

Della multiforme e prolifica attività culturale di padre Giuseppe Boffito, questa grandiosa iniziativa bibliografica costituisce certamente l'opus magnum. È anche una documentazione di straordinaria importanza – unica nel suo genere a livello internazionale – di quanto sia apparso in Italia sulla storia, la tecnologia e la letteratura dell'aeronautica.

Il primo volume e l'ancor più corposo «Supplemento decennale» sono esauriti da tempo immemorabile. Ritenendo che abbiano conservato non solo la validità scientifica ma anche la freschezza di una viva fonte di studi e ricerche, abbiamo voluto riproporne la disponibilità accogliendo la ristampa nella «Biblioteca di bibliografia italiana», collana che, per cura di Gherardo Lazzeri, ospiterà entro breve tempo anche un essenziale aggiornamento destinato a completare la bibliografia dal 1937 al 2000.



From the multiform and prolific cultural activities of Father Giuseppe Boffito this magnificent bibliographical feat is without doubt the magnum opus. It is also exceptionally important evidence – unique in its kind at an international level – of all that has appeared in Italy on aeronautical history, technology and literature. The first volume and the even denser «Supplemento decennale» have been out of print for many years now. In the firm belief that we have maintained not only the scientific validity but also the freshness of a live source of study and research it is our desire to make this work available again by welcoming the reprint in our «Biblioteca di bibliografia Italiana» series that will also carry an essential update designed to complete the bibliography from 1937 to 2000.

GIUSEPPE BOFFITO
BIBLIOTECA
AERONAUTICA ITALIANA
ILLUSTRATA

PRECEDE UNO STUDIO SULL'AERONAUTICA
NELLA LETTERATURA, NELL'ARTE E NEL FOLKLORE

Biblioteca di bibliografia italiana, vol. 170

1929, cm. 21 x 30, CXVI-546 pp. con ill. n.t. Ristampa 2002, cm. 17,5 x 25, rilegato.
€ 72,00 [ISBN 88 222 5050 8]

GIUSEPPE BOFFITO
BIBLIOTECA
AERONAUTICA ITALIANA
ILLUSTRATA

PRIMO SUPPLEMENTO DECENNALE (1927-1936)

Con aggiunte all'intera «Biblioteca» e appendice sui manifesti aeronautici del Museo Caproni in Milano descritti da Paolo Arrigoni

Biblioteca di bibliografia italiana, vol. 171

1937, cm. 21 x 30, VIII-680 pp. con 36 ill. n.t. e f.t. Ristampa 2002, cm. 17,5 x 25, rilegato.
€ 72,00 [ISBN 88 222 5051 6]

CASA EDITRICE

Casella postale 66 • 50100 Firenze

E-MAIL: celso@olschki.it • pressoffice@olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 • 50100 Firenze Italy

orders@olschki.it • INTERNET: www.olschki.it

Fax (+39) 055.65.30.214

NUOVI
ANNALI
DELLA SCUOLA
SPECIALE PER
ARCHIVISTI E
BIBLIOTECARI

XVI

2002



NUOVI
ANNALI
DELLA SCUOLA
SPECIALE PER
ARCHIVISTI E
BIBLIOTECARI

Anno XVI, 2002



LEO S. OLSCHKI EDITORE

**NUOVI
ANNALI**
DELLA SCUOLA
SPECIALE PER
ARCHIVISTI E
BIBLIOTECARI

Anno XVI, 2002

Direttore: MARCO SANTORO

Comitato di redazione: MIRELLA CASTRACANE MOMBELLI, LORENZA COCHETTI PRATESI, ATTILIO DE LUCA, LORENZO FRATTAROLO, MAURO GUERRINI, ANTONIO IACOBINI, ELIO LODOLINI, GIUSEPPINA MONACO, LAURA MOSCATI, MARINA RAFFAELI, GIUSEPPE SCALIA, VALENTINO ROMANI

Segreteria: PAOLA CASTELLUCCI, CIANO CIANI, GIUSEPPINA MONACO

Direzione: Scuola speciale per archivisti e bibliotecari, Via Vicenza 23, 00185 Roma -
Tel. 06/4474141 - Fax 06/44741436 • e-mail: marco.santoro@uniroma1.it

Amministrazione: Casa Editrice Leo S. Olschki • Casella postale 66 • 50100 Firenze,
Viuzzo del Pozzetto • 50126 Firenze • Conto corrente postale 12707501 •
Tel. 055/6530684 • Fax 055/6530214 • e-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento annuo (2002): Italia: € 48,29 - Estero: € 62,49

Avvertenze per i collaboratori - I lavori inviati alla rivista non si restituiscono. Gli articoli devono essere spediti in duplice copia, in dattiloscritto e nella redazione definitiva alla Direzione. Le bozze di stampa sono corrette di norma dalla Redazione. Nessun compenso è dovuto per la collaborazione. Agli autori degli articoli pubblicati spettano trenta estratti gratuiti. Ogni autore assume piena responsabilità per quanto espresso o citato nel suo scritto.

Publicato nel mese di novembre 2002

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

**NUOVI
ANNALI**
DELLA SCUOLA
SPECIALE PER
ARCHIVISTI E
BIBLIOTECARI

Anno XVI, 2002



LEO S. OLSCHKI EDITORE

INDICE

MARIA GABRIELLA CRITELLI, <i>Il Vittorio Emanuele 1630 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: tra Beneventana e Carolina</i> . . .	Pag. 7
CHRISTINE MARIA GRAFINGER, <i>Die Korrespondenz von an der Kurie Tätigen mitgliedern der familie Filonardi in den Vatikanischen Beständen</i>	» 21
CRISTINA CAVALLARO - PIERO INNOCENTI - MAURIZIO VIVARELLI, <i>Un approccio alle raccolte librerie antiche: lo stato di conservazione del patrimonio della Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia. Analisi per campioni</i>	» 33
ILARIA MIARELLI MARIANI, « <i>Raphael Invenit</i> ». <i>Lo strano caso delle "Ore" tra XVIII e XIX secolo</i>	» 67
LAURA PEPERONI - MARINA ZUCCOLI, <i>Dal manoscritto alla stampa, dall'Archivio alla Biblioteca</i>	» 83
CATERINA FIORANI, <i>Il fondo economico-contabile dell'Archivio Caetani di Roma</i>	» 107
DOMENICO CICCARELLO, <i>Il Rapporto McColvin e l'idea internazionale di Biblioteca Pubblica</i>	» 125
ARIANNA D'OTTONE, <i>Manoscritti arabi decorati della Biblioteca Nazionale di Roma</i>	» 149
ALESSANDRO NIGRO, <i>Grafia, espressione, Gestaltung: metafore della scrittura nelle arti visive e nella critica tra Otto e Novecento</i> . . .	» 161
MARCO SANTORO, <i>Italinemo: un nuovo sito dedicato alle riviste di italianistica nel mondo</i>	» 187
ORNELLA NICOTRA, <i>Ipotesi metodologiche per l'architettura delle informazioni on-line</i>	» 213
AUGUSTA MARIA PACI, <i>La metainformazione e la documentazione scientifica: nuovi elementi informativi per la gestione e la diffusione di contenuti e conoscenze per l'innovazione</i>	» 225

LETIZIA CORTINI, <i>Il dibattito archivistico sulle fonti audiovisive: il contributo delle metodologie archivistiche al loro trattamento negli archivi di immagini in movimento</i>	Pag. 235
MANUELA RIOSA, <i>La memoria nel WEB</i>	» 259
RECENSIONI (a cura di Giuseppina Monaco)	
JEAN-LOUIS ALEXANDRE - GENEVIEVE GRAND - GUY LANOË, <i>Bibliothèque municipale de Vendôme</i> . Turnhout, Brepols, 2000, 289 p., ill. (Re-liures médiévales des bibliothèques de France. Collection publiée par l'Institut de recherche et d'histoire des textes, 2). (D. Verzilli)	» 277
GIUSEPPINA ZAPPELLA, <i>Il Libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione</i> , parte prima, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, 682 p. (I manuali della biblioteca, 3/1). (G. Monaco)	» 280
JEAN-DOMINIQUE MELLOTT, <i>L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600-vers 1730). Dynamisme provincial et centralisme parisien, Préface de Henri-Jean Martin</i> , Paris, École des Chartes, 1998, 816 p. (M. G. Tavoni)	» 282
ARNALDO GANDA, <i>Un bibliotecario e un archivista moderno. Profilo bibliografico di Tommaso Gar (1807-1871), con carteggi inediti</i> , presentazione di Marco Santoro, Parma, Università degli studi. Facoltà di Lettere e Filosofia, 2001, 540 p. (La civiltà delle scritture, 16). (G. Monaco)	» 285
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI. Ufficio Studi, <i>Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta</i> , a cura di Vincenzo Cazzato. Introduzione di Sabino Cassese. Scritti di Giuseppe Basile, Maria Carla Cavagnis Sotgiu, Flavia Cristiano, Vezio De Lucia, Carlo Federici, Lucilla Garofalo, Mariastella Margozi, Paola F. Munafò, Mario Serio, Francesco Ventura. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, tomi 2, 1362 p. (E. Lodolini)	» 288
<i>Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica</i> , a cura di Laura Casella e Roberto Navarini, Udine, Forum, 2000, 348 p. (U. Falcone)	» 292
ANTHONY CHARLES FOSKETT, <i>Il Soggetto</i> , traduzione di Leda Bultrini, Milano, Editrice Bibliografica, 2001, 518 p. (I manuali della biblioteca, 2). (T. Tomassetti)	» 295
<i>Dal documento alla documentazione. Nuove competenze per la memoria e per l'identità nella scuola dell'informazione</i> , a cura di Dario Razzini, Firenze, Le Monnier, 2001, 314 p. (T. Tomassetti)	» 298

<i>La formazione per la tutela dei beni culturali</i> . Atti del Convegno internazionale di studi del 25-26 maggio 2000, promosso dal Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali e patrocinato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dalla Conferenza dei Rettori delle Università Italiane, a cura di Wanda Vaccaro. Roma, Graffiti Editore, 2001, 316 p. (Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli fondata da Giulio Carlo Argan, 10). (S. Salvi)	Pag. 300
SEGNALAZIONI (a cura di Giuseppina Monaco)	» 303
CIANO CIANI, <i>Vita della Scuola</i>	» 321
<i>Sommari delle Tesi</i> , a cura di Giuseppina Monaco	» 331

ILARIA MIARELLI MARIANI *

«RAPHAEL INVENIT».

LO STRANO CASO DELLE "ORE" TRA XVIII E XIX SECOLO **

«La moglie di Puškin, il poeta, era senza dubbio la più bella della festa. Ha l'aria di una Musa, di un'Ora di Raffaello».

(Sophie Bobrinskaja, 3 settembre 1832)

Oggi quasi del tutto sconosciuto, il tema iconografico delle "Ore del giorno", che raggiunse una sua codificazione allo scorcio del XVI secolo, godette di una vasta ed insospettata fama tra Sette ed Ottocento. Utilizzato per la prima volta come ciclo unitario da Giorgio Vasari e Giovanni Stradano nel soffitto della Terrazza di Saturno in Palazzo Vecchio a Firenze, riflesso dei contemporanei progressi e attenzioni scientifiche alla misurazione dello scorrere del tempo, il ciclo ebbe una modesta diffusione nei secoli successivi,¹ perlomeno sino alla comparsa delle dodici immagini allegoriche note con il nome di "Ore di Raffaello". Queste contribuirono alla capillare diffusione del tema, certamente in virtù della presunta paternità del grande maestro urbinato, la cui fama, ancora nel XVIII secolo, non aveva subito alcuna battuta di arresto. Le "Ore" furono infatti inserite senza troppe incertezze nel *corpus* dell'opera del pittore e raggiunsero una grande notorietà anche al di fuori dell'Italia attraverso alcune serie di incisioni che appaiono perfettamente aggiornate al gusto neo-antico della seconda metà del secolo, influenzato dalla diffusione delle incisioni tratte dai riscoperti affreschi di Ercolano.²

* Università degli Studi di Chieti «G. D'Annunzio».

** Desidero ringraziare Monica Grasso per il prezioso aiuto e incoraggiamento e Antonio Iacobini. La descrizione di Sophie Brobinskaja della Signora Puškina è citata nel libro di Serena Vitale, *Il bottone di Puškin*, Milano, Adelphi, 1995, p. 71.

¹ Per una storia iconografica del tema si rimanda ad un successivo contributo di chi scrive.

² Com'è noto, la scoperta di Ercolano avvenne nel 1738, quella di Pompei nel 1748. Sulla diffusione delle incisioni tratte dagli affreschi, A. ALLROGGEN-BEDEL, *Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli*, in *Piranesi e la cultura antiquaria*, Atti del Convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), Roma, Multigrafica, 1983, p. 283.

Tra tutte le opere attribuite a Raffaello dalla generosa critica settecentesca, le "Ore" sembrano costituire uno dei casi più tenaci e duraturi, come illustrerò in seguito. Queste sono raffigurate come dodici eteree figurine femminili panneggiate all'antica, non dissimili dalle "danzatrici-farfalle" di Ercolano,³ ma con evidenti influssi raffaelleschi. L'"Ora terza del giorno" (Figg. 2-4), infatti, è una fedele replica della *Galatea* della Farnesina, con l'aggiunta del turibolo come attributo. L'anonimo inventore di queste immagini deve dunque averle create con il preciso intento di suscitare nell'osservatore un immediato rimando a Raffaello, per il quale, peraltro, le *Ore* erano le antiche e benefiche divinità protettrici dei matrimoni narrate da Apuleio nelle *Metamorfosi*,⁴ estranee a qualsiasi implicazione temporale. Il pittore raffigurò infatti le tre *Ore* mentre spargono gioiosamente fiori al banchetto nuziale di Amore e Psiche nel soffitto della *Loggia di Psiche* alla Farnesina.⁵ Le cosiddette "Ore di Raffaello" seguono invece, per quel che riguarda gli attributi, un'iconografia più tarda, riscontrabile, ad esempio, in uno dei soffitti del mezzanino dell'attuale Museo degli Argenti in Palazzo Pitti.⁶ Stilisticamente, esse appaiono esemplari, come già accennato, sulle incisioni tratte dagli affreschi di Ercolano, non solo nella resa delle figure e nelle pose, aggraziate e leggere, ma anche per la particolare impaginazione su fondo nero con un fregio composto da oggetti ed animali nella parte inferiore.

I diversi attributi recati in mano dalle giovani "Ore", e la presenza dei simboli dei vari pianeti, allusiva all'influsso degli astri nelle varie parti del giorno, trovano una corrispondenza letteraria nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, che, nel descrivere le «Hore», dichiara di esserne l'inventore iconografico. Benché per l'erudito perugino le *Ore* siano ventiquattro, i loro attributi sono ripresi in modo piuttosto puntuale nelle incisioni. Ad esempio, l'"Ora sesta di notte" (Fig. 1) è derivata fedelmente dall'«Hora duodecima di notte» dell'*Iconologia*. Questa, infatti, è descritta come una giovane con ali di farfalla che reca con la mano destra un cigno, «per mostrare i primi albori della mattina prima che arrivi il sole, il quale fa il di

³ La diffusione del tema delle danzatrici è affrontata da A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda, vol. II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, t. II, *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 597-660, in particolare pp. 643-646.

⁴ APULEIO, *Metamorfosi*, X, 32, ed. cons. a cura di N. Marziano, Milano, Garzanti, 1982, p. 252.

⁵ Nell'affresco di Raffaello le "Ore" sono abbigliate con abiti all'antica e sono munite per la prima volta di ali di farfalla. Raffaello sembra essere il primo ad aver inserito tale attributo nella raffigurazione delle divinità, che rimarrà inseguito costante.

⁶ Attuale sala II della porcellana del Museo degli Argenti.

simile alla bianchezza del cigno».⁷ Anche la foggia delle vesti, che coprono o scoprono le fanciulle a seconda dell'inoltrarsi del giorno, è uno degli espedienti consigliati dallo scrittore.⁸ Il fatto che le "Ore di Raffaello" siano solo dodici, composte da sei ore del giorno e sei della notte, fa propendere per una loro origine romana, in quanto solo a Roma era in uso il quadrante seipartito.⁹

Ma, sebbene le *Ore* siano immagini ben più tarde dell'epoca di Raffaello, sia dal punto di vista stilistico che da quello concettuale e simbolico, l'attribuzione al pittore urbinato appare profondamente radicata alla fine del XVIII secolo e per tutto il corso del secolo successivo. Questa viene infatti accolta in tutte monografie ottocentesche sul pittore, tanto da creare attorno alle dodici immagini un vero e proprio enigma storiografico, riproposto ancora in pieno XX secolo.

Nel 1915 Salomon Reinach, nel suo ben noto *Essay sur la mythologie figurée et l'Histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance*, che ha a lungo costituito un imprescindibile punto di partenza per ogni ricerca nel campo dell'iconografia profana rinascimentale, alla voce *Ore*, accanto al dipinto di Battista Dossi oggi a Dresda,¹⁰ all'epoca ancora attribuito a Dosso, e al disegno di Primaticcio, preparatorio agli scomparsi

⁷ Nella prima edizione dell'*Iconologia*, Cesare Ripa non include la descrizione delle ventiquattro Ore, ma cita una singola «Hora», una fanciulla con una ghirlanda di lupini in testa e con un Ippopotamo in mano come attributo. L'animale, spiega Ripa, è desunto dalla simbologia egizia, mentre il lupino «si volge sempre, secondo che il sole si muove». La fanciulla era inoltre alata «poiché l'ali significano la velocità delle hore», C. RIPA, *Iconologia*, Roma, heredi G. Gigliotti, 1593, p. 121. Tutte e ventiquattro le personificazioni appaiono nell'edizione dell'*Iconologia* del 1603. Ripa, aggiornato sulla corretta divisione del giorno, fonde nelle stesse immagini caratteristiche mitologiche e scientifiche e dà forma a delle nuove allegorie, ognuna caratterizzata individualmente: «molte volte può venire occasione di dipingere l'hore, & ancorché se ne possa pigliare il disegno da quelli, che da molti sono state descritte, nondimeno ho voluto io dipingerle differente da quelle perché la varietà suole dilettere gli studiosi», C. RIPA, *Iconologia*, ed. a cura di E. Mandowsky, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1984, p. 203.

⁸ Del resto è proprio a partire dal XVIII secolo che le «Hore», mai illustrate a commento del testo dell'*Iconologia*, cominciano a comparire. Esempio in questo senso è la più tarda edizione illustrata da Filippo Pistrucci e pubblicata a Milano in due volumi nel 1819-1821, in cui compaiono, in tavole a colori, tutte e ventiquattro le «Hore», F. PISTRUCCI, *Iconologia ovvero Immagini di tutte le cose principali a cui l'umano talento ha finto un corpo*, 2 voll., Milano, P. A. Tosi e comp., 1819-1821.

⁹ R. COLZI, *Che ora era? Raffronto tra le ore all'italiana e alla francese a Roma*, «Studi Romani», 1995, XLIII, pp. 93-102.

¹⁰ Il dipinto fu realizzato nei primi mesi del 1544 quale elemento di una serie di tre o quattro parti del giorno per il duca Ercole d'Este, e mostra un'Ora raffigurata nella sua tradizionale attività di guardiana dei cavalli di Apollo, narrata da Omero. La tela si trova a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

affreschi della Galleria di Ulisse a Fontainebleau,¹¹ ricorda «Le Dodici ore, opera di Raffaello, conosciuta solamente attraverso stampe».¹² Ma ben più sorprendente è l'attribuzione a Raffaello della serie incisoria in occasione di un' esposizione in una nota galleria tedesca nel 1994. Nel catalogo si legge infatti che le stampe sono «tratte dagli affreschi di Raffaello nella Stufetta del Cardinal Bibbiena».¹³ Autore della bella serie colorata messa in vendita ad Hannover, con datazione al 1790,¹⁴ è Michelangelo Maestri, poco noto pittore, incisore ed editore operante a Roma entro il 1812,¹⁵ le cui opere a guazzo sono oggi piuttosto ricercate sul mercato antiquario.¹⁶

L'autore del catalogo tedesco, quasi il tempo si fosse fermato di due secoli, segue la tradizione diffusa tra fine Settecento e inizio Ottocento, secondo la quale le incisioni erano la fedele riproduzione di un affresco dell'urbinate eseguito in Vaticano.

A diffondere quest'ipotesi su larga scala fu Charles Paul Landon, pittore e brillante critico d'arte, curatore della sezione pittorica del Musée du Louvre nel 1816, che, tra il 1803 e il 1817 diede alle stampe un imponente ciclo di volumi illustrati a semplice contorno intitolati *Vies et Oeuvres des peintres les plus célèbres*.¹⁷ La parte centrale dell'opera, consistente essenzialmente in ampie raccolte di stampe al tratto lineare, introdotte da una biografia dei pittori e da succinte notizie su ogni opera riprodotta, raccoglie, in quattro volumi, ben 465 incisioni di opere di Raffaello.¹⁸

¹¹ Il foglio con il *Girotondo delle Ore* testimonia la scena centrale della volta della Galleria di Ulisse a Fontainebleau, distrutta nel 1739 e di cui rimangono unicamente i disegni preparatori. Il *Girotondo* si trova a Francoforte, Städelches Kunstinstitut.

¹² S. REINACH, *Essay sur la Mythologie figurée et l'Histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance*, «Revue archéologique», 1915, 1, p. 129.

¹³ *Loggie di Rafaele nel Vaticano und andere Folgen*, Galerie J. H. Bauer, Kat. 38, Hannover 1994, pp. 32-34.

¹⁴ *Loggie di Rafaele ... cit.*, p. 32.

¹⁵ U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, XXXIII, p. 548.

¹⁶ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, n.c., vol. VIII, Paris, Gründ, 1999, p. 954.

¹⁷ Su Landon, F. HASKELL, *Riscoperte nell'Arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, 1982, p. 122; J. P. CUZIN, *Raphaël et l'art français: Introduction au catalogue*, in *Raphaël et l'art français*, cat. mostra, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983-1984, Paris, 1983, p. 136.

¹⁸ CH. P. LANDON, *Oeuvre Complet de Raphael Sanzio, réduit et gravé au trait, d'après les Tableaux et Dessins des différents Musées de L'Europe, les Estampes de la Bibliothèque du Roi, et de plus riches Collections particuliers. Recueil de quatre cent soixante-quinze Planches, contenant plus de six cents composition de Raphaël, précédées de son Portrait et d'une Notice historique sur sa Vie et ses principaux Ouvrages, et suivie d'une Table explicative et raisonnée de cha-*

Più che per il poco originale testo di Landon, è di grande interesse la raccolta di incisioni, selezionate sulla base dell'esuberante repertorio di attribuzioni della critica settecentesca, che raccoglie affreschi, arazzi, tavole, disegni e incisioni all'epoca classificati sotto il nome del pittore. Le "Ore" compaiono senza alcuna esitazione accanto agli affreschi delle Logge e delle Stanze Vaticane. Nel breve commento alle immagini,¹⁹ Landon asserisce che le figure sono «dipinte ad affresco nel Palazzo del Vaticano, a Roma»²⁰ (Fig. 2).

Ma Landon, benché avesse passato ben cinque anni a Roma, vincitore del *Prix de Rome* all'*Académie de France* nel 1792,²¹ non conosceva personalmente gli affreschi, ma si servì di una nota serie di dodici stampe, eseguite a Parigi tra il 1805 e il 1806 dagli incisori Jean-Baptiste Fosseux, Antony Beraud, Nicolas Lavallée, Louis-François Mariage, S. F. Ribault, François Hubert, Louis Croutelle, Napoléon Thomas e Louis Petit (Fig. 3). La serie francese, che ebbe una vasta diffusione e che, secondo Cuzin arrivò addirittura ad influenzare l'opera di alcune eterogenee composizioni di Girodet e Prud'hon d'inizio secolo,²² è derivata senza alcun dubbio da quella del Maestri, di cui ricalca fedelmente l'iconografia e l'impostazione.

Se non stupisce particolarmente il fatto che le "Ore di Raffaello" si trovino tra l'abbondante materiale riunito da Landon, curiosa è la loro accoglienza nella ben più rigorosa monografia sul pittore urbinato, pubblicata da David Passavant nel 1839,²³ pietra miliare della storiografia raf-

que sujet en particulier, Strasbourg et Paris, 1805-1813. Charles-Paul Landon, scheda in AA.VV. *Raffaello, elementi di un mito*, catalogo mostra, Firenze, Centro Di, 1984.

¹⁹ Gli incisori delle stampe presenti nella raccolta di Landon sono M.me Piquet, Normand fils, M.me Soyer. Tra gli altri incisori, spiccano i nomi di Pauline Landon, Eléonore Lingée o Le Bas. Sulla raccolta, M. VASSELIN, *La fortune gravée de Raphaël en France, aperçu historique et critique*, in *Raphaël et l'art français ... cit.*, p. 42.

²⁰ CH. P. LANDON, *Oeuvre Complet de Raphael Sanzio ... cit.*, vol. IV, Pl. CCCCLVIII-LXIII. «La première et la seconde heures du jour. Ces deux sujets font partie de la suite des SIX HEURES DU JOUR et des SIX HEURES DE LA NUIT, peintes à fresque dans le palais du Vatican, à Rome».

²¹ Charles Paul Landon, ad vocem in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London, Macmillan Publisher, 1996, vol. 18, pp. 699-700.

²² J. P. CUZIN, *Raphaël et l'art français ... cit.*, pp. 56-57. Secondo Cuzin un'eco della composizione delle "Ore" si può cogliere negli affreschi con le *Stagioni* eseguiti da Girodet nel Castello di Compiègne nel 1808, e in quelli con stesso soggetto di Prud'hon per l'hotel parigino di M. Baillot.

²³ J. D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und seine Vater Giovanni Santi*, Leipzig, Brockhaus, 1839-1858, 3 voll. I primi due volumi uscirono insieme nel 1839, mentre il terzo volume, dedicato ai soli disegni di Raffaello, apparve nel 1858. M. A. SCARPATI, L. TARDITI, *Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant, in Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Accademia dei Lincei, Centro Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma, 1990, pp. 759-782.

faellesca, in particolare per l'assoluta novità dell'ampio e approfondito catalogo delle opere. L'autore, dopo aver sollevato qualche riserva sulla completa autografia di Raffaello, collega comunque le immagini alla sua cerchia, considerandole traduzioni di affreschi eseguiti probabilmente da un suo allievo, che un tempo dovevano trovarsi all'interno di qualche palazzo romano.²⁴ Passavant, che si dimostra dunque più cauto nell'indicare sia la paternità che la collocazione dei presunti affreschi, conosceva sia la serie incisoria dei Maestri, che la sua derivazione francese del 1805-1806, entrambe inserite nel suo catalogo.

Non hanno invece dubbi sulla paternità dell'invenzione delle "Ore" J. Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle nel loro *Raffaello. His Life and Works*, pubblicato per la prima volta a Londra, in due volumi, tra il 1882 e il 1885 e in italiano tra il 1884 e il 1891.²⁵

Le incisioni con le "Ore" sono indicate dagli autori come inoppugnabile testimonianza dell'interesse di Raffaello per l'arte antica. Egli, infatti deve aver copiato per le vie della città eterna, secondo le parole dei due studiosi, «le forme e l'atteggiamento delle figure allegoriche inventate dal genio dei greci, trasferite dai loro vincitori in Roma e poi salvate in parte da una scomparsa totale dagli artisti del rinascimento».²⁶ Per Cavalcaselle e Crowe, dunque, l'origine delle figure delle "Ore" è da ritenersi pre-raffaellesca, e «se il tempo fosse stato cortese a questi frammenti dell'epoca classica potremmo forse indicarli come la fonte dell'ispirazione di Raffaello».²⁷ A sostegno di questa tesi sono indicate due stampe tratte dagli affreschi di Ercolano «nella collezione di stampe del Piranesi: una di queste rappresenta una donna di profilo, vestita all'uso antico. Una sciarpa, che le passa sotto il braccio, si agita in graziosa curva al di sopra della spalla, e si gonfia alla brezza che solleva le pieghe della sua tunica. L'orologio a sole, che essa tiene in mano, esprime il simbolo della fugacità del tempo. Un'altra figura di donna di non minor grazia, che vedesi quasi di schiena, tiene nella mano abbassata un mazzetto di foglie e fiori e con l'altra aperta, allungando il braccio. Ercolano era ancora sconosciuta al tempo di Raffaello. Pure le forme che il Piranesi copiò dalle pareti di una

²⁴ J. D. PASSAVANT, *Raphael d'Urbain et son Père Giovanni Santi*, Paris, Jules Renouard, 1860, II, p. 353.

²⁵ J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Raphael. His Life and Works, with particular Reference to recently Discovered records, and an Exhaustive Study of Extant drawings and Pictures*, London, J. Murray, 1882-1885; J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Raffaello, la sua vita, le sue opere*, Firenze, Le Monnier, 1884-1891, 3 voll. Sulla monografia, B. M. FRATELLINI, *La monografia di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe su Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa* cit., pp. 781-794.

²⁶ J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Raffaello...* cit. II, p. 50.

²⁷ *Ibid.*, II, p. 50.

città inesplorata nel XVI secolo, sono identiche a quelle che Giovanni da Udine e Perin del Vaga riprodussero sotto il nome delle Ore nel Palazzo Vaticano. Ciò dunque prova che quei modelli classici erano così famigliari per la loro bellezza agli artisti antichi, da aversene riproduzioni tanto a Ercolano che a Roma».²⁸

Dai tali dispersi modelli antichi citati, Raffaello avrebbe inoltre derivato alcune figure dell'affresco con la *Disputa* «dove gli angeli volanti ai lati dell'Eterno sono plasmati in forme che ricordano quelle della Dea che sorregge il sole sulla mano aperta e dell'altra che con grazioso movimento sorregge con le mani sollevate la luna, o, infine, di quella che alza il fatale orologio a polvere».²⁹ In tal modo, dunque, anche la *Galatea*, ripresa nell'"Ora terza di notte", sarebbe derivata da un simile prototipo classico. L'invenzione delle "Ore" è, dunque, per Cavalcaselle e Crowe, da ascrivere completamente a Raffaello, che ne eseguì dei disegni derivati da modelli antichi, e ripresi in seguito dai suoi allievi e collaboratori.

Le incisioni piranesiane tratte dai riscoperti affreschi di Ercolano cui alludono i due studiosi sono da individuare senza alcun dubbio nei due fogli di Tommaso Piroli inseriti nella raccolta *Peintures du cabinet de Jules II, de la Farnesine, par Raphael, et des bacchantes d'Herculanum*, stampata a Parigi presso Firmin-Didot nel 1839,³⁰ ma che riunisce stampe eseguite dall'artista romano all'inizio del XIX secolo per la stamperia parigina dei fratelli Piranesi.³¹ A ben vedere, le due Ore sono inserite nella raccolta di stampe del Piroli senza alcuna ulteriore specificazione né iscrizione, subito prima delle incisioni delle *Baccanti* di Ercolano, ma pur sempre in una raccolta in cui argomento principale era la produzione mitologica romana di ambito raffaellesco, che il gusto dell'epoca sentiva particolarmente vicina alle decorazioni in stile ercolanense e pompeiano.³²

²⁸ *Ibid.*..., II, p. 51.

²⁹ *Ibid.*..., II, p. 51.

³⁰ T. PIROLI, *Peintures du cabinet de Jules II, de la Farnesine, par Raphael, et des bacchantes d'Herculanum, recueillies par le Piranesi et dessinées par Thomas Piroli*, Paris, Firmin-Didot, 1839. Gli editori Firmin-Didot avevano acquistato i rami della calcografia Piranesi.

³¹ La prima raccolta, che riproduce gli affreschi della Stufetta del Cardinal Bibbiena, all'epoca ritenuta di Giulio II, apparve per la prima volta, a Roma e Parigi nel 1804: T. PIROLI, *Peintures du Cabinet de Jules II au Vatican, de l'invention de Raphaël, recueillies par les Piranesi, et dessinées par Thomas Piroli*, Paris-Roma, 1804. I rami della stamperia francese dei Piranesi furono acquistati da Firmin-Didot, a cui si deve la raccolta del 1839. Sull'attività del Piroli, vedi F. SPESSO, *Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824): proposte per un catalogo*, «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 1995, pp. 79-94, per le incisioni eseguite a Parigi per i fratelli Piranesi, in particolare p. 91.

³² Non si trovano queste figure delle Ore nelle incisioni napoletane tratte dalle pitture ercolanensi, anche se queste fornirono l'ispirazione per alcuni particolari dei fregi della parte inferiore. Ad esempio un fregio decorativo con gallo, ramo e vaso, molto simile a quello della

Ma Crowe e Cavalcaselle non sembrano nutrire dubbi neanche sulla collocazione originaria delle figure: «È singolare come per le figure delle Ore i critici del XIX secolo, che le attribuiscono a Raffaello, non abbiano indicato il luogo nel quale erano state dipinte. Eppure le Ore fecero parte della decorazione della volta della Sala Borgia in Vaticano».³³ A sostegno di questa ipotesi gli studiosi citano una stampa del Montagnani, che collocano ad una data anteriore al 1806, in cui è raffigurata la volta della sala con al centro, al posto del rettangolo con le quattro Vittorie alate circondate da stucchi, «gli affreschi delle dodici Ore, ma non sospese in aria come vedonsi nelle incisioni del Fosseyeux degli anni 1805 e 1806, e come in altre, sì bene posanti leggermente su fiori che sorgono da meandri». In seguito a «qualche riparazione», concludono gli studiosi, le «Ore», che essi attribuiscono a Perin de Vaga, furono dunque distrutte.³⁴

Concludono dunque Crowe e Cavalcaselle: «Non vi è alcun dubbio per dubitare che le Ore non siano dovute ai discepoli di Raffaello: che esse avessero la loro origine negli schizzi fatti da Raffaello stesso è assai probabile, perché nessuno dei suoi discepoli sarebbe stato al caso di poter creare figure così completamente nello spirito degli antichi!».³⁵

Nel campo delle arti figurative, la fortuna delle cosiddette «Ore di Raffaello» è ancora più strabiliante di quella storiografica.

Se accogliamo come corretta la datazione al 1790 delle stampe colorate dei Maestri, queste possono essere considerate, dal punto di vista cronologico, la prima serie completa con le «Dodici Ore» a noi pervenuta, che appare già con l'attribuzione a Raffaello.

Come già accennato, di Michelangelo Maestri si sa poco o nulla. Secondo Nagler si rese noto a Roma grazie alle sue qualità di acquerellista,³⁶ ma la sua opera più famosa sembra essere una fortunata serie di incisioni a colori tratta dagli affreschi della Stufetta del Cardinal Bibbiena in Vati-

Ora sesta di notte si ritrova in una incisione da Ercolano, e così anche il particolare della pantera che insegue un cervo, simile al fregio dell'*Ora terza di notte*. *Le Antichità di Ercolano* espone, II, *Le pitture antiche di Ercolano a contorni, incise con qualche spiegazione*, Napoli, 1767, t. II, p. 211 e p. 215.

³³ A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Raffaello* ... cit., II, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, III, p. 383. Non mi è stato possibile rinvenire l'incisione in rame cui fanno riferimento Crowe e Cavalcaselle, che recava il titolo *Volta della Sala Borgia nel Palazzo vaticano ove sono espressi i pianeti, le ore del giorno ed i segni dello zodiaco dell'immortal Raffaello da Urbino*. La stampa non è menzionata nel catalogo delle incisioni fatte eseguire da Pietro Paolo Mirabili, *Catalogo delle stampe in rame incise presso Pietro Paolo Montagnani-Mirabili mercante di libri di stampe alla piazza di Pasquino in Roma*, Roma, s.n., s.d.

³⁵ A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *Raffaello* ... cit., III, p. 383.

³⁶ G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, München, Fleischmann, 1839, VIII, p. 170.

cano.³⁷ Questa, tratta probabilmente da altre stampe, considerato il difficile accesso nel piccolo ambiente, e il cattivo stato di conservazione degli affreschi, è citata nel catalogo di Passavant.³⁸ Derivano da questa serie dei Maestri alcune stampe parigine oggi conservate alla Bibliothèque Nationale, incise nel 1802 da Pierre-Charles Coqueret,³⁹ che riproducono unicamente i motivi ornamentali della Stufetta con Cupido che siede su un piccolo carro trainato da animali diversi che, designati come *Amore nobile*, *Amore furioso*, *Amore volubile*, *Amore poeta*, *Amore lento* e *Amore vile* conobbero un grande successo e diffusione nella capitale francese.⁴⁰ È probabilmente a questa serie di incisioni tratta dalla Stufetta che fa riferimento Adolf Paul Oppé, nella sua monografia su Raffaello pubblicata a Londra nel 1909, riportando la notizia che Michelangelo Maestri aveva eseguito nel 1802 delle riproduzioni a colori degli affreschi della semiscomparsa Villa Mills a Roma.⁴¹ Com'è noto, gli affreschi della villa, eseguiti probabilmente da uno o più pittori vicini al Peruzzi⁴² riproducono fedelmente le scene principali della stufetta del Cardinal Bibbiena, ultimata nel 1516 e, sicuramente, le incisioni cui Oppé fa riferimento sono quelle in realtà tratte dalla stanza da bagno, rammentate anche dal Passavant.⁴³

È probabile che il successo delle incisioni dei Maestri, riprodotte anche a Parigi, sia all'origine della convinzione che anche le «Ore» riprodu-

³⁷ THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon* ... cit., XXIII, p. 548.

³⁸ J. D. PASSAVANT, *Raphael d'Urbino* ... cit., II, p. 229.

³⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, *Oeuvre de P. Ch. Coqueret*, Ef 139. Coqueret era uno stimato incisore all'acquaforte, nato a Parigi nel 1761 e morto nel 1832. Allievo di Janinet, espose al Salon dal 1789 al 1810 J. ADHÉMAR, *Inventaire du Fonds Français*, Paris, 1949, V, p. 161.

⁴⁰ Le stampe si vendevano a Parigi, presso Chaise Jeune, rue Neuve des Petits Champs, n. 490. Queste sono citate anche in K. E. KASSE, *Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 1895, pp. 137-141.

⁴¹ A. P. OPPÉ, *Raphael*, London, 1909, p. 170, n. 2. Della Villa Mills, così chiamata dal nome del suo ultimo proprietario, rimane in piedi solo un ambiente rettangolare chiuso su tre lati dalle mura romane e sul quarto da tre colonne sorreggenti archi a tutto sesto. Situada sul Palatino, essa fu costruita per la famiglia Stati intorno al 1520 e fu ampliata dai Mattei nel 1595 circa. All'inizio dell'Ottocento, in accordo col gusto più avanzato dell'epoca, fu trasformata in Villa «Gotica». Dal 1906 al 1936, in accordo con l'idea di Roma «imperiale», si procedette all'abbattimento della costruzione. A. BARTOLI, *Domus Augustana*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1938, pp. 3-5.

⁴² Antonio Forcellino fa il nome di Pietro D'Andrea, figura poco definita artisticamente, ma molto vicina al Peruzzi, A. FORCELLINO, *La decorazione della Loggia Stati sul Palatino*, «Storia dell'Arte», 1984, 51, pp. 119-125.

⁴³ Gli affreschi con le *Storie di Venere* della Villa Mills sono oggi conservati al museo Ermitage di S. Pietroburgo, N. KRASNOVA, *Palatissiskie freski Rafaelia u Ermitage*, Leningrad, Izdatel' Godudarstvennogo Ermitaza, 1961.

cessero gli affreschi della Stufetta, o comunque, di qualche altro ambiente del Palazzo Vaticano. Questa voce era talmente radicata nel corso del XIX secolo da richiedere una smentita nel 1881 dalle pagine dell'autorevole «Zeitschrift für Bildende Kunst». Paul Schönfeld, in un articolo polemico, dichiara ancora aperta la questione della provenienza dei presunti affreschi: «Indicarli come presenti in Vaticano significa operare un madornale errore con un altro ciclo affrescato che una volta decorava la Stufetta del Cardinal Bibbiena».⁴⁴ Egli, prendendo spunto da una vasta serie di riproduzioni delle «Ore», in vendita in quegli anni, mette inoltre in dubbio la paternità raffaellesca: «che le dodici allegorie, che evidentemente sono imitazioni di decorazioni antiche, risalgono a dei disegni di mano di Raffaello è una supposizione che non sarà condivisa da nessun esperto». Secondo lo studioso, infatti, oltre alla derivazione dalla *Galatea* da prototipi antichi, alcune delle «Ore» denotano un'affinità con le figure «superficiali e fredde» dei «seguaci di Guido Reni».⁴⁵ Dall'intervento di Schoenfeld si evince inoltre che le stampe del Maestri si basavano a loro volta su prototipi precedenti.⁴⁶

Oltre alle incisioni, le immagini ebbero una diffusione capillare a livello europeo su una molteplice varietà di supporti diversi. Il pittore Gaspard Gregoire, noto per aver brevettato nel 1788 una tecnica di decorazione sul velluto, riprodusse le «Ore» su una serie di stoffe ora conservate al Musée des Tissus di Parigi.⁴⁷ Riproduzioni fotografiche tratte dalla serie francese di incisioni si vendevano correntemente sia a Parigi che a Roma. Nella capitale francese presso il noto studio fotografico Collin, specializzato in riproduzioni di opere d'arte⁴⁸ e a Roma, presso lo stabilimento di Romualdo Moscioni. Ancora nel catalogo commerciale del 1921 di quest'ultimo, nella sezione «Quadri presi da disegni di Raffaello e di altri autori», comparivano le «Ore di Raffaello prese da disegni di

⁴⁴ P. SCHÖNFELD, *Raphaels Tag-und Nachtstunden und das Bedezimmer des Kardinals Bibbiena*, «Zeitschrift für Bildende Kunst, Kunstchronik», 1881, pp. 437-439.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 438. Lo studioso, analizzando le figure una ad una, esclude le influenze raffaellesche dalla *Ora prima* e dalla *Ora quinta* di giorno, in cui riscontra un trattamento «superficiale e freddo», analogo a quello dei «seguaci di Guido Reni». La stessa *Ora quinta di giorno* viene invece indicata da Crowe e Cavalcaselle come suprema testimonianza dell'attenzione al genio degli antichi da parte di Raffaello!

⁴⁶ P. SCHÖNFELD, *Raphaels Tag-und Nachtstunden ... cit.*, p. 437. Lo studioso narra poi i falliti tentativi da lui compiuti per riuscire ad entrare nella Stufetta Vaticana, allora utilizzata come ripostiglio e molto mal ridotta.

⁴⁷ H. ALGOU, *Gaspard Gregoire et ses velours d'art*, Paris, 1908, p. 52. J. P. CUZIN, *Grégoire*, in *Raphael et l'art française ... cit.*, p. 250.

⁴⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Td mat 1a.

strutti dal fuoco».⁴⁹ Oltre alla serie di incisioni francesi, che mostrano le «Ore» al di sopra del fregio, presso Moscioni si potevano acquistare anche le riproduzioni di un'altra versione del ciclo, in cui le figure, più sobrie, comparivano prive del consueto fregio pompeiano (Fig. 4). Nel 1925, alla morte di Romualdo Moscioni, la raccolta di fotografie è confluita per la maggior parte nell'Archivio Storico Vaticano, dove le riproduzioni delle «Ore» sono ancora oggi catalogate come «Affreschi di Raffaello», curiosamente nella stessa cartella di Palazzo Borgia a S. Francesco di Paola a Roma, lasciando intendere che questo sia il luogo in cui si possono ancora ammirare le decorazioni parietali.⁵⁰

Ma le «Ore» di Raffaello, riprodotte su vasta scala, fino ad apparire anche su suppellettili ed oggetti, come dimostra una scatola metallica «stile impero» di sali da bagno «Rancé» del 1910 circa, furono anche scelte come soggetto di decorazioni parietali.

Tra il 1853 e il 1856 fu costruita, dall'architetto Thomas Cubitt, su progetto di James Pennethorne, la nuova Sala da Ballo nell'ala sud di Buckingham Palace per Sua Maestà la regina Vittoria. L'ambiente, inaugurato con un memorabile ballo l'8 maggio 1856, ricordato con toni di sincera ammirazione da Lady Eastlake,⁵¹ era decorato in stile raffaellesco con da due lunette dipinte nei lati brevi, in cui apparivano una copia dal *Parnaso* di Raffaello e la scena allegorica *Britannica sanziona la Pace*. Lungo i muri laterali, tra le finestre, erano collocate dodici grandi tele con le «Ore di Raffaello», appositamente commissionate, insieme alle lunette, al pittore italiano Nicola Consoni.⁵² Intorno al 1910, cambiato rapidamente il gusto reale, la decorazione interna della sala fu smantellata e dispersa, ma ne rimane una testimonianza in due acquerelli, rispettivamente di Louis Hague (Fig. 5) e di Arthur Croft.⁵³ L'attuale collocazione

⁴⁹ *Raccolta delle fotografie esistenti nello stabilimento fotografico artistico-commerciale di Romualdo Moscioni, fondato fin dall'anno 1868, Roma, Via Frattina 141, Roma, 1921, inv. 1206-1217.*

⁵⁰ Gall. Mus. Vat. IX, 25-21, 25-22, 25-23; I, 30-22; IV, 2-20; IV, 2-23, XXI-3-26; IX-27-14; XVIII, 10-19; XXX, 80-5. Su Romualdo Moscioni, Roma 1849-1925, vedi P. BECCHETTI, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Colombo, 1983, pp. 327-328. Oltre che al Vaticano, i negativi del fondo Moscioni sono confluiti al Ministero della Pubblica Istruzione. Anche presso la Fototeca della Biblioteca Hertziana, le stampe delle fotografie riproducenti le incisioni con le «Ore di Raffaello» sono catalogate nella cartella di Palazzo Borgia, come «affreschi di Raffaello».

⁵¹ Il diario di Lady Eastlake è citato in A. POWERS, *From Blore to Webb. Inventing a sense of tradition*, «Apollo», 1993, I, *Buckingham Palace, a complet guide*, p. 105.

⁵² Sull'intera decorazione vittoriana dell'ala sud di Buckingham Palace, A. POWERS, *From Blore to Webb ... cit.*, I, pp. 105-111.

⁵³ Louis Hague, *Buckingham Palace: the Ballroom, 1856*, (acquarello, 31,7×47,7 cm.), Royal Collection, RL 19910; Arthur Croft, *Buckingham Palace: the Ballroom, 1856*, (acquarello, 76×95 cm.), Victoria and Albert Museum, acquistato da Sotheby, London, 12 giugno 1980, lot. 81.

dei pannelli con le "Ore" è ignota.⁵⁴ Sia l'impiego del tema, sia la scelta dell'autore, il Consoni, si deve senza dubbio alla smisurata ammirazione per Raffaello del Principe Consorte Albert di Saxe-Coburg. Ammirazione che sfociò nell'imponente collezione di riproduzioni dell'opera raffaellesca intrapresa nel 1852 dal principe con l'aiuto di Carl Ruland, bibliotecario di Windsor Castle, e completata alla sua morte per volere della Regina Vittoria, a cura della Royal Library, nel 1876.⁵⁵ Partendo dal catalogo ragionato di Passavant, il principe consorte, aiutato dal Ruland e da una fitta rete di conoscitori e collezionisti, tra i quali il Waagen, Sir Charles Eastlake e Dominic Colnaghi, mise in atto che può a buon diritto definirsi il primo tentativo di costituire una collezione completa di illustrazioni dell'opera di un singolo artista.⁵⁶ Conservata nella Windsor Library,⁵⁷ la collezione comprendeva anche le famose incisioni, come si evince dal catalogo del 1876, in cui appaiono nella sezione «various frescoes by Raphael or ascribed to Raphael», considerate come riproduzioni di affreschi «probabilmente in qualche stanza del Vaticano».⁵⁸ Oltre alla serie francese del 1805-1806, il principe possedeva una seconda serie completa delle Ore, incisa dal Dubucourt.

Per la nuova Sala da Ballo in stile raffaellesco, il principe Albert scelse dalla sua collezione le Ore, immagini appropriate ad un luogo di svago, figure vagamente "classiche" e di non oscura comprensione che, attraverso l'attribuzione a Raffaello, erano comunque in grado di eludere il sospetto dell'ambiente altolocate vittoriano verso la pittura a soggetto mitologico.⁵⁹

Da una serie di lettere inviate da Roma in Inghilterra da Ludwig Gruner *artistic adviser* del principe consorte dal 1845, e futuro conserva-

⁵⁴ Mrs. J. Roberts, Curator della Print Room, *Royal Collection Trust*, Royal Library, Windsor Castle, comunicazione scritta.

⁵⁵ D. LEVI, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte in Italia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 391.

⁵⁶ La corrispondenza riguardante la formazione della collezione di riproduzioni dell'opera di Raffaello è conservata a Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings. Sull'impresa vedi J. MONTAGU, *The "Ruland/Raphael Collection"*, in *Art History through the Camera's Lens*, a cura di Helene E. Roberts, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995, pp. 37-58.

⁵⁷ C. RULAND, *Introduction*, in *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Royal Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861, and completed by Her Majesty Queen Victoria*, London, 1876, p. xi.

⁵⁸ *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented...* cit., p. 292.

⁵⁹ Per la riscoperta delle figurazioni a carattere mitologico in epoca vittoriana, vedi C. NEWALL, *Classicismo e interpretazione del mito nell'arte vittoriana inglese*, in *Classicità e mito fra '800 e '900*, cat. mostra Roma 1996, Roma, De Luca, 1996, pp. 39-46.

tore del gabinetto di disegni e stampe delle Gallerie di Dresda, conservate nel Royal Archive a Windsor Castle, si evince che le tele con le "Ore" furono fatte eseguire a Roma tra il settembre del 1854 e l'aprile del 1856, poco prima, dunque, dell'inaugurazione ufficiale della Sala.⁶⁰

La scelta di Nicola Consoni non fu casuale. Egli, allievo del Sanguinetti a Perugia e successivamente del Minardi a Roma, era salutato come l'artista contemporaneo il cui stile più si avvicinava «all'immortale angelo di Urbino».⁶¹ Attivo in tutte le maggiori committenze artistiche romane della metà del secolo – gli scomparsi dipinti in Palazzo Torlonia di Piazza Venezia, la volta della biblioteca di Palazzo Corsini, e in seguito, gli affreschi di San Paolo fuori le mura – Consoni si era già avvicinato all'opera di Raffaello nel campo della stampa di traduzione sia come disegnatore che come incisore, e, più tardi, la consacrazione a ideale prosecutore dell'urbinate gli venne dalla realizzazione del ciclo di affreschi con scene del Nuovo Testamento nelle Logge di Pio IX, situate nel braccio di fronte a quelle raffaellesche, delle quali si ponevano come ideale prosecuzione, sia tematica che stilistica.⁶² Dal 1839 Consoni cominciò una lunga collaborazione con Gruner, conosciuto a Roma, come disegnatore per alcune serie di incisioni, tra cui quelle dei mosaici della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo,⁶³ della volta e delle *Cariatidi* della stanza di Elio-

⁶⁰ Windsor Castle, Royal Archives, (in seguito RA), PP/Vic/Add 62/9. 28 settembre 1954, da Mr. Gruner, Roma, al colonnello T. M. Biddulph: «My dear Colonel will you kindly inform His Royal Highness that I received at last an answer from Consoni who, having left Rome on account of the cholera, received my letter very late. Sig.r Consoni is ready to undertake the execution of the Cartoons as soon as he comes back to Rome which will be about this time [...] His demand is 100 scudi a piece (corresponding with about 23 pounds). The pictures therefore could be executed for 50 pounds each, including cartoon, coloured sketch, execution in distemper or varnish on the wall and the background of sky...». Inizialmente, dunque, Consoni doveva fornire solo i cartoni, mentre i dipinti dovevano essere eseguiti in Inghilterra. Da una successiva lettera di Gruner (29 marzo 1855), si evince invece che egli aveva convinto il principe a far eseguire i dipinti direttamente a Roma. Le "Ore" raggiungono Londra nel 1856, come si evince da una lettera di Gruner del 7 aprile da Roma: «I found seven of the Horae finished and the eight much advanced»: 20 aprile 1856, da Londra: «Dear Colonel, ... I have safely arrived bringing with me the eight paintings of the Horae, which I shall either bring or send tomorrow to the Palace». Per gentile concessione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II.

⁶¹ Un artista, *Tre dipinti di Nicola Consoni*, "Album", 1850, XVIII, pp. 388-389. Vedi, inoltre, F. C. R. S. Antonio da Padova, *dipinto del prof. Nicola Consoni*, «Album», 1854, XXV, pp. 389-390: «Egli volle informarsi alla scuola del gran Raffaello, che fu primo e sarà unico».

⁶² L. BARROERO, *Consoni, Nicola*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, vol. 28, p. 58. Per lo spiccato linguaggio raffaellesco del Consoni, il «Raffaello del secolo XIX» vedi il saggio di Claudia Consoni: *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, «Ricerche di storia dell'arte», 1997, 62, pp. 24-38.

⁶³ L. GRUNER, *I mosaici della cupola nella cappella chigiana di S. Maria del Popolo a Roma, inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino*, Roma 1839.

doro e di due degli arazzi vaticani.⁶⁴ La fama del "Raffaello del secolo XIX" giunse dunque alla corte inglese attraverso Ludwig Gruner, interessante e non del tutto esplorata figura dall'attività poliedrica e internazionale.⁶⁵ Fu lui, infatti, a suggerire al principe consorte il nome del Consoni per l'esecuzione delle "Ore di Raffaello", e ad occuparsi delle loro esecuzione e trasporto attraverso ripetuti viaggi in Italia, compiuti anche per scegliere gli arredi necessari alla nuova ala del palazzo.⁶⁶

Qualche anno più tardi, nel 1861, Consoni ricevette un nuovo incarico dalla regina Vittoria, quello di eseguire i cartoni, ancora in puro stile raffaellesco, su disegno di Gruner, per gli interni del Mausoleo reale di Frogmore, ultimo omaggio allo scomparso coniuge e alla sua passione per Raffaello.⁶⁷

Ma il successo delle "Ore di Raffaello" come soggetto privilegiato di decorazione parietale non si fermò all'Inghilterra vittoriana. Esse ricompaiono nella volta del teatro di Villa Torlonia, ultima grande villa suburbana edificata a Roma. Prive del fregio decorativo pompeiano, le "Ore" sono dipinte su fondo chiaro e circondano, in dodici diversi spicchi, la figura centrale di Apollo-Helios (Fig. 6). Il teatro fu costruito a partire dal 1839-40 dall'architetto Quintiliano Raimondi,⁶⁸ probabilmente per celebrare il matrimonio tra Alessandro Torlonia e Teresa Colonna, avvenuto nel 1840. Ma la volta fu probabilmente ultimata nel 1874, al momento della ripresa dei lavori, interrotti nel 1848 alla morte del Raimondi.⁶⁹

⁶⁴ C. CONSONI, *Restauro conservativo* ... cit., p. 26.

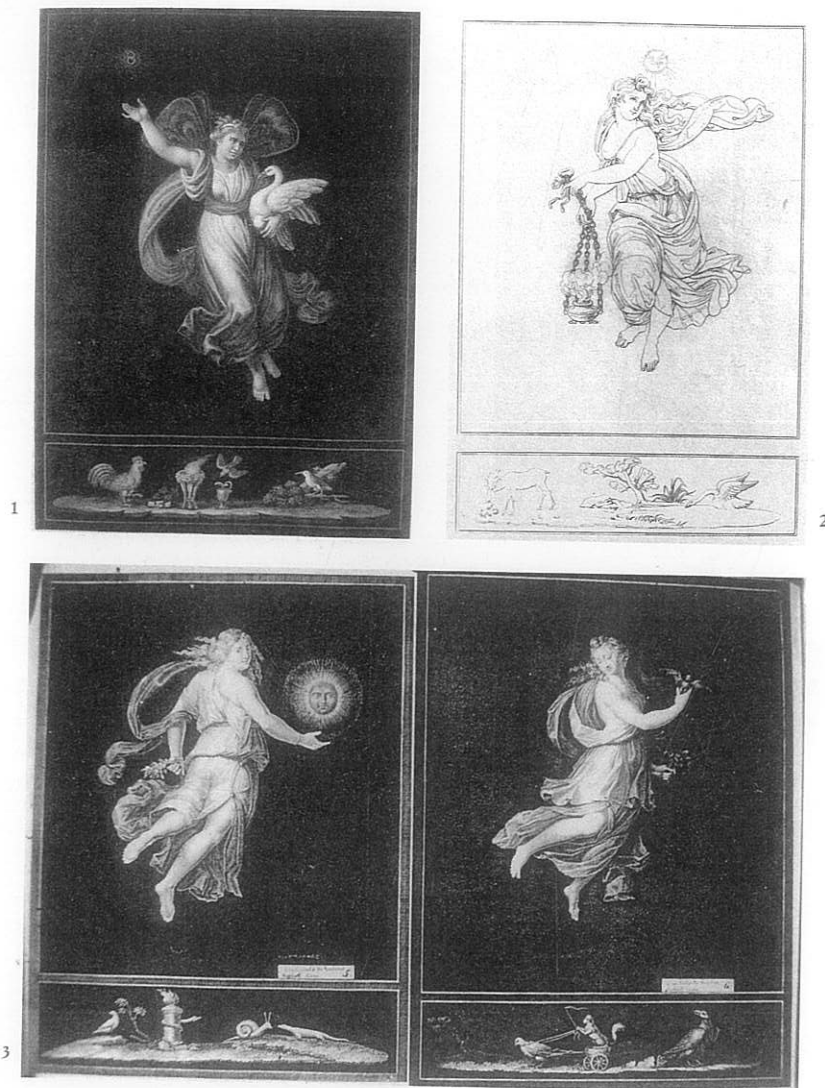
⁶⁵ Sulla figura di Ludwig Gruner, decoratore, incisore architetto e conoscitore d'arte, allievo a Milano alla fabbrica di terracotta di Andrea Boni, direttore del Kupferstich-Kabinett della Galleria di Dresda dal 1856, oggi quasi del tutto sconosciuta, vedi il necrologio di A. VON REAUMONT, *Di tre artisti tedeschi: L. Gruner, E. Mandel, G. Hübner*, «Archivio storico italiano», 1883, s. IV, t. XI, pp. 264-274, in particolare: pp. 264-267; sulla sua attività di conservatore della collezione di disegni e stampe e di insegnante di incisione, D.H. MARX, *Das Entstehen der Sammlung spanischer Gemälde in der Dresdener Galerie. Ludwig Gruner zum 100. Todestag*, «Dresdener Kunstblätter», 26, 1982, pp. 42-55.

⁶⁶ Windsor Castle, RA, PP/Vic/Add 62/27, Lettera di Gruner del 29 marzo 1855. Per gentile concessione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II.

⁶⁷ *The Royal Mausoleum, Frogmore*, London 1991; J. MONTAGU, in *The "Ruland/Raphael Collection"* ... cit., p. 49, senza nominare Nicola Consoni, suggerisce che le decorazioni interne del mausoleo furono direttamente ispirate alla collezione di riproduzioni di motivi raffaelleschi riunite dal principe.

⁶⁸ M. F. APOLLONI, A. CAMPITELLI, A. PINELLI, B. STEINDL, *La Villa di Alessandro Torlonia*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1986, 28-29, p. 18. e p. 72; A. CAMPITELLI, A. PINELLI, *Il Teatro, in Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, pp. 191-227.

⁶⁹ A. CAMPITELLI, B. STEINDL, *Costantino Brumidi da Roma a Washington. Vicende e opere di un artista romano*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1992, 46, p. 54.



1. Michelangelo Maestri, *Ora sesta della notte*, acquaforte acquerellata. - 2. Normand fils, *Ora terza del giorno*, acquaforte, da CH. P. LANDON, *Oeuvre Complet de Raphael Sanzio* ... - 3. Jean-Baptiste Fosseyeux, Nicolas Lavallée, *Ora Quinta e Sesta del Giorno*, in una foto della collezione di Romualdo Moscioni.

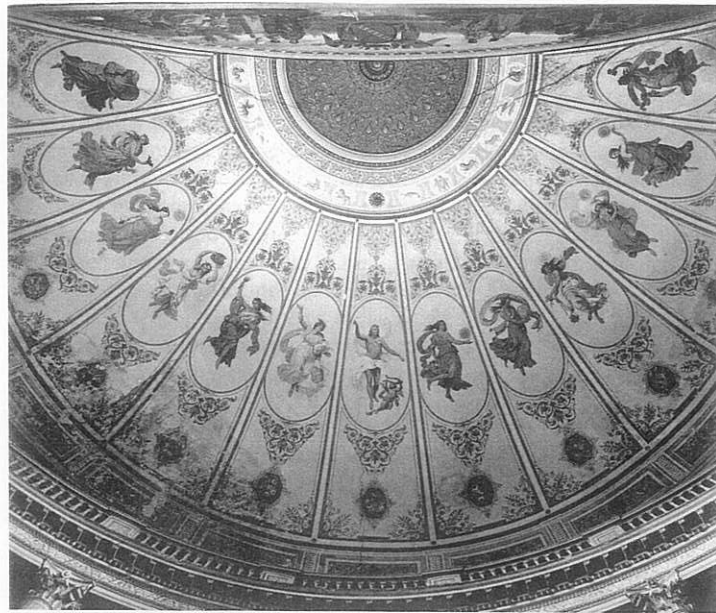


4

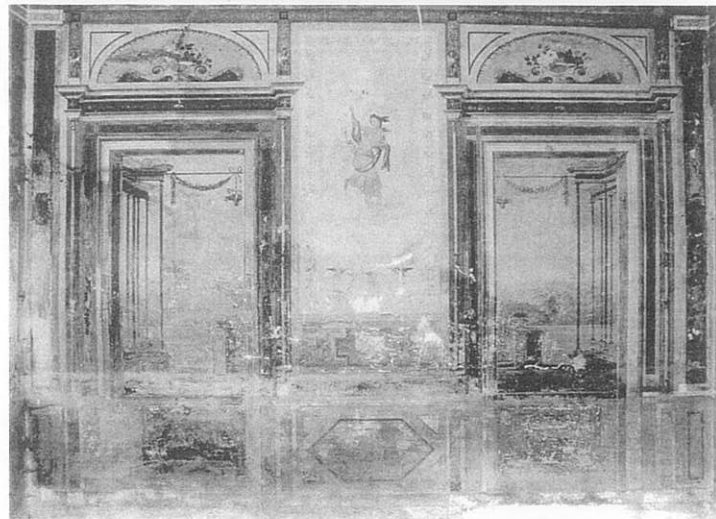
4. *Ora terza del giorno*, in una foto della collezione di Romualdo Moscioni. - 5. Louis Hague, *Buckingham Palace. The Ballroom 1856*, RL 19910 DM 2355, The Royal Collection © 2001, Her Majesty Queen Elisabeth II.



5



6



7

6. Roma, Villa Torlonia, Volta del Teatro, *Apollo e le Dodici Ore*. - 7. G. B. Caretti e scuola, Roma, Villa Carpegna, "Saloncino pompeiano", *La Danza*.

Mentre le decorazioni delle sale laterali sono state attribuite a Costantino Brumidi,⁷⁰ l'autore della volta è ancora sconosciuto. Se le Ore erano un soggetto molto frequentato per i luoghi di svago, e in particolare nelle decorazioni teatrali, come nella scomparsa volta del Teatro Apollo a Tor di Nona,⁷¹ l'ignoto autore della Villa Torlonia, o, più probabilmente, il suo colto suggeritore, scelse, ancora alla fine del secolo, le "Ore di Raffaello" come prototipo stilistico per raffigurare il tema.

I principali ingredienti delle "Ore", Raffaello e l'antico, sulla scia del fortunato filone europeo iniziato nella metà del XVIII secolo, che condusse, tra l'altro, alla riscoperta della tarda produzione dell'urbinate, continuarono ad attirare l'attenzione di artisti e studiosi per tutto il corso del XIX secolo. Immagini ambivalenti, furono utilizzate anche separatamente, come avviene per l'"Ora prima del giorno", inserita nel decoro parietale del "Saloncino pompeiano" di Villa Carpegna, dipinto intorno al 1846 da Giovanni Battista Caretti o dalla sua scuola (Fig. 7) in occasione del matrimonio di Luigi Carpegna con la principessa polacca Ludmilla Holinska.⁷² La figurina, fedelmente ricalcata dalle notissime incisioni, appare priva della fiaccola aurorale, ed è trasformata in allegoria della Danza,⁷³ in allusione alle virtù artistiche della giovane sposa.

Intese come colte citazioni da Raffaello, sentito come anticipatore di quel diffuso e durevole "gusto neoclassico",⁷⁴ queste immagini testimoniano uno dei tanti canali della longeva fortuna dell'urbinate, pittore che non riceveva più, negli ambienti artistici europei più avanzati, il consenso

⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁷¹ G. PIANTONI, *La decorazione di Bigioli per il teatro Apollo a Tordinona e una nuova attribuzione*, in *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica tra le Marche e Roma*, cat. mostra San Severino Marche 1998 a cura di G. Piantoni, Roma, De Luca, 1998, pp. 87-101.

⁷² C. BENOCCI, V. PROIETTI, *Villa Carpegna storia, architettura, restauro*, Roma (S.P.Q.R., XVIII Circoscrizione), 1987, pp. 119-122; C. BENOCCI, *Pietro Francesco Garoli pittore «di prospettive» e la cultura accademica romana degli inizi del Settecento*, in *Temi di decorazione dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura, Studi sul Settecento romano*, 6, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica, 1990, p. 23.

⁷³ C. BENOCCI, *Le Ville storiche di Via Aurelia Antica*, Roma, Fratelli Palombi, 1995.

⁷⁴ M. PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1939. Il tenace perdurare del gusto per queste immagini su fondo nero, è ricordato in un passo da Marcel Proust: «Poi entravamo in quella che lui chiamava la sua stanza "da lavoro", alle cui pareti erano appese alcune di quelle stampe raffiguranti su fondo nero una dea rosea e carnosa in atto di guidare un carro, o in piedi sopra un globo, o con una stella in fronte, che piacevano tanto negli anni del Secondo Impero perché si riteneva avessero un'aria pompeiana, che furono poi detestate e che tornano oggi a piacere per una sola e analoga ragione, a dispetto delle altre che si vogliono addurre, e cioè che hanno un'aria Secondo Impero», M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, ed. cons. a cura di L. De Maria, trad. G. Raboni, Milano, Oscar Mondadori, 1995, p. 89.

di un tempo, ma il cui culto era ancora vivissimo a Londra, tutelato dalla regina Vittoria e a Roma, durante il pontificato di Pio IX. L'influenza di Raffaello, dunque, oltre a penetrare, a volte anche in negativo, in correnti pittoriche più inquiete, dove il ritorno a moduli sentiti come rinascimentali, o pre-rinascimentali, era portatore di un elemento di rottura nella pratica artistica, permea di sé anche la pittura decorativa più ufficiale, in cui il nome del pittore urbinato è invece impiegato come garante della tradizione.⁷⁵

SOMMARIO

Tra le tante immagini erroneamente attribuite a Raffaello nel corso del XVIII secolo, si trovano le cosiddette "Ore del giorno e della notte", personificazioni femminili stilisticamente ispirate alle incisioni tratte dai ritrovati affreschi di Ercolano. Pubblicate e riprodotte in vari e diversi contesti legati al nome dell'urbinato, le Ore ebbero una straordinaria diffusione europea, sia letteraria che figurativa e furono utilizzate come tema privilegiato in alcune importanti commissioni pubbliche, come la nuova sala da ballo di Buckingham Palace voluta dalla regina Vittoria e dal suo consorte Albert e il teatro della Villa Torlonia a Roma.

SUMMARY

Among the several images wrongly ascribed to Raphael during the XVIII century, we find the so called «Hours of the day and night», female personifications inspired from the engravings based on the frescoes found in Ercolano.

After being published and reproduced in various contexts verted to Raphael, the "Hours" had an extraordinary diffusion througout Europe, both literary and figurative, and they were used as privileged theme in some important public commissions such as the new ballroom of Buckingham Palace, ordered by Queen Victoria and his husband Prince Albert, and the Villa Torlonia theatre in Rome.

⁷⁵ «Alla fine dell'Ottocento Raffaello non riceve più tutti i consensi, salvo che a Roma, che stava diventando il bastione della tradizione... Il ricorso alla formula raffaelliana era l'esito ultimo di una corrente che sopravviveva a se stessa». N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, p. 15.

LAURA PEPERONI* - MARINA ZUCCOLI**

DAL MANOSCRITTO ALLA STAMPA,
DALL'ARCHIVIO ALLA BIBLIOTECA

INTRODUZIONE

Il Dipartimento di Astronomia dell'Università di Bologna, erede della settecentesca Specola dell'Istituto delle Scienze, conserva documentazione scientifica risalente alle prime mosse, a fine Seicento, di quell'Accademia degli Inquieti che costituì il nucleo originario dell'Istituto delle Scienze stesso. Fondato nel 1711 dal patrizio bolognese Luigi Ferdinando Marsili, l'Istituto si articolava in varie sezioni, corrispondenti ad altrettanti laboratori (*camere*), tra i quali la Specola, ospitata in una torre astronomica appositamente eretta nei primi decenni del '700. Prima ancora della sua costruzione, un manipolo di scienziati, guidati dal giovane Eustachio Manfredi (1674-1739), fondatore sedicenne dell'Accademia degli Inquieti, soleva effettuare osservazioni astronomiche là dove si offrivano un orizzonte libero o una meridiana: nella basilica bolognese di San Petronio, nell'osservatorio privato del conte Marsili, nel palazzo Vasé Pietramellara o a Castel dei Britti.¹

Accanto alla corrispondenza conservata in archivio, alle carte sul calendario, ai dati meteorologici, ai progetti e ai disegni, riveste quindi particolare importanza la serie archivistica delle osservazioni astronomiche.

* Dipartimento di Discipline Economico Aziendali, Università degli Studi di Bologna.

** Dipartimento di Astronomia, Università degli Studi di Bologna.

¹ EURIDE FREGNI *L'archivio dell'Istituto delle Scienze di Bologna: storia di una dispersione*, in *Gli archivi per la storia della scienza e della tecnica. Atti del convegno internazionale di studi, Desenzano sul Garda, 4-8 giugno 1991*, Roma, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1995, pp. 461-474.