprende nella composizione lo schema seguito già nel "Congedo di Ettore e Andromaca", (fig. 10) del concorso Balestra del 1773. Diversamente dal famoso quadro omonimo di Guido Reni, senza dubbio noto al Cavallucci, qui l'episodio è reso nel suo contesto scenico-letterario: viene introdotto, ad esempio, un terzo pseudo-protagonista per dare simmetria e compiutezza alla composizione, in sé già molto dinamica. Non soltanto l'impostazione del quadro, ma anche il suo repertorio formale si ricollegano al dipinto del concorso Balestra: come in quello, anche qui il pittore esprime i momenti più intensi di un evento, attraverso il movimento che però, nella sua agitazione esteriore, sembra leggermente forzato e in cui la lezione accademica è ancora troppo evidente.⁴¹⁾

Nella plasticità, vivacità sensuale e spontaneità dei quattro tondi si nota invece una maggiore libertà dal formalismo accademico del quadro centrale. Origine di questo cambiamento stilistico è il ricupero del Domenichino e tramite questi di Raffaello; un tale ricupero diventa evidente se si pensa ad opere come la Cappella di S. Cecilia in S. Luigi dei Francesi o la Loggia della Farnesina. Ma da questa breve fase evolutiva, caratterizzata sia dalla chiarezza dei contorni e dalla plasticità dei corpi, che dai modelli compositivi semplici e concisi, il Cavallucci si distacca già nei successivi dipinti di Palazzo Caetani e poi in tutta la sua opera più tarda.

La critica moderna ha spesso sottolineato che l'impulso basilare per la formazione stilistica del Cavallucci sia dovuto all'influenza esercitata dalle opere del Mengs e del Batoni.⁴²⁾ Si tratta però di un influsso molto generico, provocato non tanto da un rapporto diretto o dall'imitazione delle loro opere, quanto dalle norme didattiche ed estetiche stabilite e canonizzate dai due maestri neoclassici. È tramite tali principi di insegnamento che si svolgono i primi passi della formazione stilistica del Cavallucci. Quindi bisogna collegare la sua rielaborazione di modelli raffaelleschi e bolognesi, tanto palese nei quattro tondi, alle premesse teoriche ed accademiche che, fra il 1770 e il 1780, si erano ormai largamente diffuse ad opera dello stesso Mengs nella cerchia dei pittori romani. Queste tendenze neosecentesche sono senza dubbio una delle componenti più rilevanti della pittura romana nell'ultimo terzo del Settecento. La ricostruzione

del percorso artistico del Cavallucci non può prescindere da questa ultima considerazione, e non è casuale che gli effetti di una riflessione particolarmente intensa su tale corrente neosecentista si trovino già nei dipinti di Palazzo Caetani: infatti, quando gli venne affidata la commissione, gli fu anche implicitamente imposto un tale modello, la cui ripresa non stupisce affatto; i soffitti, creati nei palazzi romani intorno al 1600 dal gruppo dei pittori carracceschi (per esempio Domenichino a Palazzo Mattei), erano divenuti i prototipi di una tradizione mai completamente scomparsa anche nel Settecento. Il loro schema si prestava in modo particolare a quegli ambienti di media grandezza e a volta schiacciata che ricorrono frequentemente nei palazzi romani; la maggior parte di tali palazzi, fra i quali anche Palazzo Caetani, che a partire dal 1770 ca. vennero allestiti di nuovi soffitti dipinti, erano costruzioni del Cinquecento e degli inizi del Seicento, e disponevano già delle strutture adatte a tale tipo di decorazione.

Nei quattro tondi, che circondano il quadro della gara fra Ippomene e Atalanta, il Cavallucci rappresentò quattro scene relative alla storia della coppia:⁴³⁾ 1) Venere dà a Ippomene le tre sfere d'oro che devono procurargli la vittoria su Atalanta (fig. 14); 2) Atalanta incorona Ippomene dopo la vittoria (fig. 15); 3) Cibebe trasforma i due amanti in leoni, poiché essi hanno profanato il bosco a lei sacro (fig. 16). La trasgressione fu istigata da Venere che voleva vendicarsi così della ingratitudine di Ippomene il quale, dopo la vittoria, aveva dimenticato di renderle il sacrificio di ringraziamento. 4) Cibebe avanza sul carro trainato dai due leoni (fig. 17). Esclusa quest'ultima scena,⁴⁴⁾ gli altri temi non hanno, per quanto è possibile verificare, una propria tradizione pittorica, ma sono stati tratti *ex novo* dalle *Metamorfosi* di Ovidio, senza dubbio con l'intento di mostrare l'essenza morale della storia di Ippomene e Atalanta, che dovrebbe servire da monito a non trascurare mai, anche nella felicità dell'amore, il ringraziamento agli dei.⁴⁵⁾

Nella composizione di questi tondi il pittore si è attenuto a modelli iconografici così familiari da permettere l'associazione immediata a un determinato contesto tematico: nella scena della trasformazione della coppia in leoni traspare, in modo chiaro ed esemplare, il prototipo della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre. L'applicazione di tale schema consente ad ogni osservatore preparato di trovare la chiave per leggere l'intera storia di Ippomene e Atalanta in termini moralistico-cristiani: l'esempio vuole infatti dimostrare che il mancato rispetto della divinità porta come conseguenza la perdita della dignità umana e la condanna a una esistenza puramente animalesca e servile.

Immediatamente successivi a quelli della sala di Ippomene e Atalanta (già camera di udienza) sono

i dipinti dell'adiacente terza anticamera, distribuiti tra di loro secondo lo stesso schema decorativo: il quadro ad olio, inserito nel centro del soffitto, è circondato da quattro ottagoni schiacciati, eseguiti a tempera. Tale ripartizione del soffitto è del resto identica a quella della stanza attigua, il cui soffitto era stato affrescato dagli Zuccari: i quattro riquadri minori, a forma di ottagoni schiacciati, risultano oggi staccati; rimane *in situ* soltanto il quadro centrale con le Nozze di Alessandro e Rossana.⁴⁶⁾ Ciò fa presumere che il Cavallucci avesse intenzione di riprendere il disegno della volta zuccaresca per rendere omogeneo il carattere delle stanze, oppure che la Sala di Diana avesse avuta una decorazione pittorica dello stesso tipo risalente al Cinquecento. Ogni ottagonio è affiancato da due cariatidi monocrome che fingono stucchi (fig. 18), e gli angoli del soffitto sono occupati da riquadri irregolari a grottesche su fondo marrone. Inoltre sono sparsi dappertutto gemme finte, piccoli monocromi e arabeschi; perciò il soffitto — di dimensioni ridotte — possiede una pesantezza quasi manieristica che non trova analogie nell'ambiente romano. L'unico soffitto paragonabile, e pressappoco contemporaneo, è quello della ex-biblioteca del Re nel Palazzo Reale a Torino, iniziato nel 1778 da Laurent Pecheux, uno degli allievi romani del Mengs. E non è da escludere che in qualche maniera il Pecheux, che in questi anni veniva frequentemente a Roma,⁴⁷⁾ fosse stato a conoscenza del soffitto di Palazzo Caetani, anche perché era egli stesso impegnato a Roma nella decorazione di altri palazzi. Di una certa importanza per la genesi di questo tipo di decorazioni è il soffitto della Camera dei Papiri in Vaticano dipinta dal Mengs negli anni 1772-1773 (fig. 19).

Come la prima sala è dedicata a Venere e Cibele, così Diana domina qui l'intero programma pittorico. Il grande quadro centrale rappresenta l'inseguimento e l'uccisione di Chione da parte di Diana (fig. 20), e siamo nuovamente di fronte a un inequivocabile appello morale: la punizione della superbia femminile.⁴⁸⁾ In due dei quattro ottagoni vengono raffigurati Atteone (fig. 18) ed Endimione (fig. 21), come opposti protagonisti. Apollo e Mercurio (figg. 22, 23), raffigurati negli altri due ottagoni, sono anch'essi collegati alla storia di Chione. Entrambi giacquero con lei nella medesima notte, ed ella concepì da entrambi un figlio, dando così alla luce una coppia di gemelli. I rapporti con queste due divinità furono la causa della sua offesa blasfema a Diana.

La composizione segue gli stessi principi già analizzati nel dipinto centrale della sala precedente, basandosi sull'espressione di movimenti contrapposti, che esaltano la drammaticità dell'evento raffigurato. È qui che riemerge in modo particolare quanto il Cavallucci debba alla maniera di Gaetano Lapis. È sufficiente un confronto con il

suo dipinto di Rinaldo e Armida (Cagli, Cassa di Risparmio) per mettere in rilievo tale rapporto, che si puntualizza nelle figure di Chione e Armida e si riflette persino nella fattura dello sfondo paesistico (fig. 24).

I quattro tondi sono a loro volta legati a modelli cinquecenteschi, specialmente il tondo di Mercurio (fig. 23), che per atteggiamento e stile imita il Mercurio della Farnesina. Più complicata è la questione del tondo raffigurante Diana ed Endimione (fig. 21), la cui composizione è quasi identica a quella del dipinto omonimo, opera di Liborio Marmorelli, nella Sala dei Velluti di Palazzo Doria Pamphilj. Dai pochi documenti finora rinvenuti, riguardanti sia il pittore sia la decorazione dell'appartamento, non risulta con chiarezza la datazione delle pitture del Marmorelli, che dovrebbero comunque essere state terminate intorno al 1769,⁴⁹⁾ come conferma del resto il carattere tradizionale degli ornati. È quindi probabile che sia stato il Cavallucci a copiare la composizione del Marmorelli, ipotesi che acquista un certo valore se si tiene presente che egli era in contatto con Stefano Pozzi proprio quando questi era impegnato a Palazzo Doria Pamphilj. Non è però nemmeno da escludere che sia il Marmorelli che il Cavallucci copiassero un disegno dello stesso Pozzi, come fa supporre il fatto che il dipinto di Palazzo Caetani sia rovesciato rispetto a quello del Marmorelli. Comunque sia, una tale osservazione permette di illuminare i rapporti reciproci che correvano tra i vari gruppi di pittori decorativi, attivi a Roma in quegli anni. La questione si pone poi anche dall'altro punto di vista, quello cioè degli aiutanti. Infatti alcune imperfezioni nella qualità di esecuzione dei tondi nella sala di Diana a Palazzo Caetani, specialmente nelle due scene di Diana e Endimione e Diana e Atteone, fanno pensare a un probabile intervento di aiutanti. È ben vero che non sappiamo nulla sulla distribuzione dei lavori, tuttavia si può ritenere che l'esecuzione materiale, fatta sulla base dei bozzetti del Cavallucci, venne in parte affidata ai pittori che lavoravano agli ornati. Fino ad ora sappiamo pochissimo sulle abitudini professionali di questi pittori minori: essi certamente prestavano la loro assistenza alle più svariate imprese, subendo di conseguenza quei continui spostamenti che li mettevano in contatto con i diversi pittori di soggetto. Perciò non è da escludersi che questi artigiani, i quali per esperienza dovevano disporre di una notevole memoria visiva, effettuarono a loro volta uno scambio del repertorio figurativo, di cui poi si potevano servire anche i pittori di soggetto.⁵⁰⁾

Culmine dell'attività del Cavallucci a Palazzo Caetani è il grande dipinto a tempera della Galleria (fig. 25), raffigurante l'ingresso trionfale a Gaeta di Giovanni Caetani, dopo la sua vittoria sui Saraceni.⁵¹⁾ L'argomento di questo quadro esula dal programma strettamente mitologico degli

altri dipinti. Infatti, secondo una tradizione in auge nei palazzi aristocratici romani fin dal XVI secolo, la decorazione pittorica della Galleria era spesso riservata a temi strettamente connessi con la storia della famiglia⁵²⁾ e adatti a legittimare vivacemente e su vari piani i fasti di essa. Il De Rossi fa notare che il Cavallucci con questa opera volle dare una "imitazione dell'antico", rifacendosi però anche al famoso quadro di Charles Le Brun col trionfo di Alessandro Magno e, nonostante lo sfarzo barocco-festoso e i costumi fantastici e teatrali dei protagonisti, non si possono sottovalutare queste indicazioni:⁵³⁾ si tratta, infatti, di un trionfo secondo l'uso antico romano, con la sfilata dei prigionieri, dei trofei conquistati, con l'insegna militare (l'arma dei Caetani) e le bandiere (con l'aquila dei Caetani).⁵⁴⁾

In questo quadro il Cavallucci raggiunge un grado di maestria tecnica e di sicurezza stilistica che gli assicura la posizione più elevata nel ventaglio molteplice e ricco della produzione artistica romana di questi anni. Allontanandosi dai modi accademici e dalla ricerca di simmetria, semplicità compositiva e chiarezza dei suoi primi lavori, egli sceglie qui un linguaggio che sarà la prima affermazione di un gusto coscientemente rivolto alla pittura barocca. Caratteristiche salienti di questo nuovo stile di "vaghezza", (De Rossi) sono la varietà e il movimento impetuoso delle linee, unite alla ricchezza sovraccarica della composizione; tutto ciò viene reso con colori cremosi e chiari che fanno risaltare l'effetto sfarzoso dei drappaggi. Queste tendenze neobarocche si differenziano profondamente dalla corrente accademica neoclassica, che ancora dominava a Roma sotto l'influsso del Mengs e di Gavin Hamilton, ed era rappresentata da pittori come Anton von Maron, Christoph Unterberger, Domenico de Angelis e Laurent Pecheux. La loro coincidenza cronologica con il neoclassico di impronta accademica non deve portare alla conclusione che si tratti solo di una variante del neoclassicismo stesso. Pittori come Tommaso Conca, Bernardino Nocchi (entrambi a Palazzo Vidoni-Caffarelli), Domenico Corvi e Giuseppe Cades hanno certamente base e repertorio nell'educazione accademica, ma creano ben presto uno stile patetico, ricco di effetti teatrali e di movimenti, di chiara provenienza barocca. Dobbiamo rinunciare qui a descrivere le cause e le manifestazioni di tale "neobarocco", che va comunque distinto da un'altra corrente, nella quale continuavano ad affermarsi i concetti tradizionali, come se non fossero mai stati messi in dubbio. Vi appartengono, ad esempio, l'"Allegoria della Casa Borghese", (1768-1774) di Ermenegildo Costantini nel salone di Palazzo Borghese, la "Storia di Mario Furio Camillo", di Mariano Rossi nel salone di ingresso della Villa Borghese (1775-1777) e la "Caduta di Fetonte", di Francesco Caccianiga sempre nella Villa Borghese. Italo Faldi ha fatto notare che,

specialmente per la decorazione pittorica di quegli ambienti che ricoprivano funzioni rappresentative, la tradizione barocca offriva quel repertorio formale ed espressivo ancora particolarmente adatto negli ultimi decenni del Settecento.⁵⁵⁾

I dipinti del Cavallucci a Palazzo Caetani rivelano chiaramente la interdipendenza fra il linguaggio artistico e l'impiego a cui erano destinati gli ambienti. Proprio nelle due sale, che si distinguono dalle altre per grandezza e dispendio decorativo, egli adopera uno stile teatrale e retorico profondamente diverso da quello usato nei due precedenti soffitti più piccoli. Ciò trova in parte le sue ragioni nella maturazione del giovane pittore, che qui ha superato definitivamente le difficoltà iniziali del compito affidatogli, e può, nella crescente padronanza dei mezzi formali, liberarsi dalle dottrine accademiche da cui dipendeva. Ma senza dubbio questa svolta, fondamentale non per il solo Cavallucci, fu determinata anche da fattori esterni alle condizioni individuali.

Per la genesi di questo stile rappresentativo, che si stacca decisamente dall'accademismo, giocano un ruolo determinante da un lato le prime opere di Pompeo Batoni, e, dall'altro, la pittura sontuosa e luminosa dei pittori francesi, che avevano lavorato a Roma nella prima metà del Settecento, tra i quali soprattutto Subleyras.⁵⁶⁾ Il Cavallucci è uno dei primi della sua generazione ad effettuare tale svolta verso un nuovo stile rappresentativo, svolta che però rimane isolata nella sua opera, poiché dopo il 1780 egli si allontana sempre più dalla pittura a soggetto profano. Il culmine di tale corrente si realizza, invece, nelle opere mature di Giuseppe Cades (Villa Borghese, "Storia di Gualtiero Conte d'Angers", 1787), di Heinrich Friedrich Füger (Caserta, Biblioteca Reale, 1782) e di Tommaso Conca (Palazzo Vidoni-Caffarelli, Sala delle Muse in Vaticano, 1786, e soffitti a Villa Borghese, 1782-86). Questo stile pomposo, benché sia solo un intermezzo rispetto al generale sviluppo della pittura neoclassica, prelude in un certo senso ai fenomeni della pittura ufficiale del tardo Ottocento, che opera prevalentemente con effetti ricercati di colore e di luce, e di cui abbondano gli edifici pubblici romani dopo il 1860.⁵⁷⁾ Una tale parentela non è del tutto casuale: infatti qualsiasi stile accademico si presta facilmente ad essere strumentalizzato ed adattato dalle esigenze di rappresentanza del ceto sociale al potere. Quindi nella Galleria del Palazzo Caetani è la tematica a condizionare in certa misura il concetto stilistico; anche nell'ultimo terzo del Settecento il *pathos* di impronta barocca era tuttora il *modus* conforme per rappresentare apoteosi feudali.

La serie dei soffitti continua con quello della camera da letto dove il Cavallucci raffigurò Aurora che, spargendo fiori, emerge dal buio della notte (fig. 26). L'opera compiuta modifica leggermente il bozzetto qui riprodotto (fig. 27); nella

parte inferiore del quadro viene aggiunto un secondo putto che simboleggia la Notte scacciata dal Mattino. Questo particolare fa supporre che un bozzetto alternativo (fig. 28), mai realizzato, che si conserva nella Fondazione Caetani e che rappresenta la Notte con i suoi figli, fosse originariamente destinato alla medesima stanza, ma respinto in un secondo momento a favore del soggetto più sereno dell'Aurora, per il quale il Cavallucci ricorse al dipinto ominimo eseguito prima del 1773 (fig. 29) dal suo maestro Gaetano Lapis su un soffitto della Villa Borghese.⁵⁸⁾

Nel dipinto di Giunone (fig. 30), protettrice della vita coniugale, che su un carro trainato da pavoni e spinto da un putto, si libra sulle nubi,⁵⁹⁾ il pittore si serve di effetti di luce che superano di gran lunga quelli della Galleria. Lo sfondo luminoso del cielo e delle nubi, nel quale i contorni sembrano quasi dissolversi, e il gioco fluttuante di luci ed ombre sui drappaggi serici e sugli incarnati cremosi, denotano una sorprendente somiglianza con la pittura ufficiale e da salotto della seconda metà dell'Ottocento. L'insieme pittorico e decorativo, comprendente anche l'arredamento, fa senza dubbio della sala di Giunone una fra le creazioni contemporanee più riuscite e singolari del suo genere (fig. 31).

I grandi paesaggi a tempera sulle pareti, affini sia al Locatelli che al van Bloemen,⁶⁰⁾ sono incorniciati da pilastri dipinti (figg. 32, 33), a loro volta ornati da arabeschi; sullo zoccolo coppie contrapposte di sfingi, e, come soprapposte, due puttini che giocano con cigni e animali fiabeschi. La ricca e variata decorazione pittorica del soffitto imita, con le incorniciature inserite una nell'altra, le decorazioni a stucco del tardo rinascimento (fig. 34), orientate a loro volta ai modelli antichi; ma, per il motivo ricorrente dei paesaggi, stilisticamente vicini a Giovanni Campovecchio (fig. 35),⁶¹⁾ si integra armonicamente col carattere settecentesco della stanza. Si alternano paesaggi accompagnati da gemme dipinte, a riquadri ornamentali e a tondi monocromi con motivi araldici; tutto l'insieme è frammischiato da una molteplicità di motivi figurati liberi, parte a colori e parte monocromi, come trofei, grifoni contrapposti, coppie di satiri, putti e sfingi (fig. 36). Sorge, specialmente da questa stanza, la questione della omogeneità e simultaneità fra le pitture decorative e i dipinti del Cavallucci. Tale questione non può essere risolta sulla base di documenti,⁶²⁾ ma perlomeno, tramite paragoni stilistici, sembra certo che la bottega di decoratori, che lavorava nella sala di Giunone, fosse stata diretta da Christoph Unterberger, di cui si può riconoscere facilmente la mano, soprattutto nei motivi figurati: alcuni di questi corrispondono testualmente ai suoi disegni, conservati a Vienna (fig. 37)⁶³⁾ e anche negli ornati della Camera dei Papiri in Vaticano, eseguiti dall'Unterberger nel 1773, si avvertono nume-

rose analogie formali.⁶⁴⁾ È evidente che la stessa bottega lavorò anche alle decorazioni delle altre stanze di Palazzo Caetani. I sistemi decorativi adoperati sono di una sorprendente varietà e costituiscono un contributo sostanziale alla conoscenza della pittura decorativa romana nella seconda metà del Settecento che finora non è mai stata considerata nel suo insieme (fig. 38). Dal confronto con le altre decorazioni dei palazzi romani, eseguite nel medesimo periodo o di poco precedenti, risulta evidente l'importanza del ciclo.

Avviene qui lo stacco deciso dagli schemi decorativi, tipo rococò, di circa un decennio prima, per esempio quello dell'appartamento Colonna in Palazzo Barberini, eseguito da Corvi, Ricciolini ed altri,⁶⁵⁾ e quello di Palazzo Doria Pamphilj. Nella decorazione del Palazzo Caetani si manifesta invece, per la prima volta a Roma, un autentico stile neoclassico, preceduto soltanto dalla Camera dei Papiri e dagli altri lavori eseguiti dall'Unterberger in Vaticano e a Castelgandolfo; questi ultimi si orientano sui modelli rinascimentali, e non è casuale la coincidenza cronologica di tali decorazioni con la pubblicazione delle prime incisioni tratte dalle Logge di Raffaello.⁶⁶⁾ Se è indiscutibile il ruolo dell'ornamento per la formazione del linguaggio neoclassico, sono però poco chiariti fino ad oggi il cammino e le fasi intermedie su cui tale stile si è sviluppato — a parte le generiche premesse di gusto che hanno reso possibile cogliere come modello il ricco patrimonio di decorazioni a grottesche del Cinquecento, visibili dappertutto a Roma.

Troviamo già nella Villa Albani un preludio a questa subitanea ripresa di sistemi decorativi rinascimentali e manieristici. I pilastri a mosaico della sua Galleria,⁶⁷⁾ riprendono le decorazioni delle Logge Vaticane di Giovanni da Udine; gli stessi modelli traspaiono inoltre nelle decorazioni del Bigliardo e del Caféhaus,⁶⁸⁾ sempre nella stessa villa, e poi ripresi nel salone d'ingresso a Villa Borghese.

Ma i primi segni di un vero cambiamento di gusto si possono già intravedere, intorno al 1750, nelle pubblicazioni di incisioni di motivi ornamentali, fra le quali, ad esempio, gli "Elogia Cardinalium", di Antonio Pazzi e Domenico Campiglia, editi nel 1751 a Roma da Antonio de Rossi.⁶⁹⁾

Sono ancora poco chiari i canali attraverso i quali passò la ripresa delle grottesche rinascimentali, dagli ornati di libri o dai repertori di incisioni fino a ingrandirsi poi in maniera tale da ritrovare l'applicazione originale. È particolarmente tipico per la prima fase del neoclassicismo a Roma l'orientamento verso i modelli rinascimentali mentre altrove si stava già affermando il revival dell'ornato all'antica.⁷⁰⁾ Il ritorno delle grottesche rinascimentali fu però di breve durata perché anche a Roma ben presto presero il sopravvento i modelli antichi, grazie alle pubblicazioni degli ornati della Villa

Negroni e della Domus Aurea.⁷¹⁾ Ma ancora fino al 1790 ca. cioè quando venne decorato il nuovo appartamento in Palazzo Altieri questi due tipi di decorazioni esistettero uno accanto all'altro in modo da poter essere scelti a vicenda per soddisfare il gusto della varietà.⁷²⁾ Fuori dell'Italia il gusto per l'ornato antico si era già manifestato almeno a partire del 1770, cioè molto prima che non a Roma.⁷³⁾ Artisti come James Stuart, Robert Adam, Clerisseau, Erdmannsdorff e Ch. Cameron⁷⁴⁾ erano i promotori di una rigorosa imitazione dell'ornato antico, perché meno dipendenti da tradizioni di sistemi decorativi di quanto invece fossero gli artisti italiani, e ciò spiega in buona parte la ritardata aderenza all'ornato anticheggiante dell'arte italiana rispetto alla Francia, Inghilterra o Germania. L'importanza del ciclo decorativo di Palazzo Caetani sta proprio nel fatto che esso è per dimensione, varietà e data, la più caratteristica affermazione romana di questa breve fase intermedia tra il periodo tardo rococò e il neoclassico di impostazione antica.

La vastità e le grandi pretese dell'incarico per la decorazione del Palazzo stimolarono in altissimo grado il talento e il repertorio del giovane Cavallucci. Intensità e ritmo del processo di sviluppo stilistico si possono misurare sulle varie differenze fra i soffitti, eseguiti nel corso di quattro anni. Ma, completato il ciclo che gli procurò una vastissima reputazione, il Cavallucci si distolse quasi completamente da questo genere di pittura.

Tutta la sua opera rivela infatti, con particolare insistenza, la discrepanza fra pittura religiosa e profana. Mentre quest'ultima è stilisticamente all'altezza del suo tempo, nella rappresentazione di argomenti religiosi si manifesta, d'altro canto, un tradizionalismo le cui radici spirituali e culturali vanno ricercate nella particolare situazione dello Stato Pontificio: infatti quest'ultimo, sotto il regno di Pio VI, si trovò esposto a gravi attacchi esterni ed interni,⁷⁵⁾ dai quali il potere ecclesiastico si difese con la cosciente strumentalizzazione e l'incoraggiamento della religiosità popolare e della facile disposizione, sempre viva nei romani, a credere nei miracoli.⁷⁶⁾ Data la sua forte inclinazione religiosa, che espresse pittoricamente in un sentimentalismo piacevole e leggiadro, il Cavallucci si trovava in una condizione assai favorevole a diventare, dal 1780 fino all'anno della sua morte nel 1795, il pittore preferito per eseguire pale d'altare ed altri soggetti religiosi. Egli stesso, come testimoniano i suoi biografi, diede a questo genere una netta preferenza.⁷⁷⁾ Ciò è provato anche dal fatto che, dal 1780 in poi, furono soltanto poche le decorazioni di palazzi a cui egli prese parte, sebbene col ciclo di Palazzo Caetani, avesse stabilito le premesse necessarie per una carriera di successo in questo campo. A parte un altro soffitto a Palazzo Caetani, dove rappresentò nel 1786-87 l'"Origine della Musica", l'artista dipinse ancora una soprapporta per il nuovo appartamento di

Palazzo Altieri (1791) e, nell'ultimo anno della sua vita, eseguì, per il Palazzo Sforza Cesarini, un quadro riportato raffigurante "Venere sostituisce Amore ad Ascanio", il cui bozzetto (fig. 39) è conservato nel Palazzo Caetani.⁷⁸⁾ Questi lavori rivelano, comunque, un preciso distacco dal linguaggio adoperato dall'artista in passato.

Nel dipinto su tela, raffigurante l'"Origine della Musica", (fig. 40), il Cavallucci è tuttavia nel pieno possesso delle sue capacità artistiche; l'opera è inserita nella volta della prima stanza a sinistra, nell'appartamento nobile di Palazzo Caetani, volta che rimase poi senza ulteriore decorazione pittorica. La cromatica calda e satura, le forme piacevoli e morbide dei puttimi, i contorni delicati rivelano un certo influsso dello stile di Angelica Kauffmann, che si era stabilita a Roma nel 1782 e che il Cavallucci conosceva di persona.⁷⁹⁾ Sul "Giornale delle Belle Arti", del 24 giugno 1786, appare un'esauriente descrizione del dipinto, che allora era già *in situ*. Ma alla fine del 1787, stando a ciò che riferisce il De Rossi (p. 26), l'artista, tornato dal viaggio nell'Italia settentrionale, ritoccò ancora l'opera.⁸⁰⁾ Ideatore del soggetto, estroso ed originale nonostante l'aggancio alla tradizione iconografica, fu il già menzionato Appiano Buonafede, Generale dei Celestini, poeta e filosofo.

I motivi principali di questa allegoria della Musica sono tratti dall'"Iconologia", di Cesare Ripa: la personificazione della Musica in una donna seduta con una penna in mano, la sfera celeste, i fogli di musica e una brocca da vino, in basso a destra, come allusione all'elemento bacchico.⁸¹⁾ Ripa menziona anche l'incudine come attributo della Musica, e questo motivo, che nasce dalla leggenda sull'invenzione della Musica dovuta a Pitagora (risp. ad Avicenna o a Jubal-Tubalkain), si anima qui mediante un episodio mai raffigurato altrove. Viene raccontato sul piano allegorico l'aneddoto relativo a Pitagora che, passando davanti alla bottega di un fabbro, colse nel suono dei martelli battuti sull'incudine diversi intervalli musicali, ritrovati poi in esperimenti effettuati con corde tese.⁸²⁾ Il putto vicino alla Musica conta sulla mano gli intervalli dell'accordo, prodotto dal suono dei martelli e trascritto in note dalla Musica. Il legame tra Amore e Musica, testimoniato del resto da una lunga tradizione pittorica che pone come attributi di Amore degli strumenti musicali,⁸³⁾ trova nel dipinto del Cavallucci una formulazione insolita: Amore, all'estrema sinistra del quadro, riconoscibile dalla faretra abbandonata accanto a lui, inginocchiato davanti all'incudine della fucina, fa forgiare le sue frecce. Fondere questo motivo — che risale al motivo di Amore che arrota le sue frecce — con la leggenda dell'invenzione della Musica è, per quanto è possibile verificare, abbastanza singolare. Altrettanto originale è l'applicazione di un concetto iconografico che ha le sue origini nel tema di "Venere nella fucina di Vul-

cano „, Sono infatti abbastanza numerose le raffigurazioni sei- e settecentesche di puttini che lavorano nella fucina, qualche volta anche alla presenza di Amore.⁸⁴⁾ Il Cavallucci riprende questa tradizione e la unisce a un altro motivo parimenti diffuso che è quello dei puttini nelle allegorie della Musica, come ad esempio in un quadro di Iacopo Amigoni.⁸⁵⁾ Colpiscono anche la trasposizione dell'aneddoto di Pitagora sul piano allegorico, e il risalto dato alla triade musicale — nel numero tre si potrebbe vedere infatti un'allusione all'ideale dell'armonia della triade, stabilito verso la metà del Settecento da J. Ph. Rameau.⁸⁶⁾ Considerando il titolo tramandato, e quindi autentico, l'“ Origine della Musica „, si possono legare tra di loro i diversi motivi iconografici qui rappresentati, nel senso che per il nascere della Musica sono essenziali quattro cose: l'armonia delle sfere (la sfera celeste), il canone dei suoni musicali (i colpi dei martelli), la *concordia amoris* (Amore con le frecce) e la serenità e vivacità provocate dal vino (l'efebò Bacco con la lira, la brocca da vino e il calamaio). Il modo in cui questi quattro motivi giocano fra di loro, rende evidente la loro profonda connessione: l'arma di Amore, da cui nascerà la *concordia amoris*, è anche l'oggetto che produce l'accordo dei colpi di martello.⁸⁷⁾ Questa armonia, intesa qui specialmente come triade, viene trascritta dalla Musica, che ha posto i suoi fogli sulla sfera celeste, retta da un putto. L'atteggiamento della testa e lo sguardo della donna esprimono l'intensità dell'ascolto, che è anche un ascolto interiore, e rivelano così in quale modo la Musica concepisca la legge, che determina l'armonia dei colpi battuti sull'incudine. Riaffiora, inoltre, nell'iconografia del quadro un concetto familiare alla teoria musicale, quello cioè della “ Musica mundana „, che, simboleggiata dalla presenza sia di Bacco che di Amore, si sublima poi in “ Musica celeste „;⁸⁸⁾ a tale trasformazione allude la sfera celeste, retta da un putto alato, sulla quale la personificazione della Musica appoggia i fogli musicali. Il fatto poi che si trovino nel dipinto ben sette putti si riferisce forse alle sette note musicali.⁸⁹⁾ Come quarta componente della Musica appare infine Bacco che, appoggiato sulla lira, porge alla Musica — in un chiaro simbolismo — una brocca di vino che le servirà come inchiostro per la trascrizione delle note. Sappiamo dai due biografì che il Cavallucci era particolarmente incline alla musica. Ogni domenica suonava l'organo e, in un primo tempo, fu indeciso quale delle due arti scegliere come futura attività;⁹⁰⁾ si spiega con questo particolare l'intensità dell'interesse dedicato al quadro.

L'impiego consapevole e ragionato di tutti questi elementi che, considerati ognuno per sé, possiedono una propria tradizione e che qui vengono accostati ingegnosamente, conferma la partecipazione di Appiano Buonafede alla concezione di quest'opera. Sintomatica di un tale modo di inven-

tare soggetti è l'abilità, ragionata e cosciente, con cui si fondono motivi comunemente disponibili. Il talento letterario del Buonafede⁹⁰⁾ si basa sullo stesso principio che regge anche, nella pittura romana della seconda metà del secolo, uno dei concetti basilari del linguaggio accademico: la facile e sicura abilità intellettuale a disporre di un ampio repertorio, costituito da elementi di varia provenienza. Nei soggetti profani del Cavallucci traspare spesso questo fenomeno, cominciando dai primi soffitti di Palazzo Caetani fino all'ultimo lavoro a Palazzo Sforza Cesarini, anch'esso forse ideato dallo stesso Buonafede.

L'11 marzo 1791 il Cavallucci ottenne l'incarico di una delle quattro soprapposte che dovevano essere eseguite per il Gabinetto Nobile dell'appartamento del Principe Paluzzo, in Palazzo Altieri.⁹¹⁾ I soggetti delle quattro soprapposte, raffiguranti eventi della storia romana che, iconograficamente, si riferiscono all'antico mosaico incorporato nel pavimento, furono scelti dall'Abate Vito Maria Giovinazzi, che ideò anche il programma delle altre stanze dell'appartamento.⁹²⁾ Il De Rossi, pur lodando la coloritura e i tratti guercineschi del quadro del Cavallucci (fig. 42), ne critica tuttavia la mancanza di espressione dovuta, a suo parere, all'infelice scelta dell'argomento, che rappresenta “ Tarpeja che viene ad offerire a Tazio di farlo entrare nel Campidoglio „.⁹³⁾ Ed infatti la preferenza del Cavallucci per motivi figurati retorici, preferenza già evidente nei primi dipinti di Palazzo Caetani e tendente ad irrigidirsi fin dall'inizio, arriva qui al punto di rendere poco chiaro lo stesso contenuto. Il motivo delle braccia, tese diagonalmente o parallelamente e troppo lunghe rispetto al corpo, è assai frequente nell'opera del Cavallucci. Una volta accortisi della sua continua ripetizione⁹⁴⁾ si tenderà ad isolarlo anche là dove sarebbe giustificato dall'argomento — come nel “ Sogno di Giuseppe „, a Subiaco o nelle “ Anime purganti „, in S. Martino ai Monti — e a vederlo come un gesto retorico che denuncia la mancanza di capacità inventiva. Entrambi i biografì hanno giustamente notato tale limitatezza di fantasia.

È proprio nella pittura profana che risaltano, con particolare chiarezza, i limiti imposti al Cavallucci sia dalla sua indole artistica, sia dai fattori esterni che avevano improntato l'inizio della sua carriera. Fu determinante l'educazione ricevuta presso i suoi maestri, educazione che privò del tutto la sua indole conciliante, modesta e sobria, della possibilità di rompere con i concetti tradizionali.⁹⁵⁾ Il talento naturale, la leggerezza della mano, la padronanza dell'anatomia, un repertorio, abilmente conquistato, di tipi ed espressioni, tutto ciò, unito ad una certa povertà di ambizioni e alla sicurezza economica, doveva condurre a lungo andare il pittore ad una stagnazione artistica, soprattutto in quei lavori che non lo coinvolgevano emotivamente, come la pittura a soggetto profano.⁹⁶⁾

Un giudizio diverso spetterà invece alle opere sacre. Infatti, la religiosità del Cavallucci conferisce ad esse una enfasi di sentimenti e un'intensità espressiva che trovano nel gesto la loro piena realizzazione, poiché il gesto, anche se manieristico e teatrale in sé, non cade mai nella banalità. Comunque sia, nell'ultimo terzo del Settecento non ci si poteva aspettare alcun rinnovamento da un impegno così legato alla tradizione: mancava, infatti, il nuovo impulso che, una generazione più tardi, stimolò i Nazareni proprio perché questi ultimi non partirono da una tradizione, diventata troppo ovvia, e da un'accettazione irriflettuta di motivi espressivi e formali.

I ritratti.

L'attività ritrattistica del Cavallucci esula dalla problematica qui esposta. Tuttavia si manifesta, anche in questo campo, la mancanza di interesse per la rappresentazione realistica. I pochi ritratti, da lui dipinti nel corso della vita, non rivelano fra di loro uno sviluppo coerente.⁹⁷⁾ In un episodio che illustra bene il carattere dell'artista, il De Rossi descrive quanto fosse scarso l'interesse del Cavallucci in questo campo: "Il Cavallucci avea molta abilità nel ritrarre; ma pure lo faceva di mala voglia. Gli chiesi una volta, che in una tela di dodici palmi ritraesse tutta la famiglia di S. E. il sig. d. Alessandro de Souza Holstein; egli mi dimandò un prezzo assai forte, e poi mi disse: Amico, io vi chieggo quello, che non chiederei per due quadri d'altare nella stessa grandezza; ma riflettete che nei ritratti l'artista pone a rischio la propria riputazione, e che lo sbagliare nelle fisionomie, cosa tanto facile, basta perché il suo lavoro sia meritamente biasimato. Dispensatemi, se potete, da questo impegno",⁹⁸⁾

Che il Cavallucci possedesse veramente questa "abilità nel ritrarre", lodata dal De Rossi, lo confermano due ritratti, dipinti negli ultimi anni della sua vita. Il ritratto a figura intera del Principe del Belvedere (Napoli, Museo di Capodimonte) fu eseguito nel 1793 (fig. 43), durante il secondo viaggio dell'artista a Napoli, viaggio che solo ora, tramite la data del ritratto, può essere datato con sicurezza.⁹⁹⁾ La precedente attribuzione dell'opera ad Angelica Kauffmann¹⁰⁰⁾ serve almeno ad individuare la fonte stilistica. I morbidi tratti del viso assorto che spicca contro un cielo azzurro chiaro e contro un collinoso paesaggio a parco dove si vede, a sinistra, lo scorcio della Villa Belvedere sul Vomero, ricordano, nella loro atmosfera distaccata, il ritratto della famiglia di Ferdinando IV, eseguito da Angelica nel 1782. Ma contrasta stranamente con ciò l'atteggiamento cosciente di sé e il gesto signorile del Principe che indica la pianta della sua villa, stesa sul tavolo dove poggiano anche due libri (Sanazaro e Virgilio) e un busto di Dante. Il Cavallucci si rifà qui al genere

di ritratto storicizzato, a figura intera e ambientato in un interno, già familiare al Batoni; a tale genere aderisce qualche volta anche Angelica Kauffmann, ad esempio nel ritratto, a figura intera, di Stanislao Poniatowski, ritratto che può aver servito da modello per quello del Principe del Belvedere.¹⁰¹⁾

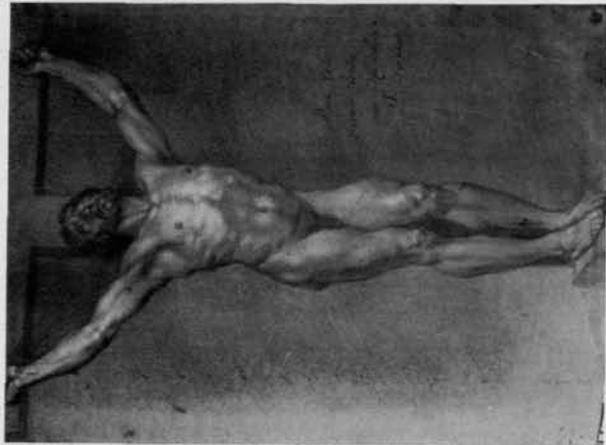
Alla stessa epoca appartiene anche l'imponente ritratto a mezzo busto del Cardinale Pignatelli (fig. 44), che deve essere stato eseguito dopo il 21 febbraio 1794. Secondo il Vinci, il Cavallucci dipinse un ritratto a figura intera del Cardinale, che però non è più rintracciabile.¹⁰²⁾ Probabilmente il ritratto a mezzo busto precedeva quello a figura intera, come uno studio del modello portato a buon termine. Il pittore era ben cosciente della buona riuscita del ritratto; infatti, al Vinci che si congratulava con lui per il lavoro finito, egli rispose: "a dirvi la verità di questo ritratto sono più soddisfatto, che degli altri",. La plastica vivacità e perfino una certa monumentalità del ritratto, ne fanno chiaramente individuare il modello stilistico: il ritratto del Cardinale Zelada, opera del Mengs, che il Cavallucci senz'altro conosceva poiché il Cardinale era anche suo committente per i dipinti in S. Martino ai Monti, e possedeva nella sua collezione un numero considerevole di dipinti dell'artista.¹⁰³⁾

Il ritratto a figura intera del Cardinale Romualdo Braschi-Onesti (fig. 45) risale alla seconda metà degli anni '80.¹⁰⁴⁾ Sembra che il Braschi fosse, insieme ai Caetani, il mecenate più ragguardevole del Cavallucci, sicché fu la sua protezione a procurare al pittore le più importanti commissioni ecclesiastiche.¹⁰⁵⁾ Nel settembre del 1787 il Cavallucci intraprese, al seguito del Cardinale, quel viaggio di due mesi nell'Italia settentrionale che doveva rivelarsi molto decisivo per il suo sviluppo artistico.¹⁰⁶⁾ Il ritratto solenne e magistrale raffigura il Cardinale mentre, ritto in piedi e con un libro nella mano destra, indica con la sinistra il busto di S. Romualdo, patrono del suo nome. Che si tratti effettivamente di S. Romualdo lo si ricava dal medaglione ovale sul piedistallo del busto, dove è copiata la visione di S. Romualdo, opera di Andrea Sacchi (Pinacoteca Vaticana). Per stile il ritratto può essere direttamente confrontato con quello del Cardinale Hrzan (fig. 47), opera di Anton von Maron.¹⁰⁷⁾ Rimane aperta, comunque, la questione su quale dei due artisti abbia influenzato l'altro, poiché il ritratto del Cavallucci non può essere datato con precisione; probabilmente spetta a questi la priorità, ma d'altronde, il suo ritratto risente dell'influsso della ritrattistica di Anton von Maron.¹⁰⁸⁾

Carattere completamente diverso ha il ritratto del Canonico Girolamo Silvestri (fig. 46), che il Cavallucci dipinse a Roma, ma ottenne in commissione forse durante il suo viaggio che lo portò probabilmente anche a Rovigo.¹⁰⁹⁾ Il pittore riprende qui i modelli della ritrattistica cinquecen-



1



2



3

1 - Roma, Accademia Nazionale di S. Luca
 A. Cavallucci: Studio di panneggio (1769); 2 - Studio accademico per un Cristo crocifisso (1769 ca.); 3 - V. Pacetti: Studio di panneggio (1769)



4 - Sermoneta, Casa Cavallucci - A. Cavallucci: Fregio murale (part.) (1769 ca.)



5



6



7

- 5 - Sernoneta, Casa Cavallucci
A. Cavallucci: Fregio murale (part.) (1769 ca.)
- 6 - Roma, Accademia Nazionale di S. Luca - A. Cavallucci: La visita dei tre angeli da Abramo (1771)
- 7 - Vienna, Graphische Sammlung Albertina - Stefano Pozzi: Disegno preparatorio per La morte di San Giuseppe



8 - Roma, Galleria naz. di Arte antica - A. Cavallucci:
Cristo crocifisso con S. Giovanni Evangelista,
S. Francesco e S. Antonio da Padova (1773 ca.)



9 - Roma, Palazzo Caetani
A. Cavallucci:
Abigail davanti a Davide (1773 ca.)



10 - Roma, Accademia Nazionale di S. Luca - A. Cavallucci: Incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scie (1773)



11 - Roma, Accademia Nazionale di S. Luca
A. Cavallucci: Studio di panneggio (1773)



12 - Roma, Chiesa S. Martino ai Monti
A. Cavallucci: Battesimo di Cristo (tra 1773 e 1776)



13 - Roma, Palazzo Caetani, Soffitto - A. Cavallucci: La gara tra Ippomene e Atalanta (1776/7 ca.)



14



15



16



17

Roma, Palazzo Caetani, Soffitto - A. Cavallucci: 14 - Venere dà a Ippomene i tre pomi d'oro (1776/7 ca.); 15 - Atalanta incorona Ippomene (1776/7);
16 - Cibeles trasforma Ippomene e Atalanta in leoni (1776/7 ca.); 17 - Cibeles sul carro tirato dai leoni (1776/7 ca.)



19

18 - Roma, Palazzo Caetani, Soffitto - A. Cavallucci: Diana cangia Atteone in cervo (1777 ca.)
 19 - Roma, Palazzi Vaticani, Biblioteca - A.R. Mengs con aiuto di C. Unterberger: volta della Camera de' Papiri (1772-1775)



18



20

Roma, Palazzo Caetani, Soffitto - 20 - Diana saetta Chione (1777 ca.); 21 - Diana ed Endimione (1777 ca.)



21



22



23

Roma, Palazzo Caetani, Soffitto - A. Cavallucci: 22 - Apollo (1777 ca.): 23 - Mercurio (1777 ca.)



24 - Cagli, Cassa di Risparmio - G. Lapis: Rinaldo e Armida



25

Roma, Palazzo Caetani:
25 - Volta della Galleria -
A. Cavallucci: Trionfo
di Giovanni Caetani
(1778 ca.);
26 - Soffitto - A. Cavalluc-
ci: Aurora (1778 ca.)

Roma, Collezione Caetani:
A. Cavallucci:
27 - Bozzetto per l'Aurora
28 - La Notte con i suoi
figli

Roma, Villa Borghese, Sof-
fitto:
29 - G. Lapis: Aurora



26



27



28



29

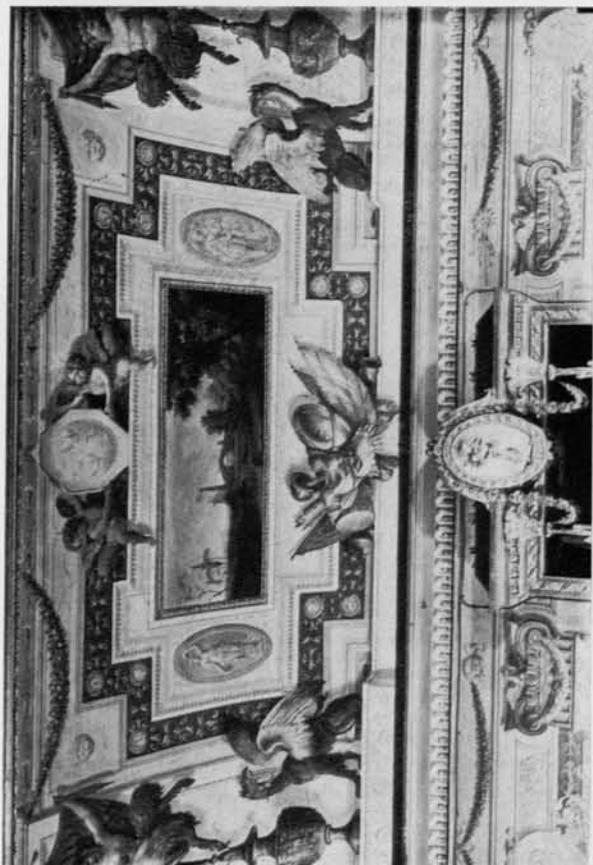


30

Roma, Palazzo Caetani - 30 - Soffitto - A. Cavallucci: Giunone (1779 ca.);
31 - Veduta d'insieme della Sala di Giunone



31



32

Roma, Palazzo Caetani, Sala di Giunone - 32 - Particolare del soffitto; 33 - Soffitto: paesaggio a tempera



33



34



35

Roma, Palazzo Caetani, Sala di Giunone - 34, 35 - Paesaggi a tempera (parete)



36 - Roma, Palazzo Caetani, Sala di Giunone
Particolare della decorazione



37 - Vienna, Akademie der Bildenden Künste
Cristoforo Unterberger: Studio per grottesca



38 - Roma, Palazzo Caetani
Galleria (particolare della decorazione)



39 - Roma, Collezione Caetani
A. Cavallucci: Venere sostituisce Amore ad Ascanio (bozzetto)



40 - Roma, Palazzo Caetani, *So ffitto* - A. Cavallucci: Origine della Musica



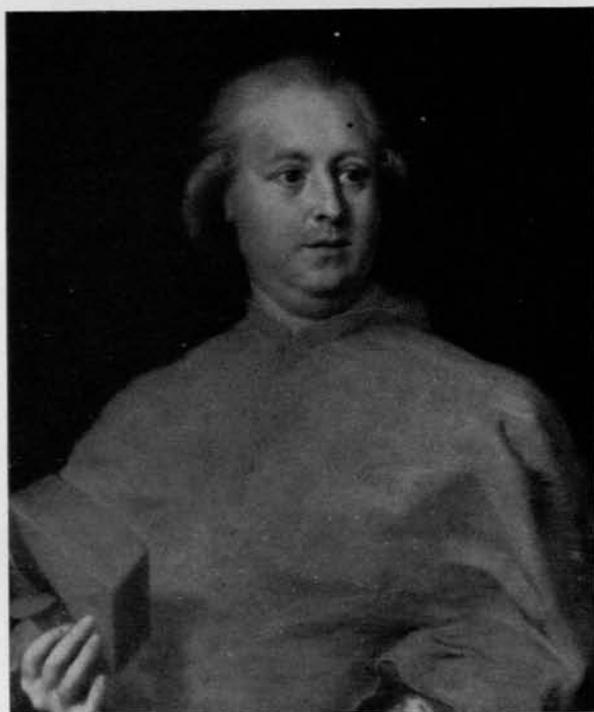
41 - Roma, Collezione Caetani - A. Cavallucci: Bozzetto per l'Origine della Musica



42 - Roma, Collezione Caetani
A. Cavallucci: Bozzetto per Tarpeja che viene ad offerire
a Tazio di farlo entrare nel Campidoglio



43 - Napoli, Museo di Capodimonte
A. Cavallucci: Ritratto del Principe del Belvedere



44 - Londra, Colnaghi's (già)
A. Cavallucci: Ritratto del Cardinale Francesco Pignatelli



45 - Tivoli, Collezione Braschi-Theodoli
A. Cavallucci: Ritratto del Cardinale Romualdo Braschi-Onesti



46 - Rovigo, Accademia dei Concordi
A. Cavallucci: Ritratto del Canonico Girolamo Silvestri



47 - Praga, Narodni Galeri
Anton von Maron: Ritratto del Cardinale Hrzan



48 - Giuseppe Aloja da A. Cavallucci:
Ritratto di Appiano Buonafede



49 - Roma, Collezione Caetani - A. Cavallucci:
Ritratto di Francesco Caetani, Duca di Sermoneta



50

Roma, Collezione Caetani - A. Cavallucci: 50 - Ritratto di Teresa Corsini, Duchessa di Sermoneta; 51 - Ritratto di Elena Albani



51



52 - Roma, Collezione Marchetti-Longhi - A. Cavallucci:
Ritratto di Anna Maria Meucci con il figlio Enrico



53 - P. Bombelli da A. Cavallucci:
Ritratto di Isabella Fornari



54 - Boston, Museum of Fine Arts
A. Cavallucci: S. Benedetto Giuseppe Labre



55 - Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale
Pietro Tedeschi: S. Benedetto Giuseppe Labre



56 - Roma, Palazzo Caetani
L. Mazzanti: Ritratto di una principessa Caetani

tesca, in particolare quelli del Bronzino e del Salviati per la tipologia, mentre, nella resa dei colori e del chiaroscuro, è più vicino al ritratto di Machiavelli, eseguito da Santi di Tito (Firenze, Palazzo Vecchio). È facilmente spiegabile la causa di questa ripresa, insolita per il Settecento, della ritrattistica manierista: era evidentemente desiderio del dotto canonico di essere ritratto nella maniera degli umanisti.¹¹⁰⁾

Nello stesso periodo il Cavallucci dipinse anche il ritratto, poi andato perduto, del suo amico, il poeta e filosofo Appiano Buonafede (fig. 48); questi dedicò persino una poesia all'opera,¹¹¹⁾ le cui qualità furono pure altamente lodate nei commenti dei contemporanei. Dal quadro fu ricavata una stampa che appare come vignetta sul frontespizio della biografia del Buonafede; essa mostra un ritratto a mezzo busto abbastanza modesto per tipo e composizione.¹¹²⁾ Furono evidentemente le qualità pittoriche nonché l'eloquenza del Buonafede a determinare il successo del quadro.

I quattro ritratti che il Cavallucci fece alla famiglia Caetani rientrano, al contrario di quelli di cui abbiamo finora parlato, nel tradizionale genere del ritratto principesco. I primi due, eseguiti nel 1777, ritraggono Francesco Caetani e la sua prima consorte Teresa Corsini (morta nel 1779), e si differenziano chiaramente uno dall'altro, sia per la tecnica che per il colore, nonostante fossero stati concepiti per essere compagni. Il ritratto del Duca (fig. 49) è caratterizzato da un realismo e una sobrietà che si estendono anche alla gamma coloristica. Ovviamente il pittore si orienta qui al Batoni del ritratto Soderini.¹¹³⁾ Contrasta, in modo forse voluto, il ritratto della Duchessa (fig. 50), dalle sfumature morbide, dalla prevalenza dei colori pastello e dalla posa leziosa che si attiene al modulo ritrattistico, con funzioni rappresentative, di persone di rango.¹¹⁴⁾ L'affettazione della posa non si anima nemmeno nel ritratto, di poco posteriore, di Elena Albani (fig. 51) che nel 1779 sposò il Principe Filippo Caetani. Il ritratto della seconda moglie di Francesco Caetani, Anna Maria Meucci, col primogenito Enrico (fig. 52), presenta analoghi difetti, nonostante la concezione più moderna affine allo stile di Angelica Kauffmann.¹¹⁵⁾ Il fallimento del Cavallucci nei ritratti femminili è forse attribuibile a un blocco psicologico, che il De Rossi descrive così, con molto tatto: "Le sue teste di vecchi sono maestose, e grandi, e sicuramente più belle delle sue teste di donne, cosa, che forse nacque dal non permettergli l'illibato suo costume di consultare tanto in esse la na-

tura,,.¹¹⁶⁾ L'unico ritratto femminile che non abbia questi difetti è quello di Isabella Fornari (fig. 53), dal quale P. Bombelli trasse un'incisione¹¹⁷⁾ e che, data la notevole affinità, dovrebbe essere dello stesso periodo del ritratto del Buonafede.

Il ritratto postumo raffigurante S. Benedetto Giuseppe Labre¹¹⁸⁾ non può essere considerato un vero e proprio ritratto (fig. 54). Il popolare frate mendicante fu già da vivo in odore di santità, e suscitò la curiosità dei Romani tanto per la eccessiva devozione e per la fervida pietà, quanto per il suo ineguagliabile abbandono igienico e fisico;¹¹⁹⁾ il Cavallucci rappresenta qui il Labre non nella sua reale miseria terrena, ma nella sua trasfigurata santità. Quanto scarsa sia la somiglianza fisionomica di tale quadro, lo dimostra un paragone con i ritratti, dipinti mentre il Labre era ancora in vita; a quello della Galleria Corsini, un tempo attribuito al Cavallucci e che A. M. Clark supposeva essere una replica di un quadro perduto di Lappiccola,¹²⁰⁾ possiamo adesso aggiungere il ritratto, rimasto finora sconosciuto, di Pietro Tedeschi (fig. 55): la sua data (1769) ne fa il primo ritratto del Labre, che servi poi da prototipo per tutte le successive versioni. È qui infatti che troviamo per la prima volta, come espressioni di raccoglimento interiore, lo sguardo abbassato e le braccia conserte.¹²¹⁾ Dato tutto ciò che sappiamo dell'inclinazione religiosa del Cavallucci, non stupisce che egli fosse attratto da una personalità come quella del Labre.¹²²⁾ I tratti idealizzati del viso, la sua grazia infantile, l'espressione umile e assorta allontanano quasi completamente il quadro dal campo della ritrattistica. Esso sembra, invece, più vicino al genere dell'immagine sacra, ed è possibile che un tempo avesse servito da sottoquadro, ipotesi che Anthony M. Clark ha proposto in base alle tracce, presenti nel dipinto, di una vecchia incorniciatura ovale. La trasformazione sia spirituale che reale del ritratto in immagine sacra si spiega con la venerazione del popolo romano per il Labre, venerazione che alla morte di questi prese le forme di un culto; ma una tale trasformazione è anche sintomatica del temperamento artistico del Cavallucci. Approfondire questo aspetto della sua opera sarà compito di un secondo articolo.

Concludendo questa rassegna dei ritratti eseguiti dal Cavallucci, vorrei ancora ricordare che il pittore non ha lasciato di sé alcun autoritratto, "così che l'accademia (i.e. di San Luca) è priva dell'immagine di uno dei migliori professori del secolo decimo ottavo,,.¹²³⁾

(*) Desidero ringraziare vivamente la dott.ssa Margarete Guldan per la sua comprensiva e paziente collaborazione ai problemi della traduzione e altrettanto la Signorina Paola Spadoni che ha tradotto il testo dal tedesco.

¹⁾ Per la bibliografia essenziale sul pittore v. il mio articolo relativo per il *Dizionario biografico degli Italiani* (di prossima pubblicazione). Oltre le due biografie del

Vinci e del De Rossi (v. qui nota 9) soltanto l'articolo di V. GOLZIO (*Il pittore Antonio Cavallucci, in Capitolium*, XX, 1945, pp. 17-21) ha carattere monografico. Essenziale per la valutazione del Cavallucci: H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Leipzig-Berlin 1924, p. 664 e A. M. CLARK nel catalogo della mostra *Painting in Italy in the 18th century*, Chicago 1970, n. 78.

²⁾ Riferimenti bibliografici a incarichi e al mecenatismo da parte di principi stranieri: F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom*, Stuttgart 1907, p. 100 ss.; TH. ASHBY, *Un mecenate inglese della fine del Settecento a Roma*, in *Roma*, V, 1927, p. 52 ss. (Lord Bristol); L. v. PASTOR, *Storia dei Papi*, ed. ital., Roma 1955, vol. XVI, 3, pp. 78 ss. (conti del Nord, ecc.); v. anche *Cat. della Mostra V. Cavallucci Gall. d'Arte Moderna*, Roma 1978, p. 27 ss. (Lord Bristol).

³⁾ A.M. CLARK, *La carriera professionale di P.B. in Catalogo della Mostra Pompeo Batoni*, Lucca 1967, pp. 23-50; lo stesso, *Roma mi è sempre in pensiero*, in *Catalogo della Mostra Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*, Bregenz-Vienna 1968-69, pp. 5-17; A. BUSIRI VICI, *I Pontiatowski e Roma*, Firenze 1971, pp. 64 ss., pp. 144 ss.

⁴⁾ A.M. CLARK, *An Introduction to the drawings of Giuseppe Cades*, in *Master Drawings*, 2, 1964, pp. 18-26; S. RÖTTGEN, *I tre ritratti di Onorato Caetani, dipinti da Mengs, Batoni e Angelika Kauffmann*, in *Paragone Arte*, 221, luglio 1968, p. 71.

⁵⁾ V. a questo proposito A. VÉGH, *Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens, 1772-1783. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf*. Diss. Phil. München 1975 (ivi altri riferimenti bibliografici per la situazione a Vienna) e inoltre: W. WAGNER, *Die Rompenionäre der Wiener Akademie der Bildenden Künste, 1772-1748 nach den Quellen im Archiv der Akademie*, in *Römische Historische Mitteilungen*, 14, 1972, pp. 53-59.

⁶⁾ Tale più vasto panorama del mondo artistico a Roma, per tutto il Settecento, ma in particolare per la seconda metà del secolo era l'argomento della conferenza di Olivier Michel, *La vie quotidienne des artistes à Rome au XVIII^{ème} siècle*, tenuta al Centre d'études St. Louis de France, il 29 gennaio 1975. La pubblicazione di questa conferenza è prevista nella serie *Visages de Rome III*, Paris, Editions du Corve.

⁷⁾ V. HASKELL, *Patrons and Painters*, London 1963, pp. 7, 8, 22, 23.

⁸⁾ A testimonianza del Vinci (v. nota 91, p. 43) il C. rimase orfano poco dopo il suo arrivo a Roma. Come maggiore di cinque fratelli egli si prese la cura degli altri. *Non si dimenticò mai di pensare alla sussistenza degli altri due, e particolarmente della sorella rimasta vedova con numerosa famiglia, alla quale ha lasciato la maggior parte della sua eredità*. Ciò è convalidato dal testamento del pittore; conservato all'Archivio di Stato di Roma; Fondo Trenta Notai, uff. 7 B. Poggioli, 18-11-1795.

⁹⁾ G. B. VINCI, *Elogio storico del celebre pittore Antonio Cavallucci di Sermoneta*, Roma 1795; G. G. DE ROSSI, *Vita di Antonio Cavallucci da Sermoneta Pittore*. Venezia 1796.

¹⁰⁾ Benché il Pozzi (1707-1768) fosse stato uno dei più operosi artisti a Roma nella seconda metà del Settecento, impegnato soprattutto in pale d'altare (v. RUFINI, 1858), ma anche di soffitti (S. Apollinare, 1746; Palazzo Colonna; Museo Sacro e Profano al Vaticano; Camera da letto al Pal. Doria Pamphilj e a S. Silvestro al Quirinale), non è stato ancora studiato sufficientemente. Negli anni che il Cavallucci frequentò il suo studio aveva come allievo Pietro Angeletti e lavorò nella Biblioteca Vaticana (1767) e al Palazzo Doria Pamphilj (v. A. M. CLARK, in *European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*. New York, Washington, London 1971, Italian School: Domenico Corvi p. 445; G. CARANDENTE, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975, p. 276, figg. 141-142).

¹¹⁾ Gaetano Lapis è certamente uno dei pittori di maggior interesse nel Settecento romano sul quale manca ancora però uno studio approfondito.

La confusione circa la data della sua morte (THIEME-BECKER: 1758: *Memorie per le belle arti III*, 1787, p. V, D. ANTONIO TARDUCCI, *Gaetano Lapis pittore da Cagli*, 1906; *Catalogo Settecento a Roma*, 1959: 1776) è stata finalmente chiarita tramite la scoperta del relativo docu-

mento da parte di Olivier Michel. Lapis morì il 6 aprile 1773 (Roma, Archivio del Vicariato, S. Giovanni in Ayno, Morti 1719-1789, f. 59) nell'età di *annorum 68 circiter*. Ringrazio Olivier Michel per il suo gentile permesso di poter pubblicare questa notizia.

Il Cavallucci quindi frequentò lo studio del Lapis per circa 5 anni e secondo la testimonianza del De Rossi il rapporto tra di loro era molto amichevole: *La simiglianza d'indole produsse un'amicizia fra il maestro e lo scolaro...* (p. 13).

¹²⁾ V. I. FALDI, in *Catalogo della Mostra del Settecento a Roma*, Roma 1959, p. 142-3; *ibidem* altri riferimenti bibliografici. Il soffitto venne eseguito nel 1771-72.

¹³⁾ Roma, Accademia Nazionale di San Luca, vol. *Pieghe* (senza collocazione e data) matita nera, con biacca, mm 525 × 395 scritta: TERZO PRIMO PREMIO/ANTONIO CAVALLUCCI SERMONETANO.

La data di esecuzione è convalidata dall'identità della figura con il disegno di Vincenzo Pacetti (*ibidem*) che porta la data 1769.

¹⁴⁾ Roma, Accademia Nazionale di San Luca, vol. *Accademie* (senza collocazione e senza data) matita rossa, con biacca, mm 565 × 424; scritta: PRIMA CLASSE SECONDO PREMIO/ANTONIO CAVALLUCCI/SERMONETANO.

Il foglio fa parte di un gruppo di circa venti disegni di uguale soggetto, nessuno dei quali porta però una data.

¹⁵⁾ Ringrazio l'avv. Antonio Cavallucci per il gentile permesso di poter fotografare il fregio e le altre pitture ancora in proprietà della famiglia.

Il fregio non menzionato da nessuna fonte è ritenuto opera del Cavallucci secondo una tradizione familiare.

¹⁶⁾ Roma, Accademia Nazionale di San Luca, volume con Disegni del Concorso Clementino da 1758 a 1790, fol. 159: SECONDA CLASSE PRIMO PREMIO, matita rossa; v. anche: *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974; L. SALERNO, *La collezione dei disegni, Composizioni, paesaggi, figure*, fig. 39, p. 351 e p. 355.

¹⁷⁾ Secondo quanto si apprende da *I pregi delle Belle Arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dall'Insigne Accademia del Disegno in San Luca li 21 aprile 1771, reggendone il principato il sig. Cavaliere D. Antonio Raffaele Mengs*. In Roma, per il Casaletti (1771) p. 15. Vi è riportato il commento che Mengs diede del disegno del Cavallucci (*Giovane di molta speranza*) riportato poi anche nel *Giornale delle Belle Arti*, 12 giugno 1784, p. 185.

¹⁸⁾ S. Gioacchino e la Vergine bambina, matita nera su carta verde con biacca, mm 423 × 272, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, n. inv. 4629, con l'attribuzione a A.R. Mengs, v. *Kat. Albertina Deutsche Schulen*, Vienna 1933, n. 1907.

Un altro disegno quasi identico è conservato a Düsseldorf, Kunstmuseum. v. E. SCHAAR, *Italienische Handzeichnungen des Barock*, Düsseldorf 1964, n. 132, fig. 43.

La pala eseguita sulla base di questi disegni orna il terzo altare a destra nella chiesa di S. Ignazio a Roma.

Morte di S. Giuseppe, matita nera con biacca su carta verdina, mm 423 × 272, Vienna, Graphische Sammlung Albertina n. inv. 1155, v. *Katalog Albertina Deutsche Schulen*, Wien, 1933, n. 1908 (con attribuzione a A.R. Mengs); disegno finale per la pala d'altare in SS. Nome di Maria a Roma, eseguita intorno al 1742 (cf. A. MARTINI-M. L. CASANOVA, *SS. Nome di Maria, Le Chiese di Roma illustrate*, 70, Roma 1962, p. 76).

¹⁹⁾ N. inv. 2368/42348, olio su tela, cm 64 × 39,5; dono Sangiorgi 1953; A.M. Clark nel 1964 propose l'attribuzione a Placido Costanzi (v. schedario della Gall. d'Arte Antica), anch'essa però non convincente.

²⁰⁾ V. *cat. della Mostra Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Roma 1969, p. 37, n. 37.

²¹⁾ De Rossi, p. 14; *Nel riposo in Egitto pare che cercasse d'imitare il Pozzi, nell'Agar il Conca, nell'Abigail il Batoni*. Sempre secondo il De Rossi anche gli altri due quadri erano di proprietà dei Caetani, ma non sono più rintracciabili.

²²) Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca; v. I. FALDI, in *Accademia di San Luca, Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1968, p. 24; lo stesso, *Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Atti del Convegno. Nuove forme e nuove idee nel Settecento in Italia* (Roma, Acc. dei Lincei, 1975), Roma 1977, pp. 513, 517; lo stesso, in *Catalogo della Mostra Il Settecento a Roma*, Roma 1959, p. 81 (con bibliografia).

²³) Quanto il giovane Cavallucci debba alla maniera di Placido Costanzi, lo dimostra il confronto fra il quadro dell'Accademia di San Luca e il quadro del Costanzi nella Galleria d'Arte Antica a Roma, raffigurante il miracolo di S. Giuseppe da Copertino.

²⁴) Roma, Accademia Nazionale di San Luca, vol. *Pieghe senza collocazione e senza paginazione*; matita nera con biacca su carta azzurrina, mm. 560 × 412, iscritto: PRIMA CLASSE, SECONDO PREMIO ANTONIO CAVALLUCCI. Si tratta forse della prova ex tempore alla quale i concorrenti erano obbligati (v. GAETANA SCANO in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, p. 33).

²⁵) Deriva dalla *Morte di S. Giuseppe* di Carlo Maratta (Vienna, Kunsthistorisches Museum) che ha servito da modello per la maggior parte delle raffigurazioni di questo soggetto nella pittura romana del Settecento.

²⁶) V. a questo proposito L. PIROTTA, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in *Strenna dei romanisti*, XXX (1969), pp. 326-334.

Un fatto stimolante per l'insegnamento artistico a Roma fu dato senz'altro anche dall'istituzione del Concorso balestra che, bandito per la prima volta nel 1768, era riservato esclusivamente a soggetti profani.

²⁷) 1732-1779, figlia di Filippo Corsini e Ottavia Strozzi (v. Chracas, 3 ottobre 1732, n. 2368): battesimo in presenza di Papa Clemente XII Corsini; nipote del Cardinal Neri Corsini che presiedeva al cosiddetto circolo dell'*Archetto* in Palazzo Corsini, uno dei più illustri circoli di illuministi a Roma. V. anche L. FIORANI, *Una figura dimenticata del Settecento Romano, L'Abate Onorato Caetani*, in *Studi Romani*, 15, 1967, p. 37.

²⁸) V. DE ROSSI, *op. cit.*, p. 15.

²⁹) Ovale, 308 × 205 (misure della lastra) iscritto: FRANCISCUS CAETANI SERMONETAE DUX/ANNO DOMINI MDCCLXXII / ANTONIO CAVALLUCCI DA SERMONETA DELIN. PIETRO LEONE BOMBELLI SCOLPI / IN ROMA CON LIC. DE SUP. 1772.

Il Bombelli ha inciso varie altre composizioni del Cavallucci: oltre al ritratto di Isabella Fornari (v. qui p. 25) un S. Francesco di Paola in Gloria (1786) e nella *Raccolta di incisioni* (Roma 1779-1801) il Bombelli eseguì le incisioni dai disegni del Cavallucci tratti dalle statue sulla facciata e sul colonnato di S. Pietro. Collaborò a questa impresa anche Giuseppe Cades che forniva insieme al Cavallucci i disegni per l'incisore.

³⁰) V. NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, I, Roma 1839, p. 549; PISTOLESI, *Descrizione di Roma*, Roma 1846, p. 71 e RUFINI, *Guida di Roma*, Roma 1858, p. 71 attribuiscono il quadro a Fabrizio Chiari, evidentemente sulla base di quanto riferisce Titi (Ed. 1763, p. 244). Probabilmente il quadro del Chiari venne sostituito da quello del Cavallucci. Tale attribuzione è insostenibile come risulta dal confronto con la pala d'altare del Chiari a S. Martino raffigurante S. Martino.

Una prova per la paternità del Cavallucci per il dipinto è data dal fatto che nella collezione del Cardinal Zelada, cardinale di S. Martino, c'era un quadro del Cavallucci raffigurante un *Battesimo di Cristo*, forse da identificarsi con il bozzetto per la pala d'altare a S. Martino. Ciò viene convalidato anche dalla circostanza che il Zelada aveva nella sua propria collezione tutti i bozzetti delle altre pitture del Cavallucci per S. Martino (v. qui nota 102).

³¹) ASR, *Trenta Notai capitolini*, Paschalis Vagnolini, vol. 6983, 1776, f. 218 r. e 271 r.

Probabilmente l'acquisto del Palazzo da parte dei Caetani fu già accordato molto prima della stipulazione del contratto, perché sulle porte del primo piano si legge l'iscrizione: FRANCISCUS CAETANUS MDCCLXXV. Il cardinal Serbelloni era morto nel 1774 (memoria sopra la porta della sacrestia della chiesa della Madonna ai Monti).

³²) V. C. PIETRANGELI, *Rione XI S. Angelo*, Roma 1971, p. 64; v. anche G. PANOFKY-SOERTEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1967-68, p. 111 ss. (vicende del Palazzo nel Sei e Settecento) inoltre: M. ZOCCA, *L'isola dei Mattei* in *Annali XXII*, n. 2, Febr. 1939- XVII, Roma 1939, p. 5 (attribuzione dell'architettura a Claudio Lippi).

³³) Archivio Caetani nella Fondazione Camillo Caetani Roma, Palazzo Caetani, n. 333/190, f. 116 v.; autore di questa cronica è Domenico Dognazi.

³⁴) P. 25. Probabilmente l'acquisto del Palazzo in Via delle Botteghe oscure è da mettere in rapporto con il finanziamento fra Filippo Caetani e Teresa Branciforte, avvenuto il 16 ottobre 1777, che però venne sciolto il 1° marzo 1778. V. G. CAIETANI, *Caetanorum Genealogia*, Perugia 1920, p. 90, n. 108.

³⁵) Secondo il *Giornale* (v. sopra nota 34) i Caetani abitavano prima nel palazzo già Orsini sul Campo dei Fiori, che dovevano lasciare per la fine dell'anno 1776. Sempre secondo il *Giornale* i duchi si trasferirono quindi nel Palazzo presso S. Maria Maggiore di loro proprietà (demolito alla fine dell'Ottocento) e soltanto un anno più tardi cioè alla fine del 1777 andarono ad abitare nel nuovo palazzo in Via delle Botteghe Oscure. V. anche L. FIORANI, *Una figura dimenticata del Settecento romano. L'Abate Onorato Caetani*, in *Studi Romani*, 15, 1967, p. 39; lo stesso, *Onorato Caetani, un erudito romano del Settecento*. Ist. di Studi Romani Fond. C. Caetani 1969, p. 18.

³⁶) Gli ambienti con decorazioni del Cinquecento sono il grande Salone, affrescato da Giovanni Alberti con paesaggi di Paolo Bril (v. HERWARTH RÖTTGEN, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma 1974, pp. 102-3, 119-20, 125), due piccole stanze verso il cortile, l'una con storie di S. Girolamo, l'altra con storie di S. Matteo (v. RÖTTGEN, *ibidem*, p. 103), ambedue fatte decorare da Girolamo Mattei (1546-1603). Di epoca anteriore invece sono le decorazioni delle due stanze nell'ala occidentale verso Via Michelangelo Caetani con storie di Alessandro Magno, dipinte secondo Vasari da Taddeo e Federico Zuccari per Alessandro Mattei tra il 1564 e il 1566. V. J. GERE, *Taddeo Zuccari. His Development Studied in his Drawings*, London 1969, p. 94 ss.

³⁷) Che il Palazzo possedesse altre decorazioni cinquecentesche è confermato dal Baglione che elenca tra le opere di Francesco da Castello un Sileno nel Palazzo di Girolamo Mattei (v. D. BODART, *Les peintres des Pays-bas méridionaux*, I, Bruxelles-Rome 1970, I, p. 24, II, pl. V). Secondo il Baglione questo affresco raffigurante un Sileno si trovava nel pianterreno (p. 87).

Nel corridoio del primo piano sono appesi altri affreschi cinquecenteschi staccati in forma di fregio forse provenienti da uno degli ambienti, che poi dipinse il Cavallucci.

³⁸) Sia il Vinci, p. 25, che il De Rossi, pp. 15-16, indicano come data d'inizio dell'attività del Cavallucci nel Palazzo l'anno 1776, ma non danno un'informazione sul compimento dei lavori. La *Relazione storica della specola Caetani* di Luigi De Cesaris (Archivio della Fondazione Caetani, Carteggio di Onorato Caetani, n. 92089) precisa il termine dei lavori del Cavallucci *che essendone consegnato al pubblico il giudizio alla fine dello scorso mese di ago tra i comuni applausi che questi solo potrà succedere alla celebrità di Mengs e di Batoni*. Il manoscritto del De Cesaris non è datato, ma reca in copertina la nota scritto nel 1781 c. che però è di mano posteriore. Quindi non è possibile stabilire con esattezza la data di inaugurazione dell'appartamento (o 1780 o 1781). Ma risulta

dalle *Entrate e Uscite dell'Ecc.mo Sig.re Duca D. Francesco Caetani Da Gen.io 1773 a tt.o il 1785*. (Archivio Caetani) un pagamento di 4000 scudi all'indoratore Ignazio Masucci nel Novembre 1780 che certamente è da porsi in rapporto con il termine dei lavori. Il Cavallucci, sempre secondo il citato Libro Mastro di Casa Caetani, non ha ricevuto un regolare pagamento, dato il suo stato di familiare. Gli vengono invece assegnati due regali. Il 29 Ottobre 1778 riceve sc. 50 per regalo ad Antonio Cavallucci p li lavori fatti e da farsi (*Entrate e Uscite* p. 61) e il 14 Novembre 1780 sc. 45 in regalo per le pitture al palazzo. Quindi si può presumere che le pitture vennero terminate nell'estate 1780.

³⁹⁾ VINCI, *op. cit.*, p. 25; DE ROSSI, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰⁾ Giovanni Battista Vinci, ingegnere e architetto militare. Nel 1790 venne a Roma dove strinse amicizia con Milizia, Canova, Angelika Kauffmann, E.Q. Visconti, G.G. De Rossi e anche con il Cavallucci. (V. CAPIALBI, *Della vita di G.B. Vinci*, Messina 1835, p. 1). Secondo Capialdi corteggiò vari Cardinali e più d'appresso gli e.mi Braschi, Antonelli, Borgia, e il Sig. Duca Francesco Caetani. *La biografia che scrisse del Cavallucci, fu oggetto di critiche, pubblicate sul "Mercurio d'Italia di Venezia, alle quali l'autore replicò con una difesa divulgata in Roma a piè dell'Elogio stesso per loppù va unita*. (CAPIALBI, *op. cit.*).

La biografia del De Rossi, pubblicata un anno più tardi fu scritta con l'intenzione di dare una visione più complessa della vita, delle opere e della personalità del Cavallucci, come si apprende anche dalla prefazione. Il De Rossi afferma che pensò di scrivere un elogio storico sul Cavallucci, ma sopravvenuta l'edizione di quello del Vinci, si propose di fare piuttosto una biografia anziché un'elogio. Infatti il De Rossi doveva conoscere più intimamente le vicende del Palazzo Caetani, anche perché era in rapporti familiari con il duca Francesco. Sua figlia Teresa sposò più tardi Enrico Caetani, figlio di secondo letto di Francesco Caetani.

⁴¹⁾ È istruttivo il confronto del dipinto del Cavallucci con l'affresco omonimo di Felice Giani, eseguito nel 1789 ca. nel gabinetto di toletta al Palazzo Altieri (v. A. SCHIÀVO, *Palazzo Altieri*, Roma s.d. (1964), fig. 118). Giani raffigura soltanto i due protagonisti ma, sia nel paesaggio di sfondo che nell'atteggiamento di Ippomene, è evidente il riferimento al dipinto del Palazzo Caetani. Simile al Giani anche la composizione del quadro di soggetto omonimo di Benedetto Luti. V. SESTIERI, *Il punto su Benedetto Luti*, in *Arte illustrata*, 6, 1973, n. 54, fig. 27.

⁴²⁾ Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Leipzig-Berlin 1924, p. 664. V. VINCI, *op. cit.*, p. 44: *Egli non ha mai lasciato anche da giovinetto di coltivare i più celebri professori del suo tempo, per prendere istruzioni e consigli. Frequentava Mengs, Battoni, e stimava Angelica*.

⁴³⁾ OVIDIO, *Metamorfosi* X, 560-707. La favola venne ripresa dal CARTARI, *Immagini degli dei degli antichi*, ed. Padova 1608, p. 192 e anche dal SANDRART, *Teutsche Akademik III, Iconologia Deorum*, Nürnberg 1680, p. 73.

⁴⁴⁾ Troviamo raffigurazioni di questa scena sia nelle diverse edizioni del Cartari (delle quali quella nella edizione Padova 1608, p. 193 denota una certa somiglianza iconografica con il dipinto a Palazzo Caetani) che nel Sandrart (v. nota 43). V. anche MONTFAUCON, *L'antiquité expliquée* I, Paris 1722, 1, pl. 3. Il carro del Febo nell'affresco del Domenichino a Palazzo Costaguti potrebbe aver fornito il modello per il carro di Cibebe.

⁴⁵⁾ Esiste anche una versione cristiana della storia di Ippomene e Atalanta nelle *Gesta Romanorum* nella quale Rosamunde (= Atalanta) simboleggia la bella anima che mira a Dio mentre Abibas (= Ippomene) è simbolo del diavolo che mette l'anima in tentazione con superbia, lussuria e ambizione. V. *Gesta Romanorum*, ed. Hermann Oesterley, Berlin 1872, pp. 366 ss. (ristampa anastatica Hildesheim 1963).

⁴⁶⁾ V. qui note 37 e 38.

⁴⁷⁾ V. C. BOLLEA, *Laurent Pecheux*, Torino 1942, pp. 282-283; *Mostra del Barocco Piemontese*, Catalogo a cura di V. Viale, II (Pittura di A. Griseri), Torino 1963, p. 120.

⁴⁸⁾ OVIDIO, *Metamorfosi*, XI, 266-345. V. ROSCHER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 1864-66, p. 895.

⁴⁹⁾ Il nuovo appartamento allestito per il principe Andrea Doria Pamphilj e la sua consorte Leopolda Savoia Carignano sposati nel 1767 venne ufficialmente inaugurato il 19 marzo 1769 quando vi ebbe luogo una "conversazione pubblica", in onore dell'imperatore Giuseppe II che tenne il figlio primogenito al battesimo (Diario ordinario del Chracas n. 8043, 25 marzo 1769, p. 10; v. anche G. Carandente, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975, p. 325, n. 241). Quindi la decorazione deve essere stata compiuta attorno a questa data. Ciò viene confermato dal manoscritto, conservato presso la Galleria Doria Pamphilj, che descrive stanza per stanza le pitture dell'appartamento. Si può dedurre la data di compilazione di questo elenco dal fatto che quando parla del grande affresco del salone in un primo momento commissionato a Stefano Pozzi, il nome del Pozzi è cancellato tramite una striscia di carta, prima quindi della susseguente commissione del dipinto a Domenico Corvi. Ringrazio per queste informazioni il dott. Stefano Susinno il quale ha trattato questo argomento nella sua tesi di laurea "Giuseppe Bottani. Dipinti e disegni", discussa il 15 Dicembre 1970 all'Istituto di Storia dell'arte all'Università di Roma. V. anche A. M. CLARK, in *Catalogue of the European Schools at the Minneapolis Art Institute*, 1970, p. 445.

⁵⁰⁾ Un valido e recente apporto alla nostra conoscenza dei metodi lavorativi di questi gruppi di artisti minori è rappresentato dall'articolo di G. et O. MICHEL, *La décoration du Palais Ruspoli en 1715..... in Mélanges de l'école Française de Rome*, 89, 1977, 1, p. 265.

⁵¹⁾ Giovanni I Caetani (prima del 875-933), figlio di Docibele I il Magnifico, con il quale divise il governo a partire del 875; dopo la sua vittoria sui Saraceni al Garigliano fa erigere a Gaeta la cattedrale, il Pal. Ducale e numerosi edifici. Il suo sepolcro nella cattedrale di Gaeta venne distrutto nel Settecento. (G. CAIETANI, *Cajetanorum Genealogia*, Perugia 1920, tav. XXXIV).

⁵²⁾ V.W. PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich*, Berlin 1970, p. 59; inoltre: F. BÜTTNER, *Die Galleria Ricciardiana in Florenz*, Frankfurt/Main 1972, Kap. 5, pp. 117-167; S. RÖTTGEN, *Mengs, Alessandro Albani und Winkelmann- Gestalt und Idee des ParnaB in der Villa Albani*, in *Storia dell'arte*, 31, 1978, p. 127 ss.

⁵³⁾ D. POSNER, *Charles Lebrun's Triumphs of Alexander*, in *The Art Bulletin*, 41, 1959, pp. 237-248, fig. 5.

Sono relativamente poche le analogie formali, mentre è ovvio il riferimento del Cavallucci alla composizione del quadro. Il dipinto del Lebrun era noto attraverso la stampa di Gérard Andrau del 1675 (v. POSNER p. 273).

⁵⁴⁾ Il Cavallucci si è servito, per le figure principali, dell'affresco di Raffaello nella stanza d'Eliodoro raffigurante l'incontro di Leone I con Attila; deriva da qui il soldato in cammino al centro della composizione e anche il cavaliere sulla destra, mentre il paggio, che precede il cavaliere, richiama una figura della battaglia di Arbela di Pietro da Cortona (Roma, Palazzo dei Conservatori).

⁵⁵⁾ I. FALDI, *Gli inizi del neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Atti del Convegno. Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, Roma 1977 p. 513.

⁵⁶⁾ Questo fenomeno di luminismo si nota nelle opere del Battoni a partire del 1740, come ad esempio nei dipinti di soffitto a Palazzo Colonna, o nell'Immacolata del Toledo Museum of Art (1740-2).

Esso costituisce una componente caratteristica in tutte le sue opere fino al 1765 ca. finisce con quadri come da Clemenza e con giustizia, dipinto nel 1765 (v. *Catalogo*

della Mostra di Lucca, 1967, n. 39, pp. 232-255). Per la formazione di questo *luminismo* nel linguaggio del Batoni sembra che avesse avuto una fondamentale importanza Benedetto Luti (v. G. SESTIERI, *Il punto su Benedetto Luti*, in *Arte Illustrata*, 6, 1972, n. 54) che condivide tali tendenze verso un linguaggio retorico e fastoso con pittori francesi, come Jean Francois de Troy e Pierre Subleyras.

57) Tra le molte opere di questo tipo che esistono negli edifici pubblici romani eseguiti a partire del 1870 basti accennare alle pitture di Cesare Mariani al Ministero della Finanza (dopo 1877) o di Annibale Brugnoli al Teatro dell'Opera e nell'Archivio di Stato.

58) V. I. FALDI, in *Catalogo della Mostra del Settecento a Roma*, Roma 1959, p. 142-143 (pagamenti per Lapis nell'archivio Borghese). Lo stesso, *Pittori viterbesi i cinque secoli*, Roma 1970, p. 84, (pagamenti per lavori di Domenico Corvi alla Sala dell'Aurora nel 1782).

59) V. CARTARI, *Immagini degli dei degli antichi*, ed. Padova 1608, pp. 25-26.

Tra le precedenti raffigurazioni del soggetto quella di Marzio Ganassini alla Villa Lante di Bagnaia, anch'essa quadro da soffitto, presenta le più strette analogie iconografiche e di motivo.

Il concetto allegorico del dipinto a Palazzo Caetani traspare forse nel poema panegirico che Vincenzo Monti compose per le nozze di Filippo Caetani con Elena Albani, intitolato: *Giunone placata...* in *Opere inedite e rare di Vincenzo Monti*, Milano 1832-34, II, p. 289 ss.

Insospettata da un viaggio sulla terra annunciatore da Giove, Giunone finalmente si convince delle schiette intenzioni di questi, e decide di accompagnarlo per partecipare al fausto evento delle nozze Caetani-Albani.

60) I paesaggi parietali sono ovviamente di un'altra fattura rispetto a quelli del soffitto. Ma nonostante la loro dipendenza stilistica da van Bloemen e da Locatelli, essi devono essere stati eseguiti contemporaneamente al resto della decorazione. Ciò viene confermato da una strana coincidenza. Nella collezione Caetani si trova un ritratto a figura intera che probabilmente raffigura Carlotta Ondedei, seconda moglie di Michelangelo I Caetani (fig. 56). Il ritratto di straordinaria bellezza è da attribuire a Ludovico Mazzanti sulla base del ritratto di Faustina Bordoni al Minneapolis Institute of Arts (v. Cat.: *European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, New York, Washington-London 1971, pp. 464-465, n. 247). Lo sfondo paesistico del ritratto Caetani, che raffigura l'abside dei SS. Giovanni e Paolo, corrisponde esattamente a uno dei paesaggi parietali. Quindi non v'è dubbio che il relativo paesaggio può essere stato eseguito soltanto dopo che i Caetani entrarono in possesso del palazzo. Tale osservazione mette in evidenza che l'autore dei paesaggi parietali si è servito con notevole disinvoltura di modelli che gli erano a portata di mano. Benché sia poco probabile che il Cavallucci stesso vi abbia messo mano, egli era sicuramente coinvolto nell'ideazione dei paesaggi. Infatti incontriamo nella figura di sfondo di uno dei tondi della Sala di Ippomene e Atalante (fig. 00) la stessa maniera sciolta e le larghe pennellate usate nel staffage dei paesaggi parietali.

61) Da confrontare i paesaggi a Palazzo Altieri, Gabinetto Nobile (Foto GFN E 33148, v. SCHIAVO, *Pal. Altieri*, p. 118, fig. 114). I paesaggi dei soffitti sono evidentemente di una diversa fattura di quelli delle pareti.

62) Nelle *Entrate e Uscite* di Casa Caetani relative a questi anni non sono segnate paghe per i pittori di ornato. Forse esse sono contenute nella somma di 4000 scudi pagate all'indoratore Ignazio Masucci (v. nota 38).

63) V. A. M. CLARE, *Four decorative panels by Unterberger*, in *Worcester Art Museum Annual*, vol. IX, 1961, pp. 1-11; *Catalogo della Mostra Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, Roma-Vienna 1972, pp. 230-231, tav. 57. L'attribuzione degli ornati all'Unterberger che qui propongo potrebbe dare anche la chiave per l'identificazione degli altri componenti della bottega.

Erano infatti il Campovecchio e Giovanni Battista e Vincenzo Angeloni i collaboratori dell'Unterberger nelle copie delle Logge di Raffaello per Caterina II (v. *Memorie per le belle arti*, II, 1786, p. 152). Quindi è ben probabile che già a Palazzo Caetani troviamo lo stesso gruppo, tanto più che nelle *Memorie per le belle Arti* si dice a proposito dei due Angeloni *i quali si sono applicati da molto tempo a questa specie di pittura*, vuol dire alle grottesche e arabesche.

64) O. MICHEL, *Peintres autrichiens à Rome dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Documents 2. Christoph Unterberger, in *Römische Historische Mitteilungen*, 14, 1972, pp. 187.

65) Una delle tele del grande salone dell'appartamento, opera firmata del Ricciolini, porta la data 1764 (v. I. FALDI, *Pittori viterbesi in cinque secoli*, Roma 1970, p. 78 ss.). Tale data corrisponde perfettamente allo stile tardo rococò degli ornati di questa sala.

66) A proposito del rapporto che intercorre tra la ripresa del gusto delle grottesche e l'intenso interesse filologico ed estetico per le Logge di Raffaello che va affermandosi proprio in questi stessi anni, v. N. DACOS CRIFÒ, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1977, introduzione. Le ricerche riguardanti la rivalutazione delle Logge di Raffaello nel settecento sono state esposte in anticipo dall'autrice del libro durante una conferenza tenuta il 30 gennaio 1977 al Sodalizio degli Studiosi di storia d'arte e archeologia.

67) V. N. DACOS CRIFÒ, *op. cit.*

I pilastri della Galleria provenienti, secondo le guide, da Villa Adriana devono essere falsificazioni eseguite prima del 1758 quando venne terminata la costruzione della palazzina (lettera di Winckelmann a Bianconi, del 16 ottobre 1758, v. J. J. WINCKELMANN, *Briefe*, ed. da H. Diepolder e W. Rehm, Berlin 1952, p. 326).

Ciò mette in rilievo che, già prima del 1758, sia esistita nell'ambiente romano una notevole maestranza artigiana che si orientò verso i sistemi decorativi del rinascimento.

68) V. T. J. MC CORMICK, *Ch. A. Clerisseau and the Roman Revival*. Diss. Phil. Princeton University 1970, p. 116 ss.

69) *Elogia S.R.E. Cardinalium... a pontificatu Alexandri III ad Benedictum XIII. apposita in eorum imaginibus quali in Pinacotheca Philippi Cardinalis de Montibus spectantur*. Roma, Antonius de Rubéis, 1751.

70) Ciò è stato sottolineato da E. Croft Murray (v. n. 73) p. 377: *A revival of such Raphaellesque ornament was, indeed, to form the basis of all subsidiary decorative painting in the early neoclassic period, and can almost be regarded as a lighthearted expression of the cult for Raphael which was particularly strong in the mid 1700s. Later this type of ornament was to be modified through the greatly extended knowledge of antique painting...*

La prima testimonianza romana del revival delle grottesche rinascimentali su scala monumentale è la decorazione della galleria del secondo piano a Palazzo Mancini, fatta eseguire attorno al 1767 da Charles Natoire dove sono copiati le storie della Bibbia dalle Logge di Raffaello accompagnati da ornati a imitazione di quelli raffaelleschi (A. SCHIAVO, *Palazzo Mancini*, Banco di Sicilia, Roma 1969, p. 207).

È molto istruttivo a questo proposito ciò che scrive l'architetto Leonardo de' Vegni (*Antologia Romana*, XVI, 1789, n. XXXIX, p. 207) sugli inizi dell'ornatista Marchetti, più tardi intendente dei lavori decorativi a Villa Borghese. Il de' Vegni si riferisce agli inizi dell'attività del Marchetti, il quale verso 1764 fece i primi tentativi sul campo delle arabesche rinascimentali. Il de' Vegni scrive così: *E forse i primi studi che a proposito ne fece, furono in una mia raccolta di carte lucidate di disegni, per quanto pare, di bizzarissimi grotteschi eseguiti a graffito in Firenze sottratte da me alle fiamme cui un pittore Sanese le destinava, ed in quel libro de' pilastri di S. Bartolomeo di Bologna...*

71) Gli affreschi della Villa Negroni, scoperti nel 1778, vennero incisi a partire dal 1779 e trovarono una immediata e vasta diffusione; essi vennero anche utilizzati per decorazioni parietali (v. Catalogo della mostra *Artisti austriaci a Roma... Roma-Vienna 1972*, n. 242).

Le volte della Domus Aurea vennero pubblicate da N. PONCE, *Description des bains de Titus*, Paris 1786.

72) Sono infatti contemporanee la decorazione di tipo rinascimentale del Gabinetto Nobile con quella della Sala dei Trionfi con il suo soffitto che imita soffitti della Domus Aurea (v. A. SCHIAVO, *Palazzo Altieri* Roma, s.d. tavv. XVIII, XX e XXII). Una simile varietà troviamo nelle sale della Villa Borghese dove schemi decorativi di impronta tardobarocca cambiano con altri di stile pompeiano (Sala degli Imperatori, volta) o stile egizio, tutti più o meno dello stesso periodo (v. P. DELLA PERGOLA, *La Villa Borghese*, Istituto Poligrafico dello Stato 1962, figg. 70, 74, 77, 80, 83, 201, 207, 212, 213).

73) V. P. WERNER, *Pompeji und die Wanddekorationen der Goethezeit*, München 1970, pp. 53 ss., 102 ss.

74) Sembra che la prima decorazione in assoluto di questo tipo sia quella di James Stuart (Athenian Stuart) eseguito nel 1759 in una stanza di Spencer House a Londra (ripr. in: E. CROFT-MURRAY, *The Hôtel Grimod de la Reynière*, in *Apollo*, 1963, Nov. fig. 5; v. anche Catalogo della Mostra *The Age of Neoclassicism*, Londra 1972, n. 1365). Seguono poi in ordine cronologico le prime opere di Robert Adam (*Syon House, Saltram House*, etc.) e quelle di Erdmannsdorff a Wörlitz a partire dal 1769, quelle di Ch. Cameron dal 1774 in poi a Tsarskoje Zelo (v. M. PRAZ, *Il gusto neoclassico*, Ed. 1974, fig. 39) e anche Cat. *The Age of Neoclassicism*, Londra 1972, Addenda 966) e quelle di Clerisseau al Hôtel Grimod de la Reynière (1775-76), oggi al Victoria & Albert Museum (E. CROFT MURRAY, *op. cit.* (v. sopra p. 377 ss.) v. anche S. ERIKSON, *Early Neo-Classicism in France*, Londra 1974, p. 167 ss.

75) V.L. v. PASTOR, *Storia dei Papi*, ed. ital. Roma 1955, vol. XVI, 3 pp. 257 ss. (L'opera di Pio VI nella vita interna della chiesa). Sintomatico per questa situazione piena di tensioni e di preoccupazioni è l'enciclica di Pio VI per l'Anno Santo 1775 (v. PASTOR, *op. cit.*, p. 258).

76) I tratti particolari e contraddittori della religiosità dei Romani nel Settecento sono stati illustrati nella giusta misura da M. ANDRIEU, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII^{ème} siècle*, Paris 1962, p. 143 ss. V. anche V.E. GIUNTELLA, *Roma nel Settecento*, Bologna 1971, p. 173 ss.

77) VINCI, *op. cit.*, pp. 27, 41; DE ROSSI, *op. cit.*, pp. 35, 38.

78) Stando all'affermazione del Golzio (*Il pittore Antonio Cavallucci*, in *Capitolium*, XX, 1945, pp. 17-21) il soffitto sarebbe stato distrutto in seguito alla trasformazione ottocentesca del Palazzo. Dato però che si trattava di una tela non è da escludere che esista tuttora, il che non si è potuto verificare.

De Rossi, annovera il dipinto tra le più belle composizioni del pittore (p. 39) descrivendone minuziosamente il soggetto la cui scelta è per la sua singolarità da attribuire forse al Buonafede. Esso è tratto dall'*Eneide* (I, 657), ma non si conoscono altre raffigurazioni del tema.

79) VINCI, *op. cit.*, p. 44: *Frequentava Mengs, Battoni e stimava Angelica*. Il De Rossi era amico anche della Kauffmann della quale scrisse l'elogio storico. La pittrice svizzera dipinse varie opere per Francesco Caetani (v. MANNERS-WILLIAMSON, *Angelica Kauffmann*, London 1924, pp. 63, 64, 143, 144, 146; quindi è abbastanza ovvio che il Cavallucci avesse modo di essere al corrente della produzione artistica di Angelica.

80) *Giornale delle Belle Arti*, n. 25, 24 giugno 1786, p. 193; DE ROSSI, *op. cit.*, p. 21: Il Cavallucci fece costruire appositamente un ponte ed infatti vi aggiunse quelle bellezze e quelle grazie, che avea, per così dire, rapito alle scuole veneta, e lombarda.

81) Ed. Roma 1613, II, p. 74: *Donna giovane a sedere sopra una palla di color celeste, con una penna in mano, tenghi gl'occhi fissi in una carta di musica, stesa sopra una incudine, con bilance a piedi, dentro alle quali siano alcuni martelli di ferro... p. 75 ...a' piedi un gran vaso di vino...*

82) V. a questo proposito: M. STAHELIN, *Pythagoras und Jubal als "Erfinder", und "Bewahrer", der Musik*, in *Neue Zürcher Zeitung*, 26. März 1972, Nr. 145, pp. 51-52.

83) V. A. P. DE MIRIMONDE, *La musique dans les allégories de l'Amour*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1967, pp. 319-346.

84) V. PIGLER, *Barockthemen*. Budapest 1956, II, pp. 20-22; F. GUARDI, *Agostino Carracci*. Di particolare interesse il quadro di Francesco Albani che raffigura Venere, Vulcano e cinque amorini che forgiavano frecce (H. G. MARILLIER, *The Venus and Adonis Tapestries*, in *The Burl. Mag.*, 54, 1, pp. 314 ss. pl. 1a.

85) V. PIGLER, *op. cit.* II, p. 483-484 e MEYER, *Allgemeines Künstlerlexikon* I, 635, n. 132 (gruppo di cinque puttini come allegoria della Musica).

86) J. PH. RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique...* Paris 1750. Ringrazio per questa indicazione Volker Scherliess con il quale ho potuto discutere i vari aspetti dell'interpretazione di questo dipinto, servendomi anche delle sue pubblicazioni riguardanti questioni dell'iconografia musicale (*Notizen zur musikalischen Ikonographie (I), Gestimmte Instrumente als Harmonie-Allegorie*, in *Analecta musicologica*, 14, 1974, p. 1 ss.

87) È molto istruttivo ciò che espone sulla Musica il SULZER nella sua opera *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1779, 3. Teil, p. 264 ss.; egli dice appunto: *Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist: eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen* (p. 267). Anche nelle altre osservazioni e spiegazioni dello Sulzer attorno all'argomento della Musica si avverte una tale affinità alle idee espresse nel dipinto del Cavallucci da indurmi a supporre che vi sia un nesso diretto.

88) V. SCHERLISS, *op. cit.*, (n. 85) pp. 4-5.

89) Il motivo dei puttini è frequente nell'iconografia musicale (ad esempio Lucas Cranach, Laurent de la Hire, Boucher, Amigoni, ecc.) v. MIRIMONDE, *op. cit.* (n. 85) e dello stesso, *Les Allégories de la Musique*, in *Gaz. des Beaux Arts*, Dec. 1968, p. 295 ss. Secondo Mirimonde le raffigurazioni di puttini in allegorie musicali assumono nel Settecento un puro valore decorativo. Ciò non vale di certo per il dipinto di Palazzo Caetani, v. DE ROSSI, *op. cit.*, pp. 11-12, 52.

90) Per il Buonafede e la sua funzione nell'ambiente letterario e filosofico dell'epoca si veda: G. NATALI, *Il Settecento. Storia letteraria d'Italia*, 6^a edizione, Vallardi 1969 (Milano, p. 463 ss.) e la relativa voce nel *Dizionario biografico degli Italiani*. Testimonianza dello stretto rapporto tra i Caetani e il Buonafede è l'elogio che Francesco Caetani tenne in *Arcadia*: *Adunanza tenuta dagli Arcadi nella sala del serbatoio il dì 15 maggio 1793 in lode del defunto Agatopisto Cromaziano ex generale de' celestini*, Roma 1794, v. anche VINCI, *op. cit.*, p. 24.

91) A. SCHIAVO, *Palazzo Altieri*, Roma s. d. (1964, pp. 120-121, tav. XVIII).

92) SCHIAVO, *op. cit.*, pp. 112 e 115.

93) DE ROSSI, *op. cit.*, p. 41 così indica il soggetto. È infondata quindi l'interpretazione tematica che ne da A. Schiavo, p. 120: *è una sabina, la quale corre dal suo sovrano Tito Tazio per informarlo che i romani hanno fatto irruzione della sua terra e che ne stanno rapendo le donne*.

94) Il De Rossi, da scrupoloso ma amichevole critico, ha ben avvistato questo difetto di forza inventiva. Scrive infatti: *quindi nell'inventare egli fu nobile, e facile, ma non però copioso e fecondo. Esaminando le cartelle de' suoi pensieri, e de' suoi schizzi per rinvenire la strada, che fa-*

ceano le sue idee, veggio, che rare volte egli dipartivasi dalla prima, che avea prodotta, e che cercava in seguito di migliorarla, ma di rado l'abbandonava per sostituirla ad essa un'altra (pp. 55-56).

⁹⁵ I due biografi concordano perfettamente nella descrizione del suo carattere. V. VINCI, *op. cit.*, pp. 13-44; DE ROSSI, *op. cit.*, pp. 51-52; molto sintomatico il passo, che De Rossi dedica al modo di colorire: *...le massime di una scuola fredda, in cui aveva appreso i principi dell'arte, ed anche qualche dose di timidezza, che trovavasi nel suo carattere, lo avevano arrestato negli avanzamenti, che potea fare in quella parte. Lo squisito colorire del Mengs lo incantava, ma non ardiva seguirlo, forse diffidando delle sue forze* (pp. 65-66).

⁹⁶ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 57: *Vero è, che l'espressioni di affetti divoti, di compunzione, di amor divino erano quelle, che egli sapea meglio trasportare sulla tela, e ciò perché veramente l'animo suo religioso sentiva in quel punto quell'affetto che dipingeva.*

⁹⁷ Oltre i ritratti di cui qui trattiamo, il Cavallucci ne ha dipinto uno di Pio VI, non più rintracciabile (DE ROSSI, *op. cit.*, p. 23) e due dei Principi Rospigliosi, (DE ROSSI, *op. cit.*, p. 23) che furono esposti alla Mostra del *Ritratto italiano* a Firenze, Palazzo Vecchio, 1911 (v. Cat. della mostra p. 113).

⁹⁸ DE ROSSI, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁹⁹ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 48, fa menzione di questi due viaggi compiuti tra 1790 e 1794 per ristabilire la salute del pittore. De Rossi, p. 37, Vinci, p. 39 parlano del ritratto del Principe del Belvedere. La data d'esecuzione del ritratto si ricava dalla pianta architettonica stesa sul tavolo dove è indicato l'anno 1793. (v. Cat. della mostra). *The Age of Neoclassicism*, London 1972, pp. 107-108, con attribuzione a Angelica Kauffmann, rettificata da me nella recensione della mostra, in *Arte Illustrata*, 6, 1972, n. 52, p. 68.

¹⁰⁰ V. Catalogo della mostra *Il ritratto storico napoletano*, Napoli 1954, n. 75, pp. 54-55; fino allora il quadro era senza attribuzione. Il Principe possedeva due altri quadri del Cavallucci di cui si ignora l'attuale ubicazione. Essi raffiguravano la Penitenza e la Innocenza, e dovevano avere una certa celebrità, come si può dedurre dagli elogi che ne fanno sia il Vinci (p. 38) che il De Rossi (p. 23). Ne dà anche testimonianza la descrizione apparsa sul *Giornale delle Belle Arti* II, 1785, 8 ottobre, pp. 313-314. Copie dai due quadri eseguiti da Giovanni Micocca si trovavano nel 1793 alla foresteria dei monaci Olivetani a Rovigo, v. n. 108. Vinci scrive, che il Principe del Belvedere era grande amico del Cavallucci (p. 38).

¹⁰¹ V. l'incisione del ritratto Poniatowski in A. Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1972, fig. 63. A proposito dei rapporti tra Cavallucci e Angelica v. qui nota 79.

¹⁰² VINCI (*op. cit.*), p. 39-40; DE ROSSI, *op. cit.*, p. 37.

Il Pignattelli venne creato cardinale il 21 febbraio 1794. Il ritratto a mezzo busto si trovava nel 1971 da Colnaghi's a Londra (v. *The Burlington Magazine*, 1971, p. LXXXIV) e venne riconosciuta da A. M. Clark come opera del Cavallucci. Non posso più ringraziare T. Clark, scomparso mentre sto scrivendo il presente studio. Ma vorrei almeno ricordare quanto devo ai suoi suggerimenti e alle sue indicazioni.

¹⁰³ De Rossi menziona tra i quadri in possesso del Card. Zelada: il bozzetto delle anime purganti per S. Martino ai Monti e quello del S. Simone Stock, *ibidem*; il bozzetto della Presentazione al tempio a Spoleto (p. 44). Il Zelada aveva anche i bozzetti di tutti i dipinti della tribuna di S. Martino ai Monti, che era la sua chiesa titolare. (DE ROSSI, *op. cit.*, p. 40). Questi e altre opere del Cavallucci passarono in seguito nella collezione Rinuccini e sono elencati nel catalogo di questa raccolta, stampato 1845 a Firenze. Vi si contano complessivamente 21 opere del Cavallucci, per la maggior parte oggi non più rintracciabili.

¹⁰⁴ VINCI, *op. cit.*, p. 39; secondo il De Rossi (p. 37) non può aver luogo fra le sue cose migliori.

Il Braschi-Onesti fu creato cardinale il 18 Dicembre 1786; di conseguenza il ritratto deve essere stato eseguito dopo questa data, e non nel 1784 (A.M. CLARK, *Neo Classicism and the Roman Eighteenth Century Portrait*, in *Apollo*, Nov. 1963, p. 357, fig. 6). Il ritratto appartiene alla collezione Braschi Theodoli a Tivoli.

¹⁰⁵ VINCI, *op. cit.*, p. 39. Probabilmente era Romualdo Braschi insieme a Francesco degli Albizi (VINCI, *op. cit.*, p. 30) a procurare al Cavallucci gli incarichi di Subiaco, della Sacrestia di S. Pietro come anche quello del quadro del B. Tommaso da Cori. Braschi possedeva nella sua galleria molti quadri e bozzetti del Cavallucci (VINCI, *op. cit.*, p. 39). Anche il Vinci corteggiò il Cardinale (v. qui nota 40) e appartenne a questo gruppo anche lo scultore Monti, amico del Cavallucci e probabilmente fratello del poeta Vincenzo Monti che a sua volta era segretario del Duca Luigi Braschi Onesti, fratello di Romualdo. Si delinea così un giro di persone, tutti tra di loro in stretto rapporto personale, al quale il Cardinale faceva capo.

¹⁰⁶ VINCI, *op. cit.*, p. 28. Si possono seguire le singole tappe di questo viaggio tramite il *Diario ordinario* del Chracas. Nonostante la sua breve durata, la successiva attività del Cavallucci porta chiaramente l'impronta di questo viaggio come risulterà dall'approfondito esame delle opere di carattere religioso, in programma per un secondo saggio sul Cavallucci.

¹⁰⁷ Praga, Narodni Galeri. Il ritratto firmato e datato 1780 venne eseguito a Roma. Sullo sfondo a destra appare infatti la cupola di S. Pietro. (v. Catalogo della Mostra *Artisti austriaci a Roma...*, n. 229).

¹⁰⁸ V. il mio relativo articolo nel Catalogo della mostra *Artisti austriaci a Roma...*, pp. 1-17.

¹⁰⁹ La sosta a Rovigo non è confermata da nessuna fonte, ma risulta almeno che intercorrevano stretti rapporti tra i Monaci Olivetani di Rovigo e il Cavallucci, rapporti che coinvolsero anche i due allievi Tommaso Sciacca e Giovanni Micocca. Lo Sciacca, sul quale è in preparazione uno studio di O. e G. Michel, si recò personalmente a Rovigo per dipingervi una pala d'altare nel Duomo e un'altra nella chiesa dei monaci Olivetani (DE ROSSI, *op. cit.*, p. 32). F. Bartoli nella guida di Rovigo (*Le Pitture, Sculture ed Architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793) elenca numerose opere del Micocca, dello Sciacca e alcune del Cavallucci nella quadreria dei monaci Olivetani (pp. 40-44). Inoltre De Rossi menziona due quadri che Cavallucci dipinse per il padre Cappelli e per l'abate Griffi, ambedue Olivetani (p. 42).

¹¹⁰ Rovigo, Galleria dell'Accademia dei Concordi, v. Catalogo della mostra *Il Settecento a Roma*, Roma 1959, p. 82, n. 145. Che il ritratto fosse stato dipinto a Roma, lo riferisce il Bartoli, (*op. cit.*, v. n. 108) p. 14. Ma non si sa nulla su un eventuale soggiorno del Silvestri a Roma, ed è anche strano che né il Vinci né il de Rossi lo nominino.

Il Canonico Silvestri (1728-1788) era studioso delle letterature italiana, latina, greca ed ebraica. Le sue opere principali sono: *Correzioni e emendamenti di molti passi di antichi poeti italiani*, Venezia 1780; e *Vita degli uomini benemeriti di Rovigo*, in ventisei lezioni (1755-1777). (V. A. CAPPELLINI, *Rovigo nella storia e nell'arte*, Rovigo 1934, p. 193).

¹¹¹ Secondo il Vinci, p. 22 il ritratto nel 1795 si trovava nel monastero di S. Eusebio a Roma, dove il Buonafede, dal 1785 fino al 1793, fu abate perpetuo. Dopo lo scioglimento dell'ordine dei Celestini il monastero di S. Eusebio venne venduto ai Gesuiti nel 1820, mentre l'archivio e le altre proprietà furono trasferiti alla Badia S. Spirito di Sulmona. Infatti nel 1838 vi risulta un ritratto del Buonafede, che senz'altro deve essere quello del Cavallucci (F. LO PARCO, *Attraverso gli Abruzzi all'abbazia di S. Spirito e agli Eremiti. Illustrazione storica-artistica di un viaggio compiuto nel 1838 da P. Paolo Parza-*

nera, Napoli 1913, p. 27). La poesia venne pubblicata sul *Giornale delle Belle Arti* IV, 1787, 10 marzo, p. 80 e ancora una volta dal Vinci, p. 23. Nel necrologio di A. Cavallucci apparso il 28 novembre 1796 sul *Diario ordinario* del Chracas (n. 2182, p. 5) viene indicata come ubicazione del ritratto l'Arcadia, dove però esso non si trova (gentile comunicazione di Olivier Michel).

¹¹²) Elogio storico-letterario di Agatopisto Cromaziano scritto da Agatopisto Cromaziano giunior (Antonio Buonafede 1759-1814), Ferrara 1794, frontespizio.

Devo a Oliver Michel la conoscenza dell'incisione e lo ringrazio in questa sede per avermi passato moltissime notizie bibliografiche e documentarie sul Cavallucci e sul suo ambiente.

¹¹³) Roma, Palazzo Caetani, piano nobile; MARCHETTI-LONGHI, *I Caetani*, Roma 1942, p. 45. Iscritto: A sua Eccellenza P.ne il Sig. Duca di Sermoneta Antonio Cavallucci. Vinci, p. 39 menziona un altro ritratto a mezza figura del Duca Francesco dipinto nello stesso anno del ritratto di Elena Albani (v. n. 113) che non ho potuto individuare. V. anche *Necrologio* nel *Diario ordinario*, 1976, p. 5 (v. n. 110). Sembra almeno che non sia da identificarsi con uno dei due ritratti a mezzo busto nell'archivio della Fondazione Caetani, ambedue di qualità assai mediocre.

Terminus post quem per l'esecuzione dei due ritratti è il 9 novembre 1777 quando Francesco Caetani fu creato Cavaliere dell'ordine di S. Gennaro di cui porta la croce. Gli strumenti astronomici sul tavolo alludono alla Specola Caetani, fondata nel 1778 nel Palazzo Caetani. (v. L. FIORANI, *Onorato Caetani, un erudito romano del Settecento*, Istituto di Studi Romani, Roma 1969, p. 89 ss.).

¹¹⁴) Roma, Palazzo Caetani, piano nobile. Il ritratto non reca alcuna scritta, ma anche qui le figure geometriche sulla carta stesa sul tavolo vogliono probabilmente alludere alla Specola. Il *terminus ante quem* del ritratto è costituito dalla data di morte della Principessa Corsini, cioè il 4 aprile 1779 (v. per altri dati biografici la nota 28).

¹¹⁵) Roma, Palazzo Caetani, piano nobile. Elena Albani sposò Filippo Caetani nel 1779 e morì nel 1784. Quindi il ritratto è databile verso il 1780, non molto tempo dopo le nozze; non reca né firma né data. V. DE ROSSI, p. 39.

¹¹⁶) Roma, coll. Giuseppe Marchetti-Longhi pubbl. da G. MARCHETTI-LONGHI, *I Caetani*, Roma 1952, p. 45; v. anche Cat. della mostra *Il Settecento a Roma*, Roma 1959, n. 2027, p. 424. Il ritratto proviene dalla famiglia Caetani e sebbene non sia menzionato nelle biografie, non si può dubitare dell'attribuzione dato che Enrico Caetani, il quale nel quadro ha l'età di ca. un anno e mezzo, nacque l'11 marzo 1781; il ritratto dunque è databile attorno al 1783.

¹¹⁷) Non ho potuto rintracciare notizie biografiche per Isabella Fornari.

¹¹⁸) Ora Boston, Museum of Fine Arts. V. *Painting in Italy in the Eighteenth Century Rococo to Romanticism*, Chicago 1970, n. 78, p. 188; v. anche Cat. *Pictures from The Clark Collection*, London, Christiès, Mansen & Wood, 6.7., 1978, n. 15, p. 13.

¹¹⁹) V. ANDRIEUX, *op. cit.*, (n. 76) p. 150; GIUNTELLA, *op. cit.*, (n. 76) tav. XIII.

Tra le numerose biografie del Labre quella scritta dal suo confessore Marconi può rendere la più autentica idea dell'atmosfera sentimentale che si era creata attorno a questo personaggio (G. L. MARCONI, *Ragguaglio della vita del servo di Dio Benedetto Giuseppe Labre Francese scritto dal suo medesimo confessore*, Roma 1783).

¹²⁰) A. M. CLARK, *op. cit.*, p. 188. Erano molto numerosi i ritratti del Labre, sia quelli dipinti che quelli incisi. Il Marconi (v. n. 118) riproduce l'incisione di Luigi Cunego, tratta da un dipinto del Labruzzi, commissionatogli da Padre Chaudon, procuratore generale dei Capuccini a Roma, e nel 1936 di proprietà della famiglia Aubanel (F. GAQUÈRE, *Le Saint Pauvre de Jesus-Christ*, Avignon 1936, p. 287 ss. Altri ritratti furono fatti da Mariano Rossi, P. Raffaello Capuccino, Caricchia Bastellini a Savona (v. GAQUÈRE, *op. cit.*, p. 288); il Museo di Roma conserva un ritratto del Labre a figura intera riprod. da V. E. GIUNTELLA, *Roma nel Settecento*, Bologna 1971, tav. XIII.

¹²¹) Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale; firmato e datato sul verso della tela: *Petrus Tedeschi Pinxit Romae 1769*. Il Labre arrivò a Roma proprio in quell'anno. Evidentemente il suo aspetto era tanto insolito da attirare immediatamente i pittori. Ciò risulta anche dall'episodio riportato dal pittore belga Andrey Bley in una lettera al suo fratello del 1783, che si riferisce all'anno 1777 quando Bley incontrò il Labre e gli chiese di servirgli da modello per un Salvatore. Il Labre acconsentì volentieri a questa domanda e nella stessa occasione Bley fece un ritratto del Labre in profilo, poi inciso.

¹²²) Né il Vinci né il De Rossi fanno menzione del ritratto del Labre, ma è elencato invece nell'inventario dei suoi beni: *Quadro in Tela da Testa rappresentante il Ritratto del Ven. Servo di Dio Benedetto Giuseppe Labre* il quadro viene stimato 5 scudi (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 7, Bernardino Aloisio Poggioli, 1795, vol. 456, f. 648 r.).

Il Cavallucci dovette conoscere bene il Labre la cui zona preferita era quella attorno al Colosseo e che veniva anche spesso a dormire vicino alla chiesa di S. Martino ai Monti (lapide all'esterno del convento).

¹²³) VINCI, *op. cit.*, 34. Il ritratto posto come frontespizio nella biografia del De Rossi, è tratto da un disegno di G. G. Rivara e inciso da P. Bettellini che il De Rossi dice di aver trovato nelle carte lasciate dal Cavallucci e afferma che sia *simigliantissimo* (p. 8). Quello in testa dell'Elogio storico del Vinci è disegnato e inciso dal Bombelli.