

Predella journal of visual arts, n°45-46, 2019 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - 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

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

L'espressione grafica in Luigi Ademollo. Idee e progetti su carta per la committenza toscana

The article focuses on an unpublished list of drawings made by the artist Luigi Ademollo for some important patrons belonging to the aristocratic and clerical class in Tuscany between the late 18th and early 19th century. Some artworks are of particular interest because they are related to mural paintings of which every graphic evidence was believed to be lost. The essay highlights Ademollo's talent as a draughtsman, especially when he challenged himself with complex as well as rewarding artistic commissions. This is a crucial aspect of Ademollo's artistic profile since he was often described as a prolific artisan rather than a proper artist. Finally, considering his past artistic training, and coeval international sources, the essay shows Ademollo's versatility and method of composition when facing different kinds of artistic mediums such as oil painting, frescoes or ephemeral and memorial furnishing.

I disegni di Luigi Ademollo (Milano, 30 aprile 1764 – Firenze, 11 febbraio 1849), che siano a matita, inchiostro o tempere, si caratterizzano per un tratto spesso febbrile, denotando una naturale attitudine all'invenzione iconografica. Nei *Cenni biografici del pittore Luigi Ademollo scritti da lui stesso* egli racconta i suoi vari apprendistati, partendo da un passo che descrive con una certa tenerezza questo trasporto spontaneo per la manualità artistica, vivo fin dalla sua infanzia. Al soldo del chincagliere Giuseppe Malvesti, sotto il portico ancora esistente del Fugini in piazza Duomo a Milano, nel tempo libero il Nostro «stava in un canto del banco facendo delle solite cose di ragazzi con la penna, cioè soldati, cavalli e simili giuochi»¹.

È così dunque che Ademollo iniziò a disegnare, forte anche dell'interesse del signor Montini, uno scultore in marmo che impartiva lezioni di disegno al giovane artista nei giorni festivi ma, a detta di Luigi, con poco profitto. La svolta per lui arrivò quando a Milano nel 1776 si aprirono le porte dell'Accademia delle Arti di Brera, sotto la guida illuminista dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria e la madre di Ademollo vi iscrisse il figlio. Sappiamo però che questi lasciò gli studi nel 1780, tra le defezioni di altri colleghi. Tuttavia, il suo primo corso a Brera fu proprio votato al disegno con il Professore di Elementi di Figura Domenico Aspar o Aspari a cui Luigi dovrà un grosso tributo per il suo inizio come figurista e vedutista aggiornato al gusto mitteleuropeo². Ancora in Accademia braidense, lo studio dei repertori scolastici prodotti dal Maestro di ornato Giocondo Albertolli, assieme a suo fratello Grato, furono lo strumento iniziale con cui l'Ademollo apprese la pratica del decoro e una iniziale familiarità con l'estetica antiquaria.

Dal 1780 circa, un giovanissimo Ademollo fu poi al traino del pittore di carrozze Brusa che «lo invitò ad andare con lui a dipingere ornati e figure [...] nel qual tempo cominciò a far relazione con pittori e fare delle figure alle stanze»³. Inoltre, i *Cenni biografici* ci dicono che, attorno al 1779 o 1780, «si pose a fare lo scultore in legno»⁴ nella bottega meneghina degli ebanisti e intarsiatori Agostino, Giuseppe e Carlo Giuseppe Gerli.

Infine, Roma fu il capitolo formativo che arricchì notevolmente le conoscenze estetiche del Nostro mescolando rovinismo, capriccio e gusto neoclassico. La familiarità con sfondi fatti di inflatate prospettiche, colonne e cariatidi gli venne dal ruolo di copiatore per il progetto editoriale francese del disegnatore Louis François Cassas, di stanza a Roma dal 1787. Ademollo rielaborò per lui figure e vedute archeologiche mediorientali, come il tempio siriano del Sole a Palmira. Nello stesso periodo romano, Luigi lavorò tra 1786 e 1787 ancora come disegnatore e collaboratore dell'incisore camerale Carlo Antonini attivo nella redazione dei suoi repertori di antichità.

Questo breve cameo biografico è solo un doveroso accenno all'iniziale esperienza disegnativa dell'artista, che fu così cruciale perché poliedrica e seguita da una lunga ed eterogenea carriera recentemente ricostruita da chi scrive nel primo lavoro monografico e di catalogazione a lui dedicato⁵.

Specie dagli anni Settanta, la figura dell'Ademollo riemerge assieme agli studi sui suoi disegni benché sia noto ai più prevalentemente nel suo ruolo di pittore murale⁶.

Eppure, nel *carnet* grafico di un richiesto decoratore e pittore neoclassico, quale fu Luigi Ademollo nel *milieu* toscano fra l'età lorenese poi napoleonica e reazionaria, si trovano svariati disegni e bozzetti autografi. Ve ne sono di vario formato, tecnica e dimensione conservati in biblioteche, musei ed istituti nazionali ed esteri; così come transitati nel mercato delle aste.

L'Ademollo che qui è messo in luce fu infatti un vero grafomane che produsse centinaia di bozzetti durante la sua attività di scenografo, pittore e incisore. Si contano per certi 376 disegni che illustrano il dietro le quinte di un artista ritiratosi ottuagenario dalle scene calcate, dopo commissioni pubbliche e private, fra gli ultimi due decenni del Settecento e i primi anni Quaranta dell'Ottocento.

Il ventaglio dei dieci disegni qui scelti delinea *in primis*, in ordine cronologico, alcuni importanti casi di committenza toscana da lui ricevuta in ambito privato ed ecclesiastico, ed è inoltre una proposta per analizzare grafica e organizzazione iconografica nel lavoro dell'artista.

Il primo foglio su cui porre attenzione fu pensato per ideare lo scenografico progetto decorativo della Villa Il Pozzino, alle porte di Firenze, nella zona di Castello (fig. 1).

È però utile una breve “anticamera” storica per contestualizzare l'importanza di questa commissione e la tipologia di pittura da cui nasce tale disegno preparatorio.

Nell'ottobre del 1790 Luigi fu impegnato a dipingere, per conto di Teresa Grazini o Grazzini, una galleria nella sua Villa di Castello con il tema esotico del *Trionfo di Alessandro Magno in Babilonia*. Teresa, prima committente donna di Ademollo, è stata l'ultima erede della nobile famiglia fiorentina dei Grazzini, proprietari originali della Villa di Castello sui colli di Firenze. Nei *Cenni biografici* Luigi dichiara espressamente che i lavori sono per lei, in qualità di moglie del Senatore Luigi di Anton Vincenzo Bartolini Baldelli (1745-1800), figura diplomatica di spicco nella Firenze lorenese di fine Settecento⁷.

La commissione per questo luogo di delizia rientra per altro nel novero di un'area extraurbana già di pertinenza medicea fin dal Cinquecento, con a poca distanza la Villa di Castello, e dunque di particolare lustro. Gli affreschi di Ademollo sono gli ultimi di una serie di decorazioni che interessarono ambienti esterni e interni della villa: nel Seicento vi furono artisti della scuola di Bernardino Poccetti che istoriarono a grottesche alcune volte interne ed il soffitto della loggia superiore. Ancora nel 1619 i decori di Giovanni Mannozi da San Giovanni eseguiti per conto di Giovan Francesco Grazzini lungo le facciate del cortile.

Alla parentesi decorativa ademolliana nel Pozzino non sono stati finora dedicati studi, tuttavia Vezzosi pubblica nel 1989 una scheda sulla villa in cui è documentata una foto d'epoca della pompa alessandrina, che viene dichiarata ormai scialbata. Tuttavia, non mancano fin dagli anni Novanta del Settecento svariati riferimenti bibliografici e fonti sulla villa e le sue decorazioni pittoriche, compresi accenni a quelle neoclassiche di Luigi⁸.

Purtroppo non sono chiare le vicissitudini che nel corso del tempo hanno portato a coprire il ciclo ademolliano ma si ricollegano a buon diritto alle criticità conservative e alla movimentata storia di passaggi di proprietà a italiani e stranieri cui l'edificio è andato incontro, in particolare dai primi decenni del Ventesimo secolo⁹.

Il *Trionfo* ed il mobilio annesso alla galleria dipinta dall'Ademollo sono tuttavia documentati ancora in buone condizioni nella fotografia senza data pubblicata da Vezzosi¹⁰, mentre ogni orpello poi scompare in un gruppo di tre fotografie in bianco e nero del 1961, dove l'ambiente è spoglio e le pitture degradate (figg. 2-4).

Grazie a questo nucleo fotografico è possibile identificare lo schizzo progettuale qui proposto come la scena portante della *Pompa bacchanica di Alessandro il Grande* che «girava per quattro lati» della galleria¹¹. Il ciclo ademolliano si sviluppava come un unico tema narrativo su quattro pareti, e di cui si conservano le già richiamate fotografie del 1961 conservate nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze¹².

Il disegno è stato rintracciato in collezione privata oggi a Messina ed è condotto a grafite, inchiostro bruno, acquerello e rialzi a biacca su carta ingiallita. Quanto allo stato conservativo, si evidenzia soprattutto la mancanza della parte relativa ai bordi e all'unione delle due lunghe strisce del foglio, che presentano un segno di committitura sul versante destro. Ciò nonostante, l'area centrale è ben chiara e visibile e non presenta alterazioni della parte grafica originale.

Questo foglio acquista un grande valore specialmente per essere una testimonianza iconografica di mano del nostro, in merito al lavoro purtroppo scomparso per Villa Il Pozzino.

Dal confronto fra il disegno messinese e le tre fotografie degli anni Sessanta emergono svariate differenze compositive fra la versione grafica e quella poi dipinta: l'artista inserì alcuni elementi in più sullo sfondo e rivestì molti personaggi invece nudi sulla carta. Un dato concreto che evidenzia il passaggio dall'immediatezza di pensiero del bozzetto all'organizzazione pratica del ciclo pittorico. Seguendo il ritmo del disegno da sinistra verso destra vediamo sullo sfondo del corteo come il tempio a peristilio di forma circolare, improntato all'architettura visionaria francese¹³, abbia lasciato spazio ad edifici turrati e dall'impianto squadrato, fra cui una torre le cui fattezze ricordano quella di Babele. Ritroviamo invece il cavaliere in sella ad un cavallo rampante che nel dipinto tiene issati i vessilli al posto di una ondeggiante bandiera mentre, nella parte centrale della processione, con Alessandro Magno assiso su una sorta di *Thensa*, carro trionfale per divinità, molti aspetti iconografici del disegno trascolorano nella versione definitiva. Ad esempio, la schiera di uomini alla base del carro assume in gran parte pose e fattezze differenti, seppure alcuni personaggi e le loro azioni permangano nel dipinto come punti di riferimento rispetto al progetto su carta. Tra questi vi sono l'uomo rivolto a braccia aperte verso al passaggio del carro, e i due gruppi di musicisti del corteo con lire e fiati che Plutarco descrive nel libro delle *Vite Parallele* dedicato al Macedone con un risuonare di «zampogne e tibie e canto e balli e giuochi di donne»¹⁴.

Il nodo della scena prosegue poi su due registri: in basso due palafrenieri che al centro del corteo conducono una coppia di cavalli e nella parte superiore la macchina monumentale del carro trionfale che trasporta il condottiero. Entrambi questi elementi presentano evidenti differenze fra il bozzetto e la scena affrescata in cui il palafreniere più a sinistra viene rivestito da una tunica rispetto al disegno in cui entrambi gli uomini sono seminudi, coperti solo da un drappo che ne lambisce le ginocchia, mettendo perciò maggiormente in evidenza i costumi disinibiti e la libertà della marcia dionisiaca che Plutarco descrive lungo le tappe della Carmania e Gedrosia, verso Babilonia¹⁵.

Il trono su cui siede Alessandro è invece arricchito dalla corona floreale superiore, ma sembra di minore imponenza rispetto alla versione grafica, arricchita da braccioli istoriati con sfingi alate. Permane invece il blocco centrale decorato da festoni e bassorilievi laterali, che però nel disegno sono liberi anche sul fronte invece drappeggiato nella versione dipinta. In quest'ultima l'Ademollo elimina la decorazione grafica a foglie d'acanto mettendo in evidenza le ruote laterali del carro istoriate con un motivo a raggi solari ondulati. Alla stregua dei palafrenieri, anche gli incensieri a cavallo dei due elefanti e il gruppo di festanti in cammino davanti ai pachidermi viene maggiormente coperto rispetto alla varietà di nudi dalle muscolature tese ed erculee che vengono liberamente disegnate. Va a questo punto anche considerata la naturale predisposizione, durante il processo di invenzione grafica, nell'uso del nudo rispetto alla figura, che spesso veniva rivestita a composizione iconografica finita.

A questo punto del corteo, Ademollo sembra far coincidere le quinte architettoniche della versione grafica e di quella poi dipinta con alcune convergenze nell'impianto iconografico di entrambe.

Come nel caso dei due pachidermi dietro i quali si staglia una struttura colonnata di forma circolare simile a un tempio. Quest'ultimo elemento grafico è ad oggi parzialmente visibile nel disegno preparatorio rimasto privo della parte superiore, ormai lacerata.

Vediamo inoltre che il corteo delineato nel foglio progettuale conserva un andamento delle figure più parattatico, sebbene ricco di dinamismo, mentre la fotografia ci restituisce una scena dal ritmo più incalzante resa grazie ad una maggiore giustapposizione dei vari blocchi figurativi dell'intero Trionfo. Ne è un esempio lo spazio che Ademollo decide sapientemente di accorciare al margine destro dell'affresco, rispetto al foglio preparatorio, raccordando il passaggio degli elefanti all'ambientazione sacrificale. Così facendo, l'occhio trascorre rapidamente da una scena all'altra grazie ai cavalieri e soldati i cui vessilli si intrecciano al movimento della marcia, invece che campeggiare isolati davanti agli animali. Lo stesso accorgimento si ritrova nella nube di vapori che fuoriesce dal tripode ed invade nel dipinto il lato destro in alto, reso molto più stringente alla parte bassa.

Infine, il tratto conclusivo della scena conferma questo meccanismo di ripensamenti e riformulazione dello spazio pittorico, sia scenografico che figurativo.

L'immagine nel disegno mostra una massiccia cinta muraria sormontata da una folta pletora di personaggi che nell'affresco lascia invece il posto ad un'iconografia più rarefatta, con un'ara decorata da una leggera parete drappeggiata ed un minor numero di astanti.

Nel registro inferiore troviamo poi due terzine di gruppi danzanti in primo piano, i cui corpi nel bozzetto compaiono seminudi e intenti alle celebrazioni dionisiache, mentre nel dipinto sono in gran parte vestiti. Si notino in particolare le due figure con le mani congiunte ed il nudo maschile con quello femminile la cui testa e braccio destro sono entrambe reclinate sulla sua spalla, diversamente dal disegno preparatorio che ne mostra ancora il braccio sollevato.

L'estrema rilettura che Ademollo fa del suo progetto iniziale è un aspetto che testimonia cura e precisione nell'impianto iconografico di un artista spesso etichettato come decoratore dallo stile "largo" e trascurato nella qualità pittorica.

Si può notare poi l'alta qualità grafica nella resa dei corpi seminudi in movimento, l'eleganza nonché libertà dionisiaca delle figure che riproducono, con estrema precisione anche filologica, un corteo tardo antico. Emergono i dettagli carichi di attenzione come panoplie, vesti e tuniche delle vergini danzanti, tripodi, schiere di animali, fra cui ovviamente gli elefanti bardati con le armi dei nemici, appese al loro dorso come trofei. Il realismo si evince pure nella resa delle fiere esotiche, oltre che nella pedissequa riproduzione dell'episodio storico, di cui anche il figlio Agostino dà conto nel libro degli *Spettacoli dell'Antica Roma*.

Per quanto concerne la scena della pompa bacchica centrale, si faccia un confronto iconografico con una incisione della serie degli *Spettacoli dell'Antica Roma*: collezione II, tav. V, con *Il trionfo di Paolo Emilio sulla Macedonia* nelle collezioni del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.

Si ricorda inoltre che Luigi dipinse ancora le storie di Alessandro Magno su commissione del Maire napoleonico di Siena Giulio Ranuccio Bianchi de' Bandinelli Paparoni. I decori dell'Ademollo campeggiano ancora dal 1803 nell'aulico contesto del palazzo occupandone l'intero piano nobile. Infine, un altro ciclo parietale dedicato alla *Pompa Bacchica di Alessandro il Grande nelle Indie* fu dipinto nel 1805 nella sala degli Accademici Floridi del Teatro Carlo Lodovico di Livorno, e purtroppo perduto con i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale¹⁶.

Da ciò emerge un obiettivo interesse di Ademollo per il tema alessandrino, che segue innanzitutto il filone di una grande fortuna iconografica mantenutasi in vita per tutta l'età rinascimentale e moderna¹⁷. In seconda istanza questo soggetto gli fu probabilmente caro perché connesso al giovanile passato di scenografo di cui si è accennato poco fa. A Roma infatti Ademollo lavorò con Luigi Rodriguez per allestire proprio *l'Alessandro nelle Indie*, opera diretta da Pietro Metastasio e rappresentata nel 1787 al Teatro Alibert delle Dame¹⁸.

Un'ulteriore recentissima testimonianza della ripresa del soggetto alessandrino, da porre in relazione anche agli esempi appena descritti, e ad altri soggetti trionfali qui presentati, proviene da una coppia di pregevoli disegni a inchiostro

bruno recentemente acquisiti dalla Galleria Paolo Antonacci di Roma¹⁹ (figg. 5-6). Entrambi i disegni constano di dimensioni piuttosto importanti, prefigurando dei bozzetti preparatori per estesi apparati decorativi e che possiamo identificare nei due episodi culminanti della spedizione di Alessandro in Asia. Le scene sono infatti *La Battaglia di Gaugamela* del primo ottobre del 331 a.C. e *La Pompa bacchanica in Babilonia* con cui il Macedone fu salutato come nuovo Re di Persia dopo la sconfitta di Dario III, nella odierna zona della città irachena di Mosul.

Fortunatamente, i due bozzetti sono arrivati a noi in un buono stato conservativo. Osserviamo inoltre un segno verticale nell'area centrale dei due bozzetti che rivela come ciascun foglio sia in realtà composto dalla committitura di due pezzi di dimensioni minori. Il tratto dei disegni è realizzato su carta preparata a pennello sopra un preliminare schizzo a grafite ripassato più volte, lasciando inoltre traccia di pentimenti o leggere modifiche, come nel caso della flessione del ginocchio del cavallo posto sulla destra della parata trionfale di Alessandro Magno. Seguono pennellate di inchiostro acquarellato e generosi rialzi a biacca che illuminano la disposizione a fregio dell'impianto figurativo in primo piano. In entrambe le scene vi sono invece le parti di fondo che Ademollo lascia in un evidente stato di abbozzo, con accenni più o meno definiti alle quinte architettoniche e alle figure.

L'elemento che consente di avanzare una solida ipotesi di datazione della coppia di fogli è la firma ademolliana posta in calce sulla destra del disegno della *Pompa bacchanica*, in cui leggiamo «Luigi Ademollo inv(enit) ed [sic] delin(eavit)» e in aggiunta la scritta «etas 22»: un preziosissimo dato cronologico per contestualizzare la realizzazione dei due fogli. Nel 1786 il Nostro era ventiduenne e proprio di stanza a Roma, dove stava svolgendo il suo apprendistato come aiuto scenografo dell'iberico Luigi Rodriguez, appena un anno prima della messa in scena del carnevale romano del 1787 e dell'opera di Metastasio, peraltro sempre dedicata al tema alessandrino. I disegni osservano dunque una datazione che gioca difatti a favore della strettissima somiglianza e corrispondenza iconografica con il tema del trionfo alessandrino trasposto poco dopo negli anni Novanta nella fiorentina Villa Il Pozzino, nel corrispondente disegno in collezione a Messina e in un disegno madrileno di cui ci si occuperà più avanti in questa sede. Di questo progetto grafico non abbiamo dati che ne confermino l'esecuzione per una specifica committenza fiorentina, se non constatarne l'evidente somiglianza formale del soggetto del *Trionfo* con quanto fu poi dipinto nel 1790 a Villa Il Pozzino. Elemento che ci induce a considerare la versatilità nel reimpiego di questo tema iconografico per cui aveva già dal 1786 iniziato a studiare varianti compositive.

Per quanto concerne la contestualizzazione di questi disegni, ciò di cui possiamo essere certi è che questi risalgono al primo periodo romano di Luigi, in cui la

Capitale era un fervido crocevia di sperimentazioni artistiche, prima fra tutte la congrega dell'Accademia dei Pensieri organizzata dai pittori Felice Giani e Michael Köck. Dunque, questa coppia di fogli, realizzata tra l'altro in prossimità al periodo di collaborazione tra Ademollo e Rodriguez, rappresenta altresì una testimonianza della ricercata fase di studio disegnativo e compositivo sui soggetti tratti dall'antico e pure alessandrini, che furono da Luigi declinati negli anni a seguire in molteplici varianti. In dettaglio, vediamo che nella scena della *Battaglia di Gaugamela* l'eroe macedone è infatti individuabile grazie all'elaborato elmo piumato con cui Ademollo lo disegna anche nella scena di Trionfo; la figura è alla guida del suo esercito all'apice del gruppo equestre sull'area destra del foglio. La figura alessandrina è a cavallo, in atto di incitare l'esercito con un moto sapientemente suggerito dal vessillo lumeggiato di biacca posto alle sue spalle. La descrizione dello scontro finale fra Alessandro Magno e Dario III nelle *Vite parallele* di Plutarco, corredate dai rimandi ai resoconti dello storiografo Callistene²⁰, trova riscontro nella raffigurazione del disegno ademolliano²¹. Luigi descrive il momento appena precedente allo scontro fra l'esercito della lega corinzia alla cui testa si pose il giovane Alessandro e l'esercito persiano del Re Dario il quale è descritto da Plutarco assieme al suo schieramento: «[...] ritto in piedi su un alto cocchio. Molti e splendidi cavalieri, disposti in gran numero soprattutto intorno al suo cocchio, facevano barriera per proteggerlo»²². Inoltre, fedelmente a quanto trascritto da Plutarco l'artista disegna un'aquila sospesa in volo sulla testa di Alessandro Magno, pronta a gettarsi sui nemici, e alle sue spalle una figura divina coronata le cui sembianze ricordano quelle di Zeus. Qui, Luigi fa riferimento a quel compendio di fonti e aura mitologica che vedono nel macedone una figura di eroe omerico, protetto dagli dei e dallo stesso Zeus²³. Il disegno sembra anche in questo caso esser rimasto allo stadio preliminare, studiando la sola composizione dell'assembramento militare dei soldati i cui paramenti sono descritti con dovizia di particolari, come nel caso del vestiario orientaleggiante dei persiani. Anche in questo caso abbiamo la firma dell'artista nell'angolo in basso a destra, senza però ulteriori riferimenti cronologici.

L'altra scena è classificabile come disegno in *pendant* con il precedente e legato al momento consequenziale alla disfatta di Gaugamela. Nella *Pompa* un'elegante scenografia di personaggi attornia da entrambi i lati la figura trionfante del Macedone sul carro. Rispetto alla scenografia del ciclo fiorentino e del disegno messinese, Ademollo ribalta l'andamento del corteo che avanza verso sinistra anziché verso destra. I richiami formali e strutturali sono fra loro però del tutto simili come le posture dei gruppi danzanti di figure, i palafrenieri, i soldati in parata e il tempio circolare in lontananza. Nel disegno Pandolfini l'inquadratura della scena

si fa ravvicinata e l'artista immortalò l'ingresso del condottiero a Babilonia sotto un possente arco di Trionfo.

La coppia di disegni in questione si presta quindi a svariati confronti iconografici con altri soggetti ademolliani qui esposti fra cui, per stile e tecnica, si segnala un disegno relativo al combattimento degli Orazi e Curiazi di cui si dirà più avanti, la cui datazione è infatti corrispondente a quella che qui si indica per i disegni alessandrini. Il tratto grafico è quello sicuro e maggiormente preciso che il nostro detiene nel periodo giovanile in cui la sua destrezza nel disegno era naturalmente ai massimi livelli. Ulteriori confronti sono possibili con il bozzetto della collezione Sergardi Biringucci dedicato al *Trionfo di Bacco e Arianna*, concentrandoci ad osservare la stessa abbondanza di particolari descrittivi, raffinatezza nell'esecuzione, elaborazione nelle anatomiche e nella resa muscolare dei corpi.

La cifra teatrale della pittura di Ademollo è ciò che la rende endemicamente narrativa, spesso fatta studiando attentamente il modo di rendere la prossemica in processioni e trionfi allegorici. Ecco che l'uso del disegno preparatorio, come nel caso del foglio siciliano, dimostra come l'artista se ne servisse al pari di uno spartito musicale per scandire "i tempi" del dipinto, cristallizzati in scene al pari di atti teatrali. Effettivamente il taglio fastoso ed enfatico del ciclo del Pozzino è fra i primi dati riportati dalle cronache settecentesche e poi più tarde. L'abate e storiografo toscano Domenico Moreni descrisse nel 1794 le scene ademolliane della *Pompa bacchanica in Babilonia di Alessandro il Grande* fornendoci così la prima prova pubblica della risonanza che ebbe lo stile ademolliano nel contesto pittorico fiorentino e toscano di fine XVIII secolo. Oltre alla descrizione puntuale e precisa del dipinto con:

[...] una veduta in lontananza della città di Babilonia, e del fiume Eufrate [...] da due Elefanti con sopra alcune figure, che l'incensano, e avanti il medesimo alcune bellissime Femmine danzanti intorno ad un'Ara fumante. Siccome pure in primo aspetto una deità che può esser figurata in una Vittoria; tutto il resto delle figure, che occupano tre pareti della Galleria, sono seguaci, prigionieri d'Alessandro, popolo senza alcun significato. Vi è pure il Tempio della Deità di buona architettura con intorno alcune fabbriche con i giardini pensili. Tutto è bello, ma le teste innumerevoli sono sorprendenti, ed espressive²⁴.

Moreni sembra esprimere un giudizio di qualità sia sull'innovativo impianto scenografico del dipinto, che sulla forte connotazione espressiva, cifra stilistica della pittura di Ademollo.

Sempre nell'ultimo decennio del Settecento troviamo altre importanti voci "narranti" degli esordi artistici del nostro, fra Firenze e Siena²⁵. Tra queste il Direttore delle Regie Gallerie degli Uffizi e accademico della conversazione degli Immobili del Regio Teatro della Pergola, Giuseppe Pelli Bencivenni. Le voci critiche

del *milieu* culturale toscano apprezzarono la fantasia e poliedricità dell'artista e ne sottolinearono l'estetica innovativa improntata alla classicità, nonché la conoscenza tecnica del milanese in campo incisivo.

Del Bencivenni si conservano pagine assai interessanti estratte dal suo *Diario*, meglio noto come *le Efemeridi*, ossia dei veri e propri "Annales" di epoca settecentesca, da lui redatti nel corso della vita dal 1759 al 1808. Il Direttore degli Uffizi e Accademico è inoltre il secondo autore, qui citato, in merito ad una testimonianza scritta il primo Ottobre 1790 sulle pitture di Luigi nella Villa Bartolini Baldelli, dove l'accademico era spesso ospite perché amico di Teresa Grazzini e del Senatore Bartolini Baldelli:

Luigi Ademollo, sua pittura. Fui ieri a vedere la galleria che fa dipingere la signora Teresa Grazzini Bartolini nella sua villa di Castello a Luigi Ademollo altre volte nominato. Egli con gran fuoco, vi rappresenta il trionfo di Alessandro Magno in Babilonia in figure due terzi del vero. Il colorito non è perfetto, il disegno pecca in qualche luogo, ma l'invenzione è grande, piena d'immaginazione, e condotta conservando il costume. Lo sfondo non corrisponde, Ademollo non conoscendo ancor bene il sotto in su. L'opera poi non meritava di stare in una villa, benché nel cortile abbia bellissime cose di Giovanni da San Giovanni che io cerco persuader la padrona a far ristorare²⁶.

Il figlio Agostino ricorda ancora dagli *Spettacoli dell'Antica Roma*, quanto Luigi fosse in generale affascinato dall'antico, sua cifra stilistica costante anche nella grafica. Il trasporto che Ademollo nutriva per i costumi e l'architettura romana lo spinse difatti a concepire il progetto di incidere una serie di acqueforti dedicate proprio alle antichità della Capitale:

[...] da giovanetto recatosi in Roma ivi si nutrì di tutto il bello, il grande, ed il sublime [...]. Ivi meditando spesso sulla di lei passata grandezza, sul fasto, e potenza dei suoi antichi abitanti, formò il progetto (eseguito poscia in vari tempi) di esercitare la sua fantasia, e combinandola con le cognizioni di cui era fornito presentare agl'occhi degl'Osservatori le principali antiche fabbriche di quella Città quali essere dovevano nei giorni del suo splendor, e del suo Impero [...] da qui nacque la quantità di Composizioni pittoriche di Ademollo sopra le cose romane da lui o dipinte a fresco, ed a olio, o semplicemente disegnate, e colorite in carta, o intagliata in rame²⁷.

Certe soluzioni decorative e filologicamente studiate come candelabri e tripodi raffigurati nel *Trionfo di Alessandro Magno* a Castello nel 1790, o poi in Palazzo Bianchi, ricordano i modelli del terzo volume del trattato di Carlo Antonini, incisore camerale vaticano. In particolare, due prototipi di ambito romano, uno proveniente da Villa Albani e l'altro dalla Villa del Priorato di Malta²⁸.

Vi sono similitudini per le zampe leonine, il fusto e il nodo a forma di coppa con protomi caprine, che ricordano il grande esemplare al centro della scena ademolliana con riti sacrificali nella Villa Il Pozzino (fig. 4).

L'interesse di Ademollo per i cerimoniali festivi e la musica antica, sono spesso frequenti nelle sue pitture e senz'altro legati al suo personale orecchio sonoro. Dal *Diario* del Bencivenni sappiamo che nel 1790 Ademollo si esibì durante un pranzo dei Grazzini a Villa Il Pozzino cantando al clavicembalo le arie del compositore Giuseppe Moneta²⁹.

Tuttavia, la fascinazione dell'esotico e il tema dei Trionfi nel gusto di Luigi sono documentati nuovamente negli *Spettacoli dell'Antica Roma*. Nell'opera è descritto il contesto musicale antico e gli ambienti entro i quali si svolgevano le rappresentazioni canore e musicali che Ademollo disegna con dovizia di particolari. Agostino descrive le varietà di strumenti musicali dell'antica Grecia e antica Roma fra cui gli strumenti a fiato, come tibie e trombe, ed anche a corda, come lire e cetre.

Ecco che, alla luce di queste fonti, possiamo meglio contestualizzare i cortei musicati ed i suonatori che Ademollo dipinge in contesti profani, come nel *Trionfo di Alessandro Magno* nella villa di Castello, come pure in un pregiato disegno a china nera conservato a Madrid e ancor più in palazzo Bianchi Bandinelli a Siena.

Lasciamo il disegno palermitano, ma non il soggetto iconografico ed il contesto di questa committenza fiorentina che si lega in modo forse ancor più stretto all'unico disegno di Luigi Ademollo conservato presso il dipartimento di grafica del Museo Cerralbo di Madrid e fino ad ora mai studiato.

Nel catalogo dei disegni italiani del Museo madrileno, edito nel 1976, è inserita una sezione di sessantotto pezzi originatasi, verso la fine dell'Ottocento, dalla collezione privata di Enrique de Aguilera y Gamboa, diciassettesimo Marchese di Cerralbo, il quale acquistò molti disegni all'Hôtel Drouot di Parigi, poi donati alla Spagna nel 1922 con legato testamentario.

La prima scheda del catalogo affronta proprio un grande bozzetto preparatorio autografo del Nostro col titolo *Entrada triunfal de un emperador* e descritto come *Ingresso trionfale a Roma*. Il disegno è realizzato a penna, acquerello e lumeggiature a biacca, con a penna nell'angolo inferiore destro la firma dell'artista: «Luigi Ademollo Mediola» (figg. 7-11)³⁰.

Il disegno presenta in parte dei segni di piegature verticali, forse in origine per il suo stesso trasporto, ed una piega rigida lungo i bordi, dovuta all'incollaggio su tela del foglio, che tuttavia è in condizioni conservative migliori di quello italiano.

Il tratto è chiaro e più pulito, ripassato ad inchiostro nero, con segni eleganti e attenti all'analisi dei dettagli decorativi e materici: filature dei capelli, rifiniture delle armi, solchi e pieghe dei panneggi leggeri e a tratto, come sono le ombreggiature. Si apprezza la qualità scenografica di questa composizione, distesa nello spazio con un ritmo narrativo incalzante che è nuovamente segnato da un corteo

musicale festante. La scheda di catalogo del museo madrilenno presenta il disegno come opera di Ademollo, ma la attesta agli anni Venti dell'Ottocento perché ne si suppone il legame con le *Storie di Traiano*, dipinte in Palazzo Ducale a Lucca e che possiamo oggi datare con precisione tra il 1818 e il 1819.

Ritengo invece il disegno la versione definitiva del bozzetto preparatorio di Ademollo per la scena del *Trionfo di Alessandro Magno* nella villa fiorentina del Pozzino.

Il disegno riproduce infatti una scena che non solo si profila simile al disegno di Messina, ma collima in modo ancor più stringente dell'altro bozzetto con la scena centrale nella galleria del Pozzino. Mettendo a confronto i due disegni con la fotografia del dipinto murale vediamo fra i tre la condivisione piuttosto esatta di vari elementi iconografici che però nel disegno madrilenno ricalcano la scelta iconografica definitiva eseguita nell'affresco.

Innanzitutto, anche nel disegno di Madrid abbiamo l'ingresso trionfale di un Imperatore che può ricondursi alla figura di Alessandro Magno, vista la presenza di elementi orientaleggianti, gli elefanti, la statua leonina e la torre di Babele, poste sullo sfondo a sinistra. Si presti inoltre attenzione alle pose di alcuni personaggi come il palafreniere nudo che, al lato sinistro degli elefanti, tende la mano verso l'alto, gli uomini che suonano nelle tibie e olifanti e che, come il corteo di fanciulle danzanti sulla destra, vediamo anche nel disegno messinese.

Vi sono però alcuni elementi figurativi, riscontrabili nelle foto del ciclo pittorico, che sono presenti nel solo disegno del Museo Cerralbo: come il carro trionfale con le ruote ornate da raggiere ed il trono sormontato dalla corona floreale alle spalle del condottiero. Altri dettagli riguardano la composizione figurativa e scenografica come il tripode portato al centro della processione ed istoriato da un mascherone centrale e due sirene ai lati che nel foglio siciliano sono ancora in forma di cariatidi femminili. Anche l'architettura del disegno madrilenno conferma lo sfondo poi realizzato in pittura che, come detto in precedenza, ha un punto di vista leggermente rialzato e sfalsato, rispetto alla disposizione frontale a fregio del foglio italiano. Il bozzetto di Madrid ci permette di affondare lo sguardo nelle retrovie del paesaggio sul lato sinistro, oltre la torre tronco conica di Babele fino a incontrare una monumentale architettura di stile visionario francese. Ed ancora lo sfondo della scena, dal centro verso il lato destro, ci offre la vista di quanto decurtato dal disegno di Messina: un piccolo tempietto tetrastilo architravato ed uno di forma circolare sorretto da una serie di quattro colonne e pilastri, a sua volta ricoperto da una sorta di giardino pensile.

Sull'estrema destra si rende poi visibile la struttura antistante ad un tempio con colonne decorate lungo i fusti da ghirlande di fiori, unica parte del dipinto modificata in favore di una parete drappeggiata.

Legati alla serie dei *Trionfi* vi sono altri due disegni autografi del Nostro documentati da due foto presso la Fototeca Carlo Volpe, proprietà della Biblioteca del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Si tratta di due disegni a inchiostro nero e tempera su cartone di cui il *Trionfo di Davide* è pure firmato e datato «Roma 1791» ed in più montato su tela (fig. 12). Il retro della foto di quest'ultimo informa che entrambi i disegni sono andati all'asta, a Roma, nel maggio 1980. Si ricorda poi la pubblicazione del *Trionfo di Davide* nel catalogo *La pittura neoclassica italiana* di Adriano Cera³¹. Disegno che, qualche anno dopo, lo storico dell'arte e studioso ademolliano, Gian Lorenzo Mellini, informava, orgoglioso, di aver appeso nella propria "Galeria" e ad oggi sempre parte della collezione artistica Mellini-Rudolph³².

La seconda opera è invece la *Processione notturna dell'Arca dell'Alleanza*, stavolta priva di firma dell'artista ma pienamente riferibile a lui per stile e legata all'epoca del disegno precedente³³.

Le due opere presentano grandi affinità proprio con l'affresco di Villa Il Pozzino, nell'impostazione formale, nella parata, nei volti e dinamica dei personaggi, negli atteggiamenti. La processione con astanti, danzatori, figure femminili paludate e con panneggi mossi dall'aria richiama gli esiti della scultura antica e le grandi scene di processioni romane, iscritte su sarcofagi e antichi bassorilievi, a cui spesso Ademollo tendeva ad ispirarsi. Si noti l'analitica e filologica descrizione delle suppellettili, delle armature e del tripode leonino, in primo piano a sinistra, volta a restituire una percezione storica reale e potente dello scenario tardo antico.

L'alta qualità dei disegni sta al pari di quelli finora analizzati e si conferma nel sapiente uso delle lueggiate e dei giochi di chiaroscuro, dati dai rialzi a bianca e dal segno incisivo dell'inchiostro. Interessante è la presenza, nel *Trionfo di Davide*, degli strumenti musicali che, anche in altri casi, come nei dipinti del Salone dell'Arca di Palazzo Pitti, Luigi dimostra di conoscere bene e di saper anche usare, come nell'esibizione canora di Villa Il Pozzino. Lo zuffo o flauto di Pan, che qui compare nel giovane suonatore in basso a destra nella composizione, si ritrova con fattezze simili e con lo stesso strumento a fiato, negli affreschi della sala delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, in Palazzo Bianchi Bandinelli a Siena.

Alcuni strumenti vengono illustrati da Luigi più spesso di altri, come il flauto di pan lungo e tenuto per una estremità dalla suonatrice sia nel caso della villa fiorentina che nel palazzo senese, oppure in una delle scene "corte" della galleria di Castello si guardi al decoro realizzato sul dorso dell'arpa, in primo piano. Viene quasi da pensare che l'artista avesse una conoscenza in prima persona di certi strumenti o che ne fosse cultore e appassionato.

Tra il 1790 ed il 1791, terminate le pitture in Villa Grazzini-Bartolini, Ademollo va di nuovo a Roma, con una pensione del marchese Giuseppe Ginori, perché esegua per lui «*due gran quadri a olio, uno la cartinenza di Scipione, l'altro la morte di Germanico*»³⁴. Sappiamo inoltre che il 15 luglio 1791 lo zio Carlo Medici chiese al Regio Consiglio Governativo dell'Accademia di Brera una pensione «per gli allievi di Pittura in Roma» per il nipote studente, affinché proseguisse lo studio artistico nella Capitale³⁵. Nel suo secondo soggiorno romano l'artista frequentò svariati colleghi del panorama nazionale e mitteleuropeo legati alle sperimentazioni neoclassiche del circolo romano dell'Accademia dei Pensieri di Felice Giani e Michel Köck. Vi parteciparono fra gli altri i toscani Pietro Benvenuti, Luigi Sabatelli, il francese François Xavier Fabre e molti altri.

Tale contesto storico si presta ad accogliere il terzo disegno che qui viene proposto per esplorare l'espressione grafica di Luigi Ademollo rispetto alla versione finale pittorica o incisoria. Si tratta di un disegno in discreto stato conservativo, intitolato *Gli ostaggi cartaginesi*, comparso all'asta Teuwisse di Berlino nel 2008, firmato e datato dall'artista sul basamento disegnato sulla destra: «Luigi Ademollo Milanese inven. 1790» (figg. 13-14)³⁶.

L'opera si presta, a mio avviso, a due possibili letture. Se consideriamo gli ostaggi appartenenti al popolo di Cartagine, il soggetto riprende un episodio del trattato storico di Tito Livio *Ab Urbe Condita* e, in particolare, relativo alla Terza Guerra Punica (149-146 a.C.): quando l'esercito romano sbarcò vicino a Utica. I romani erano in sovrannumero rispetto ai cartaginesi e Cartagine decise di arrendersi e, per patteggiare, consegnò a Scipione trecento ostaggi, scelti fra adolescenti della nobiltà punica, da inviare a Roma³⁷.

Un'altra possibile versione del soggetto riguarda un episodio della Prima Guerra Punica ed il comandante romano Marco Attilio Regolo che, falliti gli accordi di pace con i Cartaginesi, si vide costretto con la sua armata a sacrificarsi e tornare come ostaggio nei territori di conquista. In tal caso possiamo interpretare la figura del condottiero, posta al centro del disegno, come quella del condottiero Regolo, vestito con armi romane, mentre una giovane donna si prostra ai suoi piedi e con un gesto enfatico apre le braccia, in segno di resa³⁸.

D'intorno il resto della scena assume, nei contrasti luministici e nella resa dei particolari espressivi, un forte connotato psicologico e drammaturgico. Così come sono in evidenza nello sfondo del foglio la timbricità del colonnato del tempio, la flotta in lontananza ed invece in primo piano, a destra, l'immagine femminile abbandonata in atto di dolore. Un ricordo piuttosto chiaro del contrasto tra mondo maschile e femminile, messo in risalto anche da David nel *Giuramento degli Orazi*.

Ademollo affronta qui un disegno in chiave epica e a tema con le opere eseguite durante il periodo della borsa di studio offertagli dal Ginori, e con quelle maturate dai suoi progressi artistici, e su cui aveva l'obbligo di aggiornare l'Accademia braidense. Sappiamo infatti da alcune lettere autografe sue e di suo zio che gli accademici avrebbero acconsentito a spesare Luigi, a Roma, dopo aver valutato i suoi disegni³⁹.

Le vicende cartaginesi sono poi oggetto anche di alcune tavole, incise dall'Ademollo nel *Catalogo delle tavole sacre, profane, storiche e poetiche inventate e pittoricamente incise ad acquaforte* da lui edito nel 1837: nella collezione decima quarta, relativa alle *Gesta degl'Uomini illustri Greci e Romani*. In particolare, si vedano le tavole XVIII, XIX, XX, con i temi principali che sono: *Scipione vince Annibale sotto Cartagine*, *Incendio della flotta Cartaginese dopo la vittoria di Scipione*, *Scipione trionfa dei Cartaginesi*.

Il disegno qui esaminato presenta poi molte affinità con l'incisione degli *Ostaggi cartaginesi* realizzata nel 1801 e tradotta dai temi appena affrescati da Ademollo nel palazzo pisano del suo più assiduo mecenate Domenico Scotto. La tavola è denominata *Imbarco dei 300 ostaggi Cartaginesi convenuti nella pace della Seconda Guerra Punica* e mostra uno scenario simile a quello che si osserva nel disegno a inchiostro bruno: la folla concitata, la commozione degli abbracci fra i familiari, la monumentale architettura dei templi sullo sfondo e, in più, le triremi decorate con eleganti polene.

Le scene incise sono inoltre molto preziose nell'attività artistica e progettuale di Ademollo, pittore e divulgatore dei suoi contenuti immaginifici. La suggestione fra il bozzetto e l'incisione della scena dei cartaginesi ci offre l'appoggio per considerare la tecnica artistica di Ademollo come un naturale avvicinarsi ed integrarsi fra questi stadi di lavoro. L'acquaforte pittorica di sua invenzione era infatti spesso la "firma iconografica" alla sua idea partita dal bozzetto e che prendeva corpo nel processo pittorico ed infine veniva fissata nella matrice incisoria per suggellarne l'opera e divulgarla a mezzo stampa⁴⁰.

Il linguaggio grafico di Luigi tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del Settecento aderisce dunque a quello dei colleghi del già citato circolo romano dell'Accademia dei Pensieri.

Felice Giani, Giovan Battista dell'Era, Andrea Appiani, Luigi Sabatelli, Bartolomeo Pinelli sono solo alcuni dei nomi votati al grande recupero aulico dell'Antico. Nei circoli frequentati da questa schiera di artisti lo stile neoclassico si intreccia alla carica del sublime ed è riletto pure in chiave drammatica, nordica e lunare come fecero Füssli, poi Köck o Abildgaard⁴¹.

Questi influssi marziali influenzano in particolare un grande disegno preparatorio condotto a penna, inchiostro bruno, acquerello e rialzi a biacca su carta che raffigura il *Combattimento fra Horatii e Curiatii*. Al centro di un'arena è raffigurata la lotta dei due personaggi in stile gladiatorio, con una maggiore nervosità nella resa muscolare delle figure e nel grafismo dei contorni (fig. 15).

Come già segnalato da Leone, la composizione figurativa ademolliana sembra risentire in modo abbastanza evidente della stessa scena affrescata tra il 1612 e il 1613, quindi quasi due secoli addietro, dal Cavalier d'Arpino nel Palazzo dei Conservatori di Roma. Ipotesi che avvalora ulteriormente i contatti e le suggestioni concretamente ricevuti dal Nostro durante i suoi trascorsi nella Capitale⁴².

Oltre alle influenze italiane si evidenzia l'aggiornamento stilistico verso gli esordi del Neoclassicismo francese se pensiamo a opere come il *Settimio Severo e Caracalla*, presentato da Jean Baptiste Greuze al Salon Carré di Parigi nel 1769 ed ancora il grande *Giuramento degli Orazi*, "manifesto neoclassico" del 1784 di Jacques Louis David. Purtroppo, Ademollo preferisce connotare i suoi personaggi di una posa che seppure algida è di forte impatto, piuttosto che epurare dal quadro, come fa David, il cuore dell'azione. Il milanese è infatti un felice interprete italiano di uno stile neoclassico riletto in chiave severa, dorica e drammatica che già Melini definì giustamente neostoico⁴³.

Come nei bozzetti analizzati in precedenza la composizione è giocata con una scenografia che ne circonda interamente l'azione e l'avvolge. La composizione iconografica si muove dal fuoco centrale dello scontro fra i pretendenti fino ad allargarsi nello stuolo di osservatori che circondano la palizzata dell'arena. Oltre questa seconda cintura umana di spettatori vi sono i due punti di osservazione privilegiati dei due schieramenti e sullo sfondo l'ambiente campestre laziale, agli inizi della sua civilizzazione.

Si tratta di un disegno di considerevoli dimensioni, rari per l'artista, che fortunatamente si è conservato in condizioni piuttosto buone, tanto da consentirci di leggere ancora la scritta in alto *Horatii e Curiatii* e quella centrale *Duos fratrum manibus dedi: tertium ut romanus albanus imperet dabo*. Ademollo sceglie l'acme del momento finale per la contesa del potere fra Roma e Alba Longa, in cui l'ultimo dei tre fratelli Orazi sta per trafiggere con la spada il collo dell'ultimo dei tre gemelli Curiazi pronunciando la frase che campeggia in lettere capitali sulla cornice del disegno: «Due li ho offerti ai Mani dei miei fratelli; il terzo lo darò alla causa di questa guerra, perché i Romani governino sugli Albani».

La scena qui presente rievoca quella descritta da Tito Livio in *Ab Urbe Condita Libri* I, 24-25, dello scontro epico e simbolico fra le due stirpi degli Orazi e dei Curiazi. Lo stesso artista infatti inserisce l'iscrizione capitale al lato destro del grande

disegno *LIVIUS DEC. I LIB. I.*, ad indicare il passo scelto dalla prima decade dell'opera storiografica antica. L'argomento di storia romana sarà fra l'altro la compagine delle tante incisioni, raccolte nel volume edito da Luigi e Agostino Ademollo e dedicato agli *Spettacoli dell'Antica Roma*⁴⁴.

L'opera si collega per tema ed epoca, 1790-1791, ai due disegni citati dall'artista nella propria autobiografia e destinati alla committenza del marchese Ginori⁴⁵. In questo caso manca tuttavia un collegamento certo per definire la commissione e la destinazione di quel che sembra essere il monumentale bozzetto in chiaro-scuro per un futuro quadro. Opere come questa sono sintomatiche del fatto che il milanese stava rafforzando la propria notorietà e prestigio e che la sua mano cominciava ad esser richiesta per lavori di sempre maggior livello.

Più volte le fonti autografe e iconografiche hanno confermato la metodologia del suo lavoro che lo vedeva abbozzare ripetutamente gli schizzi su carta, a matita o tempera, per poi trasferire ad affresco i suoi energici lavori di equipe. È proprio questo, infatti, il momento culturale in cui Ademollo forgia le sue peculiarità stilistiche, tecniche ed il suo estro narrativo verso l'epica e il melodramma.

Quanto espresso nel disegno degli Orazi e Curiazi anticipa in sintesi il linguaggio formale delle molte commissioni ufficiali e private, avute nel corso della sua carriera. Ad iniziare dalle sue prime importanti commissioni di cicli pittorici, votati in buona parte alla *pietas* romana quanto all'*aretè* greca, eseguiti proprio nei primi anni Novanta del Settecento nei palazzi delle famiglie senesi dei Venturi Gallerani, Sergardi Biringucci e Malavolti.

A tal riguardo, si trova ancora oggi a Siena un portfolio di disegni dell'Ademollo di grande qualità e collegati al patrimonio librario dei nobili Sergardi Biringucci, nonché in parte ai dipinti per loro eseguiti dal milanese fra il 1794 ed il 1795⁴⁶. I fogli risultano curiosamente catalogati sotto due diverse voci. La prima è contenuta nell'inventario dei manoscritti della Biblioteca Comunale degli Intronati dove sono indicati «N. 8 Bozzetti a penna d'alcune storie dipinte in Siena nel palazzo Sergardi Biringucci da Luigi Ademollo», parte della cartella E I 1. La seconda voce è inserita invece tra i documenti dell'Archivio Storico, dove la serie ventesima contiene il «registro delle donazioni, lasciti e acquisti delle famiglie locali Scipione Borghesi e Sergardi Biringucci per gli anni 1872-1882». Fra questi, la lista contiene una «Raccolta di disegni originali d'Artisti dei sec. XVI-XIX» di cui la prima sezione è classificata: «Ademollo Luigi cinque composizioni a penna e acquerello due delle quali in fol. Max e in fol. Ordin. [...] Sono bozzetti di pitture dai lui eseguite in Siena. Libri pervenuti dalla Libreria Sergardi Biringucci nel 1882».

Si crede sia significativo segnalare che il portfolio del milanese, seppure in realtà provenga dalla collezione libraria Sergardi, è pervenuto alla biblioteca nella

cartella E I 1, parte del fondo grafico di Agostino Fantastici, architetto senese figlio dell'architetto Bernardino, operanti in Siena a cavallo fra metà Settecento e primo Ottocento. Il faldone ospita otto disegni di cui gli ultimi cinque sono quelli ademolliani, ad oggi custoditi assieme a quelli delle scenografie e progetti di arredi di Agostino, tra l'altro affini ad Ademollo anche sul versante scenotecnico⁴⁷.

L'abilità di Ademollo fu quella di realizzare per queste dimore patrizie cicli pittoreschi complessi e totalizzanti nell'articolazione di ricche tematiche estratte da soggetti sacri quanto profani e condotti alternando varie tecniche decorative.

Coriolano cede alle preghiere della madre e abbandona l'impresa contro Roma è il primo bozzetto senese che si propone in questa sede poiché non a caso è il disegno preparatorio ad uno dei quadri riportati a soffitto realizzati per palazzo Sergardi (fig. 16). L'opera è condotta a grafite, ripassata a penna nera, inchiostro bruno e acquerello marrone ed infine montata su carta azzurra. La scena illustra un episodio epico in cui Coriolano sosta davanti ad una tenda d'accampamento⁴⁸.

In basso, sotto il margine inferiore del disegno, Luigi scrive debolmente a grafite, come spesso faceva, il passo letterario corrispondente all'episodio disegnato, di cui è però possibile distinguere parzialmente le parole: «[...] *que patris sacerdotes [...] non potuerunt PATRIS [...] sacerdotisque [...]*»⁴⁹.

L'episodio illustra infatti, in un unico momento di azione e tempo, la *Supplica delle gentildonne romane, della madre, della moglie e dei figli a Coriolano* parte per altro anche di una serie di episodi della vita del Generale Coriolano narrati nei libri XXXIII-XXXVI delle *Vite Parallele* di Plutarco⁵⁰.

Come già anticipato, si tratta dal disegno preparatorio al quadro a olio riportato a soffitto, che Luigi dipinge per un gabinetto, nel vestibolo al piano nobile del palazzo Sergardi; l'opera si conserva fortunatamente in uno stato di conservazione discreto eccetto qualche piccola mancanza di colore che evidenzia lo strato preparatorio sottostante della tela a gesso. Il dipinto si trova ancora nella sua originaria posizione per cui era stato pensato: incassato sul soffitto nel vestibolo all'ingresso del piano nobile del palazzo senese⁵¹.

La corrispondenza con il bozzetto si mostra in maniera evidente per l'impianto iconografico dove le figure, colte nelle stesse patetiche gestualità, sono ancora più corali nel tratto libero del disegno con bocche aperte e mani imploranti. Quest'opera è uno dei pochi casi in cui è possibile raffrontare il passaggio dalla fase grafica a quella pittorica, in cui l'estetica di Ademollo cambia in parte.

Nel disegno sono accentuati i passaggi chiaroscurali e i volti drammatici che sono posti in evidenza o in taluni casi nascosti nella versione del quadro. Si guardi ad esempio il bimbo ai piedi di Coriolano, e le figure femminili sulla destra per cui

l'insieme della scena registra nel quadro un andamento più aulico e solenne che nel disegno è smorzato a favore del sentimento.

Su carta, la madre e moglie di Coriolano e le donne al seguito mostrano volti somiglianti a maschere tragiche greche che, nel dipinto, si congelano in pose facciali più rigide e plumbee.

Ulteriori cambiamenti tra le due composizioni vanno notati per lo sfondo: nel disegno la tenda d'accampamento e la palizzata sulla destra sono entrambe disposte sullo stesso piano in senso orizzontale, mentre nel dipinto convergono verso una prospettiva centrale e s'incuneano in profondità, ampliando l'orizzonte. La scena acquista così un'aura quasi teatrale e familiare al metodo compositivo ademolliano. Nel dipinto a olio l'enfasi narrativa viene sottolineata pure dall'assenza calcolata di alcuni dei soldati sulla sinistra, presenti invece nel disegno, mentre al loro posto viene aggiunto il profilo di un'altra tenda in primo piano.

La freschezza grafica del bozzetto recuperato riavvicina stilisticamente anche il soggetto marziale di Coriolano a quella «narrazione dionisiaca» suggerita da Sisi per le altre sale⁵². Nell'immediatezza dell'invenzione cartacea si evidenzia la concitazione prima della *concinnitas* classica, così come il dramma emergente ed un'intensa carica di *pathos* che l'artista raffreda e regolarizza successivamente nell'impianto del quadro riportato.

Nel portfolio si trova poi un disegno di formato simile al bozzetto con soggetto Coriolano, anch'esso realizzato a penna nera e montato sulla stessa carta azzurra del precedente e che può ipotizzarsi come un suo *pendant*, di cui però non si è conservato il quadro in palazzo Sergardi.

Il soggetto del disegno è l'attracco di una nave con donne e astanti (fig. 17) e presenta affinità tecnico stilistiche con il disegno di Coriolano per l'impianto della scena aulica, la gestualità e mimica patetica dei personaggi. L'esecuzione di pregio del disegno mostra la grande sapienza tecnica nei trapassi chiaroscurali, nel disegno condotto preliminarmente a grafite, di cui si denotano chiaramente i contorni. Il tratto a matita è libero, spontaneo e sinuoso, indice di grande libertà e inventiva nella composizione, perché il contorno a penna non segue pedissequo le linee già marcate, ma ne segue e affila di nuove. I volti sono sempre dichiaratamente espressivi e attenti alla restituzione dello stato d'animo enfatico, in accordo alla lettura dei passi letterari, da cui l'artista espungeva i contenuti dei suoi soggetti disegnati. Un'ulteriore ricchezza di questo foglio è data dalla presenza di piccoli disegni e schizzi di figurette, in basso, al centro e sotto il disegno.

Questi grafismi si trovano più volte nei progetti di piccola e media dimensione del Nostro, a denotare la forte vena inventiva che lo animava, anche durante la composizione di un disegno.

Riguardo a ciò esiste una testimonianza scritta sull'artista, unica nel suo genere e di particolare rilevanza, per comprendere la modalità di lavoro del pittore e contestualizzare l'esecuzione di quei disegni preparatori, dal tratto compendiario e vibrante, che sono giunti fino a noi. La nostra fonte è il resoconto di Joseph Forsyth (Elgin, 18 febbraio 1763 – 20 settembre 1815), conoscitore e viaggiatore del Nord della Scozia che intraprese un viaggio verso l'Italia partendo il 12 ottobre 1801 e soggiornandovi tra il 1802 ed il 1803⁵³. Nell'opera pubblicata nel 1813 con il titolo *Remarks on Antiquities, Arts and Letters During an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803* presenta alcune pagine relative alla sua permanenza a Siena e Arezzo, di particolare rilevanza perché vi si associano in più passaggi la descrizione delle pitture di Ademollo e del suo valore come artista:

Al momento non possono celebrare nessuna scuola e nessun artista e sono stati infine obbligati a chiamare Adimollo che stava dipingendo tre palazzi ed è fin troppo ammirato qui per il fuoco, la diversità, l'"estetico" delle sue composizioni. E più facile delineare violente passioni rispetto alle tranquille emozioni di una grande anima; e disporre una folla di figure sulla scia dell'espressività, piuttosto che animare ma un solo eroe con un'azione che dovrebbe lasciargli la naturale serenità di un eroe. Che differenza dalle esagerate iperbole di Lucano all'illimitata maestosità di Virgilio! Dalle pose di un attore alla naturale dignità di un principe! Dalla vivacità e lo sforzo di Adimollo alla grazia e silenzioso pathos di Raffaello!⁵⁴

Il pensiero di Forsyth racchiude *in nuce* il prototipo imperante della dottrina neoclassica ufficiale, vissuta secondo i canoni accademici ed apollinei e presentata dalla poetica ed estetica dello studioso

Joan Joachim Winckelmann. Le parole dello scozzese, fonte diretta e contemporanea all'artista ne esprimono la concezione estetica sublime, drammaturgica e patetica e quel concetto di "fuoco" nelle sue opere già espresso dal Bencivenni per la pompa alessandrina di Villa Il Pozzino.

Forsyth elabora una sorta di *climax* ed accomuna le passioni esagitate di Ademollo alla foga narrativa dello scrittore latino Lucano, e per contro la maestosità di Virgilio al "*pathos* silenzioso" di Raffaello.

Grazie al viaggio di Forsyth si conserva una memoria assai interessante sulla percezione anglosassone del gusto neoclassico espresso da Luigi e soprattutto sulla produzione degli affreschi di palazzo Sergardi. Lo scozzese racconta nel suo resoconto di viaggio italiano il suo incontro al palazzo con un certo signor «Camillo Sergardi»⁵⁵ nome che non esiste nell'intero ramo genealogico familiare e che, forse per assonanza, il viaggiatore scambia con quello di Marcello o Filippo eredi al tempo della dimora. E da questa pagina di memorie ci arriva il suggestivo racconto di un Ademollo immerso nell'atto creativo delle scene per l'affresco del *Ratto delle Sabine*:

Il signor Camillo Sergardi mi ha detto che Ademollo ha disegnato una delle stanze in un giorno; un altro giorno è venuto a lavoro, racchiuso in un profondo silenzio e si è *steso supino sul pavimento per alcune ore*, e non si è rialzato finché non ha assicurato nella sua mente l'intera composizione del Ratto delle Sabine raggruppate attorno alla volta concava e esibendo la stessa passione in una meravigliosa varietà di espressioni⁵⁶.

Da ciò si comprende che l'ideazione e l'esecuzione vedevano l'artista bloccare rapidamente nella mente il proprio fervore creativo nella produzione dei suoi cicli pittorici, coadiuvato poi dai suoi collaboratori. Procedimento di lavoro collettivo che già suggeriva Carlo Sisi nel suo saggio del 1994 dedicato ai committenti del neoclassicismo senese, fra cui lo studioso annovera il ciclo scenografico dei decori di palazzo Sergardi, con particolare riguardo alla Sala del *Trionfo di Bacco e Arianna*⁵⁷.

Ademollo toccò questo soggetto iconografico molte volte nel corso della sua carriera ed anche nella cartella di disegni senesi si trova un bozzetto proprio sul *Trionfo di Bacco e Arianna e corteo con Sileno ebbro*, pittoricamente rifinito da estese acquarellature di inchiostro diluito, con campiture lasciate a risparmio (fig. 18). Il disegno, firmato a penna dall'artista in basso a destra «Luigi Ademollo in(venit)» è molto raffinato per l'alta qualità del tratto grafico. Lo stile risponde al periodo giovanile di Ademollo e agli anni degli altri disegni del faldone fra 1794 e 1795.

Assai evidente è il preliminare e abbondante tracciato a matita, soprattutto nel dettagliato studio anatomico e volumetrico dei corpi, poi perfezionati a inchiostro. I volti sono intensi, alcuni grotteschi, come quelli dei satiri colti in situazioni burlesche: il Sileno caduto dall'asino che configura una scena di genere, caricaturale e quasi domestica. Si noti anche l'impianto monumentale della figura stante o idolo di Bacco, con assonanze legate alla statuaria antica e in particolare all'*Apollo del Belvedere* come anche al Meleagro, copia romana della scultura greca di Scopa del IV secolo a.C. e conservata a Roma, presso i Musei Vaticani. Entrambi i gruppi scultorei sono impostati sul chiasmo della postura della figura, che si ritrova in modo simile nel disegno dell'Ademollo. Pratica di un eruditismo che, nell'ultimo quarto del XVIII secolo, viene a intensificarsi con le scoperte dei siti archeologici di Ercolano e Pompei e con il tessuto antichizzante a cielo aperto che era in grado di offrire Roma e che comincia ad essere pure veicolato dalle stampe, ad esempio, di Piranesi.

Il carico patetico dei volti ademolliani sembra parimenti risentire di una rielaborazione dell'estetica magniloquente e della carica espressiva manierista, rispettivamente in forme serpentine e nella ricerca di introspezione psicologica dei volti.

Il grande progetto grafico rappresenta un corteo bacchico sul genere della *Pompa* di Alessandro Magno nella villa fiorentina di Castello e di cui si può pure fare un confronto con i disegni preparatori di Messina e Madrid.

Quanto alla possibile destinazione di questo disegno, potrebbe essere letto come ulteriore schizzo progettuale per la volta dei Sergardi nella sala di Bacco. Nel quarto sinistro della volta abbiamo effettivamente la scena del *Trionfo e corteo di Bacco* che tuttavia ha una disposizione formale diversa dal bozzetto.

Risulta ad ogni modo interessante un paragone stilistico fra le due versioni, poiché non è da escludere che questo disegno sia stato uno stimolo inventivo all'impianto iconografico per il soffitto della sala bacchica che l'artista ha poi modificato.

Ma c'è innanzitutto una visibile somiglianza iconografica con un pregiato dipinto ad olio di Luigi Ademollo recante la scena delle *Nozze di Bacco e Arianna* (fig. 19). L'opera è oggi in collezione privata ma fra Settecento e Ottocento è stata parte dei dipinti della Weld Blundell Collection, Lulworth Manor Wareham nel Dorset e precedentemente nella Ince Blundell Hall di Liverpool⁵⁸. La scoperta viene a rinforzare quanto scritto dal figlio Agostino Ademollo, che citava opere del padre emigrate in Inghilterra, Francia e Russia per collezionismo⁵⁹.

Anche se non abbiamo alcuna notizia certa su questa commissione e l'epoca di esecuzione del dipinto è piuttosto evidente la stretta correlazione stilistica che nel nostro caso riguarda il disegno bacchico della libreria Sergardi. Ipotesi che, a questo punto, rende questo disegno preparatorio un ponte fra la committenza per i Sergardi di Siena ed eventuali contatti con l'estero.

Le *Nozze di Bacco e Arianna* venne presentato nel catalogo della mostra di Adriano Cera nel 1987 come *Trionfo di Bacco*⁶⁰. È chiaramente illustrato all'interno di uno scenario faunistico e bucolico di sapore antico e profano e per affinità stilistiche può essere senz'altro avvicinato agli esiti dei bozzetti per le decorazioni nel Teatro fiorentino della Pergola e ai disegni di trionfi alessandrini.

Come già accennato, l'ipotesi di una commissione del quadro per conto della famiglia senese dei Sergardi è appetibile da un lato per una certa corrispondenza con il disegno qui esposto, e dall'altro per il richiamo tematico alla scena del *Trionfo di Bacco*, a cui è dedicata un'intera sala del palazzo. In questo caso le affinità iconografiche riguardano la scena del Corteo, illustrata nell'angolo in alto a sinistra della sala di Bacco. Vediamo che è molto simile la disposizione a fregio della scena, le fronde cascanti attorno al corteo e quel dinamismo naturalistico delle figure che ci riportano ad una certa idea di classicismo emiliano. Le scelte stilistiche e iconografiche di questo disegno possono essere inoltre confrontate con un disegno a matita nera su carta azzurra con Sileno ebbro identificato con sicurezza con la stessa scena nella sala di Bacco di palazzo Sergardi.

Sul disegno al centro in basso compare disposta verso destra la firma autografa dell'artista «Ademollo» e nei dati di collocazione del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, in cui l'opera è conservata, il foglio è inventariato come «dis. Bacco da volta Palazzo Sergardi»⁶¹.

Il disegno a grafite vede anche qui personaggi ben definiti, ombreggiature e un rapido tratteggio chiaroscuro che ci conferma come Ademollo realizzasse sempre la progettazione grafica con una tecnica esecutiva scenografica, a lui così familiare. Compaiono in modo simile al disegno a penna nera le figure del Bacco e altri astanti del corteo, che sono più incise, mentre la grafite massiccia e le rifiniture sono invece più marcate da un effetto timbrico tale da sembrare china.

Sul disegno si individuano in questo caso anche dei pentimenti visibili sulla testa e sulla schiena del putto a sinistra in groppa all'asino e di cui Ademollo disegna la briglia che poi cancella. Si noti infine un drappeggio sulla cavezza, che poi sposta all'altezza del punto in cui Bacco è a cavalcioni dell'animale.

Il tema del trionfo di Dioniso verrà ripreso in seguito anche in altri affreschi dell'Ademollo, dove ritroviamo lo stesso corteo animato dalla coppia esotica dei ghepardi, al traino del carro dorato di Bacco, come sul soffitto di una delle sale della villa del fiorentino Angiolo Mezzeri a Montughi, oggi attuale sede del Museo Stibbert.

Per quanto concerne il confronto con la versione grafica vediamo tornare, seppure con alcune differenze formali, l'idea del carro, così come la figura statuaria e apollinea del Bacco. Ma soprattutto nel dipinto e nel disegno senese compaiono sia il satiro che scherza con la ninfa in basso a destra che il tempio circolare sullo sfondo della scena, anche se nel quadro a olio l'edificio viene fortemente ridimensionato e centrato sullo sfondo.

Proprio questo tempio colonnato di forma rotondo-ellissoidale, che campeggia al margine superiore destro, ricorda potentemente il *Progetto per l'Opera di Parigi* di Boullée del 1781. L'invenzione del tempio ademolliano manifesta di fatti l'apertura alla matrice dell'architettura razionale e insieme visionaria della scuola francese di primo Ottocento, maturata a Parigi proprio con Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux. Stile a cui il nostro ebbe forse modo di approcciarsi quando l'architetto granducale Luigi de Cambrai Digny riportò a Firenze, alla mercé di Ademollo con cui spesso collaborava, alcuni progetti architettonici francesi.

In senso generale poi, lo spazio scenografico dell'immagine sul foglio si dilata rendendolo conforme alla pittura di un telone scenico. Non a caso, l'architettura immaginata dall'artista risente sia dell'apprendistato scenotecnico giovanile, mediato da personalità di spicco nel panorama teatrale di fine XVIII secolo come

i Galli da Bibbiena, i fratelli Galliari, Francesco Fontanesi, ed anche dal vedutismo panniniano e piranesiano.

Infine, questi esiti scenografici delle sue raffigurazioni ed il loro forte dinamismo si ritrovano in un disegno di alta qualità rintracciato nelle collezioni di grafica neoclassica italiana della National Gallery of Canada ad Ottawa e che illustra nuovamente l'episodio del *Ratto delle Sabine* (fig. 20)⁶².

Tuttavia, si ritiene plausibile anticiparlo agli anni di esecuzione delle pitture di Palazzo Sergardi e considerarlo come parte dell'idea progettuale per il ciclo del salone del *Ratto delle Sabine*. Certa è invece l'autografia dato che troviamo sul foglio una piccola didascalia centrata in basso con la firma a grafite «Sabine» e al lato destro «Luigi Ademolli In[venit]».

Per quanto nell'affresco senese non si trovi corrispondenza esatta con la scena di questo disegno, va notata la somiglianza comunque presente nelle scelte stilistiche e nella disposizione iconografica dei gruppi rutilanti di romani e sabine nelle scene dipinte a trecentosessanta gradi sulla grande volta a padiglione della sala. In particolare, il foglio canadese sembra rappresentare l'episodio posto in chiave centrale nella volta di palazzo Sergardi dove Romolo è assiso su un trono in appoggio rialzato istiga il rapimento collettivo delle donne sabine.

La vicinanza stilistica è pure da notarsi con il disegno di Bacco degli Uffizi, per il modo di generare un tratto grafico, vigoroso e saldo. Aspetti che ci fanno nuovamente ricordare quale fosse la trance creativa di Ademollo quando Forsyth lo descrive disteso sul pavimento della sala di Marcello Sergardi a contemplare le pareti ancora bianche su cui avrebbe dipinto proprio il ciclo pittorico del *Ratto delle Sabine*.

Gli anni della maturità artistica furono per Ademollo anche l'occasione di intensificare la sua operosità come decoratore e pittore su larga scala in una dimensione cerimoniale di natura pubblica e corale.

Gli ultimi due esempi di grafica segnalati in questa sede esemplificano questa attività che rese ulteriormente celebre l'artista in area toscana e si riferiscono rispettivamente ad un disegno preparatorio per la soffitta di un teatro e il progetto per un monumento funebre.

Fin dal suo arrivo a Firenze nel 1789 Ademollo dette più volte prova del suo talento come pittore scenico a partire dal concorso vinto per decorare il Teatro della Pergola di cui si sono conservati documenti e bozzetti iconografici nell'archivio dell'Accademia degli Immobili⁶³. Purtroppo, non vi è la stessa ricchezza di materiale iconografico nel caso degli altri due stabili cittadini dipinti: il livornese Teatro Regio Carlo Lodovico poi San Marco, dipinto nel 1806, e il Teatro fiorentino del Cocomero, noto oggi come Niccolini e dipinto qualche anno dopo nel 1809⁶⁴.

Il disegno legato al contesto teatrale proviene nuovamente dalla serie senese della ex libreria di casa Sergardi per i quali però sappiamo che Ademollo non realizzò mai la decorazione della volta del teatro interno alla loro dimora, fermandosi ai monocromi delle sole pareti e bocca d'opera.

Si tratta della *Regia Solis* di Apollo (fig. 21), raffigurata in grandi dimensioni a grafite, inchiostro nero, velature ad acquerello grigio su carta, che illustra il soggetto per la decorazione del soffitto di un teatro, come evidenziato dal contorno singolare a "ferro di cavallo", che credo di poter identificare con quello dello Stabile Carlo Lodovico di Livorno. Il disegno è inedito e rappresenta dunque la prima fonte iconografica nota di un dipinto di cui finora si era data per persa la possibilità di conoscerne l'aspetto.

Il Teatro è stato infatti soggetto ai bombardamenti bellici nel 1943 e della volta, a differenza dei palchi e della bocca d'opera, non si conservano fotografie storiche. Ed è così che ci viene in soccorso il disegno che corrisponde in modo abbastanza dettagliato alla descrizione della volta del Teatro acclusa nel libretto d'opera pubblicato nel 1806, all'inaugurazione dello stabile, con l'opera *I baccanali di Roma*. Nel *pamphlet* era infatti compresa la descrizione del programma iconografico, curata direttamente dall'Ademollo e intitolata *Spiegazione dei soggetti trattati in pittura da Luigi Adamolli nel nuovo Regio Teatro di Livorno*. Da cui infatti leggiamo:

Volta, o sia Soffitto

Rappresenta questi la famosa Reggia del Sole, descritta da Ovidio, nel secondo libro delle *Metamorfosi*, allorché Fetonte andato colà a ritrovare Apollo suo Padre, lo prega a dargli un visibile contrassegno, onde potersi dire veramente suo Figlio; Apollo giura a Fetonte di dargli in prova di ciò, tutto quello che può richiedere; Fetonte chiede allora di regolare un sol giorno il giro del paterno suo carro. Tenta invano Apollo di dissuaderlo da sì ardita impresa, esponendogli le conseguenze funeste, che ne potrebbero derivare, ma obbligato dal solenne giuramento, suo malgrado acconsente; quindi giunto il momento che doveva la Luce sulla Terra apparire, Apollo abbraccia, ed instruisce l'Infelice figlio; ed intanto che le ore apprestano il Carro, e i Cavalli, l'Aurora già spunta preceduta dai venti del mattino, e dal Tempo che seco conduce i giorni &c ⁶⁵.

Tornano dunque in modo piuttosto evidente alcuni elementi qui descritti come l'ambientazione che primariamente descrive il convivio degli dei al cospetto di Apollo, posto al centro al di sopra delle nubi notturne ancora scure. L'aspetto antichizzante di Febo con la clamide mentre sta declamando al figlio la sua promessa e una postura che ricorda vagamente l'icona dell'Apollo del Belvedere. Alle sue spalle, il cerchio delle Ore si stringe attorno al trono e la figura barbata del Tempo, sulla destra, le anticipa, connotato dalla clessidra suo attributo, mentre all'estremità superiore del foglio s'intravedono i segni zodiacali, sempre simbolo dell'avvicinarsi ciclico del tempo. Vi sono alcuni piccoli elementi di diversità,

non presenti nella descrizione del libretto, che possono far pensare ad un cambio nella redazione finale della pittura: ad esempio nel bozzetto compare, in basso, la figura di Diana invece che quella di Aurora, mentre si allontana con il carro della Notte. A livello tecnico e stilistico, va notata la netta somiglianza formale e iconografica con il bozzetto del *Trionfo di Bacco*, specialmente per i modelli freschi e aggraziati dei visi e la rifinitura dei mantelli, capelli, corpi e muscolature. A tal proposito, come nei disegni a china visti in precedenza, va apprezzato il tratto grafico del ripasso a inchiostro così netto e pulito ma che tuttavia risulta nel contempo molto fluido, sinuoso tanto da non seguire il precedente schizzo a grafite, ancora ben visibile per le molte linee arabesche sul foglio, quasi senza soluzione di continuità.

Ademollo per altro si dedicherà più volte al tema delle *Metamorfosi* per cui si conoscono almeno due ulteriori interpretazioni iconografiche simili alla *Regia Solis* della collezione senese⁶⁶.

Un primo legame sussiste, sia per tecnica che soggetto, con un disegno databile pure ai primi dell'Ottocento e attestato nella collezione romana Tassinari. L'opera in questo caso illustra un momento immediatamente successivo alla richiesta di Fetonte di guidare il Carro del Sole, ossia le raccomandazioni paterne di Apollo, mentre il giovane si appresta a salire sul carro già approntato dalle Ore. Il disegno, ben conservato e di alta qualità come bozzetto della volta teatrale, vi si avvicina anche per il contorno a inchiostro bruno e per l'acquerellatura. Basandosi su tali somiglianze stilistiche la datazione del foglio Tassinari può effettivamente avvicinarsi al modello del Teatro labronico e quindi ai primissimi dell'Ottocento. Come ulteriore ipotesi il disegno romano potrebbe addirittura rappresentare, in forma però rettangolare, un ulteriore stadio decorativo o modello per quella stessa commissione toscana. Il soggetto ivi illustrato si raccorda per altro alla descrizione del libretto d'opera dei *Baccanali* e riguarda il frangente in cui Apollo abbraccia ed istruisce il figlio⁶⁷. Infine la scena del *Fetonte chiede ad Apollo di poter guidare il carro del sole* si ritrova fra le tavole incise ad acquaforte ed edite negli anni Venti dell'Ottocento per una serie di volumi ovidiani con invenzioni dell'Ademollo e su traduzione incisoria di altri. Di questi volumi si conoscono più versioni, alcune in formato sciolto e parte della collezione privata dello stampatore Onorato Porri, coevo senese di Ademollo, un altro gruppo di trenta fogli affrontato in un contributo di Matteo Ceriana nel 2018.⁶⁸ Infine, sul versante estero si dà conto in questa sede di due volumi rilegati e rintracciati presso le collezioni di grafica del Fine Arts Museum di San Francisco negli Stati Uniti⁶⁹.

Esiste infine un *unicum* tra le commissioni ricevute dal milanese nella sua carriera ed è rappresentato dal progetto per il monumento funebre del Vescovo di

Arezzo Agostino Albergotti (figg. 22-24), in carica dal 1802 al 1825⁷⁰. Luigi era già incorso nella sua formazione artistica in lavori di scenografia e produzione di apparati effimeri con il conseguente uso di tecniche e materiali diversi come cartone, tela, legno, gesso o terracotta per fingere decorazioni o architetture tridimensionali⁷¹.

Anche in questa occasione il nostro mise in campo tali conoscenze e fu protagonista di una commissione articolata. A partire dal 1826 abbiamo i documenti che attestano le commissioni del Marchese Antonio Albergotti per le cerimonie e apparati funebri in tributo al fratello e Vescovo di Arezzo Agostino Albergotti, morto il 6 maggio 1825. Questi fu tra i grandi committenti dell'Ademollo in area aretina per le pitture murali e le stazioni della *Via Crucis* dipinte ad olio per la Cattedrale dei Santi Pietro e Donato, come per gli affreschi nella Pieve di Santa Maria e nello Scalone del Palazzo del Seminario Arcivescovile di Arezzo⁷².

Tra il 17 aprile e il 6 maggio del 1826 l'artista fu impegnato in una prima fase con i disegni per il catafalco del Vescovo e le pitture su tela della macchina funeraria per l'Anniversario della Deposizione del Monsignore. Successivamente, il 19 dicembre di quell'anno, ricevette l'ordine di ideare graficamente il monumento funebre al Vescovo Agostino Albergotti che fu poi scolpito dal carrarese Odoardo Baratta. La cronologia dei lavori vide quindi Ademollo impegnato con i teleri a monocromo per le onoranze funebri del Monsignore e, a distanza di pochi mesi, la realizzazione del progetto del monumento funebre, ossia dell'urna funeraria marmorea che avrebbe accolto le spoglie del Vescovo. Dal dicembre 1826 si avviò l'intervento del Baratta e l'opera prese posto a sinistra dell'ingresso della Cappella della Madonna del Conforto, dove si trova tutt'oggi a sostegno di una formella di bottega robbiana dell'ultimo decennio del Quattrocento con un'*Assunzione della Vergine*⁷³.

Il ritrovamento delle lettere e del disegno con cui Luigi presentò il suo progetto per il monumento dell'Albergotti assegna con certezza all'artista la paternità dell'idea grafica non solo per la formella centrale ma per l'intera scultura⁷⁴.

Come già visto in fasi diverse da Cisternesi Reitano e Agnolucci⁷⁵, le tempe-re monocrome ad oggi rinvenute mostrano la classica composizione a fregio e all'antica spesso impiegata dal nostro. Non a caso guardando al fregio scolpito dal Baratta, l'Agnolucci già dichiarava il rimando all'Ademollo e ai tre teleri composti nel 1801-1802 per la Cappella del Conforto per «*la compressione dei personaggi*» e la loro «*enfaticità*»⁷⁶. Concordo ancora con la stessa autrice che trova affinità nel confronto fra questi apparati ademolliani, e la loro tecnica a finto bassorilievo, con le decorazioni per il catafalco del monumento funebre di Pio VII ideato da Giuseppe Valadier e Thorvaldsen in Roma nel 1823.

La cifra decorativa di Luigi è spesso ancor più monumentale e larga quando si tratta degli effimeri.

A ciò si aggiunge quanto emerso direttamente dalle parole della lettera inedita che Ademollo acclude alla presentazione dei suoi bozzetti per i teleri del catafalco Albergotti: «[...] ho dovuto in due soggetti aggiungere qualche figura per motivo di prolungare alla forma oblunga dei spazi fissati»⁷⁷.

Preparativi simili avevano già coinvolto il Nostro negli apparati realizzati, in grisaglia e in pannelli oblungi, per il Mortorio in Santa Felicità del Granduca Ferdinando III. Esperienza che sicuramente fu un prezioso bagaglio tecnico nella realizzazione di questa commissione aretina che giunse a distanza di soli due anni. Perciò le opere pittoriche effimere, nonché la tomba del Baratta, acquisiscono ad oggi un plusvalore poiché possiamo in qualche modo immaginarci quanto fu composto per gli apparati effimeri di Ferdinando III di Lorena per le sue esequie nel 1824⁷⁸.

Tornando al bozzetto preparatorio di Ademollo, questo, condotto su carta spessa vergata, si conserva rilegato all'interno della filza e perciò presenta una piegatura lungo tutto l'asse verticale del foglio. Ademollo compose come suo solito un primo schizzo a grafite, già alquanto definito, e un ripasso a inchiostro nero, poi bruno con una successiva acquerellatura grigia.

Curiosamente, esso non si conserva con la già citata lettera dell'artista ma accorpato all'ordine ingiunto allo scultore carrarese nel 19 dicembre 1826 e diramato su ordine del Marchese, e fratello del Vescovo, Antonio Albergotti. Nell'ingiunzione si legge: «[...] Il detto deposito secondo il disegno del Professore di Pittura Luigi Ademollo rappresenta Monsignor Agostino Albergotti già Vescovo di Arezzo nell'atto che incorona il simulacro prodigioso di Maria Santissima del Conforto nella Cattedrale aretina»⁷⁹.

Luigi propone infatti per la parte frontale del sepolcro un'iconografia che rappresenti la fede mariana dell'Albergotti: «[...] cioè il suo infiammato amore e zelo per commovere ai più teneri sentimenti nella Passione del Signore e della Addolorata Vergine onde ne l'uno dei disegni vi ho fatto questo bel tema che può essere per il scultore assai buono. Uno di questi disegni è trattato sullo stile degli antichi sarcofagi e l'altro sul gusto del quattrocento [...]»⁸⁰.

Apprendiamo così che Ademollo realizzò due progetti grafici: quello giunto fino a noi e poi scolpito dal Baratta, legato alla passione mariana dell'Albergotti e di stile rinascimentale, e quello perduto ideato dall'artista sullo stile «degli antichi sarcofagi» e che, probabilmente, cercava di emulare la tipologia tardo Antica. Tuttavia, siamo in piena epoca neoclassica in cui è ormai il gusto purista e neopriimitivista ad affermarsi, elemento che probabilmente fece sì che il tema prescelto

fosse quello di estrazione proto-raffaellesca, più in sintonia con la veste architettonica della Cattedrale.

Si ricorda infine che quello del 1826 non è il primo monumento funerario in San Donato a cui l'Ademollo abbia preso parte, ma vi era già stato il suo apporto decorativo negli affreschi a grisaglia a contorno della tomba dei Santi Lorentino e Pergentino, le cui statue, unite all'arcata a tutto sesto tipo arcosolio, decorata a lacunari e rosette, rimandano pure a uno stile di pieno Quattrocento, quasi alla Bernardo Rossellino.

Si è inoltre rintracciata un'ulteriore fonte iconografica collegata al monumento funebre ideato dall'Ademollo per l'Albergotti. Nelle schede di catalogo ministeriali ICCD relative ad Arezzo è infatti inventariato un altro disegno su carta a inchiostro nero con l'ingrandimento di alcuni oggetti sacri e firmato dall'artista con un'iscrizione a grafite lungo il margine inferiore: «Luigi Ademollo Milanese». L'opera reca poi sul verso il timbro della collezione artistica Bartolini di Arezzo ed è documentata nella scatola n.6 dell'inventario della Fraternita dei Laici, cui è giunta per legato testamentario del Bartolini stesso nel 1856. Tuttavia, il disegno è assente dal catalogo del 2003 dedicato alla collezione⁸¹.

Si tratta quasi sicuramente di una porzione del cartone preparatorio che deve essere servito allo stesso Baratta per eseguire in scala reale il monumento scultoreo e che potremmo definire come un cartone preparatorio per il monumento funebre del Vescovo Albergotti e studio con oggetti liturgici fra cui mitra, pastorale, messale e turibolo.

Il riconoscimento è quasi certo se confrontiamo il cartone con il progetto ademolliano e osserviamo la sezione del disegno dell'urna funeraria in alto a destra. In quest'area del foglio ritroviamo infatti gli stessi simboli sacri del libro, mitra, turibolo e pastorale presenti nell'ingrandimento.

Il cartone preparatorio con i dettagli della mitra e del bastone pastorale è un interessante e finora *unicum* fra i disegni rintracciati dell'artista, perché mostra un elemento tecnico artistico probabilmente spesso in uso all'Ademollo nel riportare in grande i suoi disegni per le decorazioni da eseguire. L'Ademollo ha qui usato una carta quadrettata e un tratto molto largo marcato dall'inchiostro nero, contornando in modo spesso e definito i vari dettagli e decori degli oggetti disegnati come il turibolo, le perlinature, il bastone del Pastorale e le pagine del libro.

La correlazione fra i due bozzetti è piuttosto evidente, così come quella fra il disegno e la realizzazione marmorea, la quale stupisce a sua volta per l'estrema fedeltà dello scultore nel riportare i minimi dettagli decorativi presenti nella fase progettuale del pittore che determinano, eccetto lievissime variazioni formali, una assoluta corrispondenza fra le versioni di carta e di marmo.

Il disegno intero del progetto mostra poi grande efficacia pure nella resa materica dei dettagli, per cui si guardi all'attenzione resa per il piano marmoreo o le iscrizioni. Per quanto concerne l'aspetto puramente grafico l'Ademollo schizza invece in modo compendiaro le figure della formella sacra centrale al catafalco. Ancora una volta, si noti la particolare conformità tra il progetto grafico e la resa scultorea, dove la perizia del Baratta ha reso nei minimi dettagli, con pochissime sbavature, ogni elemento decorativo tracciato dalla mano di Ademollo.

Va infine menzionato per completezza un ulteriore progetto grafico per il monumento ad Agostino Albergotti presentato dall'Agnolucci come possibile invenzione dello scultore Ranieri Bartolini e rinvenuto per l'appunto nella collezione Bartolini⁸². È interessante osservare questo bozzetto permeato da riferimenti all'antico che, come segnalato da Agnolucci nella scheda del disegno, sono in linea con gli interessi antiquari dell'Albergotti che fece collocare in Duomo un sarcofago paleocristiano. Alla luce di quest'opera grafica avviene infine un ulteriore dialogo con il disegno ademolliano per due ragioni. Ne condivide in primo luogo alcuni dettagli figurativi come le zampe leonine della cassa, i racemi e le girali d'acanto poi sormontati dalla mitra vescovile ed inoltre si rende funzionale ed in linea al secondo progetto dell'Ademollo che, sconosciuto, lo stesso artista dichiarò ispirato all'Antico, così come del resto la gran parte della sua produzione iconografica.

I disegni presentati sono tutti inediti ad eccezione di quelli inseriti per confronto e per cui è segnalata una precedente edizione. Si tratta di opere rinvenute in occasione del lavoro di pre-catalogo e schedatura sulla grafica ademolliana ed inserita nel primo volume della mia tesi dottorale *Da Milano a Firenze: la carriera di un artista. Luigi Ademollo 1764-1849*, 3 voll., discussa nel 2016 presso l'Università degli Studi di Genova, tutor Prof.ssa Maria Grazia Montaldo. Ringrazio inoltre il prof. Sergio Baroni, Andrea Bardelli e la famiglia Sergardi per le preziose tracce nel recupero e interpretazione di alcuni fogli.

- 1 L. Ademollo, *Cenni biografici del pittore Luigi Ademollo scritti da lui stesso*, in «L'arte, giornale letterario, artistico, teatrale di Firenze», 96, 8 novembre 1851, p. 381; *id.*, *Appendice: Luigi Ademollo: Autobiografia*, in G.L. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo*, in «Arte Illustrata», 57, 1974, p. 67.
- 2 Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, 98, 101 dell'8, 15, 26 novembre 1851, pp. 381-382, 389-390, 401-402; Mellini, *Apertura*, cit., pp. 54, 67.
- 3 *Ivi*, p. 67; Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, p. 381.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Radogna, *Da Milano a Firenze*, cit.
- 6 L. Ponticelli, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», 3, 1951, pp. 187-189; Mellini, *Apertura*, cit., pp. 54-71; A. Cera, *La pittura neoclassica italiana*, Milano, 1987, tavv. 1-9; G.L. Mellini, *Petra Mala*, Bergamo, 1991; *id.*, *Notti*

Romane ed altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento, Firenze, 1992; L. Nocentini, *I doni di un amico*, in «Il giornale degli Uffizi», 2, 1995, risorsa on-line <http://www.amicidegliuffizi.it/files/giornale/giornale2.pdf>; R. Pastore, *Inseguire un'ombra: Luigi Ademollo a Livorno*, in «Nuovi studi livornesi», V, 1997, pp. 193-230; M. Boskovits, *Visti da vicino. Appunti da un'ispezione dei mosaici del Battistero fiorentino*, in «Arte Cristiana. Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche», 804, 2001, pp. 177-194; M. Fagiolo, *Le idee di Luigi Ademollo per la Pergola: le Olimpiadi della caduta, del trionfo e della gloria*, in *Lo spettacolo maraviglioso. Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quarto Centenario della Nascita dell'Opera*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 6 ottobre – 30 dicembre 2000), a cura di M. De Angelis, E. Garbero Zorzi, L. Maccabruni, P. Marchi, L. Zangheri, Firenze, 2000, pp. 91-105; *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico, olii disegni e tempere*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 27 febbraio – 12 aprile 2008), a cura di F. Leone, Roma, 2008; F. Leone, *Napoleone a Pitti: nei disegni di Luigi Ademollo*, Roma, 2010.

- 7 Sul Senatore Bartolini Baldelli e una ricostruzione del rapporto con Ademollo si veda: E. Radogna, *Luigi Ademollo, pittore in palazzo Pitti alla corte degli Asburgo-Lorena. Parte I. Fonti per la storia dei dipinti nella Cappella Palatina*, in «Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti», 2016, p. 44, note 10 e 11, risorsa on-line <https://amicidipalazzopitti.it/wp-content/uploads/2018/09/bollettino2016.pdf>.
- 8 G.P. Bencivenni, *Efemeridi*, Serie II, vol. XVIII (1790), cc. 3878v, 3879r: nel diario manoscritto del Bencivenni c'è la nota di una sua visita a Villa Bartolini e di un suo invito a pranzo, in tali occasioni ebbe modo di vedere le pitture dell'Ademollo in corso e di commentarle esteticamente; Archivio di Stato di Siena (di seguito ASS), Archivio Venturi Gallerani, t. XCVII, *Pittura Cappella casa Venturi. Ricevute 1792-1803*, inserto I: *copia di lettera di Ademollo al Signore Venturi Gallerani, Firenze 1792 20 febbraio*, c. s.s.n.; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (di seguito BNCF), *Fondo Poligrafo Gargani*, "pacchetto" 18, Ad – Adimare, cc. varie relative agli Ademollo, c. 244r: si cita l'affresco eseguito nel 1790 secondo il testo del Moreni: *Notizie storiche dei contorni di Firenze dalla Porta al Prato fino alla Real villa di Castello raccolte dall'Abate Domenico Moreni socio colombario*, vol. I, Firenze, 1791, pp. 117-118; A. Ademollo, *Gli Spettacoli dell'Antica Roma*, Firenze, 1837, p. 343; F. Fantozzi, *Nuova Guida ovvero descrizione storico artistica critica della città e contorni di Firenze compilata da Federico Fantozzi architetto*, Firenze, 1842, p. 759; G. Carocci, *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze, 1875, p. 65: i dipinti di Ademollo vengono descritti guasti; C.O. Tosi, *Il Pozzino: Villa Lucii*, Sesto Fiorentino, 1893, pp. 3-4; *Catalogo della vendita all'asta dell'Arredamento e delle Collezioni d'Arte antica esistenti nella Villa Il Pozzino (Castello) già di proprietà di Mr. Leventritt: Esposizione 3 Aprile 1938 Vendita Da Lunedì 4 a Martedì 12 Aprile*, Casa di vendite Galleria Ciardiello, Firenze, 1938; G.C. Lensi Orlandi Cardini, *Le ville di Firenze di là d'Arno*, Firenze, 1954, vol. 1, p. 83 e le foto a seguire, con descrizione storica della Villa Il Pozzino in cui si ricorda il *Trionfo di Alessandro Magno* dell'Ademollo; Mellini, *Apertura*, cit., pp. 56, 68, nota 29: Mellini cita delle vecchie foto, forse quelle oggi al Kunsthistorisches Institut e non esclude che i dipinti siano stati in seguito scialbati: è attinente l'analisi di Mellini che vede nella pompa ademolliana un rimando alle tele del Mantegna con il *Trionfo di Giulio Cesare* a Hampton Court, forse studiato dal pittore su stampe, con inserti stravaganti come la torre di Babele ripresa, secondo il Mellini, da Brueghel. A. Vezzosi, *Villa il Pozzino*, in *I Giardini della Chimera*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, 1989, vol. 1, pp. 66-75; O. Guaita, *Le ville di Firenze*, Roma, 1996, pp. 136-137; A. Desideri, *Luigi Ademollo e il sacro*, in «Artista», 2004, p. 6, nota 13: lo studioso ricorda le annotazioni del *Diario* del Bencivenni e la conoscenza accertata

fra l'artista e il Direttore della Regia Galleria; Leone, *Luigi Ademollo (1764-1849)*, cit., p. 21: nel breve regesto biografico dedicato all'artista si menziona il *Trionfo* della Villa a Castello come opera per il Palazzo Bartolini Baldelli a Firenze e lo si dice distrutto, confondendosi con gli affreschi della Villa a Castello che si dicono salvi.

- 9 Cfr. Archivio Storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, Pratica 6 ottobre 2001, n. 13910, *Consolidamento pitture e graffiti, inserto: Relazione storica per la riorganizzazione funzionale di porzione del primo piano e demolizione dei servizi igienici sotto la loggia del cortile affrescato di "Villa il Pozzino"*, a cura di Annarita Nizzi Grifi, 2001, cc. ms. 1-7; G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, vol. 1. *Sulla destra dell'Arno*, Firenze, 1906, pp. 290-291; Tosi, *Il Pozzino*, cit., p. 3; Vezzosi, *Villa il Pozzino*, cit., pp. 66-75; L. Baldini, *Villa «Il Pozzino» a Castello: un «pronto intervento» sulla facciata decorata*, in «Notizie di Cantiere», 3, 1991, p. 69. Tosi, come pure più in sintesi Baldini, ricostruisce fin dal 1427 i vari nomi dei proprietari a partire dai Carneseccchi i quali vendettero il 16 giugno 1536 al dottor Carlo di Ser Galgano di Michelangelo Campani da Montepulciano, per poi passare a Pier Giovanni di Dante Ulivi del Borgo San Lorenzo al quale fu sequestrata dal Giudice di Mercatanzia. La villa fu così messa all'incanto e acquistata il 27 agosto 1594 da Santi Ciucci di San Casciano per cui fu mallevadore Michele di Zanobi di Zanobi Grazzini. Questo è il momento in cui la villa passò in mano ai Grazzini per la mancata voltura da parte del Ciucci che fece ricadere quindi sui Grazzini la proprietà. Dal 1809 la villa passò di proprietà ai Bartolini Baldelli, che la ereditarono dopo la morte di Teresa Anna Maria Gaspera, ultima erede dei Grazzini e moglie del Senatore Luigi di Anton Vincenzo Bartolini Bartelli. A seguire, la villa passò al conte Arturo Mori Ubalдини degli Alberti che la vendette verso il 1880 all'avvocato Alessandro Lucii e dai primo del Novecento fu acquistata dal signor Gilli, che a sua volta vendette l'immobile all'americano Mortimer Clifford Leventritt di San Francisco che nel 1937 eseguì un'ulteriore cessione al veneziano Ferruccio Asta di Giosuè. Da quest'ultimo la villa fu comperata da di Giosuè dalla contessa Giovanna De Piccolellis nei Bombicci Pontelli del fu Marchese Ottavio e dalla De Piccolellis al sig. Cavaliere Giuseppe Naldini Bordini. Oltre all'incuria del tempo, furono soprattutto i bombardamenti del secondo conflitto mondiale a deturpare la villa che ricevette trenta cannonate e fu alla mercé vandalica dei militari per sette mesi. Il 26 maggio 1946 le suore "Figlie del divino zelo" acquistarono la villa, strutturalmente assai compromessa, per sole 680.000 Lire dal Cavaliere Giuseppe Naldini Bordini fu Luigi, da Cerreto Guidi. Nell'edificio ha sede tutt'oggi l'Istituto Antoniano Femminile del Canonico Annibale Maria di Francia, orfanotrofio gestito dalle stesse religiose.
- 10 Cfr. Vezzosi, *Villa Il Pozzino*, cit., p. 74.
- 11 Mellini, *Apertura*, cit., p. 56. Si cita quanto riportato da Mellini nel 1974, il quale considerò nell'impianto del ciclo pittorico anche un probabile richiamo alle tele di Andrea Mantegna sul *Trionfo di Giulio Cesare* a Hampton Court.
- 12 Una delle tre fotografie mette ben in evidenza la presenza del quarto lato dipinto di cui il taglio della foto permette di leggerne un piccolo scorcio con un probabile colonnato di cariatidi reggi festoni. La galleria doveva girare dunque attorno ad uno spazio rettangolare, con i due lati corti dipinti con le scene sacre e sacrificali, e con i lati lunghi impegnati dal *Trionfo di Alessandro Magno in Babilonia* e dalla scena con le cariatidi.
- 13 L'arte di Ademollo mostra certi esiti architettonici simili alle composizioni realizzate da Claude Nicolas Ledoux ed Etienne Boullé, interpreti dell'architettura cosiddetta visionaria e razionalistica. Alcuni dipinti e disegni di Ademollo mostrano semplicemente dei templi a peristilio di forma circolare ma che sembrano ricordare proprio queste strutture. Ad esem-

pio, uno dei progetti architettonici più famosi del Boullé, che fu il progetto per l'Opera di Parigi del 1781, da confrontarsi con la visione del tempietto circolare che compare in modo altrettanto simile nel disegno senese del *Trionfo di Bacco e Arianna* di cui si dirà più avanti.

- 14 M. Adriani, *Le Vite Parallele di Plutarco volgarizzate da Marcello Adriani il giovane*, Firenze, 1863, vol. IV, libro LXVII, p. 289.
- 15 Si tratta di un territorio tra l'Iran sud-orientale, dov'è situata la Carmania ossia l'attuale provincia di Kerman in Iran, e la Gedrosia, antico nome di un'area posta fra l'Iran e il Belucistan, provincia del Pakistan.
- 16 Archivio Corsini di Firenze (San Casciano in Val di Pesa) (di seguito ACF), *Carte Scotto*, filza Famiglia Scotto Lettere di vari e altre carte dal 1790 al 1826, inserto di Lettere e Ricevute riguardanti il Pittore Luigi Ademollo 1799-1826, fasc. Recapiti trasmessi dall'Ademollo e conto finale medesimo... 1805, Luigi Adamolli, stima dei quadri 17 settembre 1805, Roma, Ricevuta dalla dogana di Pisa a Domenico Scotto ai Tre Palazzi, 6 ottobre 1805; *ivi*, Ricevuta per gabella e trasporto, 11 ottobre 1805, Pisa, cc. 232r, 233r, s.n.; *ivi*, lettera di Antonio Ademollo a Luigi Ademollo, Roma, A di 12 Luglio Anno 1806; *ivi*, Chirografo privato del 4 dicembre 1806, Firenze, cc. s.s.n.; Biblioteca Accademia Carrara di Bergamo (di seguito BAC), *Archivio della Commissaria* (1796-1966), cartella B046, fasc. 683: Corrispondenza con Antonio Canova (1804-1806), Luigi Ademollo a Carlo Marenzi, Livorno, 17 febbraio 1806, cc. s.s.n.; L.G. Buonavoglia, *I baccanali di Roma dramma serio per musica in due atti da rappresentarsi in Livorno la primavera dell'anno 1806 in occasione dell'apertura del nuovo R. Teatro Carlo Lodovico di proprietà degli Illus. Sigg. Accademici Floridi*, Livorno, 1806, pp. 5-10; Biblioteca Labronica di Livorno (di seguito BLL), B. Prato, *Giornale della città e porto di Livorno dell'anno MDCCCVI compilato da Pietro B. Prato*, t. XLIX, aprile 1806, cc. 118, 119, 174, 175, 182, 187; *ivi*, *Fondo Giuseppe Cappellini*, Busta Cappellini 13, s. fasc. Inserto della Corrispondenza tenuta per il Restauro del R. Teatro Carlo Lodovico di Livorno, cc. 87-91; *ivi*, s. fasc. Teatro dei Floridi: Contiene dichiarazione del lavoro d'ornato e descrizione di Giacomo Medici per il S. Marco 29 novembre 1850 e 20 set 1851, cc. 79r, 86r, 124r, 125r; *ivi*, Busta Teatri 1800-1839, fasc. 1 Accademia dei Floridi e Teatro Carlo Lodovico: Avviso a stampa di Luigi Gargani del 6 marzo 1804; *ivi*, Avviso a stampa dell'Accademia dei Floridi di Livorno, 15 gennaio 1875, cc. s.s.n.; *ivi*, *Fondo Pelosini*, foto del teatro San Marco e del sipario 1940-1944: album 17, nn. 80 - 82, album 40, n.75, album 41, nn.106 - 198,114, album GO 5, n. G297. Ademollo, *Gli Spettacoli*, cit., p. 346, nota 322; Ademollo, *Cenni biografici*, 96, cit., p. 389. Sul libretto del teatro un tempo nella Libreria del Del Rosso vedi: BNCF, Fondo Poligrafo Gargani, pacchetto 18, Ad - Adimare, cc. varie relative agli Ademollo, c. 252r; Biblioteca Riccardiana di Firenze (di seguito BRF), Registro Ricc. 3578bis, 1879-1883: nel registro compare infatti la dicitura "Tomo XXXV, *Spiegazione dei soggetti trattati in pittura nel nuovo Teatro di Livorno inventati ed eseguiti dal pittore Luigi Ademollo*"; P. Vigo, *Livorno. Collezione di monografie illustrate*, a cura di C. Ricci, Bergamo, 1915, pp. 80-81; F. Guerri, *Il teatro S. Marco di Livorno*, in «Liburni Civitas», Livorno, I, 1928 (con illustrazioni), pp. 96-99; il sipario è pubblicato nell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma, 1936, vol. XXXI, in margine alla voce "Sipario", pp. 866-867, tav. CLIX; Mellini, *Apertura*, cit., pp. 69, 71, nota 46; A. Torri, *Vecchi teatri e attori livornesi*, in «Darsena Toscana: settimanale livornese di politica e cultura», VIII, 2 febbraio 1976, p. 10; C. Cresti, *Giuseppe Del Rosso: un architetto fiorentino fra Rivoluzione e Restaurazione*, in *Dalla "Libreriola" dell'architetto fiorentino Giuseppe Del Rosso*, catalogo della mostra (Firenze, Centro Di, 1983), Firenze, 1983, pp. 9-23. Mellini, *Notti Romane*, cit., pp. 342-344. Per l'intera ricostruzione storica sul Teatro San Marco vedi in sequenza: D. Matteoni, *Livorno (le città nella storia d'Italia)*, Roma, 1985, p. 137; M.T. Lazzarini, *Decorazione teatrale e scenografia in*

- Livorno dalla fine del XVIII alla prima metà del XIX secolo*, in *Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra (Livorno, Palazzo de Larderel, 27 maggio – 2 luglio 1989), a cura di D. Filippi, Livorno, 1989, pp. 73-81; S. Mazzoni, *Il Teatro Carlo Lodovico in San Marco*, in *ivi*, pp. 197-123; E. Garbero Zorzi, L. Zangheri, *I teatri storici della Toscana. Grosseto, Livorno e Province*, vol. II, *censimento documentario e architettonico*, Firenze-Roma, 1991, pp. 255-282; Pastore, *Inseguire un'ombra*, cit., pp. 195-211; F. Venturi, *L'opera lirica a Livorno 1658-1847*, Livorno, 2004, pp. 93-94; S. Ceccarini, *La città scomparsa: il Teatro San Marco*, in «Il Pentagono. Bollettino dell'associazione LegBlu», 4, 2008, pp. 10-11.
- 17 M. Centanni, *Il mito di Alessandro nell'Ellenismo letterario*, in *Alessandro Magno storia e mito*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dicembre 1995 – 21 maggio 1996), a cura di C. Alfano, Milano, 1996, pp. 153-159; E. Sala di Felice, *Le "mitiche" storie di Alessandro Magno: encomi teatrali e pittorici*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di E. Sala di Felice, L. Sanna, R. Puggioni, Roma, 2001, pp. 159-184; M. Viale Ferrero, *Per Alessandro: prodigi storici e scenografici in Alessandro Magno in età moderna*, a cura di F. Biasutti, A. Coppola, Padova, 2009, pp. 231-253. Alla base dei molti studi che ormai allacciano la figura di Alessandro a quella delle lettere e delle arti, vi è di fatto quell'interesse scaturito nell'Umanesimo che segnala anche Carlo Carena nella sua prefazione alle vite plutarchee (Torino, 1958). Da quel tempo furono molte le edizioni delle vite tradotte in volgare e pubblicate, come da Guarino Veronese, pedagogista che pubblica le *Vite* come esempio di virtù classiche, riprese nelle edizioni francesi dell'Amyot che va a influenzare l'opera di Montaigne e Racine, così come il classicismo pittorico di Poussin è plutarqueo. Ademollo nel Settecento sembra stranamente andare controcorrente proponendo un tema di uno scrittore non più in voga perché si apprezzavano invece i grandi eroi di libertà e ribellione, come Bruto, Catone, i Gracchi. Eppure, Plutarco e le *Vite Parallele* saranno ancora amate da Vittorio Alfieri che nel 1769 nella sua "Vita" le considera fonte di «rapimento e di trascorrere delle ore beate» come citato in *Vite di Plutarco*, traduzione di Carlo Carena, vol. I, Torino, 1958, p. XVI. Plutarco non fu autore apprezzato durante i tumulti patriottici della Rivoluzione Francese ma lo fu in epoca napoleonica, da cui si capisce il successo del tema che a inizio Ottocento l'Ademollo ripeté per il Maire Bianchi a Siena e al Teatro Regio di Livorno.
- 18 A. Basso, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, vol. V. *Le Biografie*, Torino, 1987, p. 683; C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con sedici indici*, Cuneo, 1990, vol. I, pp. 87-88; Sartori, *I libretti italiani*, cit., ed. 1991, vol. IV, pp. 153-154, 459-460; Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V, pp. 29-30, 439, 443-444, 489. In realtà lo scenografo dell'opera non fu poi Rodriguez ma Francesco Fontanesi, come attesta il libretto a stampa, ciò non toglie tuttavia che Luigi avessero in parte lavorato al progetto dell'iberico poi decurtato.
- 19 Ringrazio Valentina Frascarolo per la segnalazione di questi disegni. Sul verso presentano bellissimi studi condotti a matita, senz'altro autografi, di grandiose architetture e un più veloce schizzo con soldati a cavallo.
- 20 Πράξεις Αλεξάνδρου o *Le gesta di Alessandro* è opera dello storiografo Callistene di Olinto ed una delle prime fonti biografiche alessandrine coeve al condottiero macedone. I frammenti dell'opera sono raccolti nei sedici volumi del *Die Fragmente der griechischen Historiker* (abbreviati in FGGrHist) cioè *I frammenti degli storici greci* a cura di F. Jacoby, editi a Berlino dal 1923 al 1958. I frammenti di Callistene compaiono nel volume B *Spezialgeschichten, Autobiographien und Memoiren, Zeittafeln* (*Storie speciali, autobiografie e memorie, tavole cronologiche*) [frammenti n. 106-261], Berlin, 1926-1930. Per Alessandro Magno si veda il frammento 124, volume B: FGGrHist 124 F B, 1926.

- 21 S. Cagnazzi, *Il Grande Alessandro*, in «Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte», 2, 2005, p. 138, nota 39; Ademollo, *Catalogo*, cit., pp. 23-25, 29. La fonte ademolliana per le sue composizioni alessandrine è ad ogni modo Plutarco, a cui l'artista fa esplicito riferimento nel suo *Catalogo* del 1837 per le serie incise nelle collezioni decima settima *Gesta di alcuni uomini illustri dell'antichità*; decima ottava su *Alcuni avvenimenti storici*; decima nona su *Alcuni frammenti storici desunti da Plutarco* e soprattutto la collezione vigesima nona la cui terza tavola è dedicata alle storie di Alessandro Magno.
- 22 Plutarco, *Alexander*, 33, 2; ed. cons. *Vite di Plutarco*, trad. di C. Carena, Torino, 1958, vol. II, paragrafo 33, p. 613.
- 23 *Ivi*, paragrafo 27, pp. 604-605, paragrafo 28, p. 606, paragrafo 33, pp. 612-614. Plutarco racconta infatti che Alessandro invocò il padre degli dei e la protezione degli Elleni in nome della sua discendenza divina; altro elemento di legame con Zeus è di fatti il viaggio nel deserto libico fino all'oracolo di Zeus Ammone a Siwa.
- 24 Cfr. D. Moreni, *Notizie storiche dei contorni di Firenze dalla Porta al Prato fino alla Real Villa di Castello raccolte dall'Abate Domenico Moreni socio colombario*, Firenze, 1791, vol. 1, pp. 117-118. Si noti che Moreni scriva di sole tre pareti dipinte dall'Ademollo, nonostante le foto rintracciate ci consentano come già ribadito di individuare che i lati affrescati erano quattro.
- 25 Non vanno dimenticati alcuni mecenati, oltre che critici e storici senesi quali Antonio Salustio Bandini e Giuseppe Gori Gandellini, ed infine l'erudito senese, Padre Minore Conventuale Guglielmo Della Valle.
- 26 Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, cit., cc. 3579v, 3580. La nota è interessante, dato che nel 1794 l'artista ebbe effettivamente la commissione per risarcire le pitture di Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni. Resta invece criptico che il Bencivenni non consideri l'opera di Ademollo adeguata al contesto di una villa, ma è invece possibile il suo coinvolgimento nel restauro delle pitture del chiostro affidato ad Ademollo pochi anni dopo.
- 27 Ademollo, *Gli Spettacoli*, cit., pp. 183, p. 346, nota 321.
- 28 C. Antonini, *Manuale di varj ornamenti tratti dalle fabbriche, e frammenti antichi: per uso, e comodo de' pittori, scultori, architetti, scarpellini, stuccatori, intagliatori di pietre, e legni, argentieri, gioiellieri, ricamatori, ebanisti & c.*, Roma, 1781-1790, vol. 3, pp. 12, 62.
- 29 Desideri, *Luigi Ademollo e il sacro*, cit., p. 31.
- 30 C. Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, *Museo Cerralbo: catálogo de dibujos*, Madrid, 1976, pp. 11-13, 17,341; *id.*, *Disegni italiani del Museo Cerralbo di Madrid*, Madrid, 1977, pp. 5-6, 9. Con i proventi dello Stato spagnolo è avvenuto il restauro dei disegni italiani e la pubblicazione del catalogo della grafica italiana come omaggio alla memoria del loro donatore nel cinquantesimo anniversario dalla sua morte. A fine testo, l'allora Direttrice del museo madrileno e autrice del catalogo, ha inserito la trascrizione dei registri delle opere del 1924 a confronto con quella del 1976. Si nota così una curiosità: nel 1924 il disegno ademolliano è registrato di mano di «Luilli Aenollo Mediola», forse per un errata lettura della firma autografa, mentre correttamente nel 1976: Ademollo Mediola, Luigi. Il disegno ha mantenuto nei decenni il numero di inventario 4731 e misura 735 x 154,3 mm.
- 31 Cera, *La pittura neoclassica*, cit., tav. 1.
- 32 Mellini, *Petra Mala*, cit., p. 217. Ringrazio per le precisazioni storiche sulla collezione in questione la Dott.ssa Stella Rudolph.
- 33 Cera, *La pittura neoclassica*, cit., tav. 1. Disegno, in probabile *pendant* con il soggetto del *Trionfo*, e dei quali si conserva documentazione fotografica presso la Fototeca Carlo Volpe.

Sul verso di entrambe le foto dei disegni vi sono inoltre riportate a mano alcune annotazioni relative alle aste in cui sono comparsi negli anni Ottanta: «Ademollo, Roma 340 maggio 1980».

- 34 Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, p. 389.
- 35 Archivio di Stato di Milano (di seguito ASMI), Atti di Governo peroniano, Fondo Studi Parte Antica, b. 203, ins. 28: *Medici Carlo pel di lui nipote Luigi Ademollo domanda una pensione delle destinate per gli studenti in Roma di pittura, avendo dato pubbliche prove de' suoi avanzamenti*, Carlo Medici alla Reale Conferenza Governativa, 15 luglio 1791, fasc. 61, c. 1854/974r.
- 36 N. Teuwisse, *Selected drawings*, Berlin, 2008. L'opera è transitata da Finarte: asta di *Arredi e oggetti d'arte dipinti antichi dal XV al XIX secolo*, Milano, 5 aprile 2006, lotto 534, p. 223.
- 37 Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, libro XXIX, 35-38 (ed. cons. *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di B. Ceza, M. Scàndola, Milano, 1986, vol. VII, libri XXVIII-XXX).
- 38 *Ivi*, libro XXVIII, cap. 7. Quale fonte più vicina all'epoca ademolliana è d'obbligo citare un testo che fu per altro la fonte certa del programma iconografico degli affreschi relativi alla guerra punica nella dimora senese dei Venturi Gallerani, come attesta la fonte archivistica qui sopra citata. Il volume noto all'Ademollo era la *Histoire romaine, depuis la fondation de Rome. Avec des notes historiques, géographiques, & critiques; des gravures en taille-douce; des cartes géographiques, & plusieurs médailles authentiques. Par les rr. pp. Catrou & Rouillé de la Compagnie de Jesus*, i cui sedici tomi furono poi tradotti in italiano nel 1734 ed editi a Venezia. I passaggi dedicati all'episodio di Attilio Regolo vi compaiono nel t. I, p. 267.
- 39 ASMI, Atti di Governo peroniano Fondo Studi Parte Antica, b. 203, ins. 28: *Medici Carlo pel di lui nipote Luigi Ademollo domanda una pensione delle destinate per gli studenti in Roma di pittura, avendo dato pubbliche prove de' suoi avanzamenti*, Carlo Medici alla Reale Conferenza Governativa, 15 luglio 1791, fasc. 61, c. 1854/974r; Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, p. 389.
- 40 Per Palazzo Scotto si tratta di incisioni ancor più preziose perché consentono di conoscere l'aspetto del ciclo dipinto dall'artista in una dimora oggi non più esistente. Le incisioni si conservano presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Marucelliana di Firenze: BMF, GDS, vol. M, tavv. 52-53, dalle *Serie dalle pitture murali di Palazzo Scotto in Pisa*, firmate e datate al 1801. Tra i soggetti dedicati alle guerre puniche vi sono: *Imbarco dei 300 ostaggi cartaginesi convenuti nella pace della Seconda Guerra Punica* e *Il Trionfo di Scipione affricano dopo la Seconda Guerra Punica*. Le tavole presentano tutte un'iscrizione incisa in basso al centro anch'essa nel bordo esterno a quello del rame con la scena: «Al Sig. Domenico Scotto che in tempi calamitosi ha sostenuto i poveri con dei grandiosi Lavori» e ancora più in basso in piccolo a sinistra: «Luigi Ademollo inv. e dip. in casa Scotto [parola illeggibile] e inc.», mentre sulla sinistra «Luigi Ademollo Pittore in segno di riconoscenza D.D.D. in Firenze presso la Società Calcografica an. 1801».
- 41 A. Ottani Cavina, *Felice Giani. 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Milano, 1999, pp. 35-41.
- 42 *Aspetti dell'arte neoclassica a Roma: Biennale internazionale dell'antiquariato di Firenze, palazzo Corsini, 26 settembre – 4 ottobre 2009*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci 2009), a cura di F. Leone, Roma, 2009, pp. 4-9. A. Rodolfo, *Luigi Ademollo*, in *La bella Italia: arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Torino-Firenze, 2011-2012), a cura di A. Paolucci, Milano, 2011, p. 96. Wannenes, *Dipinti antichi e del XIX secolo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo del Melograno, 27 novembre – 2 dicembre 2015), Genova, 2015, pp. 282-283. Il disegno è comparso all'asta di Wannenes a Genova, lotto 1091 per poi pervenire nella collezione della galleria antiquaria romana di Paolo Antonacci. Si segnala già nella scheda di Rodolfo un collegamento stilistico fra questo disegno e *Gli ostaggi Cartaginesi*.

- 43 Mellini, *Notti romane*, cit. p. 17.
- 44 Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, pp. 381-382; *id.*, *Gli Spettacoli*, cit., pp. 15-22.
- 45 Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 96, p. 389.
- 46 Per le pitture di casa Sergardi Biringucci cfr.: ASS, Archivio Venturi Gallerani, t. XCVII, ins. 1: *Miscellanea di fogli relativi alla pittura della Cappella e stanze di piano di mezzo di nostra Casa opera del Pittore Signore Luigi Ademollo di Milano eseguita nell'anno 1793/4, Copia di Lettera al Nobile Uomo Signore Filippo Sergardi*, 2 marzo 1792; G. Della Valle, *Vite de pittori antichi greci e latini*, Siena 1795, p. XXI; G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena ampliata e corretta al Nob. Sig. Cav. Commendatore Galgano Saracini*, Siena, 1815, pp. 153-154; G. Mucci, *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle belle-arti dedicata al Nobile Uomo Sig. Giulio Del Taja*, Siena, 1822, p. 156; E. Romagnoli, *Cenni storico artistici di Siena e de' suburbj*, Siena, 1836, p. 65; Ademollo, *Cenni biografici*, cit., 98, p. 389; E. Torrini, *Guida di Siena e dei suoi dintorni*, Siena, 1907, pp. 23, 77, 117; Mellini, *Apertura*, cit., p. 5; C. Danti, *Per l'arte neoclassica e romantica a Siena*, in «*Bullettino senese di storia patria*», LXXXVIII, 1981, pp. 128-129; C. Sisi, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena, 1994, p. 93-98.
- 47 A. Gonzales Palacios, *Miracolo di Siena*, in *Agostino Fantastici: architetto senese, 1782-1845*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 25 settembre – 15 novembre 1992), a cura di C. Cresti, Torino, 1992, pp. 69-71. Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (di seguito BCI Siena), Archivio Storico, Serie XX 13 /1, *Donazioni, lasciti, acquisti, Scipione Borghesi e Sergardi Biringucci 1871-1882*, c. 11r. Ivi, I. Ilari, *Inventario dei Manoscritti della Biblioteca Comunale degli 245 Intronati*, Appendice Ilari B – H, c. 57: «la cartella con i disegni ademolliani è segnalata come N. 8 *Bozzetti a penna d'alcune storie dipinte in Siena nel palazzo Sergardi Biringucci da Luigi Ademollo*. Una curiosa coincidenza che fa supporre l'interesse e la conoscenza della famiglia per l'operato di entrambi gli artisti oppure un lascito diretto effettuato dal Fantastici e l'accorpamento con i disegni ademolliani, anche loro probabile dono del loro autore ai nobili committenti. Assai più giovane di Ademollo, Fantastici è appena un adolescente negli anni Novanta del Settecento ed è dunque difficile immaginarlo come progettista delle finiture e arredi per palazzo Sergardi o Venturi Gallerani. Anche se lo stile del Fantastici prende le mosse già nell'unitarietà progettuale degli eleganti finimenti e arredi per le stanze di Palazzo Bianchi Bandinelli, dipinte da Ademollo nel 1803, pochi anni prima che Agostino parta per Roma. Fantastici inoltre lavorerà ancora per i Bianchi Bandinelli progettando al successore Mario la Villa del Pavone nel 1828, con uno stile esotico ed internazionale che in quegli anni Ademollo dipinge ad esempio in palazzo Franco a Pisa. Al Fantastici spetta anche l'ideazione della mobilia per palazzo Malavolti nel 1833 circa, per altro dialogando con gli ambienti affrescati dall'Ademollo e con i quali dunque dovette rapportarsi a livello iconografico e prossemico.
- 48 BCI Siena, I. Ilari, *Inventario dei Manoscritti della Biblioteca Comunale degli Intronati, Appendice Ilari B – H, cartella E11, N. 8 Bozzetti a penna d'alcune storie dipinte in Siena nel palazzo Sergardi Biringucci da Luigi Ademollo*, c. 35rb: il soggetto viene ripreso da Ademollo anche in due serie delle sue incisioni ad acquaforte: la collezione decima settima, con *Gesta di alcuni uomini illustri dell'antichità* alla tav. IX, e parte degli episodi delle *Vite Parallele* di Plutarco.
- 49 Tito Livio, *Ab urbe condita* II, 40, 1-12. Il passo illustrato da Ademollo in questo disegno corrisponde tematicamente a quello qui indicato nel testo di Livio, tuttavia la didascalia ademolliana non è la precisa trascrizione.
- 50 Plutarco, *Vite Parallele*, cit., vol. II, pp. 578-580.
- 51 L'opera è stata in precedenza segnalata da Carlo Sisi e da lui pubblicata, assieme al sopra-
porta con una tela di *Venere*, in Sisi, Spalletti, *La cultura artistica*, cit., pp. 93-94.

- 52 *Ibidem*.
- 53 Le memorie di questo gentiluomo scozzese sono per altro legate al drammatico episodio di rottura nel 1802 del trattato di pace di Amiens stipulato nel 1801 fra la Repubblica Francese e il Regno Unito. A causa di ciò l'anglosassone Forsyth, mentre era di ritorno in Scozia, si trovò illegalmente in territorio francese ed in breve fu preso in ostaggio del governo napoleonico a Torino il 25 maggio del 1803 e dopo esiliato in Francia da cui ottenne il permesso per tornare in patria solo nel 1814.
- 54 J. Forsyth, *Remarks on antiquities, arts and letters during an excursion in Italy the years 1802 and 1803*, II edition, London, 1816, p. 105. La traduzione del testo è ad opera di chi scrive.
- 55 *Ivi*, p. 453.
- 56 *Ivi*, pp. 452-453.
- 57 *Ivi*, pp. 57, 93.
- 58 Il quadro fa coppia con un secondo dipinto di uguali dimensioni e probabilmente parte della stessa commissione vista la scelta di un tema nuovamente nuziale come *Il banchetto di nozze di Piritoo e Ippodamia* oppure *Battaglia dei Centauri*. Entrambi i dipinti sono in buono stato di conservazione, restaurati e tornati in Italia dopo alcuni passaggi di proprietà dalla dinastia di Lord Henry Blundell alla famiglia dei Weld di Lulworth. Chi scrive notifica il ritrovamento della schedatura dei due dipinti presso la Frick Art Reference Library di New York nei dati della Frick Collection. Dai dati apprendiamo che l'ultimo proprietario degli oli, prima che parte della collezione fosse dispersa all'asta, è stato il Colonnello Joseph William Weld, che custodiva le opere nella sua proprietà nella Lulworth Castle Gallery nel Dorset, in Inghilterra. Le schede americane riportano poi tra i riferimenti bibliografici di una mostra del 1967 segnalata con il nome *Paintings from Lulworth Castle Gallery*, e tenutasi a Russell, Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth dal 10 maggio al 3 luglio di quell'anno. Le opere esposte in mostra provenivano dalla collezione originaria di Henry Blundell (1724-1810) e, fino ad allora, proprietario della tenuta di campagna nota come Ince Blundell Hall situata vicino Liverpool. È presumibile perciò che sia lui il committente originario delle opere ademolliane o in ogni caso tra i primi possessori. Parte della collezione, fra cui sfortunatamente non figurano i dipinti di Ademollo, fu oggetto di una mostra, e successivamente di un catalogo, attorno ad alcune opere scelte della collezione Blundell: *An Exhibition of a Selection of Paintings from the Lulworth Castle Gallery*, catalogo della mostra (Bournemouth, Russel-Cotes Art Gallery and Museum, 10 maggio – 3 luglio 1967), a cura di G. Teasdill, London, 1967. Si veda per completezza di informazione pure il successivo catalogo relativo alla stessa collezione seppure dedicato alla parte di grafica: *Lulworth Manor, drawings from the collection of Colonel J. Weld*, London, 1972. I dipinti del Nostro vengono infine editi in Cera, *La pittura neoclassica*, cit., tavv. 4 e 5, e sono stati parte della esposizione dell'aprile-ottobre 2015 presso la Galleria antiquaria Baroni di Milano, dal titolo *Ademollo, fecondo maestro dell'affresco neoclassico*, curata da Sergio Baroni.
- 59 B. Burke, L.G. Pine, *Burke's genealogical and heraldic history of the landed gentry*, London, 1952, 17th ed., pp. 207, pp. 2676-2677; *An Exhibition of a Selection of Paintings from the Lulworth Castle*, cit.
- 60 Cera, *La pittura neoclassica*, cit., tav. 1.
- 61 Nocentini, *I doni di un amico*, cit. Il disegno è uno schizzo preparatorio per la porzione, in alto a destra, della decorazione della volta nella sala di Bacco e Arianna del senese Palazzo Sergardi Biringucci. Nell'affresco ritroviamo l'esatta composizione qui disegnata, di cui riconosciamo bene le forme e la scena che non viene particolarmente modificata, rispetto

al disegno qui presente. L'opera è stata donata al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Firenze dallo storico dell'arte e collezionista Detlef Heikamp nel 1995 e che forse l'aveva acquistata a Roma, nell'asta di Christie's del 12 novembre 1974, lotto n. 153.

- 62 Il disegno è stato acquistato all'asta nel 2005 e precedentemente è passato in vendita anche sul mercato d'arte di Budapest e viene datato nella scheda di catalogo canadese al 1800. Cfr. D.G. Franklin, *The Study and Criticism of Italian Drawings II Italian Neoclassical Drawings in North American Collections*, in *The Renaissance Society of America*, congresso annuale (Chicago, 3-5 aprile 2008), Chicago, 2008, pp. 277-278.
- 63 Archivio dell'Accademia degli Immobili di Firenze, I – Documenti e atti dal 1645 al 1794 (nn. 1-9), filza 9.4 La Gestione del Teatro e Atti Accademici 1788 gen 14 - 1788 dic 3, fasc. 17, *Carteggio fra gli Accademici e diversi pittori per la realizzazione delle nuove decorazioni pittoriche del teatro, con il bando di concorso a stampa*, cc.8/1 r/v, 9r/v e ss., c. 11r: fra l'8 luglio 1788 e il 4 aprile 1789 Ademollo e il sodale architetto Francesco Ferrari vincono il concorso e intercorrono le successive scritte tra gli artisti e gli Accademici della Pergola per accordarsi sulle dinamiche e i tempi del lavoro. La prima commissione a Luigi Ademollo delle pitture nel teatro si svolge infatti tra il 1788 e il 1789, mentre una seconda lo vedrà coinvolto nel 1814 quando gli Accademici che chiameranno nuovamente per rammodernare le proprie stesse pitture. Sulla storia del Teatro della Pergola e l'intervento ademolliano si leggano gli interventi di Marcello Fagiolo in *Lo "spettacolo meraviglioso": Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 6 ottobre – 30 dicembre 2000), a cura di M. De Angelis, E. Garbero Zorzi, L. Maccabruni, P. Marchi, L. Zangheri, Firenze, 2000; per l'ordinamento dell'archivio invece *L'Accademia degli Immobili "Proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze". Inventari*, a cura di M. Alberti, A. Bartoloni, I. Marcelli, Roma, 2010.
- 64 La commissione ed esecuzione della decorazione dell'Imperiale e Regio Teatro Carlo Lodovico di Livorno è documentata fra l'ottobre 1805 ed il marzo 1806, per conto dell'imprenditore Luigi Gargani e dell'Accademia dei Floridi di Livorno, committenti pure dei decori nell'annessa Accademia del Giardinetto. Sulla commissione a Luigi nel Teatro San Marco si vedano: BLL, B. Prato, *Giornale della città e porto di Livorno dell'anno MDCCCVI compilato da Pietro B. Prato*, t. XLIX, aprile 1806, cc. 118, 119, 174, 175, 182, 187; BRF, Registro Riccardiano, c. 3578bis, anni 1879-1883: nel registro manoscritto della biblioteca compare infatti la dicitura «Tomo XXXV, Spiegazione dei soggetti trattati in pittura nel nuovo Teatro di Livorno inventati ed eseguiti dal pittore Luigi Ademollo» che si riferisce al *pamphlet* purtroppo ad oggi scomparso dei dipinti ademolliani di Livorno; Ademollo, *Gli Spettacoli*, cit., p. 346, nota 322; Vigo, *Livorno. Collezione di monografie illustrate*, cit.; Guerri, *Il teatro S. Marco di Livorno*, cit.; il sipario è pubblicato nell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma, 1936, vol. XXXI, *ad vocem*, tav. CLIX, Mellini, *Apertura*, cit., pp. 69, 71, nota 46; Torri, *Vecchi teatri e attori livornesi*, cit.; Garbero Zorzi, Zangheri, *I teatri storici della Toscana*, cit.; Pastore, *Inseguire un'ombra*, cit., pp. 195-211. Inoltre, si segnala una copia inedita, anche se "nuda", ossia senza nomi e firme, del Chirografo stilato in Firenze per gli accordi di riscossione dell'Ademollo per le sue prestazioni. Il contratto è datato 4 dicembre 1806 e ci dà un termine *ante quem* per la fine della pittura che fu portata avanti all'incirca fino al febbraio o tutt'al più alla fine di marzo del 1806 di cui gli interlocutori e paganti dovettero essere gli Accademici Floridi ai quali il Gargani aveva progressivamente ceduto terreno e stabile entro il luglio 1806 (Garbero Zorzi, Zangheri, *I teatri storici della Toscana*, cit.): ACF, Carte Scottò, *Chirografo privato del 4 dicembre 1806, Firenze*, cc. s.s.n. Quanto alla commissione per il Teatro del Comerio possiamo datare già l'assegnazione al nostro dell'intervento in via ufficiosa, e con

una buona certezza, tra il 18 maggio 1809 ed il 17 novembre 1809, dovuta al ritrovamento durante la mia ricerca di dottorato di molti documenti inediti e circostanziati. Luigi fu infatti promosso dall'amico scultore Giovanni Poggi per dipingere gli interni ed il sipario dello stabile fiorentino per cui riceverà il contratto terminale, così come il pagamento, solo il 5 settembre: Archivio Storico Comunale di Firenze, Fondo Teatro Niccolini, TN20, Serie. 1713-1850. Scritture e negozi, *Filza VI di scritture e negozi dell'Accademia degli Infocati del R. Teatro del Cocomero dalle 1800 alle tutto 1810*, cc. 15r, 23r ss., 27r ss., 72r ss.; *ivi*, *Maire Emilio Pucci e relazione lavori di restauro al Teatro 1809*, cc. 96 ss.; *ivi*, *Conti lavori Contestabili, Castagnoli e Ademollo: pagamenti 1809*, c. 103r. Fra le fonti bibliografiche invece: Ademollo, *Spettacoli*, cit., p. 342, nota 319; P. Rosselli, O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, *I teatri di Firenze*, Firenze, 1978, p. 170: si parla dell'intervento pittorico di Ademollo in Garbero Zorzi, Zangheri, *I Teatri storici della Toscana*, cit., pp. 93-119.

- 65 L.G. Buonavoglia, *I baccanali di Roma dramma serio per musica in due atti da rappresentarsi in Livorno la primavera dell'anno 1806 in occasione dell'apertura del nuovo R. Teatro Carlo Lodovico di proprietà degli Illus. Sigg. Accademici Floridi*, Livorno, 1806, pp. 5-10.
- 66 Come già detto il tema ovidiano è spesso adoperato dall'artista e riletto in chiavi interpretative e tecniche diverse: in incisione, disegno, tempera o affresco. In quest'ultimo caso si aggiungano per completezza quegli episodi fin dai suoi esordi come pittore per i palazzi privati senesi (Sergardi e Giuggioli) e ancora a Firenze in Palazzo San Clemente e Palazzo Capponi ed infine a Pisa nei cicli decorativi di Palazzo Scotto e della Villa di Molina di Quosa a San Giuliano Terme.
- 67 Cfr. R. Pastore, *L'attività pisana di Luigi Ademollo: un itinerario dal centro alla periferia*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 78, 2002, pp. 87-108, p. 96, fig. 8; *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, cit., tav. 1, p. 67. Il foglio è redatto a penna, matita nera, acquerello a inchiostro bruno, biacca su carta con iscritto al verso: «N. 11 Prop. Alessandro Tassinari». Leone e in precedenza Pastore collegano invece il disegno ad un monocromo istoriato con soggetto simile, ma a parer mio in modo assai blando, nella decorazione murale della Villa Scotto a Molina di Quosa, nel pisano.
- 68 Cfr. M. Ceriana, *L'Ovidio "troncato" di Luigi Ademollo*, in *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, a cura di S. Grandesso, F. Leone, Milano, 2018, pp. 64-69.
- 69 BCI Siena, GDS, *Miscellanea Porri*, XLVII; Fine Arts Museum of San Francisco (di seguito FAM-SF), Department: Achenbach Foundation, *Metamorfosi d'Ovidio* t. XV, trad. ital. a Firenze per i tipi di Vincenzo Batelli & co., 1824, voll. 1-2 (di 5).
- 70 A. Garofoli, *Gli Albergotti fra Ottocento e Novecento: il lento declino dell'aristocrazia terriera e S. Pieri, Agostino Albergotti, vescovo e teologo*, in *Gli Albergotti. Famiglia memoria storia*, atti delle giornate di studio (Arezzo, 25-26 novembre 2004), a cura di P. Benigni, L. Carbone, C. Saviotti, Firenze, 2006, pp. 294, 367.
- 71 Cfr. ACF, Carte Scotto, lettere di Luigi Ademollo a Ranieri Valeriani del 4 marzo 1819 e 7 marzo 1819, cc. s.s.n.; G. Conti, *Firenze Vecchia*, Firenze, 1995, pp. 182-186. Si è rintracciata la memoria di almeno tre casi di grande importanza in cui Ademollo elaborò degli effimeri: l'ingresso trionfale dell'Imperatore Francesco I in visita a Firenze nel 1817, le esequie funebri del Granduca di Toscana Ferdinando III nel 1824 e per l'appunto nel 1826 quelle per il Vescovo di Arezzo.
- 72 Sull'Ademollo ad Arezzo si vedano in particolare: Archivio di Stato di Arezzo (di seguito ASAR), *Manoscritti Albergotti da Casa Vasari*, filza 14; A. Albergotti, *Memorie per servire alla storia di Arezzo, raccolte da me A.A.*, t. VII, 1825, *Diario 1798-1825*; E. Ademollo, *In attesa*,

- Firenze, 1952, p. 44; P. Severi, *La Madonna del conforto: Anno Mariano 1954*, Arezzo, 1954; Mellini, *Apertura*, cit., p. 67, note 2, 3, p. 68, nota 42; A. Gambuti, *Luigi Ademollo pittore milanese in terra aretina*, in «Atti e Memorie Petrarca della Accademia Petrarca», 1 (50), 1988, pp. 346-366; E. Agnolucci, I. Droandi, *La collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, Firenze, 1990; S. Casciu, *Nel nome di Maria. Traccia per una lettura iconografica della decorazione della cappella della Madonna del Conforto nella cattedrale di Arezzo*, in *Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino. Capolavori restaurati dal XIII al XVIII secolo. La Madonna del Conforto. Devozione e Arte*, a cura di A.M. Maetzke, Arezzo, 1996, pp. 94-98; *id.*, *La decorazione neoclassica in Arezzo dalla cappella della Madonna del Conforto all'attività di Luigi Ademollo nelle valli aretine*, in *Ottocento ad Arezzo: la Collezione Bartolini/ Fraternita dei Laici di Arezzo*, a cura di C. Sisi, Firenze, 2003, pp. 57-94; *Arte in terra d'Arezzo, l'Ottocento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze, 2006, pp. 32-37, 41-49.
- 73 Biblioteca della Città di Arezzo, Manoscritto 24, Lodovico Albergotti, *Memorie storiche d'Arezzo e della propria famiglia*, t. VI. Memorie del medesimo 1820-1830, cc. 26r/v, 27r; ASAR, Archivio Domestico Albergotti (di seguito ADA), Serie Memorie 10, t. IX, *Memorie della famiglia dei Santissimi Monsignori Albergotti dall'anno 1824 all'anno 1833*, inserto 47: lettera di Luigi Ademollo a Antonio Albergotti [?], 17 aprile 1826, inserto 48: Succinta relazione delle solenni esequie celebrate nella chiesa cattedrale li 6 maggio 1826... cc. s.s.n.; *ivi*, inserto 54, Notizia biografica su Monsignor Agostino Albergotti Vescovo d'Arezzo, Modena, 1827, per gli eredi Soliani, Tipografi Reali, pp. 3-4; *ivi*, Serie Contratti 12, filza VII, *Atti scritte private di parenti, di Obbligazioni, di Affitti, di Convenzioni, di Accomodati, di Cambi, di Censi, Cessioni di Ragioni Dall'Anno 1823 all'Anno 1832*, inserto 26, n. 40: Ademollo Luigi eseguisce il disegno onde eseguire il deposito in marmo alla fedele memoria di Monsignor Agostino Albergotti Vescovo di Arezzo, Firenze, 19 dicembre 1826, cc. s.s.n.
- 74 E. Agnolucci, *La collezione Bartolini di Arezzo: storia e documenti*, Firenze, 1990, p. 76; Pieri, *Agostino Albergotti*, cit., pp. 367, p. 377, nota 29; E. Agnolucci, *Sepolcri ottocenteschi nella Cappella della Madonna del Conforto in "Arezzo e la Toscana: da Pietro Leopoldo a Leopoldo II, 1765-1859"*, atti del convegno (Arezzo, 29 novembre – 1 dicembre 2005), vol. 25 di *La provincia di Arezzo: arte costume storia*, a cura di F. Cristelli, Colle Val d'Elsa, 2007, p. 245, nota 21. L'intervento di Ademollo viene pure supposto da Agnolucci, già presente con un contributo sulla tomba vescovile nella Cappella della Madonna del Conforto. Inoltre, Pieri attesta la realizzazione dei teleri per il mortorio del Vescovo e del disegno poi scolpito dal Baratta, facendo però riferimento ad ulteriori documenti archivistici.
- 75 I riferimenti ai teleri compaiono in S. Casciu, scheda 1, *Il miracolo della Madonna del Conforto* e A. Cisternesi Reitano, scheda 5, *Monocromo per ornato al catafalco del vescovo Agostino Albergotti*, in *Mather Christi*, cit., pp. 99, 101; Agnolucci, *Sepolcri ottocenteschi*, cit., p. 245.
- 76 Casciu, in *Mather Christi*, cit., p. 99.
- 77 ASAR, ADA, Serie Memorie 10, t. IX, *Memorie della famiglia dei Santissimi Monsignori Albergotti dall'anno 1824 all'anno 1833*, inserto 47: lettera di Luigi Ademollo a Antonio Albergotti [?], 17 aprile 1826.
- 78 Cfr. Archivio di Stato di Firenze, Imperiale e Real Corte, filza 2282, *Bruni per S.A.I. e R. il Granduca Ferdinando III 1824*, 23 giugno 1824, cc. 2r, 4r. Biblioteca delle Oblate di Firenze, sezione Conservazione e storia locale, *Fondo riviste storiche*, «Gazzetta di Firenze», 91, 29 luglio 1824, p. 3; «Gazzetta di Firenze», 93, 3 agosto 1824, p. 4; «Gazzetta di Firenze», 94, 5 agosto 1824, p. 6: appare qui la descrizione del funerale ufficiale di Ferdinando che è però relativa al 29 luglio del 1824: «In questa mattina sono stati celebrati nella Chiesa Cattedrale i

solenni funerali in suffragio della nell'anima del defunto Granduca Ferdinando III»; «Gazzetta di Milano», 178, 26 giugno 1824, pp. 698-699; «Gazzetta di Milano», 182, 30 giugno 1824, p. 715. Mellini, *Apertura*, cit., p. 71: la «Gazzetta» del 1824 viene citata già dal Mellini che ricorda l'intervento ademolliano.

- 79 ASAR, ADA, Serie Contratti 12, filza VII, *Atti scritte private di parenti, di Obbligazioni, di Affitti, di Convenzioni, di Accomodati, di Cambi, di Censi, Cessioni di Ragioni Dall'Anno 1823 all'Anno 1832*, inserto 26, n. 40: Ademollo Luigi eseguisce il disegno onde eseguire il deposito in marmo alla fedele memoria di Monsignor Agostino Albergotti Vescovo di Arezzo, Firenze, 19 dicembre 1826, cc. s.s.n.
- 80 ASAR, ADA, Serie Memorie 10, t. IX, *Memorie della famiglia dei Santissimi Monsignori Albergotti dall'anno 1824 all'anno 1833*, inserto 47: lettera di Luigi Ademollo a Antonio Albergotti [?], 17 aprile 1826.
- 81 Scheda di catalogo ministeriale OA 00197785. Documentazione allegata: fotografia b/n SBAS AR 46535. Dati del disegno: matita, acquerellatura, inchiostro nero su carta, 1826 ca., 438 x 700 mm. Stato di conservazione mediocre con varie lacerazioni e piegature forse connesse all'uso pratico del disegno.
- 82 Cfr. E. Agnolucci, Sezione I – Ranieri Bartolini disegnatore, *Monumento ad Agostino Albergotti n. 2619* (inventario collezione Bartolini), in *Ottocento ad Arezzo*, cit., p. 113.

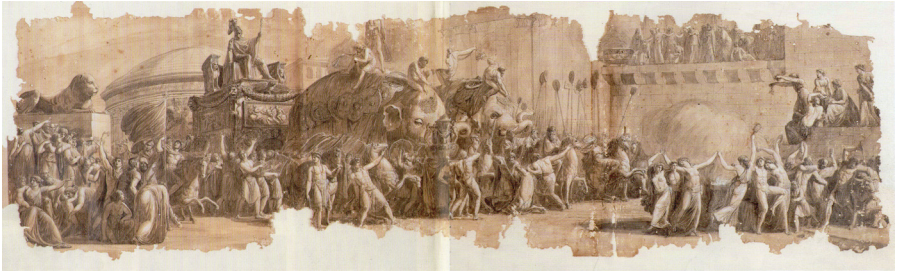


Fig. 1: L. Ademollo, *Pompa bacchanica di Alessandro il Grande*, 1790, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato, biacca su carta, 162x1495 mm. Messina, collezione privata.

Fig. 2: L. Ademollo, *Pompa bacchanica di Alessandro il Grande*, pitture murali di Villa Il Pozzino, lato lungo con Trionfo alessandrino (foto: Kunsthistorisches Institut Florenz, Max Planck Institut).



Fig. 3: L. Ademollo, *Pompa bacchanica di Alessandro il Grande*, pitture murali di Villa II Pozzino, lato corto con scena sacrificale in un tempio (foto: Kunsthistorisches Institut Florenz, Max Planck Institut).

Fig. 4: L. Ademollo, *Pompa bacchanica di Alessandro il Grande*, pitture murali di Villa II Pozzino, lato corto con scena riti sacerdotali (foto: Kunsthistorisches Institut Florenz, Max Planck Institut).



Fig. 5: L. Ademollo, *Battaglia di Gaugamela*, 1786, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquarellato, biacca su carta preparata, 545x925 mm. Roma, Galleria Paolo Antonacci.

Fig. 6: L. Ademollo, *Pompa bacchanica in Babilonia di Alessandro il Grande*, 1786, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquarellato, biacca su carta preparata, 545x925 mm. Roma, Galleria Paolo Antonacci.



Fig. 7: L. Ademollo, *Entrada triunfal de un emperador (o secondo chi scrive Pompa bacchanica di Alessandro il Grande)*, 1790 ca., penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 735x1543 mm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04731.



Fig. 8: L. Ademollo, *Entrada triunfal de un emperador, (o secondo chi scrive Pompa bacchanica di Alessandro il Grande)*, 1790 ca., penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 735x1543 mm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04731 (particolare di Alessandro Magno sul carro trionfale).

Fig. 9: L. Ademollo, *Entrada triunfal de un emperador, (o secondo chi scrive Pompa bacchanica di Alessandro il Grande)*, 1790 ca., penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 735x1543 mm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04731 (particolare del corteo centrale).



Fig. 10: L. Ademollo, *Entrada triunfal de un emperador, (o secondo chi scrive Pompa bacchanica di Alessandro il Grande)*, 1790 ca., penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 735x1543 mm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04731 (particolare delle figure danzanti).

Fig. 11: L. Ademollo, *Entrada triunfal de un emperador, (o secondo chi scrive Pompa bacchanica di Alessandro il Grande)*, 1790 ca., penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 735x1543 mm. Madrid, Museo Cerralbo, inv. 04731 (particolare del carro trainato dagli elefanti).



Fig. 12: L. Ademollo, *Trionfo di Davide*, inchiostro e tempera su cartone montato su tela, firmato e datato «Roma 1791». Collezione privata, già Collezione Mellini (foto: Fototeca Carlo Volpe, Biblioteca del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna)



Fig. 13: L. Ademollo, *Gli ostaggi Cartaginesi*, 1790, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato, biacca su carta, 940 x 1230 mm. Già Roma, Galleria Paolo Antonacci Roma .

Fig. 14: L. Ademollo, *Gli ostaggi Cartaginesi*, 1790, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato, biacca su carta, 940 x 1230 mm. Già Roma, Galleria Paolo Antonacci (particolare della firma).



Fig. 15: L. Ademollo, *Combattimento fra Horiatii e Curiatii*, 1790-1791 ca., penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro acquerellato, biacca su carta, 2005x1100 mm. Roma, Galleria Paolo Antonacci .



Fig. 16: L. Ademollo, *Coriolano cede alle preghiere della madre e abbandona l'impresa contro Roma*, 1794-1795 ca., matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 295x414 mm. BCSI, Fondo Fantastici Cartella E I 1, n. 35rb..



Fig. 17: L. Ademollo, *Attracco di nave con donne e astanti*, grafite, 1794-1795, ca., matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquarellato su carta, 415 x 285 mm. BCSI, Fondo Fantastici Cartella E I 1 35rb.



Fig. 18: L. Ademollo, *Trionfo di Bacco e Arianna e corteo con Sileno ebro*, 1794-1795, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquarellato, biacca su carta, 650x975 mm. BCSI, Fondo Fantastici Cartella E I 1, 37r.



Fig. 19: L. Ademollo, *Nozze di Bacco e Arianna*, 1790 ca., olio su tela, 600x1060 mm.
Milano, Collezione Baroni, già Weld Blundell Collection.

Fig. 20: L. Ademollo, *Ratto delle Sabine*, 1794-1795 ca., penna e inchiostro,
pennello e inchiostro acquarellato su carta, 499x817mm.
Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 41630.



Fig. 21: L. Ademollo, *Regia Solis*, 1805, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 650x975 mm. BCSI, Fondo Fantastici, Cartella E I 1 36r.

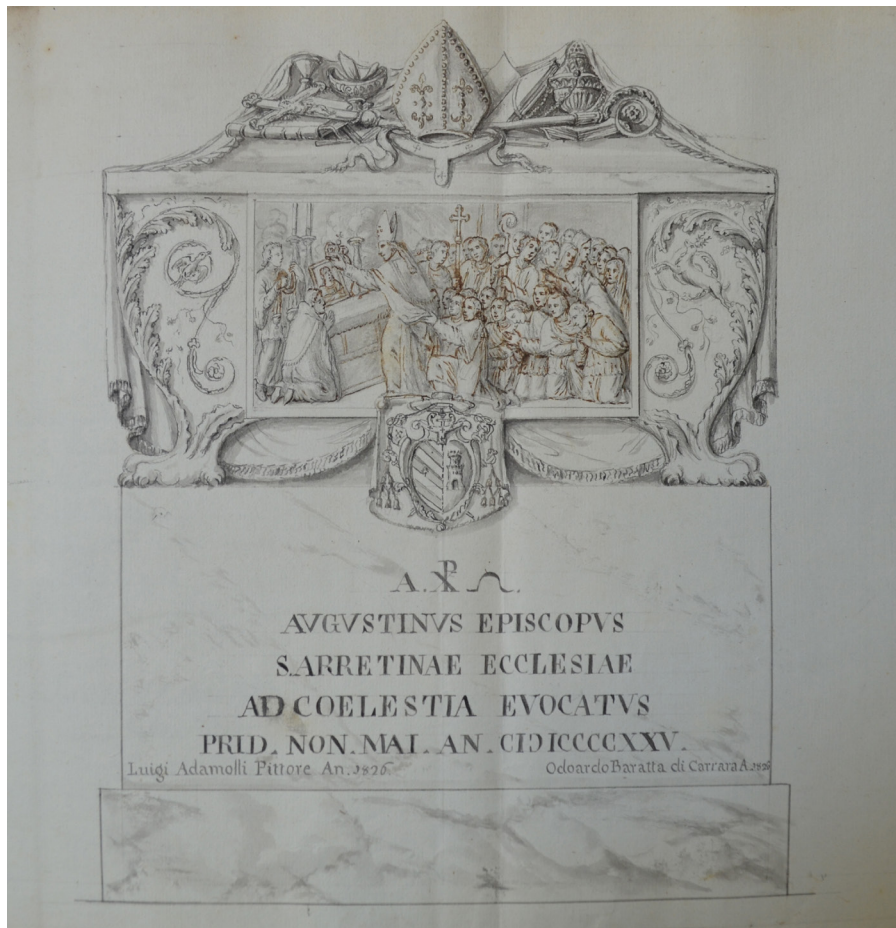


Fig. 22: L. Ademollo, *Progetto per il monumento funebre e sepolcro del Vescovo del Duomo di Arezzo Agostino Albergotti*, 1826, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquarellato su carta, 290x312 mm. ASA, Archivio Domestico Albergotti.



Fig. 23: L. Ademollo, *Progetto per il monumento funebre e sepolcro del Vescovo del Duomo di Arezzo Agostino Albergotti*, 1826, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 290x312 mm. ASA, Archivio Domestico Albergotti (particolare del fronte).

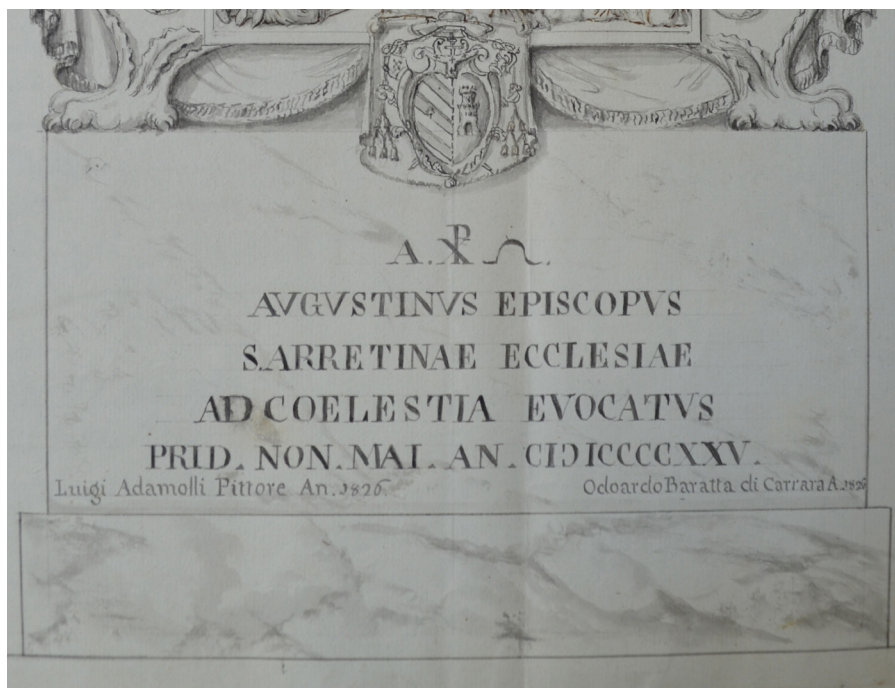


Fig. 24: L. Ademollo, *Progetto per il monumento funebre e sepolcro del Vescovo del Duomo di Arezzo Agostino Albergotti*, 1826, matita nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta, 290x312 mm. ASA, Archivio Domestico Albergotti (particolare della firma).