

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'anatomia nel Raffaello. La tradizione incisoria settecentesca (Francia, Gran Bretagna e Italia)

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1945052> since 2024-02-29T09:46:40Z

Published version:

DOI:10.19272/202107102009

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Preprint

L'anatomia in Raffaello.

Ricezione e riformulazione nella tradizione incisoria settecentesca (Francia, Gran Bretagna e Italia)

Nel 1746, il celebre artista francese Charles-Joseph Natoire (1700-1777) dipinge due quadri allegorici che rappresentano l'uno «l'Union de la Peinture & du Dessin»¹ e l'altro la Poesia lirica e la Musica, per il collezionista e *amateur* Jean de Julienne (1686-1766).² Nel primo dipinto, la Pittura è intenta a intingere il pennello sui colori della tavolozza, mentre si volta a guardare il Disegno, il quale tiene in mano un foglio con il ritratto di Raffaello Sanzio (1483-1520); accanto alla Pittura, appoggiato a terra, un libro aperto mostra una scritta che reca il nome di Tiziano. La scena raffigurata fa riferimento all'incessante diatriba tra disegno e colore che persisteva in Francia sin dal secolo precedente,³ ma analizzando alcuni disegni preparatori si può notare un cambiamento nella posa della figura del Disegno, il quale inizialmente si limita a sorreggere il foglio con il ritratto di Raffaello, per poi indicare propriamente l'effigie del maestro di Urbino.⁴ La variazione del gesto del Disegno, che invita dunque la Pittura a

Questo articolo è un approfondimento di un contributo che portava l'attenzione sui dettagli anatomici tratti dalle opere di Raffaello negli album da disegno francesi del XVIII secolo: ALICE OTTAZZI, *Fragments d'étude. Raffaello e gli studi anatomici negli album da disegno francesi del Settecento*, in ...*Per fare notomia. Il Cristo anatomico di Raffaello nella Biblioteca Marucelliana di Firenze*, A cura di Piera Giovanna Tordella - Silvia Castelli, Firenze, Polistampa, 2021, pp. 80-89.

¹ *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale ; Dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de SA MAJESTÉ, par M. Le Normand de Tournehem, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens, Jardins, Arts & Manufactures de S. M., dans le grand Salon du Louvre. Par les soins de Sieur Portail, Garde des Plans & Tableaux du Roy. A commencer le jour de Saint Louïs 25e d'Aoust 1746 pour durer un mois*, A Paris, rue S. Jacques, De l'Imprimerie de Jacques-François Collombat, Ier Imprimeur du Roy, de la Maison de Sa Majesté & de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, 1746, cat. n. 36 bis. Per uno studio monografico accompagnato dal catalogo ragionato dell'opera di Natoire si veda SUSANNA CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, Paris, ARTHENA, 2012, in particolare per queste due opere e per i rispettivi disegni preparatori, si rinvia a pp. 340-343.

² Su Jean de Julienne si veda ISABELLE TILLEROT, *Jean de Julienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

³ La localizzazione del dipinto è sconosciuta. Per un'analisi del dipinto si rinvia a S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, cit., p. 340, cat. n° P. 177 (con bibliografia precedente). Sulla querelle tra colore e disegno in Francia nel XVII e XVIII secolo si veda *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition (Arras, Musée des Beaux-Arts, 06/03/2004 - 14/06/2004), Sous la direction d'Emmanuelle Delapierre, Amsterdam, Ludion, 2004; CHRISTIAN MICHEL, *Y a-t-il eu une querelle du rubénisme à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture ?*, in *Le rubénisme en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Sous la direction de Michèle-Caroline Heck, Turnhout, Brepol, 2005, pp. 159-171. Si veda inoltre *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Sous la direction de Christian Michel - Jacqueline Lichtenstein, t. I-II, 2006-2008. Per una visione più ampia sulla retorica del colore in Francia si rinvia a JACQUELINE LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age classique*, Paris, Flammarion, 1989.

⁴ La prima versione della composizione è visibile per esempio sul foglio oggi conservato a New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1981.112; resta sconosciuta, invece, la localizzazione del foglio sul quale l'artista ha compiuto

guardare a Raffaello, può sembrare un'esortazione a seguire la lezione del maestro quale esempio di grazia e correzione del disegno.⁵ Il dipinto diviene allora un'affermazione di intenti che si allinea con la tradizione accademica francese del XVII e, in seguito, del XVIII secolo. Natoire sembra infatti dipingere su tela le raccomandazioni del maestro Louis Galloche (1670-1761), il quale difendeva l'importanza pedagogica del disegno suggerendo ai suoi allievi di studiare i maestri della scuola romana e bolognese.⁶ Consigli, che Natoire applica durante il suo soggiorno nella penisola italiana, dal 1723 fino al 1730, costituendo un repertorio figurativo che riutilizzerà nelle decadi successive.⁷

Gli affreschi di Raffaello nelle Stanze vaticane sono tra i modelli da cui trarre ispirazione e Natoire riprende, per esempio, il personaggio inchinato vestito di bianco nella *Disputa del Sacramento* per la posizione del corpo di uno dei personaggi in primo piano della scena raffigurante *Mosè che nel ritorno dal Monte Sinai si mostra al popolo con faccia risplendente*, disegno che gli vale il primo premio al Concorso Clementino del 1725.⁸ Tale pratica è visibile anche nel recupero della figura della nereide dell'affresco del *Trionfo di Galatea* a Villa Farnesina, che Natoire trasforma in Anfitrite nell'omonimo *Trionfo*.⁹ La citazione di un personaggio o di un gruppo di personaggi dipinti dall'Urbinate dev'essere un *modus operandi* comune a diversi artisti che, durante il periodo di perfezionamento all'*Académie de France* a Roma, si ritrovano a

il cambiamento nella figura del Disegno. S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, cit., p. 340, cat. nn° D. 384 - D. 385.

⁵ Diversi passaggi della letteratura artistica francese, del XVII e XVIII secolo, associano alla figura di Raffaello le nozioni di grazia, correzione ed eleganza. ROLAND FREART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection en peinture démontrée par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin avec la Perspective d'Euclide*, Le Mans, Jacques Ysambart, 1662; ANDRE FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, Pierre Le Petit, vol. I, 1666; ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages : Et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, Charles de Sercey, 1699. Sulla ricezione di Raffaello in Francia nel XVIII secolo si rinvia a *Raphaël et l'art français*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand Palais, 15/11/1983 - 13/02/1984), sous la direction de Jacques Thuillier - Martine Vasselín - Jean-Pierre Cuzin, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983; MARTIN ROSENBERG, *Raphael and France. The artist as paradigm and symbol*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995; GENNARO TOSCANO, *Raphaël est-il français ?*, in *Raphaël et la gravure*, sous la direction de Gennaro Toscano - Caroline Vrand, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2020, pp. 13-25.

⁶ S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, cit., p. 17. Louis Galloche scrive alla fine della sua carriera un trattato sulla pittura, che viene letto in quattro sessioni tra il 1750 e il 1753. Il trattato è stato pubblicato in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel, 1747-1752*, Sous la direction de C. Michel - J. Lichtenstein, ed. cit., t. V, vol. II, 2012, pp. 519-536, 720-741 e in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Les Conférences entre 1752 e 1792*, Sous la direction de C. Michel - J. Lichtenstein, ed. cit., t. VI, vol. 1, 2015, pp. 80-101, 143-164. Sul pensiero di Galloche verso Raffaello si veda M. ROSENBERG, *Raphael and France...*, cit., pp. 101-104.

⁷ Sui diversi esiti della pratica di Natoire volta al riutilizzo di modelli figurativi antichi e contemporanei si veda S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, cit., pp. 94-99.

⁸ *Ibidem*, pp. 39-40, 189, cat. n° D. 67. Il disegno è custodito all'Accademia Nazionale di San Luca, inv. A. 292. Si veda inoltre *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, A cura di Carolina Brook et alii, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 166-167.

⁹ S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire*, cit., pp. 97, 233. Il quadro è conservato a Bloomfield Hill, Cranbrook Art Museum, inv. CEC 294.

guardare a Raffaello in un duplice contesto: da una parte essi dovevano produrre delle copie da inviare in Francia, ma dall'altra erano invitati a studiare i diversi elementi dello stile del maestro.

Tuttavia, alcuni incarichi per produrre delle copie, dipinte e incise, di opere di Raffaello appaiono già nel XVII secolo. Oltre alla ormai celebre commissione di Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) che affida a Nicolas Chaperon (1612-1654 ca) la copia della *Trasfigurazione*,¹⁰ numerose imprese sono volte alla copia dipinta e alla traduzione in incisione degli affreschi di Villa Farnesina, delle Logge e delle Stanze vaticane oppure degli arazzi per la Cappella Sistina.¹¹ Tale prassi rimane una costante anche nelle decenni successive sotto la doppia egida dei direttori dell'*Académie de France* a Roma e dei direttori dei *Bâtiments du Roi*, i quali evocano costantemente all'interno della loro corrispondenza l'importanza, per gli artisti *pensionnaires*, di formarsi studiando direttamente le opere dell'Urbinate.¹²

Il ruolo ricoperto da Raffaello e dalle sue opere, sulla produzione francese del XVIII secolo, assume dunque molteplici valori che dalla semplice copia giungono al più elaborato processo di appropriazione e rielaborazione. Oltre all'attività di Natoire, quella di Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789) offre un altro esempio poiché nel disegno, probabilmente preparatorio a un dipinto, raffigurante *San Carlo Borromeo che dona la comunione ai pestiferi*, riprende un gruppo di figure della *Deposizione* Borghese cambiando, però, leggermente il punto di osservazione, dal basso verso l'alto. Egli dimostra quindi di aver appreso la lezione del maestro ma di aver saputo adattarla alle proprie esigenze compositive.¹³ Un altro caso è dato da Jacques Louis David che, nel copiare uno dei personaggi della *Scuola d'Atene*, ne aumenta la lunghezza della barba e dei capelli e emenda leggermente la forma del naso.¹⁴

¹⁰ JACQUES THUILLIER, *Raphaël et la France : présence d'un peintre*, in *Raphaël et l'art français...*, cit., pp. 15-16. La *Trasfigurazione* è un'altra opera di Raffaello che riscontra un particolare successo quale soggetto da copiare. Al fine di tale contributo è interessante evocare due imprese incisorie sebbene siano state pubblicate nel XIX secolo. La prima, edita del 1807 a Roma, comprende una serie di incisioni di mani, piedi e teste incisi da Giovanni Folo su disegni di Vincenzo Camuccini: *Studio del Disegno ricavato dall'estremità delle figure del celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaello, delineato dal cav. Vincenzo Camuccini, ed inciso da Giovanni Folo*, Roma, Folo Posto, 1807; *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, A cura di Carlo Alberto Petrucci, Roma, Libreria dello Stato, 1953, p. 61. La seconda impresa è un album di incisioni, anch'esse raffiguranti delle teste tratte dalla *Trasfigurazione*, pubblicato a Londra nel 1817, ma che vede la collaborazione di diversi personaggi inglesi, francesi e spagnoli. Per un'analisi dell'album si rinvia a CHRISTIAN MICHEL, *Entre l'Espagne, la France et l'Angleterre : les appropriations de la Transfiguration de Raphaël*, in *Pèlerins sans frontières. Mélanges en l'honneur de Pascal Griener*, Sous la direction de Pamella Guerdat et alii, Genève, Droz, 2020, pp. 313-326.

¹¹ J. THUILLIER, *Raphaël et la France...*, cit., pp. 16-17; MARTINE VASSELIN, *La fortune gravée de Raphaël en France, aperçu historique et critique*, in *Raphaël et l'art français...*, cit., pp. 37-45; M. ROSENBERG, *Raphael and France...*, cit., pp. 41-47.

¹² *Ibidem*, pp. 69-78; per una panoramica delle copie dipinte dai *pensionnaires* nel secondo quarto del XVIII secolo si veda STEPHANE LOIRE, *Raphaël au palais Mancini : les copies des pensionnaires (1725-1753)*, in *L'Académie de France à Rome*, Sous la direction de Marc Bayard - Émilie Beck-Saiello - Aude Gobet, Rennes, PUR, 2016, pp. 207-256. Per la corrispondenza tra i direttori delle due istituzioni si veda *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, Sous la direction de Anatole de Montaiglon - Jules Guiffrey, Paris, Charavay Frères, 18 voll., 1887-1912.

¹³ NICOLAS LESUR - OLIVIER AARON, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789. Premier peintre du roi*, Paris, ARTHENA, 2009, p. 371, cat. n° D. 161. Il disegno è conservato a Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 12.247. Per altri esempi di dipinti francesi che guardano alle opere di Raffaello si veda M. ROSENBERG, *Raphael and France...*, cit., pp. 109-110.

¹⁴ Il disegno è conservato a Parigi, Musée du Louvre, inv. 26103.BIS. ARLETTE SERULLAZ, *Inventaire Général des Dessins École Française. Dessins de Jacques-Louis David, 1748-1825, Musée du Louvre. Cabinet des dessins*, Paris, Réunion des musées

L'interesse per l'analisi parsimoniosa degli esiti artistici di Raffaello è invece riscontrabile nella vasta quantità di disegni, realizzati per la maggior parte durante il periodo romano, che riproducono i volti dei personaggi raffaelleschi. La pietra rossa sembra essere la tecnica prediletta per questo tipo di studio, le cui ragioni posso essere rintracciate nelle qualità materiali di tale medium grafico. Infatti, la pietra rossa, oltre ad avvicinarsi al colore dell'incarnato, poteva essere impiegata indistintamente sia per la ricerca di effetti chiaroscurali sia per la stesura di tratti decisi, variando e aumentando dunque le possibilità estetiche.¹⁵ I disegni del giovane Edme Bouchardon (1698-1762), che in qualità di *pensionnaire* si appresta alla copia degli affreschi del Vaticano e di Villa Farnesina, sono paradigmatici della complessità stilistica della sanguigna.¹⁶ Tuttavia, una ragione più recondita dev'essere cercata nel potenziale impiego futuro di tali fogli e nella traccia quasi indelebile della pietra rossa¹⁷: diversi artisti, infatti, conservano questi disegni giovanili per riutilizzarli svariati anni più tardi in qualità di modelli sia per delle incisioni, sia per gli allievi del proprio atelier.¹⁸ È il caso, per esempio, alcuni fogli alla sanguigna che permettono a Pierre di indagare, come allievo, le svariate espressioni dei personaggi delle Stanze vaticane, per poi essere incisi da Jakob Gillberg e da Gilles Demarteau e servire eventualmente come fonte di apprendimento [FIG. 1].¹⁹ Identica sorte tocca ad alcuni disegni del periodo romano di Anne-Louis Girodet-Trioson

nationaux, 1991; LOUIS-ANTOINE PRAT, *David. Cabinet des dessins, musée du Louvre*, Paris, Milano, 5 Continents, n° 9, 2005, p. 71. Sulla ricezione di Raffaello nella produzione francese nell'ultimo quarto del XVIII secolo si veda M. ROSENBERG, *Raphael and France...*, cit., pp. 133-143.

¹⁵ JOSEPH MEDER, *The Mastery of Drawings*, Edited by Winslow Ames, New York, Arabis Books Inc., 1978, in particolare pp. 91-99; PIERA GIOVANNA TORDELLA, *La matita rossa nella pratica del disegno: considerazioni sulle sperimentazioni preliminari del medium attraverso le fonti antiche*, in *Conservazione dei materiali librari, archivistici e grafici*, in *Conservazione dei beni librari, archivistici e grafici*, A cura di Marina Regni - Piera Giovanna Tordella, Torino, Allemandi, vol. I, 1996, pp. 187-207; TIMOTHY MAYHEW *et alii*, *Natural Red Chalk in Traditional Old Master Drawings*, in «Journal of the American Institute for Conservation», 2014, vol. 53, n. 2, pp. 89-115. Si veda anche il recente volume *Disegni a pietra rossa. Fonti, tecniche e stili, 1500-1800 ca.*, A cura di Luca Fiorentino - Michael W. Kwakkelstein, Firenze, Edifir edizioni Firenze, 2021.

¹⁶ Durante il periodo romano, Bouchardon esegue numerose copie da Raffaello, sia di volti sia di parti anatomiche. Un corpus molto ricco di tali copie è custodito al Museo del Louvre. Si rinvia a JULIETTE TREY, *Inventaire général des dessins, École française. Edme Bouchardon (1698-1762), Musée du Louvre, Département des Arts graphiques*, Paris, Louvre éditions - Somogy, 2016, pp. 96-111. Sull'attività di Bouchardon a Roma si veda ANNE-LISE DESMAS - JULIETTE TREY, *Copies d'après l'Antique et les maîtres à Rome*, in *Edme Bouchardon, 1698-1762. Une idée du beau*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 14/09/2016 - 05/12/2016), Sous la direction d'Anne-Lise Desmas *et alii*, Paris, Somogy, 2016, pp. 70-114; A.-L. DESMAS, *Edme Bouchardon à Rome*, in *Edme Bouchardon, 1698-1762...*, cit., pp. 34-43. Su Bouchardon disegnatore si veda Édouard Kopp, *The Learned Draftsman. Edme Bouchardon*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2017.

¹⁷ P. G. TORDELLA, *La matita rossa...*, cit., p. 192.

¹⁸ Si prenda ancora una volta come esempio il caso di Bouchardon, il quale non solo invita i suoi allievi a formarsi sui propri disegni romani, ma li impresta anche a François Lemoyne perché possa prendere ispirazione per alcune figure della volta del Salon d'Hercule a Versailles. Su questo caso specifico si veda JULIETTE TREY, *La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina*, in *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi. 1680-1750*, catalogo della mostra (Venaria, Reggia di Venaria, 13/03/2020 - 14/06/2020), A cura di Michela di Macco - Giuseppe Dardanella - Chiara Gauna, Genova, Sagep editori, 2020, pp. 99-106.

¹⁹ I disegni sono perduti. Per le stampe di Demarteau si veda *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque nationale, Département des estampes, Damontot-Denon*, Sous la direction de Marcel Roux, Paris, Bibliothèque nationale de France, vol. VI, 1949, pp. 343-344, 346, 350, 417-418, 433, 483, nn° II.2, II.10, II.28, II.271, II.341, II.559; N. LESUR - O. AARON, *Jean-Baptiste Marie Pierre...*, cit., pp. 123, 140, 163, 320-322, cat. nn° D. 13-D. 20.

(1767-1824), i quali serviranno per la costituzione dell'*Album de principes de dessins* e per la pratica dei suoi allievi.²⁰ Un esempio opposto è dato dai disegni di François-André Vincent (1746-1816) che riproducono i volti di tre fanciulle della scena della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*. Eseguiti a sanguigna, modulata con dei tratti spessi e marcati, essi sono probabilmente tratti da incisioni, poiché la posizione dei personaggi è invertita rispetto all'affresco originale.²¹

Attraverso questi esempi di disegni, che non intendono essere esaustivi, emerge l'importanza della figura di Raffaello quale modello per lo studio non solo dell'anatomia, delle posizioni dei personaggi, della composizione, ma anche per l'espressione, la cui manifestazione più diretta è visibile nelle numerose edizioni di libri per lo studio del disegno che vengono pubblicati lungo tutto il XVIII secolo.²² In essi, i volti tratti dalle opere di Raffaello occupano infatti uno spazio importante.

Sebbene il *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael* di Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711) rimanga uno dei volumi maggiormente conosciuti e si ponga quale antesignano per i *livres à dessiner* del XVIII secolo, sia per la scelta iconografica sia per il dichiarato ruolo pedagogico,²³ anche il meno conosciuto volume *Les Proportions Du Corps Humain: Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité* di Gérard Audran (1640-1703), pertanto antecedente poiché pubblicato nel 1683, si allinea in tale direzione.²⁴ I quattro volti tratti da alcuni personaggi della scena della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* vengono utilizzati da Audran come esempio per calcolare le proporzioni anatomiche del cranio [FIG. 2],²⁵ seguendo una tradizione che rimonta all'epoca rinascimentale.²⁶ Entrambi i volumi portano un'attenzione particolare al chiaroscuro dei volti che, grazie all'impiego del bulino, permette di definire le fisionomie dei volti. Una direzione simile si riscontra nel libro *Méthode pour apprendre le dessin*, opera di

²⁰ *Raphaël et l'art français...*, cit., p. 120, cat. n° 109.

²¹ JEAN-PIERRE CUZIN, *Vincent (1746-1816) entre Fragonard et David*, Paris, ARTHENA, 2013, pp. 52, 366-367, cat. nn° 117 D-118 D; si veda inoltre p. 507, cat. nn° 740 D-742 D, p. 509, cat. n° 778 D, per delle menzioni di disegni di teste e di figure tratte da Raffaello, oggi perdute. Vincent utilizza anche la testa di Eliodoro come punto di ispirazione per il soldato all'estrema sinistra del dipinto *Le Sabine* (1781), oggi a Angers, Musée de Beaux-Arts, inv. MBA J 178. J.-P. CUZIN, *Vincent (1746-1816)...*, cit. p. 435, cat. 380 P (con bibliografia precedente). Il disegno 117 D è citato anche in *Raphaël et l'art français*, cit., pp. 178-179.

²² L'importanza del ruolo delle cosiddette *têtes* nello studio delle espressioni è testimoniato anche dalla letteratura artistica francese del periodo. Per un approfondimento si veda MELISSA PERCIVAL, *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth France*, London, MHRA, 1999, pp. 57-60. Più in generale, sulla teoria delle espressioni in Francia attorno alla metà del XVIII secolo si veda *ibidem*, pp. 65-82.

²³ La volontà pedagogica è affermata da Élisabeth-Sophie Chéron nell'introduzione al volume, ELISABETH-SOPHIE CHERON, *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael gravé par Mademoiselle Le Hay Elisabeth-Sophie Cheron*, A Paris, chez l'auteur et chez N. Langlois, 1706, p. 1; *Raphaël et l'art français...*, cit., p. 197, cat. n° 263.

²⁴ GERARD AUDRAN, *Les Proportions Du Corps Humain : Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris, chez Girard Audran, Graveur du Roi, rue S. Jacques, aux deux Piliers d'or, 1683.

²⁵ *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle. Tome premier, Alix (Jean)-Boudeau (Jean)*, Sous la direction de Roger-Armand Weigert - Paul-André Lemoisne, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes, vol. I, 1939, pp. 147-148, nn° 195-196.

²⁶ Sulla questione delle proporzioni e più ampiamente sui libri di disegni dal XV al XVII secolo si veda CAROLINE O. FOWLER, *Drawing and the senses. An early modern history*, Turnhout, Brepols, 2016.

Charles-Antoine Jombert (1712-1784), il quale fa appello a diversi incisori, tra cui Charles-Nicolas Cochin padre (1688-1754) e figlio (1715-1790), al fine di rinnovare le tavole proposte nell'edizione del 1740.²⁷ Tuttavia, rispetto ai volumi di Audran e Chéron, si può notare un cambiamento nella struttura interna che tende a ricreare l'evoluzione della pratica del giovane apprendista disegnatore, il quale impara prima a disegnare le singole parti del volto per poi cimentarsi nella definizione delle differenti espressioni facciali. Infatti, il volume di Jombert propone inizialmente delle tavole con esempi di mani, orecchie oppure occhi,²⁸ per poi rivolgersi alle copie dei grandi maestri (in particolare Raffaello e Domenichino) inizialmente sottolineando soltanto alcune parti del viso, per concentrarsi sui lineamenti della parte basse del viso oppure del profilo,²⁹ e in seguito sull'integrità del volto [FIG. 3].³⁰

L'interesse per le *têtes de Raphaël* viene reiterata proprio da Cochin figlio, nel 1774, per esempio nelle lettere che indirizza al giovane Pierre-Charles Jombert (1748-1825), con lo scopo di consigliargli quali opere copiare durante il soggiorno romano, soffermandosi sui vari personaggi delle Stanze vaticane. Dalle parole di Cochin si evidenzia dunque la fortuna per alcuni volti, privilegiati da numerosi artisti che si sono attardati sia a disegnarli sia a riprodurli in incisione.

Il n'est pas besoin que je vous recommande l'étude de l'antique et celle de Raphaël : le cri général de toute l'Europe vous y détermine nécessairement ; c'est la source du vrai savoir, du grand et du noble dans tous nos arts. [...] En étudiant Raphaël, vous apercevrez une chose qui pourra vous surprendre, et qui fait bien l'éloge de ce grand homme. Quelque attention que vous apportiez à le copier avec exactitude, vous ne pourrez jamais arriver à le rendre avec une justesse parfaite. [...] Il ne faut étudier ce Maître qu'avec le crayon : sa couleur et sa manière de peindre, n'ont rien de fort instructif, et peuvent même être dangereuses. [...] Je vous exhorte à dessiner avec le plus grand soin les belles têtes des anges de l'Héliodore battu de verges ; mais je ne vois pas pourquoi beaucoup d'élèves se sont arrêtés à dessiner la tête d'Héliodore. Elle n'a rien de particulier ni dans le choix, ni dans l'expression [...]. L'École d'Athènes, la Dispute du Saint Sacrement et quantité d'autres morceaux, vous présenteront un grand nombre de belles têtes ; il faut toujours préférer celles qui ont de la noblesse et de la grâce, à celles qui n'offrent que des expressions violentes [...].³¹

²⁷ *Méthode pour apprendre le dessein, ou l'on donne les règles générales de ce grand art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems : enrichie de cent planches représentant différentes parties du corps humain d'après Raphael & les autres grands maîtres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par M. Cochin, les proportions & les mesures des plus beaux antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'animaux & de paysage, Par Charles-Antoine Jombert, Paris, De l'imprimerie de l'auteur, rue Dauphine, à l'image Notre-Dame, 1755, pp. III-IV.*

²⁸ *Ibidem*, tav. nn° 9-13.

²⁹ *Ibidem*, tav. nn° 14-17.

³⁰ *Ibidem*, tav. nn° 18-32. Interessante in questo frangente è sottolineare la cura nei dettagli – rispetto all'edizione di Élisabeth-Sophie Chéron – della tavola n° 19 che riproduce i volti di tre donne, tratte dalla *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, eseguita da Cochin padre.

³¹ *Lettres à un jeune artiste peintre, pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome par Cochin. Avec une Notice sur Cochin par M. Gault de Saint-Germain et des notes par M. Guyot de Fère, Sous la direction de François-Fortuné Guyot de Fère, Paris, au bureau du Journal des beaux-arts, 1836, pp. 7-9.* L'esempio è suggerito anche in M. PERCIVAL, *The Appearance of*

La grande attenzione allo studio dell'anatomia del corpo umano è riscontrabile nella vasta produzione di album da disegno che intendono offrire non solo ai giovani artisti, ma anche ad un pubblico di amatori e dilettanti,³² i modelli su cui studiare. Tra i vari artisti, Jean-Charles François (1717-1769), Louis-Marin Bonnet (1736-1793), ma anche i già citati Gilles Demarteau o Edme Bouchardon, creano delle tavole in cui i dettagli di parti anatomiche, disposti sul foglio in modo seriale, sono tratti da modelli antichi oppure direttamente dai loro disegni o da quelli di artisti a loro contemporanei.³³ Tale moltiplicazione di modelli è reperibile per esempio nel volume curato da Jean Jacques Pasquier (1718-1785), *Nouveau livre de principes du dessein, gravés d'après les Originaux des plus habiles Maîtres de l'Académie Royale*, nel quale le tavole con i dettagli anatomici sono firmate dai maggiori artisti francesi dell'epoca.³⁴ Tuttavia, questo interesse per i particolari anatomici si trasforma soprattutto attraverso la produzione di stampe sciolte, indirizzando dunque l'attenzione ai volti dei personaggi raffaelleschi. Le numerose incisioni concepite e pubblicate indipendentemente da un'impresa editoriale, recanti le indicazioni del titolo, del disegnatore, dell'incisore e dell'editore, risultano quali opere d'arte autonome, ricercate nel mondo del mercato e del collezionismo.

Guardando più in generale alla produzione europea, è possibile distinguere due fattori fondamentali nella scelta dei soggetti: da una parte vi è la serie degli affreschi romani di Raffaello, opere studiate particolarmente dagli artisti italiani e francesi, dall'altra vi è la serie tratta dai celebri cartoni di preparazione agli arazzi vaticani, esempi che ottennero una maggiore fortuna oltremarina. Se tale separazione può sembrare netta, numerosi sono gli scambi, intercorsi durante i primi decenni del XVIII secolo, tra il mondo artistico francese e britannico, in termini sia di produzione sia di ricezione.³⁵

Character..., cit., p. 58. Si veda anche CHRISTIAN MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Roma, École Française de Rome, 1993, pp. 410-412.

³² Sulla questione degli album da disegno per amatori si rinvia a CHARLOTTE GUICHARD, *Les livres à dessiner à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'art», vol. 143, n. 1, 2004, pp. 49-58. Per uno studio più ampio sulla figura dell'amatore nel XVIII secolo francese si veda EADEM, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008. Per il mondo britannico si rinvia a ANN BERMINGHAM, *Learning to draw: studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven, Yale University Press, 2000.

³³ Si prendano come esempio: *Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel par Edme Bouchardon, sculpteur du Roy*, Paris, chez Huquier, 1738; *L'anatomie nécessaire pour l'usage du dessein, Par Edme Bouchardon, sculpteur du Roi*, Paris, chez J. Fr. Chereau, 1741. Su quest'ultimo album si rinvia in particolare a MONIQUE KORNEILL, *Edme Bouchardon's Anatomy Book for Artists*, in «The Getty research journal», n° 8, 2016, pp. 39-54. Demarteau, invece, pubblica quattro album intitolati *Livres de Principes du Dessin au Crayon*, mentre Bonnet edita diversi titoli tra cui *Fragments et Principes du Dessin e Principes de Dessin d'après nature*. C. GUICHARD, *Les livres à dessiner...*, cit., p. 50.

³⁴ *Nouveau livre de principes du dessein, gravés d'après les Originaux des plus habiles Maîtres de l'Académie Royale*, Sous la direction de Jean Jacques Pasquier, Paris, chez Jombert, s.d.

³⁵ La letteratura a tal proposito è vasta. Per una panoramica sugli scambi culturali si rinvia a: *Cultural transfers: France and Britain in the long eighteenth century*, Edited by Ann Thomson et alii, Oxford, Voltaire Foundation, 2010; *British-French Exchanges in the Eighteenth Century*, Edited by Kathleen Hardesty Doig - Dorothy Medlin, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007. Per quanto concerne le relazioni artistiche manca uno studio corale, ma per la produzione incisoria si veda per esempio ANTONY GRIFFITHS, *English Prints in Eighteenth-century Paris*, in «Print Quarterly», vol. 22, n° 4, 2005,

Esemplare il caso dell'album intitolato *Recueil de XC têtes tirées des Sept Cartons*, pubblicato a Londra nel 1722 nonostante le incisioni siano eseguite da artisti francesi.³⁶ Il mondo britannico non è tuttavia estraneo agli altri modelli raffaelleschi, i quali cominciano a circolare, piuttosto nella seconda metà del XVIII secolo, in forma sia di album sia di incisioni autonome, come attestato dal *Recueil De Têtes Choieses De Personnages Illustres* di Paolo Fidanza (1731-1775 ca),³⁷ presente nelle collezioni della Royal Academy.³⁸ Risulta interessante notare come l'attenzione, nel titolo del volume, venga spostata dalle opere di Raffaello – i cartoni oppure gli affreschi – ai personaggi celebri dipinti dall'Urbinate. Un esempio analogo, anche se più tardivo, è dato dalla *Raccolta delle teste dei filosofi, dei poeti, colle nove Muse ed Apollo e di altri uomini illustri dipinti da Raffaello nella Scuola d'Atene e nel Parnaso in Vaticano*, album che vede quale disegnatore Luigi Agricola (1759-1821) e come incisori vari nomi tra cui Antonio Regona (1760-1853). Queste incisioni si concentrano in particolar modo sulla fisionomia del personaggio attraverso la comune tecnica di unire il bulino all'acquaforte con l'intento di scandagliare il chiaroscuro del viso, ma l'attenzione verso la personalità – piuttosto che il disegno di Raffaello – è confermata dal titolo, nel quale è possibile leggere il nome del personaggio e qualche indicazione biografica [FIG. 4].³⁹ Se tale produzione si inserisce nella

pp. 375-396; STEPHANE ROY, *The Art of Trade and the Economics of Taste: The English Print Market in Paris, 1770-1800*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», giugno 2008, pp. 167-192. Sulla ricezione dell'arte inglese a Parigi nel XVIII secolo rinviamo al nostro volume, ALICE OTTAZZI, *Trésor d'une île. La ricezione della scuola inglese a Parigi nel XVIII secolo*, Firenze, Edizioni Polistampa, in corso di pubblicazione.

³⁶ *Recueil de XC têtes tirées des sept cartons des actes des apôtres peints par Raphaël. Urbin : qui se conservent dans le palais d'Hampton-Court, dessinées par le chev. Nic. Dorigny, et gravées par les meilleurs graveurs, mis en lumière a Londres l'an 1722*, London, Marie Maugis, 1722. Un altro artista francese, attivo però a Londra, Simon Gribelin, incide i cartoni degli arazzi nel 1707, mentre altri artisti francesi collaborano come incisori all'edizione curata nel 1721 da Thomas Bowles. *Raphaël et l'art français...*, cit., pp. 219-220, cat. nn° 322 e 325. Per le diverse imprese volte alla copia dei cartoni degli arazzi lungo il XVIII secolo si vedano i seguenti contributi: ARLINE MAYER, *Apostles in England. Sir James Thornhill & the legacy of Raphael's tapestry cartoons*, New York, Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 1996, pp. 17-45; TIMOTHY CLAYTON, *The English print, 1688-1802*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 49-52; CHIA-CHUAN HSIEH, *Publishing the Raphael Cartoons and the Rise of Art-Historical Consciousness in England, 1707-1764*, in «The Historical Journal» vol. 52, n° 4, 2009, pp. 899-920.

³⁷ Il titolo completo della pubblicazione è il seguente: *Recueil de têtes choisies de personnages illustres dans les lettres et dans les armes exactement dessinées et gravées de la grandeur des originaux par Paul Fidanza, d'après les peintures de Raphaël d'Urbin et autres grands maîtres existantes au Vatican et dans plusieurs galeries de Rome*, Roma, Bouchard et Gravier, 1785. La serie, uscita postuma, dev'essere un'impresa voluta dagli editori, che proprio in questi anni stavano pubblicando un album simile con i disegni di Mengs, si veda in seguito nota 42. Esiste anche un'edizione italiana, pubblicata in sei volumi tra il 1757 e il 1763; *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, A cura di Grazia Bernini Pezzini - Stefania Massari, Roma, Ed. Quasar, 1985.

³⁸ Londra, Royal Academy Library, inv. 03/2262. Inoltre Fidanza è un nome che doveva essere conosciuto nell'ambiente britannico, specialmente da coloro che avevano visitato Roma e che, come souvenir del Gran Tour, acquistavano dei quadri di medio valore che riproducevano i volti dei personaggi degli affreschi di Raffaello. Paolo Coen cita l'esempio di Stephen Beckingham il quale acquista nel 1753 alcune di queste opere, PAOLO COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2010, vol. I, p. 188.

³⁹ Si prendano ad esempio: Antonio Regona, *Epicuro filosofo*, da un disegno di Luigi Agricola, da Raffaello, bulino e acquaforte, s.d., 278x200 mm, Londra, British Museum, inv. 1935,0828.4; Pietro Ghigi, *Nicomaco*, da un disegno di Luigi Agricola, da Raffaello, bulino e acquaforte, s.d., 278x200 mm, Londra, Wellcome Library, inv. 7439i; RENATE BURGESS,

lunga tradizione della celebrazione dei grandi personaggi,⁴⁰ tale fenomeno potrebbe trovare un'ulteriore legame con l'aumento delle cosiddette *key prints*, ovvero le incisioni pubblicate con lo scopo di identificare i personaggi delle opere d'arte, incise o dipinte, che presentavano delle composizioni alquanto articolate, in modo da aiutare il pubblico a decifrarne l'iconografia. Un esempio celebre è la stampa eseguita da Giovanni Volpato (1740-1803) per la descrizione di alcuni personaggi della *Disputa del Santo Sacramento*,⁴¹ tipologia che verrà impiegata anche dal suo allievo, Raphael Morghen (1758-1833).⁴²

L'ambito italiano della fine del XVIII secolo, e più specificatamente romano, risulta il teatro di altre imprese incisorie che si inseriscono in un contesto di collaborazioni internazionali grazie al vivace mondo artistico della Città Eterna che vede incontrarsi artisti di varie nazionalità. Paradigmatico è l'album inciso dal celebre bulinista Domenico Cunego (1727-1803) su disegni di Anton Raphael Mengs (1728-1779) tratti, ancora una volta, dalle figure dei filosofi della Stanza della Segnatura [FIG. 5].⁴³ Mengs aveva già avuto modo di eseguire una copia dipinta della *Scuola d'Atene*,⁴⁴ e suo figlio utilizza i disegni di studio

Portraits of doctors & scientists in the Wellcome Institute, London, Wellcome Institute of the History of Medicine, 1973, n° 2147.2.

⁴⁰ Sul fenomeno della galleria di ritratti di uomini illustri nell'epoca moderna di rinvia a: LINDA KLINGER ALECI, *Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, Edited by Nicholas Mann - Luke Syson, London, British Museum Press, 1998, pp. 67-80; FRANCO MINONZIO, *Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, A cura di Eliana Carrara - Silvia Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 77-146; VALTER CURZI, *Rispecchiamenti e ciclicità della storia. La celebrazione degli "Uomini illustri" nelle Arti del Settecento tra Italia e Inghilterra*, in *Exempla virtutis: un pantheon a Ravenna per le arti*, A cura di Nadia Ceroni, Alberta Fabbri, Claudio Spadoni, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp.33-49. Inoltre, nel XVIII secolo, tale interesse, si traduce nella realizzazione delle *histoires métalliques*. A tal proposito si veda LUDOVIC JOUVET, *Ritrarre la storia nazionale: storia in medaglia e ritratto in Europa (1680-1750)*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, in corso di pubblicazione.

⁴¹ Giovanni Volpato, *Effigies cognitae*, in *Tabula, vulgo, la Disputa del SS. Sacramento*, da Raffaello, bulino e acquaforte, seconda metà del XVIII secolo, 256x380 mm, London, British Museum, inv. n° 1869,0410.2127.

⁴² Raphael Morghen, *Key to four heads in Raphael's fresco of the repulse of Attila*, da Raffaello, bulino e acquaforte, 1780-1784, 250x380 mm, London, British Museum, inv. n° 1843,0513.627; NICCOLÒ PALMERINI, *Opere d'intaglio del Cav. Raffaello Morghen*, Firenze, Niccolò Pagni, 1824, n° 64. Morghen, celebre incisore di traduzione, si era misurato con l'opera di Raffaello attraverso la produzione di una stampa dalla *Trasfigurazione*, GRAZIA PEZZINI BERNINI, "Invenit, sculpsit, excudit" Raffaello: la "Trasfigurazione", in *Dalla traccia al segno. Incisori del Novecento dalle Marche*, Edizioni De Luca, 1994, pp. 17-19. Sul mito di Raffaello al volgere del XVIII secolo si rinvia a ILARIA MIARELLI MARIANI, *La fortuna figurata di Raffaello tra fine XVIII e XIX secolo*, in *La lezione di Raffaello. Le antichità romane*, catalogo della mostra (Roma, Complesso di Capo di Bove, 17/09/2020 - 29/11/2020), A cura di Ilaria Sgarbozza, Milano, Electa, pp. 46-85.

⁴³ *Teste della Celebre Scuola d'Atene dipinta da Raffaello Sanzio da Urbino nel Palazzo Vaticano; diseguate in XL carte dal Cavalier Antonio Raffaello Mengs incise da Domenico Cunego*, Roma, Si trovano presso il Sig. Raimondo Ghelli Pittore alla Piazza di S. Ignazio sopra la stamperia Salomoni, da Boucard, e Gravier a S. Marcello al corso, e da Romero a Piazza di Spagna, 1785.

⁴⁴ La tela fu commissionata dal Duke of Northumberland nel 1749 ed è conservata a Londra, Victoria and Albert Museum, inv. n° P.36-1926, CLAUD MICHAEL KAUFFMANN, *Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, London, Victoria and Albert Museum, 1973, pp. 188-190, cat. n° 226; THOMAS PELZEL, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, New York, Garland Publishing, 1979, pp. 57-58; STEFFI ROETTGEN, *Mengs e Raffaello, rendiconto di un rapporto programmato*, in *Raffaello e l'Europa*, A cura di Marcello Fagiolo - Maria Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, pp. 619-653; M. ROSENBERG, *Raphael and France...*, cit., pp. 124-130; JEREMY WOOD, *Raphael copies and Exemplary Picture Galleries in Mid-Eighteenth Century London*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1999, vol. 62, n. 3, p.

e preparazione del padre per farne un'edizione postuma.⁴⁵ In questi anni vengono inoltre pubblicate altre incisioni indipendenti, di produzione britannica, le quali concorrono a sviluppare l'interesse, già ben stabilito sul continente, per i soggetti tratti dalle Stanze vaticane. Thomas Holloway (1749-1827) incide infatti nel 1788 l'ormai celebre ritratto femminile che indica la scena dell'allontanamento nella *Cacciata di Eliodoro*,⁴⁶ mentre Jacob Bonneau (ca 1717-1786), anch'egli inglese, si cimenta nella traduzione di uno dei personaggi del gruppo centrale dell'*Incontro di Leone Magno con Attila*, senza dubbio uno degli affreschi che hanno suscitato meno attenzione [FIG. 6].⁴⁷

Verso la fine del XVIII secolo si sviluppa la *manière à crayon*, in Francia, e la *stipple engraving*, in Gran Bretagna, come nuove tecniche incisorie volte a tradurre in modo più sincero gli effetti visivi dei disegni, concentrandosi rispettivamente sull'imitazione del tratto delle pietre naturali e sulla resa degli effetti chiaroscurali.⁴⁸ Questi fenomeni, che si diffondono a portata europea, portano a riflettere sulle nuove valenze estetiche di queste tecniche incisorie. Se le stampe di Demarteau sono votate alla definizione precisa delle linee tracciate da Pierre sui suoi disegni alla sanguigna,⁴⁹ Alexandre Chaponnier (1753-1830 ca) si dedica con parsimonia al delicato assetto chiaroscurale che plasma il volto di Aristofane nella *Scuola di Atene*,⁵⁰ aspetto messo inoltre in rilievo da Francesco Bartolozzi nella traduzione del volto della Madonna e di Gesù della *Madonna Sistina*, nel volume *Elements of drawings* [FIG. 7].⁵¹

L'attenzione per la linea, che si manifesta attraverso lo studio delle diverse parti anatomiche portando dunque all'educazione della mano dei giovani artisti, evolve verso l'analisi delle differenti espressioni del volto umano, quasi a seguire un percorso sempre più complesso. Ciò porta ad un tempo

413. Più in generale, per le copie di quadri di maestri del XVI e XVII secolo in Gran Bretagna, tra cui Raffaello, si veda anche il contributo di BÄRBEL KÜSTER, *Copies on the Market in Eighteenth-Century Britain*, in *Marketing art in the British Isles, 1700 to the present: a cultural history*, Sous la direction de Charlotte Gould - Sophie Mesplède, Farnham, Ashgate, 2021, pp. 179-193.

⁴⁵ JEREMY WOOD, *Raphael copies...*, cit., p. 413.

⁴⁶ La stampa non reca titolo, se non i dettagli di produzione. Un esempio è custodito a Londra, British Museum, inv. n° 1873,1108.60.

⁴⁷ Anche questa incisione non ha titolo. Un esempio è custodito a Vienna, Albertina Museum, inv. n° It/II/11/11.

⁴⁸ Carlo James, *L'identificazione visiva delle tecniche grafiche e dei supporti*, in *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, A cura di Carlo James et alii, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 91-105; ANTONY GRIFFITHS, *The print before photography: an introduction to European printmaking 1550-1820*, London, The British Museum, 2016, pp. 484-486. Sulle tecniche incisorie per la traduzione di disegni si rinvia a *Quand la gravure fait illusion, autour de Watteau et Boucher. Le dessin gravé au XVIIIe siècle*, catalogue de l'exposition (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11/11/2006 - 26/02/2007), Sous la direction de Emmanuelle Delapierre - Sophie Raux, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2007.

⁴⁹ Si veda nota 19.

⁵⁰ Un esemplare è conservato a Londra, British Museum, inv. n° 1891,1013.124. Sull'attività di Chaponnier si rinvia a *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque nationale, Département des estampes, Cathelin-Cochin Père (Charles-Nicolas)*, sous la direction de Marcel Roux, Paris, Bibliothèque nationale de France, vol. V, 1940, pp. 180-185.

⁵¹ *Elements of drawings by Francis Bartolozzi R.A. and Francis Vieira Portuensis: containing both original designs and copies from ancient masters*, London, Published as the Act directs August 1, 1799. Alessandro de Vesme - Augusto Calabi, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A De Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milano, Guido Modiano, 1928, cat. n° 2034.III.

un cambiamento non solo nella scelta dei soggetti da proporre agli allievi, ma anche nel gusto più generale per le stampe che rappresentano i volti dei personaggi illustri. Guardare, ed analizzare, questi esiti grafici, per studio o per gusto, implica una riflessione sulle sfumature dell'animo umano che si traducono su carta attraverso un sapiente impiego delle varie tecniche incisorie, che talvolta sono votate alla definizione del tracciato segnico, talvolta permettono di soffermarsi sulla descrizione dell'impianto chiaroscurale. Si passa dunque dalla linea alle espressioni, e dunque alla rappresentazione delle passioni. E questo aspetto viene probabilmente riassunto in modo esemplare nel volume di Benjamin Ralph, *The School of Raphael*, edito nel 1759 e nel quale è stato inserito un indice delle emozioni dell'animo umano con un rinvio preciso alle varie tavole di illustrazione, ovviamente con i volti dei personaggi dei cartoni degli arazzi.⁵² L'impresa di Benjamin Ralph, non soltanto offre un'alternativa rispetto alla più celebre impresa di Charles Le Brun (1619-1690)⁵³ proponendo nuovi modelli per la resa delle passioni umane ma, pubblicando con John Boydell (1719-1804) una nuova edizione del *Recueil de XC Têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres*,⁵⁴ riattualizza una delle innumerevoli occasioni di scambio tra il mondo artistico britannico e francese nella seconda metà del XVIII secolo.

⁵² *The School of Raphael, or The Student's Guide to Expression in Historical Painting, Illustrated by Examples Engraved by Duchange and Others under the Inspection of Sir Nicholas Dorigny, from his Own Drawings after the Most Celebrated Heads in the Cartons at Hampton-Court. To Which are Now Added, the Outline of Each Head, and Also Several Plates of the Most Celebrated Antique Statues, Engraved by an Eminent Artist. With Instructions for Young Students in the Art of Designing, and the Passions, as Characterized by Raphael in the Cartons, Described and Explained by Benjamin Ralph*, London, J. Boydell, 1759. Per un'analisi su questo album si rinvia a: A. MAYER, *Apostles in England...*, cit., pp. 52-67; BERND KRYSMANKSI, *Benjamin Ralph's School of Raphael (1759): Praise for Hogarth and a Direct Source for Reynolds*, in «British Journal for Eighteenth-Century Studies», vol. 24, 2001, pp. 15-32; C.-C. HSIEH, *Publishing the Raphael...*, cit., pp. 915-917.

⁵³ Oltre a Le Brun, anche Henri Testelin pubblica un testo, nel 1696, dal titolo *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*. Sulla teoria delle espressioni di Le Brun si veda JENNIFER MONTAGU, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, New Heaven, Yale University Press, 1994. Sulla ricezione in Francia e Gran Bretagna del testo di Le Brun si rinvia a LINE COTTEGNIES, *Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England*, «Etudes Epistémè», n. 1, 2002, pp. 141-158. Sul ruolo della conferenza di Le Brun per la produzione francese delle decadi successive e sui diversi livelli di ricezione nella teoria artistica si veda M. PERCIVAL, *The Appearance of Character...*, cit., in particolare il capitolo II. Sia J. MONTAGU (pp. 91-92) sia M. PERCIVAL (pp. 58-59) propongono di vedere in Raffaello un modello opposto a quello di Le Brun.

⁵⁴ *Recueil de XC Têtes tirées des Sept Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphaël. Urbin, qui se conservent dans le Palais d'Hampton-Court, dessinées par le Chevr. Nic: Dorigny, et gravées par les meilleurs Graveurs, mis en lumière a Londres avec une Description par Benjamin Ralph. A Collection of 90 Heads, taken from the Cartons painted by Raphael: Urban, at Hampton Court. Drawn by Sr. Nic: Dorigny, & Engraved under his direction. With a Description of the Cartons*, Benjamin Ralph, London, J. Boydell, 1759.