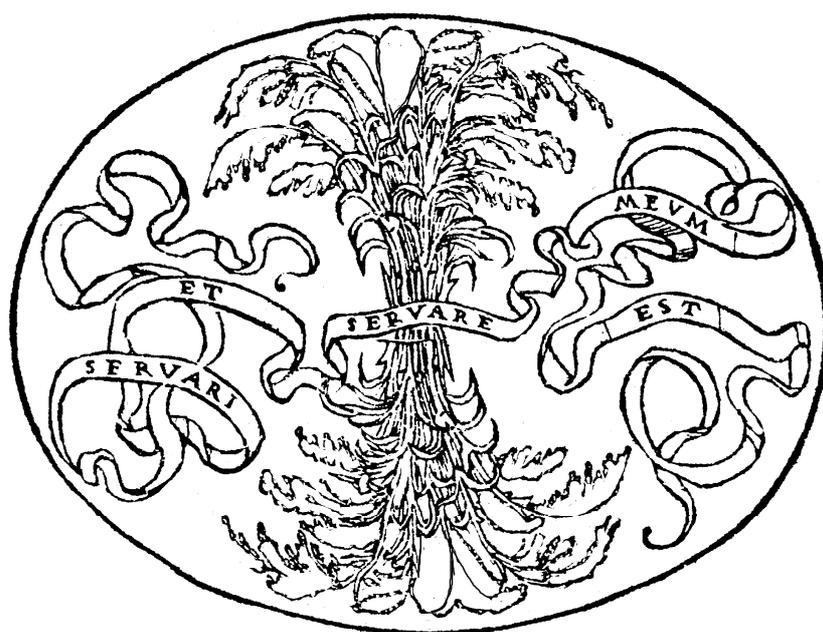


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

8/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi

Donata Levi

Cura scientifica di questo numero

Barbara Agosti, Simonetta Prospero Valenti Rodinò

Cura redazionale

Irene Calloud, Andrea Salani

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

B. Agosti, S. Prosperi Valenti Rodinò, <i>Editoriale</i>	p. 1
I. Rossi, <i>Pietro Stefanoni a Ulisse Aldrovandi: relazioni erudite tra Bologna e Napoli</i>	p. 3
A.L. Trovato, <i>Nicolas Fabri de Peiresc, Cassiano dal Pozzo e Gaspard de Monconys. Scambi epistolari e cultura antiquaria nel primo Seicento</i>	p. 31
S. Santangelo, <i>Dal carteggio del cardinal Antonio Barberini junior: Maratti e Sacchi in dono al conte di Brienne</i>	p. 49
M.R. Pizzoni, <i>Resta e Bellori, intorno a Correggio</i>	p. 57
G. Zolle Betegón, <i>Una supplica di Andrea Procaccini a Clemente XI</i>	p. 79
F. Grisolia, «Di queste bagattelle ella ben vede pieno il Vasari». <i>Spigolature alle Vite nelle lettere di Domenico Maria Manni a Giovanni Gaetano Bottari</i>	p. 95
M. Casadio, <i>Bottari e gli incisori. Lettere di Bartolozzi, Billy, Caccianiga, Campiglia, Morghen, Preisler, Re, Piranesi, Ruggieri e Vasi</i>	p. 123
G. Bonardi, <i>Lord Coleraine tra Roma e Firenze: agli albori della collezione</i>	p. 149

UNA SUPPLICA DI ANDREA PROCACCINI A CLEMENTE XI

L'attività pittorica di Andrea Procaccini (Roma 1671-La Granja de San Ildefonso 1734) è stata in parte trascurata dalla storiografia artistica, che in questi ultimi anni ha invece dedicato un crescente attenzione allo studio del Settecento romano¹. Sebbene la pittura di questo epigono del Maratti sia stata fino all'ultimo periodo della sua carriera, conclusasi alla corte spagnola di Filippo V, legata forse troppo fedelmente all'insegnamento del maestro, e sebbene altri artisti della scuola marattesca più celebri come il Chiari e il Passeri possiedano talvolta una mano più felice, è certo che, come affermano le principali fonti e le biografie di Pio e di Pascoli,² Procaccini svolse un importante ruolo nella definizione del linguaggio figurativo durante i primi anni del XVIII secolo a Roma. Il grande prestigio raggiunto dal pittore in quel periodo spiega la scelta dei reali di Spagna che, quando nel 1720 sentono il bisogno di dotare Madrid di un artista aggiornato sulle regole dell'accademismo cortigiano, penseranno al Procaccini, abile ritrattista³ ma anche esperto decoratore di ambienti sontuosi⁴, sicuramente capace di esprimere, almeno per un certo periodo, la nuova immagine cosmopolita della nuova Monarchia Cattolica. È proprio in questo frangente che l'ingiusta sfortuna storiografica del Procaccini è più incomprensibile: come primo pittore italiano del Settecento nella Penisola Iberica, nell'ostile ambiente di gusto francese che caratterizza la corte borbonica spagnola dei primi due decenni del Settecento, Procaccini, con l'appoggio della Regina Elisabetta, ebbe il merito di introdurre timidamente un moderno gusto rococò italiano alla corte di Madrid, aprendo così la strada ad altri colleghi più illustri come Jacopo Amigoni e Corrado Giaquinto, sotto il regno di Fernando VI, e per ultimo Giambattista Tiepolo con Carlo III. Forse è da questo volontario esilio che nasce il disinteresse per Procaccini, dimenticato o studiato frettolosamente dalla storiografia artistica italiana e spagnola proprio perché sradicato da un contesto artistico univoco e delineabile⁵.

Un'altra causa della 'sparizione' del Procaccini dalla letteratura artistica è dovuta allo scarso numero di opere che oggi costituiscono il catalogo del pittore: certamente negli ultimi anni della sua attività Andrea ha avuto poco tempo da dedicare alla pittura, giacché sarà

¹ Nonostante la gran mole di studi sulla pittura del Settecento abbia mancato di prestare la dovuta attenzione all'attività del Procaccini, piccole schede biografiche, ma soprattutto utili riferimenti bibliografici, possono essere offerti da Rybko, in *LA PITTURA IN ITALIA* 1990, p. 842, con bibliografia; SESTIERI 1994, vol. I, pp. 153-154, vol. III, tavv. 943-952, con bibliografia.

² Pio scrisse la breve *Vita* del Procaccini nel 1724, pochi anni dopo la partenza del Procaccini, quando il pittore era ancora in vita e svolgeva la propria carriera in Spagna. Lione Pascoli compose la biografia del nostro nel 1736, cioè due anni dopo la scomparsa. Nel presente saggio ci riferiremo a entrambe fonti attraverso le moderne edizioni critiche PIO 1977, p. 16-17; PASCOLI 1992, pp. 836-845. In questa ultima edizione la *Vita* del nostro è curata da Laura Possanzini. L'approfondimento della studiosa attraverso la biografia del Pascoli rappresenta lo strumento più utile per avvicinarsi all'attività romana del pittore.

³ Infatti lo splendido ritratto del Cardinale Borja oggi conservato al Prado può ritenersi il capolavoro di Andrea, ma l'artista ebbe l'opportunità di realizzare sicuramente altri ritratti se, come scrive il Pascoli il nostro riceveva di continuo le visite di «[...]personaggi forestieri, di cui niuno veniva in Roma, che non andasse a vedere i suoi nobili appartamenti [...]». Molto dunque operò per molti di questi, ed andarono l'opere sue in diverse città principali d'Europa per mezzo loro» (PASCOLI 1992, p. 837). Uno di questi «forestieri» è stato William I marchese di Annandale il cui ritratto, pubblicato da Stella Rudolph, si conserva ancora oggi a Hopetoun House in Linlithgow (RUDOLPH 1983, tav. 595).

⁴ Nel 1720, ultimo anno di permanenza in Italia, Procaccini realizza la decorazione di uno dei soffitti del Palazzo De Carolis (PIO 1977, p. 16; PASCOLI 1992, pp. 837-838), e già in viaggio verso la Spagna si ferma a Genova, dove sarà coinvolto nella decorazione di Palazzo Durazzo, «per cui dipinse una stanza» (PIO 1977, p. 16; PASCOLI 1992, p. 838).

⁵ La attività di Procaccini in Spagna è stata studiata in pubblicazioni di carattere specifico da URREA FERNÁNDEZ 1977, pp. 175-186 e LAVALLE 1991.

costantemente assorbito dalla corte per la realizzazione dei più svariati progetti artistici⁶. Comunque le biografie di Pascoli e di Pio, così come gli elenchi di Titi, le fonti ottocentesche e altri documenti, ci aiutano a capire in modo articolato l'attività del pittore durante il lungo periodo romano prima del definitivo trasferimento in Spagna⁷. Inoltre, per ricostruire in modo più completo l'operato artistico del Procaccini, possiamo disporre del ricchissimo materiale grafico lasciato dall'artista e che oggi si conserva prevalentemente nel Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸.

L'artista nasce a Roma nel 1671. Figlio di una famiglia apparentemente agiata, secondo i principali biografi si sarebbe avvicinato al mondo della pittura seguendo una spontanea vocazione che, dopo un'iniziale titubanza, sarebbe stata ascoltata dai genitori. Ricerche d'archivio hanno dimostrato però che la condizione economica della famiglia non era sicuramente florida e, dopo la morte del padre Carlo, molto probabilmente il giovane ebbe bisogno di darsi da fare per provvedere alle proprie necessità e a quelle della madre Angelica⁹. Così, già a partire dal 1689, troviamo Andrea nella bottega del Maratti¹⁰, il quale capì subito le capacità del nostro come continuatore delle proprie direttrici artistiche. Lo sviluppo della sua attività sarà strettamente legata alle trionfali affermazioni dell'anziano maestro negli anni finali della lunga carriera. Infatti, è grazie al pittore di Camerano che Procaccini riesce ad agganciare le principali commesse che gli serviranno per affermarsi nel panorama artistico romano e che si susseguono a partire dal 1700. La prima opera pubblica di rilievo dell'artista è la decorazione della Cappella di San Brunone a Santa Maria degli Angeli, eseguita in concomitanza con le celebrazioni del Giubileo sotto la direzione artistica del Maratti, dove Andrea affresca i Quattro Evangelisti sulla volta¹¹. Negli anni successivi le più importanti realizzazioni del Procaccini vengono prodotte sotto l'egida del maestro, fino ad arrivare alla grande tela laterale per la Cappella del Battesimo nella Basilica di San Pietro, raffigurante il *Battesimo del Centurione Cornelio*¹². L'opera significò per il Procaccini la concreta immagine dell'affermazione, ma allo

⁶ In Spagna Procaccini diventò il principale agente dei sovrani per l'acquisto di opere d'arte, tra queste la collezione di sculture di Cristina di Svezia. Procaccini s'improvvisò anche architetto con la costruzione del Palazzo della Granja de San Ildefonso, sicuramente l'opera più riuscita della sua vita artistica. Vedere nota precedente.

⁷ TITI 1987; ROISECCO 1765; si trovano notizie sparse in altre guide e fonti settecentesche e ottocentesche.

⁸ Alla morte di Maratti il Procaccini entrò in possesso di una parte cospicua del materiale grafico elaborato e raccolto dal maestro durante la sua lunga carriera. Poteva così vantare il possesso di una collezione che contava opere del Maratti e della sua scuola, ma anche fogli di grandi artisti del Seicento. Più di quaranta anni dopo la morte di Andrea Procaccini, nel 1775, l'Accademia di San Fernando acquistò questa ricchissima collezione dalla vedova del pittore, Rosalia O'Moore, con finalità prettamente didattiche, e così il museo conserva ancora oggi una delle collezioni più importanti di disegni del barocco classicista romano: BEDAT 1968, p. 413. Un magnifico studio su tale raccolta, in particolare sui disegni del Procaccini è stato compiuto da Manuela Mena Marqués (tesi dottorale inedita, 2 voll, 1975, Universidad Complutense, Madrid). In questo monumentale lavoro si trova uno dei primi approcci critici all'opera del Procaccini (vol. I pp. 468-519, vol. II, pp. 969-1104).

⁹ PASCOLI 1992, p. 836. Il biografo descrive nella *Vita* del Procaccini la posizione economica agiata dei genitori, contraddetta tuttavia da numerosi atti notarili conservati all'Archivio di Stato di Roma, che raccontano del progressivo indebitamento della famiglia, che sarà risolto solo in modo parziale dal pittore al momento della partenza per Madrid. Il quadro completo di questa situazione verrà dispiegato nella tesi dottorale dedicata allo studio dell'opera del Procaccini, che sarà presentata da chi scrive nei prossimi mesi.

¹⁰ In questo anno appare domiciliato in casa del Maratti: WALLENS 2004, p. 424.

¹¹ Per l'intervento di Procaccini nella certosa di Santa Maria degli Angeli si vedano POSTERLA 1708, p. 683; PIO 1977 p. 16; PASCOLI 1992 p. 837; MELIU 1950, p. 71; MENA MARQUÉS 1975 vol. I, pp. 481, 482, vol. II, pp. 984-986; WESTIN 1979, p. 110; NEGRO 1993, p. 131 n. 20; Cantone in DE FALCO 2005, pp. 85-105 n. 3.

¹² Una breve nota bibliografica per questo dipinto, sicuramente l'opera romana del Procaccini più celebre, oggi conservata nella chiesa di San Francesco di Urbino: PIO 1977 p. 16; PASCOLI 1992, p. 837; CHATTARD 1762, vol. I, p. 123; SERRA 1932, p. 177; DOWLEY 1965, pp. 57-81; SCHAAR 1966; DI FEDERICO 1968; MENA MARQUÉS 1975, vol. I, pp. 473-474, vol. II, pp. 970-972; Possanzini in PASCOLI 1992, pp. 841-842, n. 5; Arcangeli in CUCCO 2001, pp. 96-98; per gli autori che hanno studiato il bozzetto del dipinto conservato ad Ariccia, e le loro considerazioni sulla pala del Procaccini, vedere la nota successiva.

stesso tempo la prova della completa subordinazione della propria fortuna al divenire dell'arte marattesca. Per l'occasione e dopo avere imposto il nome dell'allievo, il Maratti fu obbligato a difendere l'operato del non più giovanissimo artista, che veniva messo in discussione dal Capitolo vaticano. Maratti non esitò a rivolgersi direttamente al Pontefice in un'accurata lettera¹³ nella quale non soltanto rivendicava per sé l'invenzione del dipinto: attraverso colti riferimenti all'arte di Raffaello e della sua scuola e riconoscendo nell'operato del suo scolaro quello del proprio maestro Andrea Sacchi nella stessa basilica, quasi un secolo prima, il Maratti difendeva la propria visione della pittura, tracciando una linea di continuità tra l'arte dell'urbinate, il classicismo barocco del Seicento e l'accademismo ufficiale di matrice arcadica che a cavallo tra i due secoli si identificava con la sua figura e che apparentemente dominava incontrastato nella Roma del primo Settecento¹⁴. Solo due anni dopo aver scritto quella missiva il Maratti moriva, non senza aver cercato di provvedere alla definitiva sistemazione di Andrea Procaccini. Infatti solo tre mesi dopo la scomparsa del maestro, il nostro veniva nominato Sovrintendente della Fabbrica di Arazzi di San Michele a Ripa, sicuramente una delle iniziative artistiche di maggior importanza intraprese durante il pontificato Albani. Procaccini entrava così nel ristretto gruppo di artisti al servizio diretto di Clemente XI, che sicuramente aveva una completa fiducia in lui, vista la complessità di tale compito che riuniva risvolti artistici ad altri di carattere puramente organizzativo ed economico. Il risultato principale della sua gestione fu la realizzazione di quattro monumentali arazzi per la Cappella Pontificia, ricavati da cartoni dei principali pittori maratteschi, conclusi in concomitanza con la fine dell'operato del Procaccini al vertice della Fabbrica¹⁵.

È certamente questo il contesto che vide la gestazione di un ambizioso progetto che ebbe come protagonista il Procaccini e che, non rammentato dai biografi del pittore, è rimasto

¹³ La missiva, datata 8 settembre 1710, conservata nell'Archivio Segreto Vaticano (ASV), Fondo Albani, XII, cc. 27-31, è stata rintracciata da Guerrieri Borsoi e pubblicata per la prima volta in modo parziale da Possanzini (in PASCOLI 1992, pp. 841, n. 5). Nella lettera il marchigiano rivendica per sé l'invenzione dell'opera, così come buona parte dell'esecuzione del bozzetto di Ariccia e, in parte anche della pala; allo stesso tempo difende con veemenza l'azione dell'allievo. Gli stessi passaggi della lettera sono stati poi citati nelle schede di catalogo dedicate al bozzetto del dipinto che è stato presentato in più di una occasione nelle diverse mostre dedicate ai dipinti della Collezione Lemme: Loire, in *IL SEICENTO E IL SETTECENTO A ROMA* 1998, pp. 217-219; Prosperi Valenti Rodinò in CUCCO 2001, p. 266; Loire in PETRUCCI-CASALE 2007, pp. 100, 101; Petrucci, in PETRUCCI-GUERRIERI BORSOI 2008, p. 15; PETRUCCI 2011, pp. 118, 119. Il dibattito della critica consiste nell'attribuire al Maratti o al Procaccini la maggiore responsabilità nella conclusione della tela. Se per Loire e Prosperi Valenti Rodinò le parole del Maratti, piene di venerabile autorità, hanno un valore puramente difensivo, essendo il bozzetto e il dipinto interamente di mano di Andrea, Petrucci, nelle ultime pubblicazioni sostiene invece - in modo sempre più deciso - l'autografia del Maratti per il bozzetto conservato ad Ariccia.

¹⁴ Maratti fu celebrato dal Crescimbeni nel poema *L'Arcadia*, pubblicato Roma nel 1708 come sommo rappresentante della poetica arcadica in pittura. Nel testo viene ricordato, tra gli allievi del maestro Niccòcapro, nome in anagramma del Procaccini. Questo episodio celebrativo è stato ricordato da Stella Rudolph in un saggio dove viene analizzato il rapporto tra Arcadia e arte figurativa tra Seicento e Settecento. Vedere RUDOLPH 1991-1994, p. 392, nota 19, p. 396, nota 29.

¹⁵ Sull'attività di Andrea come Soprintendente dell'arazzeria si veda MÜNTZ 1878; questo primo studio è decisivo poiché chiarisce attraverso documentazione d'archivio l'ingresso del Procaccini nella Fabbrica quattro anni dopo la fondazione del complesso. La bibliografia posteriore, che ha ignorato questo primo contributo, ha invece associato il nome del Procaccini all'avvio dei lavori nella struttura di San Michele, sin dal 1710. Per una prospettiva completa della numerosa e contraddittoria bibliografia sull'argomento si vedano gli importanti studi di DE STROBEL (1989 e 1998, pp. 118-136). La studiosa, non prende posizione sulla data d'ingresso del Procaccini nella arazzeria, ma esamina i documenti prodotti dalla Fabbrica, che dimostrano come l'impegno del nostro ebbe sicuramente risvolti artistici e organizzativi. La coincidenza tra la morte del Maratti e la nomina papale alla direzione della Fabbrica è, a mio avviso particolarmente rilevante, poiché rivela un'ultima e decisiva azione difensiva del maestro verso l'allievo, che aveva costruito la sua intera fortuna attraverso la fedeltà ai principi costitutivi dell'accademismo marattesco. Il Procaccini ricevette dal marchigiano evidenti prove di affetto, come dimostrano i preziosi doni che sia Francesca Gommi, moglie del Maratti, sia lo stesso maestro avevano fatto al pittore romano attraverso il proprio testamento. Su questo argomento si veda BERSHAD 1985.

fino ad oggi sottaciuto, anche se una serie di incisioni conservate all'Istituto Nazionale per la Grafica e al British Museum, testimonia tuttora l'impegno del nostro in una impresa che, come si vedrà, per l'importanza del possibile committente e per la possibile ripercussione, costituì di sicuro un episodio significativo nel suo percorso artistico.



Fig. 1. *La Predicazione di San Paolo ad Atene*, stampa di Andrea Procaccini da Raffaello, Istituto Nazionale per la Grafica (F.C. 52675).

Si tratta di un piccolo gruppo di stampe di traduzione tratte dalla serie degli arazzi di Raffaello e da quelli della sua scuola conservati nei Musei Vaticani. Solo una delle incisioni fa riferimento alla serie ispirata agli Atti degli Apostoli e ha come soggetto *La Predicazione di San Paolo ad Atene* (Fig. 1), mentre le altre si riferiscono a due arazzi appartenenti alla cosiddetta serie della Scuola Nuova, che hanno come argomento la Vita di Cristo; realizzata in gran parte dopo la morte del genio urbinato, che ebbe sicuramente un ruolo marginale nell'ideazione delle immagini, la creazione dei cartoni vide la partecipazione di un folto gruppo dei collaboratori del maestro¹⁶; le iconografie riportate nelle stampe del Procaccini sono la *Cena in Emaus* (Fig. 2) e l'*Ascensione*¹⁷ (Fig. 3).

Come altre stampe riconducibili al nostro, tratte da Raffaello, tali immagini sono state considerate fino a questo momento come esercizi di carattere accademico che venivano incoraggiati dal Maratti come parte del tirocinio secondo i principi del classicismo personificati in modo insuperabile dal vasto repertorio figurativo del Sanzio e che una volta conclusi

¹⁶ Per i cosiddetti arazzi della Scuola Nuova, vedi MANCINELLI 1984, pp. 326-332, con esauriente bibliografia.

¹⁷ Le due stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica portano i numeri d'inventario FC 52673 vol. 41H15 e FC 52674 vol. 41H15 rispettivamente; le immagini del British Museum sono segnate con la catalogazione AN413218001 e AN413730001. Le stampe vengono citate per la prima volta dal GORI GANDELLINI 1771, vol. II, p. 421 e poi nell'edizione settecentesca delle *Vite* del Vasari commentata dal Padre Guglielmo della Valle (VASARI-DELLA VALLE 1792, V, p. 307) e ancora dal TICOZZI 1832, vol. III, p. 196. Poi vengono ricordate nelle più importanti pubblicazioni sulle incisioni (NAGLER 1842, vol. XII, p. 87; PASSAVANT 1889, n. 201, p. 256). In questi ultimi tempi le stampe del Procaccini sono state ricordate da BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, p. 142. La stampa raffigurante la *Predica di San Paolo*, che si conserva nell'Istituto Nazionale per la Grafica (FC 52675 vol. 41H15) non viene segnalata in questa ultima pubblicazione.

potevano avere un esito commerciale¹⁸. In questo modo le stampe di traduzione di opere di Raffaello rientrerebbero dal punto di vista temporale tra le prime opere del nostro artista legate agli anni dell'apprendistato. Se questa tesi è certa nel caso delle incisioni che riproducono particolari di opere dell'urbinate, come nella stampa che raffigura due dei soldati che precedono il corteo di Attila, tratto dall'affresco della Stanza di Eliodoro¹⁹, non si può dire lo stesso per le stampe sopra citate, come si evince da un documento rintracciato nell'Archivio Albani di Pesaro.



Fig. 2. *Cena in Emmaus*, stampa di Andrea Procaccini da Raffaello, Istituto Nazionale per la Grafica (F.C. 52673).

Fig. 3. *Ascensione*, stampa di Andrea Procaccini da Raffaello, Istituto Nazionale per la Grafica (F.C. 52674).

Si tratta di una supplica²⁰ scritta dal Procaccini e indirizzata direttamente al pontefice Clemente XI che ha come oggetto la richiesta al papa di un qualche aiuto per portare a termine l'impegno preso in un momento imprecisato, «d'intagliare in rame per beneficio pubblico de' professori, e Forastieri l'arazzi di Raffaello esistenti nel Vaticano», poiché dopo essere riuscito a realizzare i disegni «con gran fatica e dispendio», non pensava di potere finire l'opera, davvero impegnativa, in poco tempo, dovendo in più applicarsi «per suo mantenimento alla pittura»²¹. Sfortunatamente Andrea non segnala al suo interlocutore chi potrebbe farsi carico di questo supporto al suo lavoro, ma il fatto che oggi ci siano solo tre

¹⁸ BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, p. 22.

¹⁹ Accanto a questa stampa, segnata con il numero d'inventario FC52687 dell'Istituto Nazionale per la Grafica, si conservano altre immagini delle stesse caratteristiche, come la Canefora (dell' *Incendio del Borgo*, il gruppo di Enea e Anchise, estrapolato dalla stessa composizione raffaellesca (FC52683) e la figura allegorica della *Giustizia*, tratta dalla Sala di Costantino (FC52685). Tutte queste stampe sono state recensite nello studio di BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, pp. 49, 55, 56 e 116 rispettivamente.

²⁰ Archivio Albani di Pesaro (AAP), *Memoriali, Suppliche e Lettere di varie persone sopra diversi affari, e bisogni presentate alla Santa Memoria di Papa Clemente XI, Lettera di Andrea Procaccini a papa Clemente XI*. Disponibile on-line: <http://archividigitali.provincia.pu.it/gsd/collect/albani/index/assoc/HASH3758/97c0abd5.dir/2-48-173.01.png>. Una trascrizione completa della missiva viene presentata in fondo all'articolo.

²¹ *Ibidem*. L'epistola è contenuta in una unica carta che non presenta nessuna numerazione.

stampe firmate dal Procaccini riconducibili agli arazzi di Raffaello, fa pensare che il pontefice non abbia risposto positivamente alla richiesta dell'artista, o bensì che l'ambizioso progetto sia rimasto incompiuto dopo la partenza dell'artista verso la Spagna nel 1720. Ma che il Procaccini si sia dato da fare viene comprovato dalla reale esistenza dei disegni preparatori per la traduzione su rame degli arazzi, segnalati dallo stesso artista al pontefice nel suo scritto: nella sezione grafica della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid si conserva un gruppo di disegni molto accurati, copie di un consistente numero degli arazzi raffaelleschi oggi in Vaticano; una parte dei disegni è riferibile agli arazzi degli Atti degli Apostoli, tessuti per la Cappella Sistina, mentre un altro gruppo di fogli presenta copie degli arazzi della Scuola Nuova.



Fig. 4. Andrea Procaccini, *Presentazione di Gesù nel Tempio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (num. 1937).

Della prima serie sono presenti due copie della *Morte di Anania*²² e riproduzioni singole della *Pesca Miracolosa*²³, del *Sacrificio di Listra*²⁴ e della *Predicazione di San Paolo ad Atene*²⁵ che è l'unica dell'intero gruppo a trovare il proprio corrispondente nella serie di stampe; viceversa i disegni relativi al secondo gruppo di arazzi raffaelleschi presentano copie dell'*Adorazione dei Pastori*²⁶, la *Presentazione di Gesù nel Tempio*²⁷ (fig. 4), la *Resurrezione*²⁸ e l'*Ascensione*²⁹ (fig. 5), unica tra queste iconografie ad essere stata intagliata. Ignorata dalla Mena nello studio sui disegni del Procaccini, questa serie di fogli, dovuti ad una sola mano, si deve ricondurre al nostro e alla sua dichiarazione al papa nella supplica sull'avanzamento dei lavori. Molto probabilmente una

²² Nn. 1931 e 1932 nell'inventario della Real Academia. CIRUELOS GONZALO-GARCIA SEPULVEDA 1989.

²³ Ibidem, n. 1934.

²⁴ Ibidem, n. 1933.

²⁵ Ibidem, n. 1929.

²⁶ Ibidem, nn. 1927, 1928.

²⁷ Ibidem, n. 1937.

²⁸ Ibidem, n. 1935.

²⁹ Ibidem, n. 1930.

parte dei disegni è andata dispersa attraverso vendite disposte dal pittore quando era ancora in vita o dalla moglie dopo la morte del pittore, e questo potrebbe spiegare il fatto che, come le stampe anche la serie di disegni a Madrid sia incompleta rispetto al numero totale degli arazzi vaticani³⁰.



Fig. 5. Andrea Procaccini, *Ascensione*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (num. 1930).

Il documento pesarese potrebbe almeno aprire qualche indizio sulla questione della committenza di questo gruppo di stampe, da collegarsi direttamente alla figura di papa Albani che peraltro intraprese durante il suo pontificato un buon numero d’iniziative rivolte a celebrare la memoria del compatriota Raffaello³¹. Certamente la missiva non permette di sciogliere i dubbi, poiché l’Albani non viene nominato direttamente dal Procaccini come proprio referente. Comunque si deve notare che l’artista non chiede al pontefice di sostituire un innominato committente, o un aiuto economico, ma il sostegno di un collaboratore: tale richiesta induce a pensare a una commessa interna alla curia, nella quale il parere del papa poteva avere un carattere decisivo. Tuttavia rimane irrisolta la questione dell’incertezza sulla cronologia di questa serie di stampe e dell’intero progetto che vide la partecipazione del Procaccini, dal momento che la supplica indirizzata a Clemente XI non reca nessuna data³². In ogni modo diversi elementi fanno pensare ad una datazione posteriore al 1713: in primo luogo il fatto che sia stato il Procaccini a rivolgersi direttamente all’Albani, è indice di una minima consuetudine tra entrambi, che sicuramente fino a quel momento era stata filtrata dal Maratti prima della sua morte, in quella data; Carlo non solo aveva procurato al Procaccini occasioni per prestare i suoi servizi al pontefice, ma era intervenuto in modo decisivo per difendere il

³⁰ Si potrebbe spiegare in questo modo la mancanza, tra i fogli della raccolta madrilenica di un disegno riguardante la *Cena in Emmaus*, composizione che invece figura tra le stampe della serie effettivamente realizzate.

³¹ Si pensi al restauro delle Stanze Vaticane promosso dal pontefice, diretto dal Maratti e che vide la partecipazione del nostro. Su questo particolare episodio vedere CICERCHIA-DE STROBEL 1986; Sulla celebrazione del Maratti e del mecenatismo pontificio del primo Settecento attraverso il parallelismo con la munifica protezione offerta da Leone X a Raffaello, vedere MENA MARQUÉS 1990, p. 544; BARROERO-SUSINNO 1999.

³² Il fatto che la lettera non sia datata, e che la grafia non sembri quella del Procaccini, fa ipotizzare che il documento pesarese sia la copia della supplica originale che non ho potuto rintracciare nei registri delle suppliche dell’ASV.

suo scolaro quando il Capitolo della Basilica Vaticana aveva chiesto la rimozione della tela del Centurione dalla Cappella del Battesimo, rivolgendo al pontefice un accorato appello³³. Se la traduzione in rame degli arazzi di Raffaello fosse stata iniziata dal Procaccini prima della scomparsa del Maratti, sarebbe strano che quest'ultimo non venisse coinvolto in un'iniziativa del genere che, per il suo significato di celebrazione della memoria raffaellesca, era intimamente legata alla sua personalità e alla volontà d'identificazione con il genio d'Urbino. Si potrebbe pensare che la serie di riproduzioni degli arazzi sia stata concepita in vita del Maratti, forse per volontà della curia e dello stesso pontefice, e che sia stato proprio lui ad affidare l'incarico al suo fidato Procaccini; il nostro Andrea avrebbe in questo modo provveduto all'effettiva realizzazione delle poche immagini che formano la serie anche dopo la morte di Carlo. Ad un certo punto, dopo la sparizione del principale motore intellettuale dell'impresa, il progetto si sarebbe esaurito, seppure Procaccini cercasse, come potrebbe provare la supplica, un qualche aiuto delle autorità per portarlo a buon fine.

Tuttavia è possibile avanzare altre ipotesi forse più convincenti. Dando per buona la prima tesi, il Procaccini, nella propria supplica avrebbe necessariamente fatto il nome del suo influente maestro al pontefice, il quale non aveva mai negato ascolto al Maratti, con l'intento di persuadere Clemente XI della necessità di soddisfare la sua richiesta. Penso, invece che il Procaccini sia stato coinvolto in questa impresa dopo che era stato nominato nel marzo 1714 Soprintendente alle nuove Arazzerie di San Michele, un incarico che aveva portato definitivamente il romano nella costellazione degli artisti legati alle commesse pontificie. Inoltre è naturale dedurre che la sua nuova mansione come principale disegnatore dei cartoni per la nuova fabbrica lo presentava, rispetto ad altri colleghi, come l'uomo adatto a compiere questa opera celebrativa, non solo per la sua innegabile capacità di eccellente disegnatore, ma anche perché, in un certo senso, la pubblicazione delle stampe raffaellesche ricollegava il glorioso mecenatismo di Leone X e Clemente VII al grande sforzo compiuto dal papato Albani per dotare la città, un secolo dopo la chiusura dello stabilimento Barberini, di una propria manifattura per la produzione d'arazzi. Quindi appariva quasi inevitabile affidare la realizzazione delle incisioni al maggiore dirigente artistico della nuova Fabbrica.

Conviene ricordare ancora il fatto che uno dei compiti svolti dalla Fabbrica di San Michele dopo l'arrivo di Pietro Ferloni come arazziere in sostituzione del parigino Simonet fu quello di affrontare il restauro di un buon numero di arazzi vaticani, appartenenti alle serie raffaellesche e alle produzioni della manifattura Barberini, restauri che furono iniziati a partire del 1725³⁴. Un particolare clima di sensibilità conservativa era stato preannunciato dalle molteplici iniziative di valorizzazione dell'eredità del genio urbinato operate durante il pontificato di Clemente XI, tra le quali deve essere anche ricordato questo particolare episodio che vide l'implicazione del nostro e che finora è stato trascurato dalla storiografia.

Si deve inoltre registrare che, per quanto il primo e più celebre ciclo di arazzi tessuti per la Sistina ispirati agli Atti degli Apostoli avessero conosciuto una discreta fortuna in un buon numero d'incisioni, realizzate tra Cinquecento e Seicento, la diffusione in stampa delle immagini della serie della Scuola Nuova era stata molto più modesta³⁵. La ragione evidente della minore fortuna di questo secondo ciclo di arazzi risiedeva senza dubbio nella consapevolezza di un minimo intervento del Sanzio nella invenzione delle scene, che

³³ Vedi n. 13.

³⁴ Pietro Ferloni fu dirigente della Fabbrica fino alla morte nel 1774. Era succeduto al Procaccini nel 1718. Come provano gli Stati d'Anime (ASVR, Sant' Andrea delle Fratte, Stati d'anime, vol. 82, 1703), Ferloni fu sicuramente uno degli scolari del Procaccini. Possanzini (in PASCOLI 1992, p. 840, nota 2) ha identificato questi documenti ma non ha riconosciuto in lui l'artista, che sicuramente attraverso la raccomandazione del Procaccini entrò nell'arazzeria. Proprio in quel momento Benedetto XIII decretava che fosse precisamente il Ferloni ad assumere l'incarico di custode degli arazzi spettanti al Palazzo Apostolico: DE STROBEL 1989, p. 59.

³⁵ Per avere un quadro esauriente della fortuna sulla stampa dell'intero ciclo degli arazzi della Scuola Nuova si veda BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, pp. 139-143.

corrispondeva al concorso di un folto numero di allievi nella produzione dei cartoni. Certamente questo ostacolo viene superato dalla rivendicazione generale dell'immaginario raffaellesco voluta dall'Albani e dal Maratti, sia dalle opere uscite direttamente dalla mano del maestro, sia di quelle che appartenevano unicamente alla sua maniera; sembra opportuno allora ricordare un brano della lettera del pittore di Camerano destinata al pontefice nel settembre 1710: «Molte cose, B(eatissimo)mo Pre, gode la Sta Vra in Vaticano che sono puro Pensiero di Raffaello eseguito da suoi Giovani, ne fanno certamente alcun disonore al Vaticano, anzi sono il più bel fregio del Palazzo Pontificio»³⁶. Pochi anni più tardi, in un ulteriore riflesso di questo particolare gioco di continuità e identificazioni con gli artefici di una età dell'oro, toccava al Procaccini, «giovane» del Maratti diffondere «per beneficio di Professori e Forastieri» le derivazioni dei modelli raffaelleschi offerti dagli ultimi discepoli dell'urbinate, in un'azione artistica che, oltre a contribuire alla celebrazione del mito di Raffaello, univa al valore devozionale dell'immagine palesi intenzioni divulgative di prototipi classicisti ad uso delle accademie artistiche. Da questo punto di vista può sembrare opportuno intendere il progetto romano come possibile risposta alla traduzione in rame dell'intero ciclo dei sette cartoni degli arazzi della Sistina, conservati a Hampton Court a partire dal 1688, e intrapresa da Simon Gribelin nel 1707, sotto l'auspicio della corona inglese³⁷. In questo modo l'impresa iniziata dal Procaccini potrebbe essere stata dettata dalla volontà da parte dell'ambiente culturale vaticano di rivendicare le immagini sacre di Raffaello come patrimonio della Chiesa Romana e il ruolo centrale di Roma come tutrice dell'ideale culturale classico.

³⁶ Archivio Segreto Vaticano, Fondo Albani, XII, cc. 30. Questa parte della lunga lettera del Maratti non è stata trascritta.

³⁷ BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985, p. 134. Una parte delle stampe del Gribelin vengono schedate in questo studio corredato da pertinente bibliografia.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Supplica di Andrea Procaccini a papa Clemente XI³⁸.

Beatissimo Padre.

Andrea Procaccini humil ore della S. V. con ogni ossequio li rappresenta, come havendo preso l'assunto d'intagliare in rame per Beneficio publico de'professori, e forastieri l'arazzi di Raffaello esistenti nel Vaticano, et avendo a quest'effetto terminati con gran fatica e dispendio li disegni, non confida nella debolezza delle sue forze il poter ridurre a perfezione l'opera, perché dovendo esso oratore applicare per suo mantenimento alla pittura, non potrebbe se non in lungo tempo di più anni riuscir dall'impegno e dovendosi far aiutare da altri li porterebbe un dispendio assai notevole. Confidato con tutto ciò nella somma propensione che la Santità Vostra sempre si è degnata mostrare verso li professori si fa lecito supplicarla acciò si compiaccia somministrare all'oratore qualche aiuto per potere riuscire dall'impegno nel quale si trova per dare con ogni possibile brevità in luce questa opera dovendo a tal effetto prevalersi di altre persone, nel che non puol comprometersi a causa della gran spesa se la Santità Vostra con la sua solita benignità non dà mano a quest'opera, che all'oratore secondo le sue forze doppo tante fatiche riesce impossibile.

³⁸ Archivio Albani di Pesaro, *Memoriali, Suppliche e Lettere di varie persone sopra diversi affari, e bisogni presentate alla Santa Memoria di Papa Clemente XI*. Il testo è disponibile anche on-line:
<http://archividigitali.provincia.pu.it/gsd/collect/albani/index/assoc/HASH3758/97c0abd5.dir/2-48-173.01.png>.

BIBLIOGRAFIA

ARTE E ARTIGLIANATO 1998

Arte e artigianato nella Roma di Belli, a cura di L. Biancini, F. Onorati, Roma 1998.

BARROERO-SUSINNO 1999

L. BARROERO, S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 89-178.

BEDAT 1968

CH. BEDAT, *L'achat des dessins de Carlo Maratta par la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, «Melanges de la Casa de Velázquez», 4, 1968, pp. 413-415.

BERNINI PEZZINI-MASSARI-PROSPERI VALENTI 1985

G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI, *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.

BERSHAD 1985

D. BERSHAD, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, «Antologia delle Belle arti», 25-26, 1985, pp. 65-84.

CHATTARD 1762

G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano, o sia Della Sacrosanta Basilica di S. Pietro*, 1 vol. Roma 1762.

CICERCHIA-DE STROBEL 1986

E. CICERCHIA, A.M. DE STROBEL, *Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 6, 1986, pp. 105-152.

CIRUELOS GONZALO-GARCIA SEPULVEDA 1989

A. CIRUELOS GONZALO, P. GARCIA SEPULVEDA, *Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III)*, «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 68, 1989, pp. 339-550.

CUCCO 2001

G. CUCCO, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Venezia 2001.

DE FALCO 2005

A. DE FALCO, *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri: incontro di storie*, Viterbo 2005.

DE STROBEL 1989

A. DE STROBEL, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma 1989.

DE STROBEL 1998

A. DE STROBEL, *L'arazzeria di San Michele tra il Settecento e l'Ottocento attraverso le opere delle collezioni vaticane*, in ARTE E ARTIGLIANATO 1998, pp. 118-136.

DELLA VALLE 1792

G. DELLA VALLE, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari. In questa la ed. sanese, arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera*, V, Siena 1792.

DI FEDERICO, 1968

F. DI FEDERICO, *Documentation for the paintings and mosaics of the baptismal chapel in Saint Peter's*, «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 194-198.

DOWLEY 1965

F.H. DOWLEY, *Carlo Maratti, Carlo Fontana, and the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, «The Art Bulletin», 47, 1965, pp. 57-81.

GORI GANDELLINI 1771

G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, II, Firenze 1771.

IL SEICENTO E SETTECENTO ROMANO 1998

Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme, Roma 1998.

LA PITTURA IN ITALIA 1990

La pittura in Italia: il Settecento, a cura di G. Briganti, II, Milano 1990.

LAVALLE 1991

T. LAVALLE, *La obra de Andrea Procaccini en España*, «Academia», 13, 1991, pp. 381-394.

MELIU 1950

A. MELIU, *S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano: con 27 illustrazioni e una pianta*, Roma 1950.

MENA MARQUÉS 1975

M.B. MENA MARQUÉS, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, Tesi di dottorato, Universidad Complutense, Madrid 1975.

MENA MARQUÉS 1990

M.B. MENA MARQUÉS, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *RAFFAELLO E L'EUROPA* 1990, pp. 541-563.

MÜNTZ 1878

E. MÜNTZ, *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie: histoire générale de la tapisserie en France et des Pays-Bas*, I, Parigi 1878.

NAGLER 1842

G.K. NAGLER, *Andrea Procaccini*, voce in *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, XII, Monaco 1842.

NEGRO 1993

A. NEGRO, *Conca, Melchiorri, Procaccini: tre nuovi bozzetti per i Profeti del Laterano*, in *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. De Benedetti, Roma 1993.

PASCOLI 1992

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica a cura di A. Marabottini, Perugia 1992.

PASSAVANT 1889

J.D. PASSAVANT, *Raffaello d'Urbino e il padre suo, Giovanni Santi*, Firenze 1889.

PETRUCCI-CASALE 2007

F. PETRUCCI, V. CASALE, *Il Museo del Barocco Romano: la Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, Roma 2007.

PETRUCCI-GUERRIERI BORSOI 2008

F. PETRUCCI, M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il Museo del Barocco Romano: le collezioni Ferrari, Laschena ed al tre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, Catalogo della mostra, Roma 2008.

PETRUCCI 2011

F. PETRUCCI, *Repliche nella produzione giovanile del Maratti*, «Storia dell'Arte», 129, 2011, pp. 111-133.

PIO 1724

N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano 1977.

POSTERLA 1708

F. POSTERLA, *Nuovo studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma, palazzj Vaticano, di Monte Cavallo, & altri...*, Roma, 1708.

RAFFAELLO E L'EUROPA 1990

Raffaello e l'Europa, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1990.

ROISECCO 1765

N. ROISECCO, *Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione di tutti gl'edifizj antichi, e moderni, sagri, e profani della città di Roma: co' nomi degl'autori di tutte le opere di architettura, scoltura, e pittura; colla notizia degl'acquedotti, strade, costumi, riti, magistrati, e famiglie antiche romane; una relazione della presente corte di Roma, de' suoi ministri, congregazioni, e tribunali, e la cronologia de' re, consoli, imperadori e pontefici romani; con duecento e piu figure in rame*, Roma 1765.

RUDOLPH 1983

S. RUDOLPH, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983.

RUDOLPH 1991-1994

S. RUDOLPH, *Una visita alla capanna del pastore Disfilo "primo dipintore di Arcadia" (Carlo Maratti)*, Atti e memorie, III Centenario dell'Arcadia (Roma 15-18 maggio 1991), Roma 1991-1994, pp. 387-415.

SCHAAR 1966

E. SCHAAR, *Carlo Maratti and his pupils in the Baptismal Chapel of Saint Peter's*, «The Art Bulletin», 48, 1966, pp. 414-415.

SERRA 1932

L. SERRA, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità di Urbino*, Roma, 1932.

SESTIERI 1994

G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I-III, Torino 1994.

TICOZZI 1832

S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, III, Milano 1832.

TITI 1987

F. TITI, *Studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle chiese di Roma*, ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987.

URREA FERNÁNDEZ 1977

J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977.

WALLENS 2004

G. WALLENS, *Status animarum et domicile romain du Cavalier Carlo Maratti: un exemple de l'apport de ce type de document*, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 74, 2004, pp. 405-441.

WESTIN 1979

J.K. WESTIN, *A documentary and stylistic investigation of the late works of Carlo Maratti as seen in the Presentation Chapel in St. Peter's*, vol. XVIII, Pennsylvania State Univ., Diss. 1979.

ABSTRACT

Andrea Procaccini (Roma 1671-La Granja de San Ildefonso 1734) è sicuramente una delle personalità artistiche più sfuggenti della cerchia marattesca, sebbene la sua attività pittorica nella città natale, documentata dalle fonti contemporanee, sia stata favorita dalla paterna protezione del maestro e dalle più prestigiose committenze come quella del Marchese Niccolò Maria Pallavicini, e soprattutto del pontefice Clemente XI. Fu precisamente papa Albani ad affidare al Procaccini la direzione delle nuove arazzerie di San Michele. Probabilmente in questo contesto si deve inquadrare l'argomento centrale della ricerca, che annoda una notizia d'archivio, consistente in una supplica rivolta al papa, con una serie di stampe tratte dagli arazzi di Raffaello al Vaticano, conservate in due prestigiose raccolte, e ancora con un nutrito gruppo di disegni che fanno parte della collezione grafica della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid.

Andrea Procaccini (Rome 1671-La Granja de San Ildefonso 1734) is one of the most elusive figures in Maratta's circle of artists, even though his activity as a painter in Rome, documented by contemporary records, was favored by the fatherly protection of his master and by some of the most prestigious patrons of the time. Pope Clement XI entrusted Procaccini with the direction of the newly established San Michele tapestry manufacture. We frame in this context the focus of this research, which links Procaccini's plead to the pope with a series of prints inspired by Raffaello's Vatican tapestries and with a great number of drawings that are now part of the graphic collection of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.