

**Predella** journal of visual arts, n°34, 2014 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Direttore scientifico aggiunto** / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

**Comitato scientifico** / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Coordinatore della redazione** / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

**Impaginazione** / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Luisa Berretti

## L'antologia cartacea di Alberigo Carlini: appunti e disegni di un frate pittore tra Roma e la Toscana nel Settecento

*This article focuses on the activity as draughtsman of the Franciscan monk Alberigo Carlini, who spent his life painting canvases and frescoes for Franciscan churches and convents in Tuscany and Rome. After a period of training in Ottaviano Dandini's workshop in Florence, he moved to Rome to study with Sebastiano Conca. Carlini's drawings, many of them executed during his stay in Rome, are gathered in volumes preserved in the Museo Civico of Pescia (Tuscany). This so rich and almost wholly unpublished ensemble – including studies from the Roman antiquity, architectural and anatomical drawings, preparatory sketches for paintings, religious, allegorical etchings and engravings – shows perfectly the academic training of a 18th-century Italian artist.*

È sul filo del disegno che corre la trama di questo contributo dedicato ad Alberigo Carlini da Vellano (1703-1775), pittore minorita vissuto nel pieno del Settecento servendo con la sua pittura alcuni dei principali conventi toscani dell'Ordine. Un percorso, il nostro, che si svolgerà tra i disegni e le stampe del lascito del pittore, legato alla sua morte al Convento di San Ludovico a Colleviti presso Pescia, oggi conservati presso il Museo Civico di quella città, nel tentativo di ricostruire idealmente il pensiero che sottese alla raccolta del materiale grafico. La varietà e l'eterogeneità dei fogli riuniti dal Carlini – da quelli raffiguranti soggetti sacri a quelli allegorici e mitologici, dalle tavole di prospettiva a quelle di anatomia – e il numero consistente di essi, inducono a ritenere che il frate pittore non solo si servì del materiale ai fini di studio, ma forse avesse in progetto di costituire un vero e proprio repertorio di immagini ad uso dei futuri pittori dell'Ordine.

Come *incipit* di queste righe un'*Allegoria della Morte*<sup>1</sup> (fig. 1), eseguita dal Nostro a matita rossa con un tratteggio fitto e dai calibrati passaggi tonali, nella quale una giovane donna velata bacia la mano ad uno scheletro stante mentre l'uomo accanto a lei osserva la scena non nascondendo la sua preoccupazione. Il disegno, che forse allude alla nozione spirituale della "buona morte", mostra appieno le caratteristiche formali e stilistiche tipiche di molti fogli autografi del Carlini conservati presso il museo pesciatino e finora inediti.

L'attività pittorica del Carlini è stata per lo più indagata. Le principali fonti sette e ottocentesche, e studi successivi, ne hanno ricostruito il *corpus* pittorico dagli esordi «sotto la direzione di Ottaviano Dandini»<sup>2</sup> a Firenze, al tirocinio romano ove questi «frequentò il Conca»<sup>3</sup>, fino alla piena maturità artistica rappresentata

dalle tele con le stazioni della Via Crucis del convento francescano di Pietrasanta – considerate tra le sue prove migliori – o dagli esiti tardi testimoniati dai numerosi dipinti eseguiti a Colleviti<sup>4</sup>. Si apprende che il Nostro improntò la sua vita ad un concreto impegno religioso, intrapreso seriamente fin dall'età di quindici anni, quando vestì l'abito francescano, coniugando la pratica di vita religiosa e il sacerdozio ai sempre più fitti incarichi pittorici nei conventi dell'ordine e di altre famiglie monastiche. I minori osservanti di Fucecchio, di Colleviti, di Pietrasanta e di altre località, dagli anni quaranta del Settecento alla fine degli anni sessanta, quindi per circa un ventennio, si affidarono al frate pittore. Questi era infatti capace con la sua arte di veicolare chiaramente il messaggio francescano secondo precisi e riconoscibili precetti iconografici, rispettando finanche i canoni estetici in voga all'epoca. Si deve supporre pertanto che il Carlini, oltre ad una pura e sincera fede religiosa, e ad una notevole inclinazione artistica, sia stato di certo sostenuto fin da giovanissimo, dai confratelli, ed incoraggiato ad intraprendere quella strada impegnativa, probabilmente anche nell'ottica, da questi intravista, di ottenere un considerevole risparmio per l'Ordine impiegando il frate nelle commissioni artistiche al posto di pittori chiamati dall'esterno che avrebbero sicuramente rappresentato oneri maggiori. L'attività grafica del Carlini è ancora tutta da esplorare e il materiale conservato a Pescia (per la quasi totalità a lui riconducibile), che non è stato finora mai indagato ad eccezione di alcune sporadiche menzioni<sup>5</sup>, rappresenta un ricchissimo patrimonio in tal senso<sup>6</sup>.

Sulle doti disegnative del Nostro si esprime il Gabburri affermando che

Fra' Clemente Alberigo Carlini di Pescia, minore osservante di San Francesco, nacque l'anno ... [sic], studiò in Firenze sotto la direzione di Ottaviano Dandini, disegnando nella Real Galleria di Toscana tutto ciò che vi è di più raro, tanto di statue e bassi rilievi, quanto di pitture, sino all'anno 1735. Visse questo degno religioso sacerdote nella città di Firenze, frequentando ogni sera l'Accademia del nudo, con gran profitto, e dando continue riprove del suo sapere, avanzandosi sempre più a gran passi alla gloria. Nell'anno sopraddetto passò a Roma per quivi maggiormente perfezionarsi, e colà vive nel 1739. Onde si può sperare di lui un'ottima riuscita, nella pittura, conforme egli è molto esemplare nella pietà e specialmente per il basso concetto di se medesimo.<sup>7</sup>

Benché nel manoscritto dell'erudito venga più volte proposto il *topos* del giovane apprendista pittore che si esercitava copiando i capolavori della Galleria fiorentina, non abbiamo ragione di non credere alle sue parole. Non resta traccia purtroppo di disegni o dipinti che testimonino questa prima attività giovanile del Carlini<sup>8</sup>. Che questi si fosse dedicato allo studio dal naturale e alla grafica, come richiedeva la tradizione fiorentina per apprendere i rudimenti dell'arte pittorica, è indubbio, ma non sappiamo in quali rapporti egli fosse con Ottaviano Dandini:

se ne avesse frequentato saltuariamente la bottega, o se ne facesse parte attivamente non ci è dato sapere poiché la documentazione rintracciata mostra ancora molte lacune sull'argomento<sup>9</sup>.

Il Carlini dunque, secondo Gabburri, rimase a Firenze sino al 1735 e a quella data dovette trasferirsi a Roma<sup>10</sup>. Ci informa poi il Lanzi che questi a Roma continuò la sua formazione di pittore presso la scuola del nudo di Sebastiano Conca<sup>11</sup>, uno dei protagonisti di maggior successo della scena artistica romana almeno sino al 1740, che contribuì ad istruirlo nell'approfondire, più che la pratica della tecnica pittorica – che questi già doveva ben conoscere dopo l'apprendistato fiorentino –, lo studio teorico, fondamentale nel tirocinio artistico. Il viaggio a Roma – definita secondo la calzante espressione lanziana «l'università dell'arte» – per studiarvi l'antico e Raffaello, era imprescindibile per la crescita di un pittore e anche il primo maestro del Carlini da giovane aveva soggiornato nell'Urbe e studiato presso la bottega di Benedetto Luti per passare poi in quella di Andrea Pozzo<sup>12</sup>. La documentazione è pressoché inesistente anche per il periodo romano dell'artista<sup>13</sup> ma nuove aperture si prospettano dallo studio del materiale grafico conservato a Pescia.

I «tomi» annessi<sup>14</sup> alla Libreria di Colleviti<sup>15</sup> per volontà del frate pittore dovettero essere in origine almeno otto: il volume ora segnato "S2" corrispondeva al «tomo secondo in foglio», quello segnato "S5" doveva costituire il «tomo settimo in mezzo foglio», e l'attuale "S6" corrispondeva al «tomo ottavo in foglio»<sup>16</sup>. Che il Carlini morendo abbia lasciato al convento molti studi e disegni a matita rossa è ricordato soltanto dal suo allievo e collaboratore, pittore e letterato, Innocenzo Ansaldo<sup>17</sup> e sebbene questi non specifichi che i fogli fossero legati in volume – poiché non è da escludere che ciò venisse fatto posteriormente alla scomparsa del frate – si riferì senz'altro a quelli. I volumi sono manoscritti e presentano una legatura in cartapeccora<sup>18</sup>. Oltre ai volumi citati, gran parte dei fogli sciolti conservati presso il museo, nel fondo Stampe Antiche, ed un volume segnato "S4"<sup>19</sup>, rilegato in epoca successiva rispetto agli altri tre, fecero parte, con ogni probabilità, del nucleo originario lasciato dal Carlini a Colleviti. Nei volumi sono sistemate incisioni a bulino e ad acquaforte di autori di scuole italiane e straniere prevalentemente del XVI, XVII e del XVIII secolo raffiguranti soggetti sacri, allegorici, mitologici e ritratti; schizzi, studi, e pagine manoscritte eseguiti dal Carlini; e alcuni disegni di altri artisti databili al Seicento e al Settecento.

Si è già proposto in altra sede<sup>20</sup> che l'intento principale che spinse il Carlini a riunire il materiale grafico in oggetto nel corso della sua vita sia stato strumentale ai suoi studi. A supporto di tale affermazione sono alcune incisioni quadrettate a matita rossa, come quella raffigurante *Sant'Ignazio di Loyola*<sup>21</sup> (fig. 2) accanto alla quale, sullo stesso foglio, vi è pure disegnato, a matita, un fascio littorio con rela-

tive indicazioni a penna «metallo» (testa leonina), «acciaio» (ferro dell'ascia), «rossa» (i *fasces* in cuoio), «legno» (bastone dell'ascia) ad indicare i diversi materiali, al fine di una eventuale restituzione pittorica probabilmente in una scena di trionfo o comunque in un contesto romano antico. Per gli artisti era prassi di epoca remota raccogliere i disegni di propria mano, del maestro, o di altri per mantenerne memoria o per studio e molti sono gli esempi che potremmo citare<sup>22</sup>.

Il materiale grafico prodotto e raccolto dal Carlini rappresenta una preziosa fonte di informazioni per conoscere il *modus operandi* di un pittore attivo negli anni centrali del Settecento<sup>23</sup>. Se considerevole risulta infatti la documentazione riguardante la formazione dei giovani artisti presso la più importante accademia romana, l'Accademia di San Luca<sup>24</sup>, scarsa, per non dire quasi inesistente, è quella relativa alle scuole tenute da singoli maestri. Sappiamo che, secondo lo statuto del 1715, soltanto gli accademici di San Luca avevano il diritto di «condurre opere, istruire giovani, esercitare accademie, stimare lavori»<sup>25</sup> e tra questi, Sebastiano Conca, due volte Principe dell'Accademia (dal 1729 al 1731, e dal 1739 al 1741 quando Carlini era a Roma...), tenne, almeno dal 1712, una scuola del nudo, tra le più frequentate all'epoca<sup>26</sup>. Il Gabburri parla con elogio della «sua fioritissima scuola sempre numerosa di più di sessanta scolari»<sup>27</sup> e Melchiorre Missirini afferma che «formare discepoli con principi chiari e sicuri era una delle sue maggiori preoccupazioni»<sup>28</sup>. Olivier Michel nel suo studio sul Conca, tra gli allievi di questi menziona anche i toscani scrivendo che i lucchesi Pompeo Batoni, Benedetto Ponzetti e il P. Alberigo Carlini da Pescia preferirono Roma a Firenze<sup>29</sup>. Il Carlini, secondo quanto scritto dal Gabburri, dovette trovarsi a Roma dal 1735 al 1739 almeno. In quegli anni il maestro gaetano era all'apice del successo: riceveva commissioni da ordini religiosi, da cardinali, nonché dai reali piemontesi, fu favorito dal papa e aveva già intrapreso il viaggio nel granducato di Toscana dove a Firenze era stato trionfalmente eletto accademico del disegno nel 1731 e a Siena aveva lasciato un capolavoro della pittura a fresco del Settecento: la *Probativa piscina* nella Chiesa della Santissima Annunziata nello Spedale di Santa Maria della Scala. Studiare a Roma sotto il suo magistero doveva rappresentare all'epoca il miglior biglietto da visita per un pittore toscano. Gli insegnamenti impartiti dal Conca ai giovani che frequentarono la sua scuola erano presumibilmente quelli accademici: disegno, pittura, scultura, anatomia, architettura, geometria e prospettiva<sup>30</sup>. Per un virtuoso come il Conca lo studio dell'architettura, della prospettiva e della scenografia – oltre al disegno, fondamento delle tre arti – doveva essere imprescindibile per raggiungere in pittura quegli effetti illusionistici e teatrali caratteristici della sua grandiosa arte in bilico tra il barocco ed il rococò.

Ecco che i volumi provenienti da Colleviti, in particolare nelle pagine manoscritte da Carlini, costituiscono una ricchissima documentazione che attesta di

una prassi "esercitativa" sui testi teorici circolanti nella scuola del Conca. Le carte manoscritte riproducono dettagliatamente pagine estratte da trattati di antiquaria, di anatomia, di prospettiva e di geometria.

I fogli inseriti nel volume intitolato *Complesso di diversi disegni di naturali ed altri studi* (S5) rappresentano esercitazioni da modelli antichi conservati a Roma, e «studi» copiati dalle tavole di trattati di antiquaria. Si alternano schizzi a matita nera, a studi a matita ripassati a penna. Questi sono tratti dalle incisioni che imitano gli affreschi di Raffaello e bottega nelle Logge Vaticane, mediati dalle tavole incise da Pietro Aquila, pubblicate in *Imagines veteris ac Novi Testamenti*<sup>31</sup>. Altri derivano da episodi di storia romana dai rilievi dell'Arco di Costantino<sup>32</sup> (fig. 3) presi dalle tavole incise da Pietro Sante Bartoli e pubblicate in *Admiranda Romanorum*<sup>33</sup>; altri ancora sono a matita e riproducono sculture antiche conservate a Roma. Questi ultimi sono tratti da stampe in circolazione all'epoca o, nel caso di alcuni disegni acquerellati, forse sono direttamente eseguiti dal modello. Seguono alcune tavole dell'opera di Antonio Gallonio *Trattato de gli istrumenti del martirio*<sup>34</sup> con incisioni da Antonio Tempesta su disegni di Giovanni Guerra, manoscritte a penna per mano del Carlini. Altre carte riproducono suppellettili relative alla religione ebraica e alle sue cerimonie; e altre ancora raffigurano lucerne e vasi antichi, tratti dalle *Osservazioni sopra i cimiterj*<sup>35</sup> di Marco Antonio Boldetti. Le stampe sei e settecentesche incollate sulle pagine del volume raffigurano soggetti tratti dall'antico, sacri e allegorici e alcuni ritratti maschili. Tra i primi, troviamo acqueforti di Pietro Santi Bartoli, tra i secondi, emergono, in mezzo alle numerose stampe devozionali, le incisioni a bulino del fiorentino Carlo Gregori su invenzione di Francisco Vieira, Agostino Masucci e altri, che facevano parte dell'opera di Liborio Cagliari intitolata *Compendio delle vite dei santi orefici e argentieri*<sup>36</sup> (fig. 4). Un'altra serie ben rappresentata, seppur incompleta come la precedente è quella dedicata da Giuseppe Zocchi alla vita della Vergine, pubblicata da Giuseppe Allegrini, alla cui impresa parteciparono come incisori anche Filippo Morghen, Marcantonio Corsi, ed Angiolino Fiaschi. Pure in questo volume, come negli altri e tra le stampe sciolte del lascito Carlini, sono frequenti le prove di incisori tardo-seicenteschi e settecenteschi che riproducono pitture di artisti celebri del Seicento romano quali Annibale Carracci, Guido Reni, Carlo Maratta, Ciro Ferri, Carlo Cignani, Pietro da Cortona e Giovanni Lanfranco. Il volume si configura quindi come un repertorio di studio dai dipinti dei più celebri maestri seicenteschi, ma anche come taccuino per conservare memoria dei disegni «di naturali» eseguiti dal Carlini durante il soggiorno romano.

Il volume intitolato *Trattato di Prospettiva, e Lezioni manoscritte avute nell'Accademia di S. Luca* (S2) raccoglie invece fogli di carattere più tecnico e comprende carte manoscritte con relativi disegni a matita ripassati a penna e inchiostro bru-

no acquerellato; si tratta di disegni copiati, con brillante esecuzione, dalle tavole del trattato di prospettiva di Andrea Pozzo *Perspectiva Pictoricum*<sup>37</sup>, da quello di prospettiva e scenografia di Giulio Troili *I Paradossi per praticare la prospettiva*<sup>38</sup>, da quello di anatomia di Ercole Lelli *Anatomia esterna del corpo umano per usi de' pittori, e scultori*<sup>39</sup> (figg. 5 e 6), ma il volume include pure incisioni, con soggetti prevalentemente sacri, di cui la più recente parrebbe essere quella di Jacob Frey su disegno di Giacinto Brandi raffigurante *Beata Rita da Cascia*<sup>40</sup> recante la data 1736. Tale dato ci permette di confermare la nostra ipotesi di datazione del volume da porsi negli anni del soggiorno romano dell'artista. La pagina di titolazione ci informa inoltre che il volume include «lezioni manoscritte avute nell'Accademia di San Luca». Il nome del Nostro non risulta però tra gli allievi dell'accademia<sup>41</sup> e si deve quindi supporre che: o il Carlini partecipò come auditore ad alcune lezioni e prese di suo pugno gli appunti, oppure, ipotesi forse più probabile, che questi copiò un manoscritto messo a disposizione degli allievi, dal Conca (o entrambe...). Resta indubbio che si tratti di scritti autografi del Carlini poiché la grafia delle pagine manoscritte corrisponde a quella vergata in un inventario di oggetti d'arte della famiglia Galeotti di Pescia, documento stilato dal Nostro e datato 1751<sup>42</sup>. Una ulteriore conferma a riguardo viene data anche dall'annotazione iscritta<sup>43</sup> dal Carlini sotto al disegno della *Cupola del Collegio Romano ombreggiata*<sup>44</sup> (fig. 7) inserita dal Pozzo nel suo celebre trattato<sup>45</sup>.

Carlini è stato spesso considerato solo un abile copista, sulla base, probabilmente, di un aneddoto nel quale viene narrato che il pittore sia stato scacciato dalla scuola del Conca per aver copiato un dipinto del maestro in maniera così eccellente da esser scambiato con l'originale<sup>46</sup>. Per quanto il racconto possa apparire d'invenzione, questo cela forse qualche verità. Com'è noto, la copia dall'antico e dai maestri era ritenuta di basilare importanza nella formazione di un artista<sup>47</sup>. Vero era però che la copia doveva esser superata dall'invenzione per far sì che un pittore si affermasse con una certa fama. Questo è uno dei punti fondamentali trattati negli *Ammonimenti*<sup>48</sup> scritti dal Conca e pubblicati nel 1740, ove si legge a riguardo: «Guai se ti fai copiatore: sarai sempre al di sotto del tuo modello. Cerca dunque essere originale, e non copia»<sup>49</sup>. Il maestro, con questo «breve codice artistico» si rivolgeva ai giovani artisti fornendogli una serie di consigli, ben trentasei, propedeutici alla loro formazione in seno all'Accademia, così pure fuori da quella. Senz'altro il Carlini conosceva molto bene gli *Ammonimenti* del Conca ma, entrando nel merito, son da considerare le richieste espresse dalla committenza che lo impiegò. Di certo l'Ordine forniva precise indicazioni iconografiche e formali ai pittori chiamati a dipingere nei complessi minoriti, non lasciando forse spazio ad invenzioni ma puntando piuttosto a comunicare messaggi semplici ed edificanti. Si spiega probabilmente così che il Nostro, nei dipinti eseguiti per i conventi, ab-

bia spesso preferito prendere spunti dai suoi maestri, e da pittori sei e settecenteschi a lui affini per sensibilità verso la religiosità francescana.

Durante il pontificato del fiorentino Lorenzo Corsini, salito al soglio col nome di Clemente XII (1730-1740), si svolse dunque il tirocinio artistico del Nostro nell'Urbe. Il fervore religioso che animò l'ambiente ecclesiastico nella prima metà del Settecento portò alla commissione di numerose pale d'altare, da parte di privati e religiosi, che con Carlo Maratti e Pompeo Batoni segnarono lo straordinario apice di una tendenza diffusa a dipingere martirii ed estasi di santi, canonizzazioni, beatificazioni e via discorrendo, rappresentandone gli esiti artistici più alti e ammirevoli poiché la committenza poteva investire cospicue somme di denaro e rivolgersi quindi agli artisti migliori<sup>50</sup>. Queste opere fecero scuola e i pittori "minori" le copiarono e presero spunto da quelle a causa della richiesta sempre maggiore di immagini, a costo più basso. Tra i molti pittori vissuti nel corso del Settecento a Roma ed attivi dipingendo soggetti sacri, vi furono anche Sebastiano Conca con il cugino Giovanni, e poi i suoi figli, Tommaso Maria<sup>51</sup> e Fra' Sebastiano<sup>52</sup>, che lavorarono assiduamente per gli ordini religiosi, e inoltre, come è stato fatto notare da Vittorio Casale, essi ottennero importanti incarichi da Benedetto XIV anche in occasione di cerimonie "effimere": le beatificazioni di Camillo de Lellis (1742) e di Francesca Fremiot de Chantal (1751), o la canonizzazione plurima di cinque santi (1746)<sup>53</sup>. In quest'ambito probabilmente trova spazio anche l'attività del Carlini a Roma. Forse oltre ad aver lasciato un suo dipinto in San Bartolomeo all'Isola, mentre era allievo alla scuola del nudo del Conca, il Nostro collaborò col maestro ad apparati per cerimonie religiose o dipinse opere per conventi e chiese di cui finora non si è rintracciata notizia. Non si dimentichi infatti che il Carlini all'epoca era già più che trentenne ed aveva dato prove della sua abilità nella tela ricordata. La nostra è al momento poco più che una ipotesi, ma la scoperta presso il Museo francescano di Roma di una incisione di Gennaro Gutierrez<sup>54</sup> da un dipinto raffigurante *San Bernardino da Siena in piedi indica il segno IHS*<sup>55</sup> opera di «F. Albericus Avellanensis Etruscus» (fig. 8) ci induce a lasciare spazio ad ulteriori considerazioni. Il bulino, che qui si presenta per la prima volta, reca una dedica al cardinale Camillo Paolucci<sup>56</sup>, nipote del più celebre Fabrizio, Segretario di Stato di Clemente XI, che non sembra fosse legato ai frati minori osservanti e non sappiamo quindi che ruolo ebbe nella carriera del Carlini. Interessante risulta però che Paolucci sia stato creato cardinale da Benedetto XIV il 9 settembre 1743, per cui l'incisione del Gutierrez è da riferire ad un periodo successivo a quella data e porta a supporre che il Nostro, anche dopo il 1739, fosse in qualche modo ancora legato all'ambiente romano, anche se è possibile che l'opera sia stata tratta da un dipinto eseguito anni prima<sup>57</sup>. Non abbiamo rintracciato sinora altre stampe derivate da dipinti del Carlini ma saranno da ricercare. Appare peraltro significativo che lo

Zani, grande conoscitore di stampe, citi il Nostro con lo pseudonimo latino poiché probabilmente era a conoscenza di prove incise da sue invenzioni<sup>58</sup>. L'incisione raffigurante San Bernardino, uno dei santi francescani più importanti dell'Ordine, ebbe di certo vasta divulgazione e fu conosciuta senz'altro dai frati minoriti della penisola. Conferma di ciò si ha da una lettera pubblicata da Emanuele Pellegrini, in cui frate Cherubino di Fosdinovo nel 1801 informava il suo ex maestro Innocenzo Ansaldo dei suoi lavori di pittura, scrivendogli: «L'anno scorso, per quanto sembrami che l'accennassi tempo fa, feci un quadro da altare essendovi espresso San Bernardino, quale lo copiai da un rame d'invenzione del fu padre Carlini, qual pittura ebbe incontro se non totale, almeno quasi totale appresso i religiosi e secolari [...]»<sup>59</sup>. Sebbene il frate esercitasse la sua attività in provincia, rilevante è che a distanza di venticinque anni dalla morte del Carlini venisse copiata una incisione tratta da un suo dipinto. Forse a frate Cherubino interessava semplicemente dipingere un *San Bernardino*, ma indubbiamente la notizia attesta di una diffusione e circolazione della stampa sinora ignorata.

Tornando al percorso artistico del Nostro, sappiamo che dopo il soggiorno romano, questi rientrò in Toscana. Sono tradizionalmente riferiti a quel periodo i lavori eseguiti per il convento della Vergine a Fucecchio: le tele per la chiesa, gli affreschi del chiostro raffiguranti le *Storie di san Francesco* (nelle lunette), *Santi e Beati Francescani* (nei medaglioni), e le stazioni della Via Crucis dipinte all'esterno del complesso<sup>60</sup>. La critica colloca successivamente, nel 1743-1744, la commissione delle quattordici tele raffiguranti la Via Crucis dipinte per il convento di San Francesco a Pietrasanta, ove il pittore fu nuovamente chiamato nel biennio 1765-1766 per realizzare altri dipinti<sup>61</sup>. A Pescia, presso il convento minorita di Colleviti, dove il Carlini sappiamo trovarsi almeno dal 1751<sup>62</sup>, questi dovette lavorare costantemente (con le interruzioni dovute a committenze da parte di altri conventi) per rinnovare l'arredo pittorico della chiesa e del convento, già rimodernati nel corso del Seicento<sup>63</sup>. Ebbene, si può ragionevolmente immaginare che nei "ritagli" di tempo il Nostro si dedicasse al disegno, esercitando e liberando in quello la sua più viva fantasia. Ci riferiamo in particolare alle fresche e delicate immagini contenute nel volume intitolato *Opera composta di diversi pensieri mentali, con annesso di diverse stampe* (S6) raffiguranti storie delle vite di alcuni santi e beati (appartenenti non soltanto all'ordine francescano), e storie della vita della Vergine, di Cristo, gli Evangelisti<sup>64</sup> (fig. 9) ed altre storie. Sono disegni "finiti", realizzati a matita rossa, caratterizzati da un tratteggio a "trama" fitta, probabilmente preparatori in vista di una successiva traduzione incisoria ma di cui, nel corso delle nostre ricerche, non abbiamo rintracciato sinora alcuna edizione a stampa. Accanto a questi si susseguono schizzi a matita ritoccati a penna e magistralmente acquerellati in vari colori, raffiguranti anch'essi storie di santi martiri, episodi

biblici, come la *Fuga in Egitto* qui riprodotta (fig. 10)<sup>65</sup>, e episodi di storia romana. Questi «pensieri mentali», attribuibili al Carlini per affinità stilistiche con alcuni suoi dipinti – come si vede nello struggente *Compianto sul Cristo morto*<sup>66</sup> (fig. 11) agevolmente avvicinabile, seppur con varianti, alla tela con lo stesso soggetto della Via Crucis di Pietrasanta<sup>67</sup> – dimostrano una notevole attitudine nell'utilizzo di qualsiasi *medium* grafico, dalla penna alla matita rossa fino ai brillanti esiti dei fogli acquerellati, che rendono merito alle esercitazioni condotte dal giovane frate durante i suoi studi. La maniera pittorica di questi ultimi risente di certi esiti grafici tipici dei classicisti romani del secolo precedente. Frequenti sono inoltre i richiami alla tradizione fiorentina seicentesca riformata ravvisabili specialmente negli schizzi a matita del frate pittore, soprattutto nel condurre le figure secondo principi disegnativi geometrizzanti come si vede nel bel foglio raffigurante una *Scena di flagellazione*<sup>68</sup> (fig. 12).

Da un esame approfondito del materiale si rileva che lo stile dei disegni riconosciuti come autografi del Carlini cambia nettamente a seconda della funzione per la quale essi furono eseguiti. Oltre agli schizzi e agli studi riuniti nei volumi «S2» ed «S5», che si è proposto fossero stati eseguiti dall'artista all'epoca del suo soggiorno romano, i disegni del volume «S6» potrebbero essere successivi a quel periodo poiché mostrano una più complessa maturità disegnativa. La straordinaria varietà dei fogli assume quindi un'importanza tale da risultare chiaro l'intento didattico-enciclopedico della raccolta. Che questi disegni abbiano fatto scuola a giovani pittori è forse da dimostrare, ma il caso dell'Ansaldo che lasciò la scuola del Masucci a Roma nel 1759 e, tornato a Pescia, si pose a studiare sotto il magistero del Nostro Carlini, è senza dubbio da prendere in considerazione.

Riprendendo le osservazioni espresse ad introduzione, ci è parso doveroso rendere omaggio a questo artista sebbene le ricerche sul fondo grafico pesciatino siano ancora in corso e molti siano i nodi da sciogliere ed i dubbi da chiarire. Soltanto sfogliando le pagine dei volumi di Colleviti si percepisce il pensiero che sottese al progetto incompiuto del Carlini: un'opera che includesse i suoi «pensieri mentali», i suoi «studi», le «lezioni manoscritte», i «disegni di naturali», e «molte stampe», riuniti affannosamente con sacrificio per tutto il corso di una vita, così da lasciare memoria della «studiosa diligenza» da questi costantemente perpetuata al fine di farne un viatico pratico per i futuri pittori dell'ordine.

*Desidero in particolar modo ringraziare coloro che a vario titolo sono stati preziosi al fine della stesura di questo contributo: Giorgio Marini, Maria Cristina Masdea, Marilena Tamassia e Claudio Stefanelli.*

- 1 Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, da ora MCP, SA, S6, Inv. 771, matita rossa, controfondato, mm. 275x213.
- 2 F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Palatino E.B.9.5, I-IV. Firenze, Biblioteca Nazionale, vol. II, pp. 968-969 (consultabile on-line sul sito: [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)). Il contributo sinora più esaustivo su Ottaviano Dandini resta: S. Bellesi, *Ottaviano Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori fiorentini*, in «Paragone», 51, 2000 (2001), 33/34, pp. 87-118. Sulla scelta del Dandini influì probabilmente il fatto che la famiglia Dandini svolse frequenti lavori nel Pistoiese e a Pescia. Tra tutte si ricordi la pala, dipinta da Piero, che sostituì la *Madonna del Baldacchino* già in San Francesco a Pescia, fatta portare a Firenze dal Gran Principe Ferdinando nel 1697. Ad Ottaviano spetta la decorazione della volta della Chiesa di Santa Maria Maddalena a Pescia, eseguita verso il 1714-1715, per la quale si rimanda a: E. Pellegrini, *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldo*, Pisa 2008, p. 311 e nota 85. Bellesi riferisce anche di alcune opere, perdute o non ancora identificate, documentate anticamente a Pistoia e nel suo territorio, si veda Bellesi, *Ottaviano Dandini*, cit., p. 105 e nota 110 (la notizia è tratta da: L. Crespi-Ansaldo, *Descrizione delle pitture, sculture et architetture della città e sobborghi di Pescia nella Toscana*, Bologna-Pescia 1772-1816, edizione critica a cura di E. Pellegrini, Pisa 2001, pp. 24 e 41 dell'anastatica)
- 3 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-96, vol. I, p. 254: «Ad Ottaviano so che spetta il padre Alberigo Carlini pesciatino minore osservante, che a Roma frequentò il Conca; ed ha talora ben dipinto, massime nella chiesa del suo ordine a Pietrasanta». Si noti che nella prima edizione dell'opera, del 1792, Lanzi non incluse tra i biografati Ottaviano Dandini, figlio di Pier Dandini, né tanto meno il di lui allievo Carlini. Fu Innocenzo Ansaldo che informò l'abate sugli artisti e le relative opere presenti a Pescia e dintorni che questi inserì nella seconda edizione: si veda in proposito: Pellegrini, *Settecento*, cit., pp. 299-300. In particolare, risulta interessante dalla lettera pubblicata da Pellegrini, che Ansaldo, allievo e poi collaboratore del Carlini, scriva al Lanzi che questi fu allievo anche di Pompeo Batoni, oltre che del Dandini e del Conca. La notizia non viene supportata da altre fonti né da documentazione successiva, ma merita senz'altro di esser considerata e approfondita in altra sede.
- 4 Fra' Alberigo Carlini nato Guido Maria, figlio di Maria Caterina Sebastiani e di Ser Giovanni Carlini, notaio e castellano della Rocca di Vellano (notizia inedita rintracciata a Pescia, Biblioteca Comunale "Carlo Magnani", da ora BCP, Fondo Nardini, cartella intitolata "Vellano", fascicolo "Castellani della Rocca di Vellano", foglio intitolato "Notari vellanesi" (carta n.n.). Il documento elenca i notai vellanesi che abitarono la Rocca di Vellano dal 1659 al 1801 e, di seguito, dal 1294 al 1517). Egli fu battezzato a Vellano il 28 giugno 1703, notizia riportata da P. D. Neri, *P. Alberigo Carlini (o.f.m.) da Vellano (1703-1775) pittore*, Pistoia 1954, p. 10, nota 7. Lo studio di Padre Damiano Neri, l'unica monografia sul pittore minorita, andrà integrato col profilo biografico redatto da Silvia Meloni Trkulja, ad vocem *Carlini, Alberigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 178-179, e aggiornato di recente da A. Nesi, *Gli affreschi di Alberigo Carlini nel Chiostro della Vergine a Fucecchio. Storia e restauro*, Fucecchio 2009. Quest'ultimo è un volumetto dedicato agli affreschi restaurati del chiostro del Convento della Vergine di Fucecchio e risulta un esauriente ed utile contributo a fare il punto sull'attività artistica del Carlini.

- 5 Ci riferiamo ai due contributi: A. Moro, *Padre Alberico Carlini da Vellano*, in *Presenza dei francescani in Valdinievole*, atti del convegno Pescia 1982, a cura di O. Giovannetti, G. Tollapi, Pescia 1984, pp. 79-86, in particolare p. 85; e Pellegrini, *Settecento*, cit., p. 94, e soprattutto nota 51.
- 6 Recentemente si è presentata una prima indagine sul fondo grafico pesciatino. Si veda: L. Berretti, *Anticipazioni dal Fondo di Disegni e Stampe del Museo Civico di Pescia*, in «Horti Hesperidum», 1, 2014, in corso di pubblicazione. Già P. G. Tordella, in A. Petrioli Tofani, G.C. Sciolla, S. Prospero Valenti Rodinò, *Il disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, 2 voll., Cinisello Balsamo 1994, vol. II, pp. 62-63, aveva pubblicato un breve profilo della raccolta grafica del museo pesciatino.
- 7 Gabburri, *Vite di pittori*, vol. II, cit., p. 968.
- 8 Il Carlini tra il 1762 ed il 1763 tornò ad Ognissanti per affrescare lo sfondo e le lunette con *Misteri della Vergine* della cappella dell'Abito di San Francesco (ultima del transetto sinistro), già intitolata alla Madonna del Presepio. Si veda Neri, *P. Alberico*, cit., pp. 62-63 e F. Batazzi, A. Giusti, *Ognissanti*, Roma 1992, p. 62.
- 9 Interessante è il punto di vista di Nesi: «con Ottaviano, come del resto successivamente con il Conca, il vellanese non dovette impostare un vero e proprio discepolato, ma piuttosto limitarsi ad approfondire alcune direttive stilistiche per dar vita ad un'attività pittorica destinata ad inserirsi in una tradizione figurativa ben delineata», Nesi, *Gli affreschi*, cit., p. 17.
- 10 Gabburri, *Vite di pittori*, cit., vol. II, p. 969. A Roma egli fu accolto nel convento di San Bartolomeo all'Isola, luogo che conserva tutt'oggi una tela da lui dipinta nella cappella di San Francesco d'Assisi (terza cappella della navata laterale destra della basilica), raffigurante le *Stimmate di san Francesco*, ritenuta la prima opera nota del Carlini. Si veda Neri, *P. Alberico*, cit., pp. 18-20. Questi datò il dipinto al 1726-1727 in base all'errata considerazione che il frate dopo aver raggiunto il sacerdozio avvenuto, secondo lui intorno al 1725, fosse rimasto a Firenze alla scuola del Dandini per un anno o due e in seguito si fosse trasferito a Roma. La notizia data dal Gabburri, da considerarsi attendibile nonostante non se ne conosca la fonte, posticipa di circa un decennio la decorazione della cappella di San Francesco d'Assisi. Sulla cappella si veda: *San Bartolomeo all'Isola. Storia e restauro*, a cura di M. Richiello, Roma 2001, p. 94. Tra i corrispondenti romani che fornirono, all'erudito fiorentino, notizie sugli artisti attivi a Roma all'epoca in cui questi scrisse le *Vite di pittori* viene ricordato l'abate Giovanni Battista Costatini, cfr. A. Cecconi «Nella presente aggiunta all'Abecedario Pittorico del padre maestro Orlandi». *Per una rilettura delle Vite gabburriane*, in «Studi di Memofonte», 1, 2008, pp. 1-23 (consultabile on-line sul sito: [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)), in particolare p. 15.
- 11 Sull'artista rimane fondamentale, come monografia, il catalogo della mostra gaetana con saggi di Giancarlo Sestieri, Olivier Michel e altri: *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra Gaeta 1981, a cura di vari autori, Gaeta, 1981.
- 12 Bellesi, *Ottaviano Dandini*, cit., pp. 91-92.
- 13 Si rimanda alla nota 10.
- 14 Sulle tre pagine di titolazione ritagliate e incollate sui rispettivi volumi (S2, S5 e S6) vengono utilizzati i termini «aggregato» e «annesso» con riferimento al materiale lasciato dal frate Carlini al convento di Colleviti e riunito al patrimonio della «Libreria» del complesso religioso.
- 15 Presso l'Archivio Provinciale dei Frati Minori di Firenze è conservato, tra la documentazione relativa al Convento di Colleviti, un inventario della libreria, intitolato *Libri della Biblioteca di Colleviti alla soppressione napoleonica. Inventario e stima del prezzo*, c. 11 b. Sono 502 le voci di testi a stampa e miscellanee elencati, alcune comprendenti più volumi, ma non risulta

- alcun volume contenente disegni e stampe, né pezzi sciolti da identificarsi con quelli oggi conservati presso il museo pesciatino. Desidero ringraziare Fra Fortunato Iozzelli, archivista della Provincia dei Frati Minori di Toscana, e la bibliotecaria, dottoressa Chiara Razzolini.
- 16 Cfr. APPENDICE. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Berretti, *Anticipazioni*, cit., in corso di pubblicazione.
- 17 Moro, *Padre Alberico*, cit., pp. 79-86, in particolare p. 85. Per Innocenzo Ansaldi, figura aperta al dibattito coevo sulle arti, si rimanda a Pellegrini, *Settecento*, cit., con bibliografia precedente.
- 18 La legatura risulta integra solo nel volume «S2». Lo stato di conservazione delle carte all'interno dei volumi è mediocre e molte sono le pagine mancanti e spesso se ne trovano di ritagliate o con disegni o stampe staccate. Sulle pagine integre dei volumi sono incollate le stampe e alcuni disegni, spesso alternati ad altri eseguiti direttamente sulle carte o a pagine manoscritte.
- 19 Cfr. APPENDICE. Seguendo la numerazione delle carte si comprende che in origine dovette includere almeno 107 pezzi. Dalle dimensioni dei fogli e dallo stile dei disegni e stampe si deduce che alcune opere erano in origine collocate nei volumi di Colleviti.
- 20 Berretti, *Anticipazioni*, cit., in corso di pubblicazione.
- 21 MCP, SA, S6, Inv. 376, bulino, mm. 171x107. Iscrizioni: al centro, sotto la figura «Ritratto e Miracoli del Glorioso / Santo Ignatio di Loiola / Patriarca della Compagnia di Gesu».
- 22 Soltanto dalla metà del Settecento infatti si aprì il dibattito sulla necessità di copiare direttamente gli originali e non le stampe, come scriveva nel *Saggio sull'Accademia di Francia* Francesco Algarotti. L'argomento viene approfondito da C. Mazzei, *Quadri moderni copiati dagli pittori viventi. Dipingere ed esportare copie fra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di M. C. Mazzi, Roma 2008, pp. 163-183. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nel recente studio sugli artisti romani collezionisti di disegni, premette che nello specifico non si tratta sempre di collezioni in senso proprio come quelle degli amatori e degli eruditi "modello Bellori", e soltanto in certi casi si può parlare di collezioni di artisti dilettanti. La stessa studiosa illustra le raccolte di grafica di artisti vissuti a Roma nella prima metà del Settecento e di queste, rari e celebri sono gli esempi di cui si sono mantenute le tracce: le collezioni di Pier Leone Ghezzi, di Carlo Maratti e di Benedetto Luti. Sull'argomento si consulti l'ampia trattazione datane nell'ambito del convegno parigino del 2006: *L'artiste collectionneur de dessin: de Giorgio Vasari à aujourd'hui. Rencontres internationales du Salon du Dessin*, 2 voll., a cura di C. Monbeig Goguel, Paris 2006, in particolare il saggio di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, pp. 67-87, con ampia bibliografia precedente sull'argomento.
- 23 Sull'utilità del disegno nell'insegnamento accademico nella Roma del Settecento si vedano: *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, Roma 2000, a cura di A. Cipriani, Roma 2000; e *Roma e l'antico*, catalogo della mostra, Roma 2010, a cura di C. Brook e V. Curzi, Genève 2010, in particolare i saggi di M. Di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, pp. 183-190, e di A. Cipriani, *Propagandare l'antico nella Roma del Settecento*, pp. 133-138.
- 24 L'argomento è stato affrontato più volte. Si veda *L'architettura nelle accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, atti del convegno, Milano 1989, a cura di G. Ricci, Milano 1993, con bibliografia precedente.
- 25 Citato in: R. M. Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di*

- San Luca nel Settecento*, Napoli, 2003, p. 17.
- 26 Sebastiano Conca, cit. p. 39.
- 27 Ivi, p. 40.
- 28 Ivi, p. 39.
- 29 Ivi, p. 41.
- 30 Sull'insegnamento dell'anatomia si veda: B. Röhrh, *History and bibliography of artistic anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim 2000; sulla didattica della prospettiva presso l'Accademia di San Luca, si rimanda a M. Marzinotto, *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca a Roma, tra XVII e XVIII secolo*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective*, atti del convegno, Roma 2002, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, M. Dalai Emiliani, P. Dubourg Glatigny, Roma 2006, pp. 153-177.
- 31 *Imagines veteris ac Novi Testamenti*, Roma 1675.
- 32 MCP, SA, S5, Inv. 448, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellatura nocciola, mm. 210x293.
- 33 *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, incisioni di P.S. Bartoli, commento di G.P. Bellori, Roma 1699.
- 34 A. Gallonio, *Trattato de gli istrumenti del martirio, e delle varie maniere di martoriare, usate da gentili contro Christiani descritte ed intagliate in rame*, Roma 1591.
- 35 M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterj*, Roma 1702.
- 36 L. Caglieri, *Compendio delle vite dei santi orefici e argentieri*, Roma 1727. MCP, SA, S5, Inv. 447, acquaforte, mm. 165x103. L'episodio raffigura «S. Eligio stabilisce la pace tra il Rè di Francia ed il Duca di Brettagna». L'incisione è di Carlo Gregori su disegno di Agostino Masucci.
- 37 A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 voll., Roma 1693-1700.
- 38 G. Troili, *I Paradossi per praticare la prospettiva*, Bologna 1672.
- 39 E. Lelli, *Anatomia esterna del corpo umano per usi de' pittori, e scultori*, Bologna, s.d. MCP, SA, S2, Inv. 185, matita rossa, mm. 305x210; Inv. 186, penna e inchiostro nero, controfondato, mm. 250x203.
- 40 MCP, SA, S2, Inv. 244, acquaforte, mm. 398x235. Iscrizioni in corsivo: in basso a sinistra «HIJ BRANDI PINX., IN COEL. S. AUG. ROMAE»; in basso al centro «IPSE VULNERAT, ET MEDETUR. IOB: C. 5/ BEATA RITA CASCIENSIS/ MONIALIS ORDINIS EREMITANI S. AUGUSTINI»; in basso a destra «IACOBUS FREY DEL. ET INC.1736».
- 41 Ringrazio Angela Cipriani per la cortese comunicazione.
- 42 BCP, Fondo Nardini, cass. 2, fasc. 8, «Stima de' quadri della casa Galeotti fatta l'anno 1751 da me padre Carlini di Colleviti». Si veda anche Moro, *Padre Alberico*, cit., p. 83.
- 43 L'annotazione a penna riporta quanto segue: «Questa figura e l'istessa che riporta il Padre Pozzi nella sua Opera di Prospettiva et insegna il modo che tenne per dipingerne una consimile sù la calce, acciò fosse di più durata et il seguente: Feci inchiodare, (dice lui) per angolo, molti regoli quadrati sotto a grossi travi, distanti fra loro 2 dita; accioché la calce entrata che fosse dentro non potesse più uscire et unisse bene con l'intonacatura di fuori, sopra cui bene spianata, e liscia dipinsi la cupola».
- 44 MCP, SA, S4, Inv. 350, penna e inchiostro bruno, acquerellato in grigio, su tracce di matita nera, mm. 435x315.

- 45 Pozzo, *Perspectiva pictorum*, cit., vol. I, figura cinquantatreesima.
- 46 BCP, Fondo Nardini, cartella intitolata "Vellano", fascicolo "Carlini Padre Alberico de' Minori Osservanti di S. Francesco, Pittore", (tratto da *Codice Moreni*, 226, IV, a cc. 121b) cc. 1-2: «Andò a Roma e si pose sotto la direzione del pittore Conca. Avendo fatto il Conca una Madonna per un Principe romano con la condizione che tal pittura non escisse dalla sua Galleria con essersi però ritenuta nel suo studio una copia della medesima: il Padre Carlini ne fece altra copia per cui non si distingueva l'originale: onde il Conca non volle che più frequentasse il suo studio. Fu eccellente nel copiare le pitture dei primi maestri a segno che le sue copie non si distinguono dagli originali, con riportarvi sopra la patina che conseguono i quadri antichi, e di ciò ne fa fede la copia di una Madonna chiamata dell'ago, per averne uno in mano, lavoro di Carlin Dolci che si conserva nella Galleria Medicea». Anche Silvia Meloni Trkulja (Meloni Trkulja, *Carlini, Alberico*, cit., pp. 178-179) riprende l'argomento motivandolo con alcune opportune considerazioni ma che di fatto svisiscono il profilo dell'artista. Più analitico e approfondito è il punto di vista di Nesi, *Gli affreschi*, cit., pp. 17-18.
- 47 L'argomento è stato oggetto di numerosi studi. Si veda da ultimo: *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma 2007, a cura di C. Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010.
- 48 M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, pp. 214-218. Missirini (p. 213) riporta che negli anni che Conca stette lontano dall'Accademia – tra il 1731 ed il 1739 – egli si «recò a studiare l'antico, e l'espressione ne' vecchi nostri Pittori, e il vero bello dell'arte, anzi il Divino dell'età di Raffaello» e «ricco delle deduzioni ricavate nell'esame delle opere classiche, e giovato dell'assistenza di alcuni distinti letterati, poté dettare un breve codice artistico, ma grande veramente, e che può dirsi la dottrina dell'esperienza in fatto d'arte di tutti i secoli scorsi».
- 49 *Ivi*, p. 216. Già nei primi ammonimenti Conca aveva sottolineato l'importanza del disegno e dello studio dai maestri: «1. Quale si consacra all'esercizio delle buone Arti non deve concedere tanta parte al solo studio del Disegno, che gli ritardi, o gli tolga il tempo d'applicarsi di buon'ora al dipingere, e al colorire [...]; 2. Che per quanto sia encomiabile la studiosa diligenza, non deesi questa così apprezzare, che si perda l'originalità, l'ispirazione, e quell'estro e quella franchezza, che fa fede essere l'artista signore dell'arte sua; 3. Che ella è bella, e sicura cosa condurre innanzi le tavole i cartoni finiti, e sel fecero i primi nell'arte: e basta l'esempio di Giulio, e del Sanzio per consacrarne la pratica: ma non si vuole coll'andar presso ai cartoni, che resti in esso il genio esaurito, e nulla siavi d'invenzione, e d'ispirazione nel dipinto, tanto che questo torni freddo, e si paja piuttosto, che il Pittore copj, di quello che crei, ed inventi».
- 50 Intelligente e chiarificatore il saggio di Vittorio Casale, *Benedetto XIV e le canonizzazioni*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno, Bologna 1994, a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998, pp. 17-27. Dopo il Concilio di Trento, ma specialmente dalla seconda metà del Seicento, il numero delle proclamazioni di santi e beati crebbe in modo esponenziale, creando a Roma ma anche nei centri periferici, un "sovrappollamento" di immagini sacre di tutti i generi, dai libri illustranti le vite di essi, alle stampe di larga circolazione, fino alle pale d'altare, con una enorme richiesta da parte dei fedeli e con "cospicue occasioni di committenza artistica". Benedetto XIV con l'opera *De servorum dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Bologna 1734-1738, regolarizzò la materia delle cerimonie di beatificazione e canonizzazione, stabilendo che queste si sarebbero dovute svolgere da quel momento in poi soltanto nella basilica di San Pietro, regolamentando le spese relative alle cerimonie, stabilendo i segni che dovevano distinguere i santi e i beati e altro ancora. Molto interessante risulta inoltre il punto di vista di C. Strinati, *La fine dell'arte sacra: pale d'altare nelle chiese romane intorno alla metà*

- del Settecento, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'illuminismo: nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno internazionale, Roma 2005, Roma 2009, pp. 107-125.
- 51 Su Tommaso Maria Conca si rimanda a: A. Agresti, *Tommaso Maria Conca: opere e documenti inediti*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, 2 voll., a cura di E. Debenedetti, Roma 2010, vol. II, pp. 235-245.
- 52 Su fra Sebastiano si veda l'approfondito contributo di G.B. Fidanza, *Fra Sebastiano Conca "minore riformato, nipote del celebre pittore cavaliere Sebastiano Conca"*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 20, 2005, 60, 2005, pp. 225-234. Fra Sebastiano, minore riformato, si spostò in alcuni conventi sparsi nella Penisola chiamato a dipingere pale d'altare come abbiamo visto fece il Nostro Carlini e le due personalità artistiche per certi aspetti mostrano delle affinità.
- 53 Casale, *Benedetto XIV*, cit., p. 22 e nota 21.
- 54 Sull'incisore spagnolo, attivo a Firenze e a Roma intorno alla metà del Settecento, si veda: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XV, Leipzig 1980, pp. 355-356.
- 55 Ringrazio per la gentile segnalazione il direttore del Museo Francese, Yohannes Teklemariam Bache. Roma, Museo Francese, Stampe, MF II-B-3/3, bulino. Iscrizioni in corsivo: sotto la figura «S. Bernardinus Senensis ex Ord. FF. Minorum Observantium / Emo. ac Rmo. Principi S. R. E. Card. Camillo Paulutio pro / ipsius egregia erga Virum SSmum religione, Ordinemq Minorum bene= / volentia F. Albericus Avellanensis Etruscus eiusdem Ord. Sacerdos / grato animo offert consecratq.»; in basso a sinistra: «P. F. Albericus Avellan. invenit. delin. et pinxit»; in basso a destra: «lanuarius Guttierrez Sculp. Romae Sup. perm.». Pare inoltre da considerare che, come acutamente osservato da Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2009, vol. I, p. 44: «[...] rare sono le stampe di primo Settecento che riflettono pitture di contemporanei attivi a Roma. Sebastiano Conca è uno dei pochi a vedere qualche suo quadro inciso [...]», e risulta oltremodo rilevante che un'opera del Carlini, suo allievo, benché oggi ai più sconosciuto, sia stata riprodotta in incisione.
- 56 Camillo Paolucci (Forlì, 1692 - Roma, 1763). Si rimanda, per le notizie biografiche sul Paolucci, a G. de Novaes, *Elementi della storia de' sommi pontefici: da San Pietro sino al felicemente regnante Pio Papa VII ed alla Santità Sua dedicati per l'uso de' giovani studiosi*, 17 voll., Siena 1802-1815, vol. XIII (1806), p. 57.
- 57 Da considerare inoltre che Innocenzo Ansaldi negli anni tra il 1754 ed il 1759 si trovava a Roma presso la bottega di Agostino Masucci che lasciò nel 1759 per ritornare a Pescia dove continuò a studiare col Carlini a Colleviti (Pellegrini, *Settecento*, cit., pp. 91-94). Non è da escludersi che Ansaldi abbia fatto da tramite per il frate con l'incisore spagnolo che a quella data aveva già collaborato col Masucci nel tradurre a stampa alcuni suoi dipinti.
- 58 Lo pseudonimo latino è citato da P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 28 voll., Parma 1817-1824, vol. II (1819), p. 249, nell'indice dei nomi come: «Avellan P.F. Alberico».
- 59 Pellegrini, *Settecento*, cit., p. 215.
- 60 Nesi, *Gli affreschi*, cit., p. 11 e ss. (con riferimenti bibliografici precedenti).
- 61 Si veda a riguardo: R. Contini, *Il Settecento, in Arte sacra nella Versilia medicea. Il culto e gli arredi*, catalogo della mostra, Serravezza 1995, a cura di C. Baracchini e S. Russo, Firenze 1995, pp. 78-86, in particolare pp. 79-81, figg. 78-81. Contini in merito allo stile pittorico del Nostro

nelle tele di Pietrasanta scrive: «L'escursione è camaleontica: nella prima stazione (Gesù condannato a morte) Carlini indossa la pelle del classicista, con informazioni romane poussiniste e gimignanesche; tale abito è conservato nella seconda (Gesù colla croce sulle spalle), nella quale il frate sembra anche al corrente dell'affresco dei neoveneti lucchesi Coli e Gherardi in Santa Croce dei Lucchesi a Roma, mentre un vento cortonesco spira sulla terza (Gesù cade per la prima volta sotto la croce) [...]».

- 62 Si rimanda alla nota 42. Il documento stilato dal Carlini datato 1751 attesta che il frate a quella data si era stabilito a Pescia.
- 63 Sulla religiosità in Valdinievole ed a Colleviti si rimanda all'importante studio di A. Menzione, *Celesti immagini. Aspetti della religiosità in Valdinievole nell'età moderna*, in *Pescia e la Valdinievole. La costruzione di un'identità territoriale*, a cura di A. M. Pult Quaglia, Firenze 2006, pp. 79-148.
- 64 *San Luca dipinge la Madonna*. MCP, SA, S6, Inv. 688, matita rossa, controfondato, mm. 270x193.
- 65 MCP, SA, S6, Inv. 604, matita nera acquerellata in marrone-ocra, mm. 255x185.
- 66 MCP, SA, S6, Inv. 607, matita nera acquerellata in grigio chiaro, mm. 367x231.
- 67 Neri, *P. Alberico*, cit., fig. 9 (la prima).
- 68 MCP, SA, S6, Inv. 655, matita nera, mm. 420x280.

## APPENDICE

Museo Civico Pescia, Stampe Antiche:

- Volume S2 (nn. Inv.: 170-346)

Intitolato *Trattato di prospettiva, e Lezioni manoscritte avute nell'accademia di S. Luca in Roma, con annesso di molte stampe, e trattato di Natomia Tomo secondo in foglio, con facoltà di Noi infrascritto Min(st)ro Prov(inciale) aggregato alla Libreria di Colleviti dal pad(re) Alberigo Carlini di Vellano. F. Bened(etto) di Lucig(nano) M(inist)ro P(rovincia)le*. Le pagine del volume misurano mm 436x325 circa, eccetto alcuni fogli che sono stati ridotti. Sulle 83 pagine che compongono il volume S2, si intervallano disegni e pagine manoscritte. Vi si trovano inoltre incollati 15 disegni, 46 stampe e 2 pagine manoscritte.

- Volume S4 (nn. Inv.: 347-358)

Intitolato *Disegni e Stampe Antiche del Comune di Pescia*. Esso è stato legato in epoca successiva agli altri tre volumi – come si evince dal titolo – quando i disegni erano già entrati nelle collezioni comunali, verosimilmente tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Esso presenta un formato rettangolare in senso orizzontale, possiede una legatura in piena pelle rossa, con nervi, titoli e fregi in oro al dorso e ricche decorazioni floreali in oro ai piatti ed è composto da 11 pagine, di cui 9 sono i disegni incollati e 2 le stampe. I disegni e le stampe del volume S4 vanno sotto. Seguendo la numerazione delle carte si comprende che in origine dovette includere almeno 107 pezzi.

- Volume S5 (nn. Inv.: 359-601)

Intitolato *Complesso di diversi disegni di naturali, ed altri studi Tomo settimo in mezzo foglio reale, con facoltà di Noi infrascritto Min(ist)Ro Prov(inciale) aggregato alla Libreria di Colleviti dal Pad[R]E Alberigo Carlini Di Vellano. F(rate) Bened(ett)o di Lucig(na)no M(inist)ro Pv(...)*. Le pagine del volume misurano mm 290x210 circa. Sulle pagine che compongono il volume S5, di numero 125, si intervallano pagine manoscritte e disegni. Inoltre vi sono incollati 6 disegni e 118 stampe.

- Volume S6 (nn. Inv.: 602-838)

Intitolato *Opera composta di diversi pensieri mentali, con annesso di diverse stampe, Tomo ottavo in foglio, annesso alla Libreria di Colleviti, con facoltà di Noi infrascritto Min(ist)ro Prov(inciale) dal Padre Alberigo Carlini di Vellano. F(rate) Bened(ett)o di Lucig(na)no M(inist)ro P(rovinciale)*. Le pagine del volume misurano

---

Luisa Berretti

mm 420x280 circa, oppure 290x210 circa, eccetto alcuni fogli che sono stati ridotti. Il volume S6, costituito da 115 fogli (in origine dovettero essere 140), presenta 76 disegni e 45 stampe incollati, oltre a disegni direttamente eseguiti sulle carte rilegate.



Fig. 1: ALBERIGO CARLINI, *Allegoria della Morte*, matita rossa, controfondato, mm. 275x213, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 771.

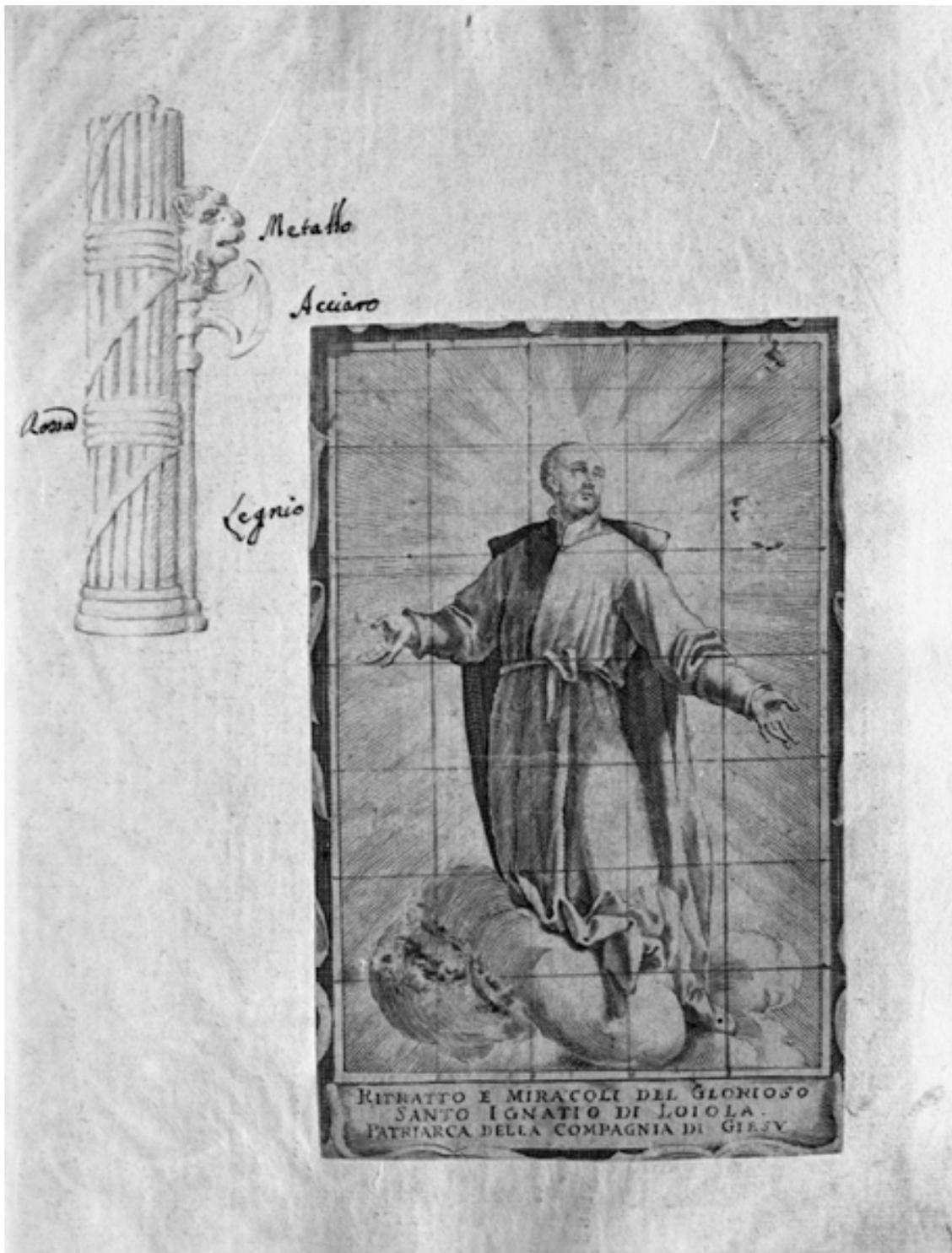


Fig. 2: Anonimo, *Sant'Ignazio di Loyola*, bulino, mm. 171x107, e ALBERIGO CARLINI, *Fascio littorio*, matita nera con iscrizioni a penna, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 376.



Fig. 3: ALBERIGO CARLINI, *Scena dall'Arco di Costantino*, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerellatura nocciola, mm. 210x293, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S5, Inv. 448.



Fig. 4: CARLO GREGORI da AGOSTINO MASUCCI, *S. Eligio stabilisce la pace tra il Rè di Francia ed Duca di Brettagna*, da L. Cagliari, *Compendio delle vite dei santi orefici e argentieri*, Roma, 1727, acquaforte, mm. 165x103, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S5, Inv. 447.

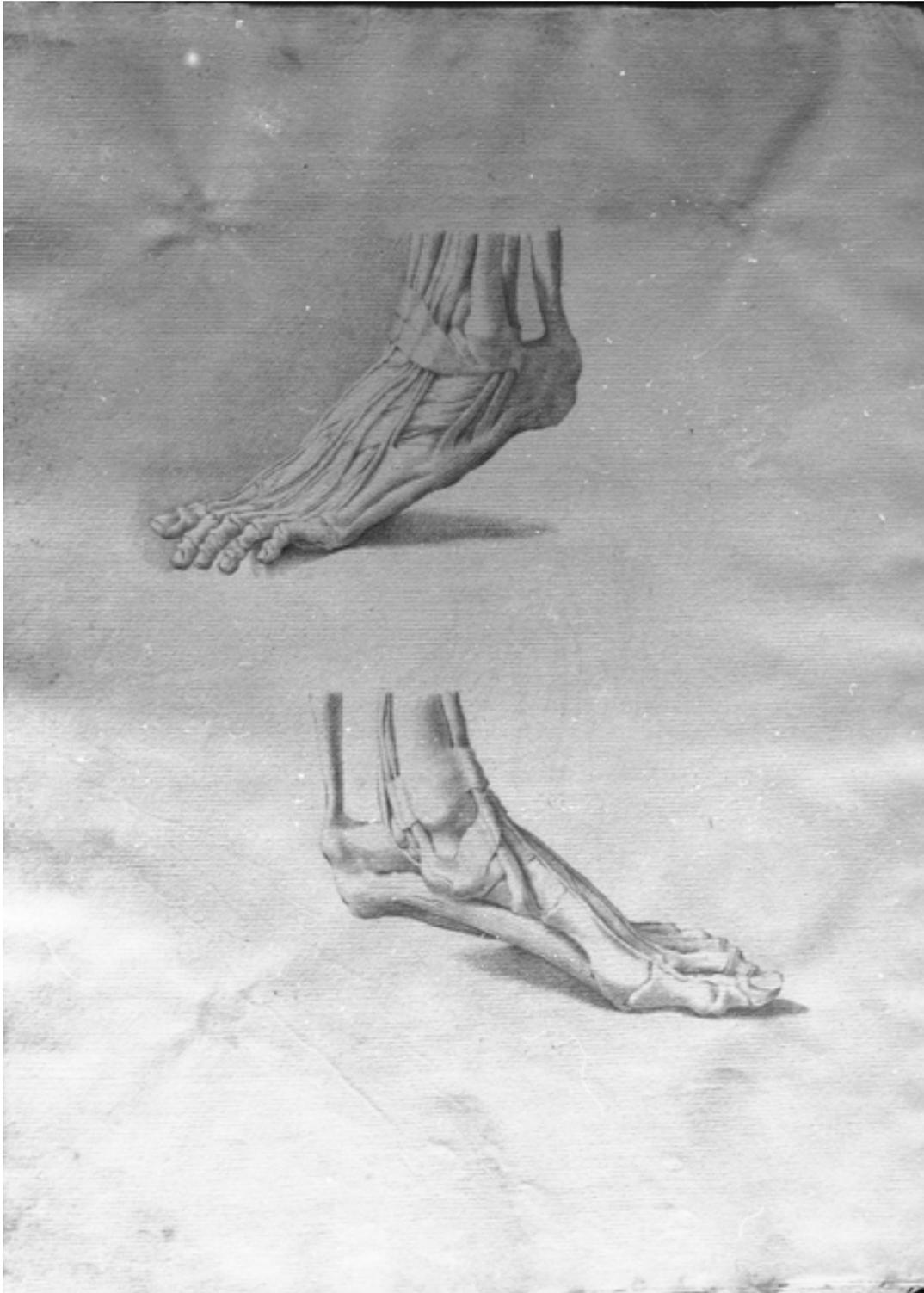


Fig. 5: ALBERIGO CARLINI, *Anatomia muscolare del piede (profilo sinistro, profilo destro)*, matita rossa, mm. 305x210, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S2, Inv. 185.

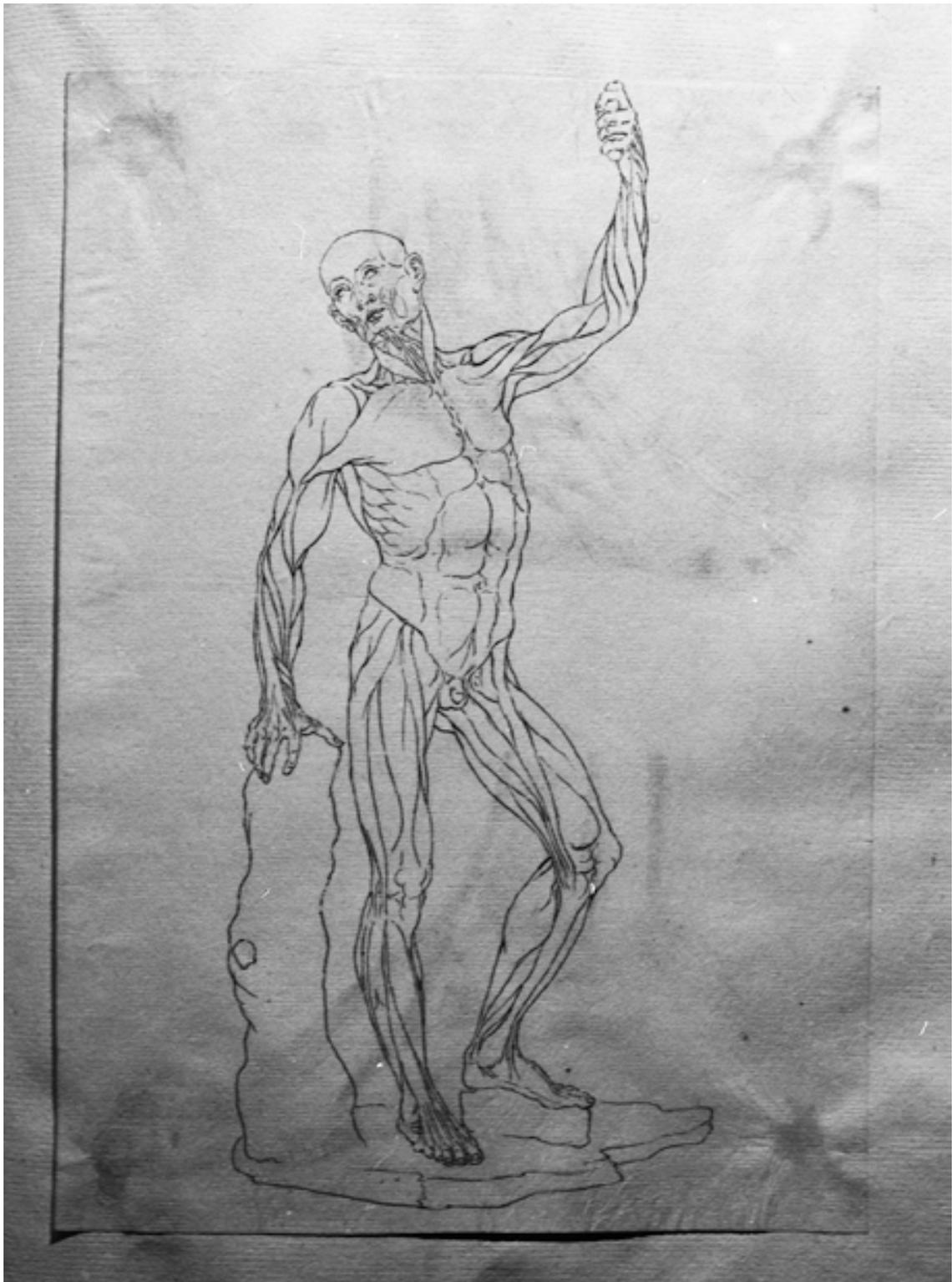


Fig. 6: ALBERIGO CARLINI, *Anatomia muscolare del corpo umano*, penna e inchiostro nero, controfondato, mm. 250x203, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S2, Inv. 186.



Fig. 7: ALBERIGO CARLINI, *Spaccato prospettico di sotto in su di una cupola barocca*, penna e inchiostro bruno acquerellato in grigio, tracce di matita nera, mm. 435x315; PIETRO SANTE BARTOLI da RAFFAELLO, *La caduta della manna dal cielo*, acquaforte, mm. 87x234, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S4, Inv. 350-351.



Fig. 8: GENNARO GUTIERREZ da ALBERIGO CARLINI, *San Bernardino da Siena in piedi indica il segno IHS*, Roma, Museo Francese, Stampe, MF II-B-3/3, bulino.



Fig. 9: ALBERIGO CARLINI, *San Luca dipinge la Madonna*, matita rossa, controfondato, mm. 270x193, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 688.

Luisa Berretti



Fig. 10: ALBERIGO CARLINI, *Fuga in Egitto*, matita nera acquerellata in marrone-ocra, mm. 255x185, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 604.



Fig. 11: ALBERIGO CARLINI, *Compianto sul Cristo morto*, matita nera acquerellata in grigio chiaro, mm. 367x231, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 607.



Fig. 12: ALBERIGO CARLINI, *Scena di flagellazione*, matita nera, mm. 420x280, Pescia, Museo Civico, Stampe Antiche, S6, Inv. 655.

## APPENDICE

Museo Civico Pescia, Stampe Antiche:

- Volume S2 (nn. Inv.: 170-346)

Intitolato *Trattato di prospettiva, e Lezioni manoscritte avute nell'accademia di S. Luca in Roma, con annesso di molte stampe, e trattato di Natomia Tomo secondo in foglio, con facoltà di Noi infrascritto Min(st)ro Prov(inciale) aggregato alla Libreria di Colleviti dal pad(re) Alberigo Carlini di Vellano. F. Bened(etto) di Lucig(nano) M(inist)ro P(rovincia)le*. Le pagine del volume misurano mm 436x325 circa, eccetto alcuni fogli che sono stati ridotti. Sulle 83 pagine che compongono il volume S2, si intervallano disegni e pagine manoscritte. Vi si trovano inoltre incollati 15 disegni, 46 stampe e 2 pagine manoscritte.

- Volume S4 (nn. Inv.: 347-358)

Intitolato *Disegni e Stampe Antiche del Comune di Pescia*. Esso è stato legato in epoca successiva agli altri tre volumi – come si evince dal titolo – quando i disegni erano già entrati nelle collezioni comunali, verosimilmente tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Esso presenta un formato rettangolare in senso orizzontale, possiede una legatura in piena pelle rossa, con nervi, titoli e fregi in oro al dorso e ricche decorazioni floreali in oro ai piatti ed è composto da 11 pagine, di cui 9 sono i disegni incollati e 2 le stampe. I disegni e le stampe del volume S4 vanno sotto. Seguendo la numerazione delle carte si comprende che in origine dovette includere almeno 107 pezzi.

- Volume S5 (nn. Inv.: 359-601)

Intitolato *Complesso di diversi disegni di naturali, ed altri studi Tomo settimo in mezzo foglio reale, con facoltà di Noi infrascritto Min(ist)Ro Prov(inciale) aggregato alla Libreria di Colleviti dal Pad[R]E Alberigo Carlini Di Vellano. F(rate) Bened(ett)o di Lucig(na)no M(inist)ro Pv(...)*. Le pagine del volume misurano mm 290x210 circa. Sulle pagine che compongono il volume S5, di numero 125, si intervallano pagine manoscritte e disegni. Inoltre vi sono incollati 6 disegni e 118 stampe.

- Volume S6 (nn. Inv.: 602-838)

Intitolato *Opera composta di diversi pensieri mentali, con annesso di diverse stampe, Tomo ottavo in foglio, annesso alla Libreria di Colleviti, con facoltà di Noi infrascritto Min(ist)ro Prov(inciale) dal Padre Alberigo Carlini di Vellano. F(rate) Bened(ett)o di Lucig(na)no M(inist)ro P(rovinciale)*. Le pagine del volume misurano

---

Luisa Berretti

mm 420x280 circa, oppure 290x210 circa, eccetto alcuni fogli che sono stati ridotti. Il volume S6, costituito da 115 fogli (in origine dovettero essere 140), presenta 76 disegni e 45 stampe incollati, oltre a disegni direttamente eseguiti sulle carte rilegate.