

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Le vicende collezionistiche del San Benedetto attribuito a Simone Martini tra storia del gusto e del collezionismo (XVIII-XIX secolo)

Now exhibited in the Vatican Museums, the painting depicting Saint Anthony the Abbot by Sano di Pietro was formerly assigned to Simone Martini and identified as a Saint Benedict. The paper illustrates its passing from the collection of a Bolognese doctor to that of a Roman lawyer, until its entrance into Papal collections, as well as terminology used to describe this work. By focusing on the history of collecting, the study will shed light on a crucial passage in the development of taste toward 14th- and 15th-century artists.

Gli studi dedicati alla storia del collezionismo e del mercato dell'arte conoscono ormai da diversi anni una rinnovata fortuna, come dimostrano d'altronde anche gli interventi pubblicati in questo volume¹. Il presente articolo affronterà in particolare il tema del collezionismo di primitivi italiani a Roma in un periodo circoscritto, quello a cavallo fra Sette e Ottocento². Per affrontare questo soggetto, molto vasto, verranno presi come *fil rouge* i passaggi collezionistici di una singola opera, vale a dire la tavola raffigurante *San Benedetto*, considerata nel passato come autografa di Simone Martini (1284-1344) (fig. 1)³. L'analisi della storia di questa tavola permetterà di ripercorrere la sua vicenda collezionistica attraverso tre diverse fasi: da quando essa si trovava all'interno del Duomo di Siena e giunse poi, tramite diversi passaggi, nella collezione di Agostino Mariotti (1724-1806)⁴, fino all'arrivo nelle collezioni vaticane nel 1820. Gran parte delle informazioni proviene da un cartellino posto sul retro della tavola:

Opera di Simone da Siena staccata da un quadro maggiore che esisteva in Siena nel Duomo, e regalata da M[onsi]gnor Bandinelli a Gian Ludovico Bianconi, che l'offre al bel Museo Pittorico del Sig. Avvocato Mariotti. Mastro Simone era grand'amico del Petrarca, che ne parla ne' suoi Sonetti, ed Epistole, e morì in Avignone l'anno 1344⁵.

Seguire cronologicamente i passaggi collezionistici riguardanti l'opera permetterà di apprezzare al meglio i cambiamenti di gusto che interessarono in Italia i dipinti degli artisti primitivi nel corso del XVIII e XIX secolo. Al tempo stesso, trattare la storia di uno di essi permetterà di spaziare rapidamente anche in altri ambiti come, ad esempio, il loro allestimento nel Settecento e il loro valore di mercato agli inizi dell'Ottocento.

Dal Duomo di Siena alla collezione romana di Agostino Mariotti

Il *San Benedetto* proviene, secondo quanto menzionato nel cartellino posto sul retro dell'opera, dal Duomo di Siena dove, tenendo conto delle sue dimensioni, sicuramente formava la sezione della predella di un polittico⁶. Prestando fede alla medesima fonte, l'opera passò dal Duomo direttamente alla collezione di Monsignor Bandinelli fino a entrare in quella di Gian Ludovico Bianconi (1717-1781)⁷. Queste informazioni sono di estremo interesse per ricostruire la storia collezionistica dell'opera, anche se il cartellino presenta un'incongruenza. Nell'illustre famiglia Bandinelli, famosa anche per aver legato il suo nome alla famiglia Bianchi da cui discendeva l'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975), l'unico ad aver preso i voti e ad essere divenuto cardinale (non però Monsignore) fu Volumnio Bandinelli (1598-1667). Gian Ludovico Bianconi, medico bolognese, celebre per essere stato anche intermediario artistico dei principi elettori di Sassonia dagli anni Cinquanta fino al 1764, era invece ben più giovane, dato che nacque nel 1717. Non sappiamo, dunque, quando il polittico venne smembrato; il passaggio del *San Benedetto* da una collezione all'altra non fu comunque diretto come affermato nel cartellino. Molto più interessante per le nostre ricerche è il trasferimento dell'opera dal Bianconi all'avvocato Agostino Mariotti, quando l'opera giunse dunque a Roma. Bianconi, infatti, regalò il *San Benedetto*, insieme a una scure antica di metallo, all'avvocato romano come pagamento per una prestazione giuridica. Non abbiamo la data precisa di questo passaggio ma, sempre secondo quanto scritto sul retro della tavola, si afferma che l'opera fu donata all'avvocato Mariotti per arricchire il suo «bel Museo Pittorico» iniziato già nel 1759: l'opera, dunque, arrivò a Roma tra il 1764, a collezione già formata e quando Bianconi tornò in Italia da Dresda, e il 1781, anno della sua morte⁸.

Oltre alle vicende collezionistiche, la notizia posta a tergo menziona anche il nome (presunto) dell'artista dell'opera, Simone Martini, associandolo a Francesco Petrarca (1304-1374), secondo una prassi comune nel passato. Già Giorgio Vasari (1511-1574) utilizzò questo parallelismo tra i due personaggi, vale a dire quando nelle sue *Vite* aveva voluto mettere a confronto lo stile di Giotto (1267-1337) con quello di Simone Martini usando come paragone, rispettivamente, gli stili poetici di Dante (1265-1321) e di Petrarca⁹. Inoltre, Simone Martini e Francesco Petrarca erano accomunati anche da vicende personali, poiché il poeta aveva chiesto al pittore di immortalare la sua amata Laura, ritratto poi osannato dal poeta nei sonetti 77 e 78 del *Canzoniere*, riportati interamente anche nelle *Lettere Sanesi* di Guglielmo Della Valle¹⁰. Questa effigie, tanto celebrata al tempo, conobbe una vera e propria fortuna iconografica, come dimostrano i numerosi disegni e dipinti,

nonché incisioni, raffiguranti Laura spesso accompagnati dal ritratto di Petrarca. Testimonianza di questo interesse nel corso del Settecento sono anche i due disegni presenti nella collezione del cardinale Saverio de Zelada (1717-1801) e fatti riprodurre da Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt (1730-1814)¹¹. La fortuna di Simone Martini crebbe lentamente proprio nel corso del Settecento grazie soprattutto agli scritti di numerosi studiosi, come Guglielmo Della Valle e Luigi Lanzi, che si riprendevano il diffuso *topos* del legame Martini-Petrarca, ma puntavano soprattutto a mettere in risalto le caratteristiche pittoriche della scuola senese di cui Simone Martini era considerato il primo vero capostipite.

Il riferimento al Petrarca sottolineato dal Bianconi è indice ancora di questo stretto legame tra l'artista e il poeta, eppure il cambio dell'epicentro di interesse da Petrarca a Martini inizierà proprio con la generazione successiva, quella di Agostino Mariotti.

La collezione di Agostino Mariotti

L'abate e avvocato Agostino Mariotti mise insieme nel corso di più di quarant'anni una ricchissima collezione di opere d'arte che copriva diciotto secoli di storia e che era conservata nel suo appartamento sito in via dei Coronari 31 a Roma. Il vasto arco cronologico scelto serviva per raccontare da un lato la storia della Chiesa e dall'altro la «Perfezione del Disegno»¹² utilizzando come spartiacque le opere di Michelangelo¹³. Secondo questo ragionamento, la tavola di Simone Martini sarebbe dunque stata considerata da Mariotti come testimonianza dell'ampia storia della Chiesa più che come un'opera d'arte a sé stante. Questo giudizio documentaristico trova riscontro in altre collezioni simili a quella di Mariotti formatesi a Roma tra il Sette e l'Ottocento. Ad esempio, il cardinale Stefano Borgia aveva diverse opere di artisti primitivi ma anche oggetti da ogni parte del mondo (Egitto, India, o provenienti dai paesi islamici) con lo scopo di studiare le culture indigene e ampliare le proprie conoscenze per arrivare al sapere universale¹⁴. Restando sempre a Roma, sappiamo che Seroux d'Agincourt possedeva più di trenta opere di artisti vissuti prima di Raffaello, collezionati soprattutto per motivi di studio in vista della pubblicazione del suo celeberrimo *Histoire de l'art par les monumens*¹⁵; il cardinale Francesco Saverio de Zelada¹⁶ e lo scozzese Colin Morison (1734-1809)¹⁷ avevano deciso di dedicare a questi artisti delle sale a parte all'interno delle loro abitazioni romane con uno scopo principalmente documentaristico; il diplomatico François Cacault (1743-1805)¹⁸ e il cardinale Joseph Fesch (1763-1839)¹⁹, succedutisi nella carica di plenipotenziario francese a Roma in epoca napoleonica, collezionavano in egual misura opere di maestri primitivi e moderni; Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), segretario di François Cacault, possedeva una ricca raccolta di primitivi²⁰.

Nel suo testo *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*, egli si interessò in prima persona ai dipinti degli artisti vissuti prima di Raffaello rivalutandoli in quanto maestri dei grandi pittori del Rinascimento e andando a teorizzare quanto in realtà nella pratica si faceva già da tempo nelle collezioni delle famiglie aristocratiche romane. Qui, infatti, erano poche le opere di artisti primitivi rispetto alle collezioni di uomini di Chiesa, di studiosi e stranieri visti finora. Sono prevalentemente tre i nomi che ritroviamo più sovente negli inventari: vale a dire quelli di Mantegna, Bellini e Perugino, rispettivamente maestri di Correggio, Tiziano e Raffaello, indiscussi protagonisti della scuola pittorica italiana, avallando quanto pubblicato da De Montor.

In questo panorama assai variegato di collezioni, il doppio proposito di Mariotti di raccontare la storia della Chiesa e la «perfezione del disegno» risulta del tutto innovativo. Contrariamente però a quanto si possa pensare, solo inizialmente per Mariotti le opere di artisti primitivi erano ancorate a una visione documentaristica, escludendo così del tutto il valore estetico. Infatti, la maggior parte delle descrizioni dei dipinti della collezione Mariotti, di mano dell'avvocato stesso, datate agli ultimi anni del Settecento, mostrano il grande interesse che egli aveva verso questa tipologia di opere testimoniato anche dal linguaggio e dagli aggettivi impiegati. In effetti, un paragone tra i termini usati da Mariotti per descrivere le pitture prima e dopo Michelangelo è assai significativo. Riguardo le pitture del Cinque, Sei e Settecento, l'avvocato nelle sue carte usa parole come "buono", "bello", "ben disegnato", "compito". Per i dipinti di epoche precedenti, nelle carte Mariotti tornano i termini "buono", "bello", "ben disegnato" e addirittura leggiamo un "molto perfetto" per un mosaico datato al II secolo d.C. Anche la pittura del *San Benedetto* viene indicata come "buona". La terminologia impiegata è dunque significativa di una rivalutazione estetica delle opere dei maestri più antichi, i quali vengono elevati da un punto di vista artistico alla stregua delle opere dei moderni²¹.

Tornando alla tavola di Simone Martini e alla collezione Mariotti, grazie ai documenti ritrovati possiamo ricostruire dove e come quest'opera fosse esibita in casa dell'avvocato²². Sappiamo infatti che dalla fine del Settecento la tavola era esposta in una sala dell'appartamento definita dall'avvocato stesso «Museo»²³ distinguendola dalle altre stanze della casa, anch'esse ricche di oggetti d'arte. All'interno di questo ambiente, le opere di diversi periodi e di diverse tecniche erano presentate le une accanto alle altre: il *San Benedetto* era, ad esempio, esposto accanto a icone bizantine, a quattro tavole di Pier Matteo d'Amelia, a un arazzo tessuto da un cartone di Raffaello e a tre frammenti della *Navicella* di Giovanni Lanfranco. Purtroppo, trattandosi di una descrizione dei dipinti e

non di un inventario topografico, non sappiamo esattamente né come questi oggetti fossero collocati gli uni rispetto agli altri né rispetto alla parete stessa. Dovevano probabilmente essere esposti come i dipinti presenti nelle altre sale di casa Mariotti e per le quali abbiamo, in questo caso, un inventario topografico²⁴. Da questo comprendiamo che le opere erano allestite su più livelli in modo simmetrico senza distinzione di genere o periodo, creando un forte senso di *horror vacui*. A questo punto viene da domandarsi se Mariotti fosse l'unico a esporre i dipinti degli artisti primitivi in questo modo. Nelle altre collezioni romane di cui abbiamo già avuto modo di parlare erano presenti sia dipinti del XIII o XIV secolo sia di autori più moderni, ma poche sono le informazioni giunte fino a noi riguardo l'allestimento. L'unico paragone che possiamo fare tra le raccolte del periodo è con le collezioni del Cardinale Francesco Saverio De Zelada e dello scozzese Colin Morison. Dall'inventario *post mortem* dei beni del cardinale, redatto nel 1802, sappiamo che quarantotto opere di artisti primitivi erano esposte in due sale specifiche separate dalle restanti della raccolta, mentre altre dieci si trovavano insieme ai dipinti di altre epoche nelle varie stanze del palazzo abitato dal Cardinale²⁵. Si ipotizza che le motivazioni di questa scelta fossero di duplice natura: le dieci tavole esposte insieme agli altri dipinti della collezione erano riconosciute di interesse per il loro valore estetico, mentre gli altri quarantotto dipinti erano separati dal resto della collezione in quanto considerati come testimonianze storiche. Anche Colin Morison aveva esposto tutte insieme le centosette tavole di artisti vissuti prima di Raffaello con lo specifico scopo di «conservare una memoria delle belle arti»²⁶. Al contrario dunque del Cardinale de Zelada e di Morrison, Agostino Mariotti non separava i dipinti della sua collezione ma anzi li esponeva tutti insieme, mettendo le opere sullo stesso piano estetico, ipotesi corroborata anche dalla precedente analisi del linguaggio utilizzato.

L'ingresso della tavola rappresentante San Benedetto nelle collezioni papali (1820)

Alla morte dell'avvocato romano, avvenuta nel 1806, la totalità degli oggetti da lui raccolti passò per eredità, compreso il *San Benedetto*, alla sorella di Mariotti, Apollonia (?-?), e a suo cognato Donato Luparelli (?-1818). Pochi mesi dopo la morte di quest'ultimo, la vedova decise di vendere la collezione iniziando le trattative con il Vaticano da subito interessato a una parte degli oggetti. Il primo documento che menziona la vendita delle opere, datato 12 febbraio 1819, fu stilato da un conoscente di Agostino, Padre Giuseppe Lelli (?-1821) per il quale l'avvocato aveva valutato alcuni oggetti quando era in vita, e da Filippo Aurelio Visconti (1754-1831), figlio di Giovanni Battista ed ex direttore del Museo Pio-Clementino, carica in cui era succeduto al padre. L'elenco comprende 419 oggetti di ogni

tipologia suddivisi in 155 voci accompagnate da brevi descrizioni, nonché dalle loro stime²⁷. Esiste un secondo elenco datato 21 maggio 1819 redatto da Jean-Baptiste Wicar dove sono elencate e stimate le opere più pregiate della collezione, ma, poiché non è citato il *San Benedetto* né tavole dello stesso periodo cronologico, non verrà trattato in questa sede²⁸. Sicuramente è significativo che nella lista wicariana dei “capolavori” di casa Mariotti non figurino nessun artista primitivo, sintomo di un gusto istituzionale non aggiornato con i tempi moderni.

Le opere d’arte della collezione Mariotti di interesse per il Vaticano sono qui presentate in una tabella che ne schematizza la divisione per classi sulla base dell’elenco Lelli-Visconti (fig. 2). Gli oggetti sono divisi per periodi e sono accompagnati dalla quantità, dalla stima e dal prezzo medio di ogni tipologia d’opera. Guardando questi numeri, ne consegue che la categoria prediletta dagli esperti del Papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823) era quella delle monete, medaglie e sigilli di piombo cristiani, che costituivano più della metà degli oggetti acquistati, ossia 242 esemplari, corrispondenti al 57,8% del totale. Nel presente studio però siamo interessati alla seconda categoria più rappresentata, vale a dire quella delle icone e dei dipinti, formata da 99 oggetti ovvero il 23,6% del totale, tra i quali è presente anche la tavola raffigurante *San Benedetto*. Questi dati permettono di formare un’opinione sulle esigenze delle collezioni papali: trascurando in questa sede l’interesse degli emissari papali per alcune opere sicuramente acquistate per la rarità dei pezzi o per completare le collezioni vaticane, focalizzeremo questo studio sui dipinti e sui motivi dell’interesse del pontefice. L’arrivo dei francesi nei territori papali, con l’episodio della “Repubblica Romana” prima e l’occupazione di Roma nel 1809 poi, portò le collezioni del Papa a subire diverse spoliazioni. Anche se alla caduta di Napoleone molte opere tornarono a Roma, il Pontefice continuò i suoi acquisti cercando di completare le lacune delle sue raccolte. Al tempo, la sezione dei musei papali dedicata agli artisti primitivi era ancora molto esigua, sebbene questo tipo di opere fosse già presente in molte collezioni private romane. Dunque, la necessità di ripristinare e ampliare le collezioni papali nonché il cambio di interesse verso le opere degli artisti vissuti prima di Raffaello esemplificato anche dall’editto Pacca del 1820, che pone l’attenzione sulle categorie in precedenza trascurate dalle autorità pontificie, permette di spiegare perché negli anni 1819-1820 il Papa e i suoi emissari si concentrarono su alcune categorie specifiche della collezione Mariotti. Gli acquisti e i prezzi qui esaminati rispecchiano la fortuna critica e artistica delle opere.

Soffermandosi in particolare sulla categoria delle «Pitture» della tabella, per la quale gli emissari del Papa pagarono 1.097 scudi romani, risulta che:

1. Le icone, nel complesso, formavano ben 29 opere sulle 99 totali (29,3%).
2. Le altre categorie più ricercate dagli emissari del Papa furono i dipinti del XIV (19 opere), XV (17 opere) e XVI secolo (11 opere), arrivando a un totale di 47 opere che insieme costituiscono quasi la metà del totale (47,5%). Queste opere andavano dunque sicuramente a colmare le lacune delle collezioni papali.
3. Una buona parte dei fondi stanziati per l'acquisizione dei dipinti fu utilizzata per le icone, vale a dire 448,50 scudi romani (40,9%), seguite da dipinti del XIV e XV secolo con rispettivamente 307 (28%) e 117 scudi romani (10,7%).
4. Benché dalla lista Lelli-Visconti le opere considerate più costose risultino i trittici del XIII e quelli del XIV secolo (arrivando a 60 scudi romani per la *Vergine con bambino*, *San Michele Arcangelo* e *Sant'Orsola* di Allegretto Nuzi), possiamo dire che si tratta in realtà di rari picchi. Come è infatti visibile nella tabella, il prezzo medio delle opere che interessano questa analisi, quello dei primitivi, è assai basso.

In questa lista di dipinti, il nostro *San Benedetto* perse sia la sua iconografia che l'attribuzione a Simone Martini. La tavola venne inventariata come raffigurazione di Sant'Antonio, genericamente attribuita a un anonimo autore, stimata un solo scudo romano e inserita nella tabella nella sezione «Altre pitture». L'opera, insieme ad altre provenienti dalla vendita Mariotti, entrò in Vaticano e venne esposta nelle sale dei musei Cristiano e Profano. Tuttavia, questi dipinti non vi rimasero a lungo poiché seguirono i numerosi spostamenti e riallestimenti avvenuti nelle sale dei Musei Vaticani nel corso dell'Ottocento e del Novecento. Per quanto riguarda i dipinti entrati nel Museo Cristiano c'è da chiedersi perché fossero presentati in queste sale e non, come si potrebbe pensare, nella Pinacoteca. Infatti, come abbiamo visto, la maggior parte dei dipinti acquistati erano delle icone. Le tavole degli artisti primitivi erano ancora considerate testimonianze del passato, mentre la Pinacoteca raccoglieva, all'epoca, alcune delle più importanti opere moderne del Vaticano²⁹. Bisognerà attendere il 1909 perché i quadri della Biblioteca fossero esposti nella Pinacoteca. Un primo passo verso questo cambiamento fu l'inaugurazione, nel 1837, della sala dei dipinti del Medioevo voluta da Papa Gregorio XVI, attualmente denominata "Sala degli Indirizzi", dove trovò posto un primo nucleo di dipinti di Mariotti³⁰. Tutti gli oggetti furono esposti nelle venti vetrine realizzate da Raffaele Stern (1774-1820) nel 1820³¹. Questa disposizione fu molto apprezzata dai contemporanei del Papa, come Antonio Nibby (1792-1839) che l'anno successivo celebrò questa nuova apertura nella sua guida di Roma. L'autore non dimenticò inoltre di citare il nome di Mariotti e di evidenziare il contributo delle opere della sua raccolta in questo

nuovo ordinamento, parole che saranno riprese anche da Giuseppe Melchiorri (1840)³², Erasmo Pistolesi (1841)³³ e Gaetano Moroni (1845)³⁴. L'anno successivo a questi primi cambiamenti divenne Primo Custode della Biblioteca Vaticana Monsignor Gabriele Laureani (1788- 1849), il quale aveva già iniziato, secondo Pietrangeli, una grande campagna di acquisizioni per ampliare le collezioni della Biblioteca chiedendo a un gran numero di ordini religiosi sparsi nella Penisola di offrire al Papa opere bizantine e medievali³⁵. Ad ogni modo, seguendo alla perfezione gli interessi del papa, Monsignor Laureani raccolse nel Museo Sacro una «preziosa raccolta delle più antiche immagini del culto cristiano»³⁶.

Nel periodo compreso tra il 1837 e la fine del mandato di Gabriele Laureani (1845), gran parte delle opere vaticane mutò il proprio assetto fino agli stravolgimenti del 1854 ricordati anche nel testo di Xavier Barbier de Montault (1830-1901) e dedicato alle collezioni di opere d'arte condivise nelle varie sale dei Musei Vaticani³⁷. L'autore inizia con i locali della Biblioteca dove troviamo, esposte negli armadi e presentate con altri dipinti su tavola di tutte le epoche, le prime opere della collezione Mariotti. Il *San Benedetto abate* era esposto nell'armadio numero diciassette³⁸.

All'inizio del Novecento nuovi mutamenti sconvolsero i musei del Papa, a cominciare dal doppio cambiamento avvenuto nella Pinacoteca durante il pontificato di Pio X Sarto (1903-1914). Nel 1909 il Papa decise di aggiungere alla Pinacoteca dipinti del Medioevo e, contemporaneamente, di spostare tutte le collezioni al piano terra del Palazzo Apostolico³⁹. Tuttavia, a causa della luce solare diretta sui lavori, questa organizzazione non rimase in vigore a lungo. I dipinti trovarono la loro attuale collocazione nell'edificio costruito nel 1930-1931 da Luca Beltrami (1854-1933), già architetto di Papa Pio XI Ratti (1922-1939) dopo gli Accordi Lateranensi (1929). In questo nuovo spazio, inaugurato nel 1932, venne privilegiata la disposizione cronologica rispetto a quella per scuole e trovarono posto, per la prima volta al pubblico, un gran numero di dipinti fino a quel momento inaccessibili, ovvero un insieme di icone bizantine e russe, dipinti di artisti vissuti prima e dopo Raffaello, oltre ad alcune opere della residenza estiva del Papa di Castel Gandolfo⁴⁰.

Questa nuova sistemazione permise di apprezzare gran parte delle opere precedentemente conservate nei locali privati in Vaticano e le nuove acquisizioni fatte in quegli anni. In queste stesse sale, nel tempo, arrivarono diverse opere della collezione di Mariotti e vi si trovano tutt'ora: questo il caso del *San Benedetto* che, riacquisita la sua iconografia, è oggi esposto con l'attribuzione a Sano di Pietro, oramai riconosciuta dagli studiosi⁴¹.

Per concludere, le opere di Simone Martini furono legate per un certo periodo di tempo alla figura di Petrarca, perpetuando un legame tra i due che continuò anche nel corso del Settecento. Eppure, gli scritti di alcuni celebri autori che videro in Simone Martini il capostipite della scuola pittorica senese permisero a questo artista di cominciare a sviluppare una sua fortuna personale, fortuna che venne colta in primis dai collezionisti privati. Questi ultimi, a stretto contatto con le opere, amate e studiate, e influenzati dalle idee degli scrittori del tempo, spesso loro amici, iniziarono a guardarle con occhi diversi, come si è visto nel caso di Mariotti con il *San Benedetto*. Questa tavola, quindi, come in generale le altre di artisti dello stesso periodo, non venne apprezzata subito da tutti per il suo valore estetico. Infatti, quando la supposta tavola di Simone Martini entrò in Vaticano non era ancora unanime il riconoscimento estetico nei confronti di un'opera di questo tipo che addirittura cambiò attribuzione. Il divario di gusto tra le collezioni private e le collezioni papali, simbolo di uno *status quo* difficile da cambiare, proseguì nel tempo, benché la legislazione andasse sempre più verso questa nuova direzione. L'Editto del Cardinal Bartolomeo Pacca (1756-1844), pubblicato nell'aprile del 1820, mise in luce questo nuovo mutamento di gusto⁴². Diciotto anni dopo il chirografo papale del 1802, le categorie trascurate inizialmente dalle autorità pontificie furono ufficialmente riconosciute come degne di essere tutelate, comprese le opere che «possono illustrare il decadimento, il risorgimento, e la Storia delle Arti» allargando dunque l'arco cronologico di riferimento, finora limitato ai soli autori moderni⁴³. Una più consapevole apertura verso artisti primitivi arriverà dunque soprattutto nel corso del XIX secolo, in Italia come all'estero, permettendo finalmente a queste opere di raggiungere un più compiuto apprezzamento estetico, supportato dagli studi e mostre che contribuirono a definirne canoni stilistici più precisi.

- 1 Di seguito è inserito un elenco non esaustivo di testi che hanno contribuito allo sviluppo delle tematiche legate al collezionismo e al mercato d'arte partendo dal volume, estremamente importante per il presente saggio, di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai neoclassici*, Torino, [1964] 1989 fino ad arrivare a contributi più recenti: L. Spezzaferro, *Mercanti di quadri*, Bologna, 2004; P. Coen, *Il Mercato dei Quadri a Roma nel Diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze, 2010; C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, 2015. A testimonianza del crescente interesse verso questo campo, menzioniamo con piacere anche la nascita della *Society for the History of Collecting*, fondata a Londra nel 2015, che promuove attività legate al mondo del collezionismo e del mercato d'arte. Nel 2020 è stato fondato anche il capitolo italiano. Per maggiori informazioni si rimanda al sito internet: <<https://societyhistorycollecting.org/>> (ultimo accesso 08 novembre 2023).

- 2 Tra i contributi più esemplificativi si faccia riferimento sempre a Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit.; *Le quattro voci del mondo. Arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731- 1804)*, atti del convegno, Velletri 2000, a cura di A. Germano, M. Nocca, Napoli, 2001; *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, catalogo della mostra (Velletri, 31 marzo – 3 giugno 2001; Napoli, 23 giugno – 16 settembre 2001), a cura di A. Germano, M. Nocca, Napoli, 2001; A. De Angelis, *La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 77, 2002, pp. 41-53; *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 24 giugno – 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze, 2014; G. Odone, «Une de curiosités de Rome». *L'interesse degli eruditi francesi per la collezione di Agostino Mariotti (1724-1806)*, in *In Corso d'Opera*, vol. III, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, Roma, 2019, pp. 259-265.
- 3 Oggi è invece attribuita a Sano di Pietro, tempera su tavola, 1460, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. 40134.
- 4 Sulla figura e la collezione di Agostino Mariotti si veda Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 227 note 1-4, p. 230; F. Todini, *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma settecentesca*, in «Antologia di Belle Arti», 13-14, 1980, pp. 27-37 e *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, cit., pp. 135-145. Per lo studio e l'analisi approfonditi della figura e dell'insieme della collezione Mariotti si rimanda a G. Odone, *L'avocat Agostino Mariotti (1724-1806) et son musée, «une des curiosités de Rome»*, tesi di dottorato in cotutela, Université de Lorraine/Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020, relatrici D. Gallo, M. Di Macco, 2 voll. (in corso di pubblicazione per la collana «Studi e Testi» della Biblioteca Apostolica Vaticana).
- 5 Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. Lat. 9189*, f. 14r.
- 6 L'opera è stata associata negli anni ad altri fondi oro conservati in diversi musei europei, vale a dire alle tavole raffiguranti *Sant'Agostino e Santa Caterina d'Alessandria* (entrambe conservate al Museo Nazionale di Siena), la scena della *Crocifissione* (Bonnenfantenmuseum, Maastricht) e una *Santa Lucia* (Chiesa di San Pietro alle Scale, Siena). Per una ricostruzione delle tavole che formavano il polittico si veda C.E. de Jong-Janssen, D.H. Van Wegen, *Catalogue of the Italian paintings in the Bonnenfantenmuseum*, Maastricht, 1995, pp. 112-113.
- 7 Non è noto se il polittico venne smembrato a questa data o in un momento successivo. È probabile, però, che le differenti parti entrarono in collezione privata già a partire da questo periodo.
- 8 Per Bianconi si veda G. Perini Folesani, *Giovanni Lodovico Bianconi e la corte di Dresda, in Heinrich Graf von Brühl (1700-1763): ein sächsischer Mäzen in Europa*, atti del convegno, Dresda-Roma 2014, a cura di U.C. Koch, C. Ruggero, Dresden, 2017, pp. 368-382.
- 9 V. Capasa, E. Triggiani, *Dante, Petrarca, Giotto, Simone. Il cammino obliquo: la svolta del moderno*, Bari, 2004.
- 10 G. Della Valle, *Lettere Sanesi del Padre M. Guglielmo Della Valle minore conventuale socio dell'Accademia di Fossano & c. sopra le Belle Arti*, vol. II, Roma, 1785, p. 97.
- 11 I disegni con i due ritratti sono conservati in BAV, *Vat. Lat. 9848*, f. 42r-42v. L'iconografia di questi personaggi fu molto di moda nel corso del Settecento e questi disegni raffigurano Laura e Petrarca di profilo secondo un'impostazione quattrocentesca. È dunque molto probabile che questi modelli furono ripresi dalle incisioni pubblicate nel testo di Giacomo Filippo Tomasini (1595-1655). Si veda G.F. Tomasini, *Petrarcha redivivus integram poetae celeberrimi Vitam iconibus aere caelatis exhibens. Accessit Nobilissimae Femine Laurae*

- brevis historia*, Padova, 1650, p. 1 (Petrarca), pp. 88, 106 (Laura). Sulla fortuna dei ritratti di Petrarca e Laura di veda A. Bevilacqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 68, 1979, pp. 107-150 [pp. 118-119]. Per gli esemplari conservati nella collezione Zelada cfr. De Angelis, *La collezione di primitivi*, cit., p. 45, figg. 4-5 e I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma, 2005, pp. 103-105.
- 12 BAV, Vat. Lat. 9187, f. 108r.
- 13 La scelta dell'avvocato di prendere Michelangelo come spartiacque invece di una figura più nominata come Raffaello è indice di un mutamento di gusto per alcuni collezionisti. Per maggiori informazioni sulla fortuna critica di Michelangelo si veda E. Battisti, *Michelangelo fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze, 2012.
- 14 *La collezione Borgia*, cit.
- 15 J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e*, 6 voll., Paris, 1823.
- 16 Per la collezione del cardinale De Zelada cfr. I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di primitivi a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo*, cit., pp. 123-134; De Angelis, *La collezione di primitivi*, cit., pp. 41-53.
- 17 Per la figura di Colin Morison e la sua collezione cfr. E. Giffi, *Colin Morison (1734-1809). Antiquaria, storiografia e collezionismo tra Roma e Aberdeen*, Roma, 2016.
- 18 Per la storia della collezione Cacault, oggi a Nantes, si veda B. Chavanne, *La collection Cacault 1810-2010 et le musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes, 2010. Molti degli acquisti del plenipotenziario francese si conclusero a Roma e per questo si veda P. Coen, «Moi je suis révolutionnaire corrigé». François Cacault (1743-1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica, in «Les cahiers d'histoire de l'art», 11, 2013, pp. 91-105.
- 19 Sulla figura e la collezione del Cardinale Fesch si è scritto molto. Si segnala l'articolo di M. Gianceselli, *À la recherche des 16 000 tableaux de la collection du cardinal Fesch*, in «Le Quotidien de l'art», 2095, 29 gennaio 2021, pp. 16-18, a cui è seguita, nell'ottobre dello stesso anno, la presentazione al pubblico della banca dati *Les collections du cardinal Fesch, histoire, inventaire, historiques* promossa dall'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).
- 20 A.-F. Artaud de Montor è autore del volume *Considerations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris, 1808. La collezione de Montor è stata analizzata in A. Staderini, *Un contesto per la collezione di "Primitivi" di Alexis-François Artaud de Montor*, in «Proporzioni», N.S. 5, 2004 (2006), pp. 23-62.
- 21 Il discorso è stato affrontato in G. Odone, *Passato/Passati. La collezione di Agostino Mariotti (1724-1804) tra storia della Chiesa e "perfezione del disegno"*, in *L'invenzione del passato nel Settecento*, atti del convegno, Rimini, 2019, a cura di M. Formica, A.M. Rao, S. Tatti, Roma, 2022, pp. 103-114.
- 22 L'analisi dell'allestimento di casa Mariotti, che va al di là della presentazione della parete della stanza definita dall'avvocato «Museo», è pubblicata nell'articolo di G. Odone, *La collezione dell'avvocato Agostino Mariotti (1724-1806) all'alba dell'Ottocento tra display e storia del gusto*, in «Studi sul Settecento Romano», 38, 2022, pp. 155-183.
- 23 Non esiste un catalogo redatto dal Mariotti su questa stanza, ma è possibile ricostruire in parte quali opere erano collocate al suo interno tramite i seguenti inventari: *Descrizione de' Quadri*, BAV, Arch. Bibl. 67, f. 52r.-77v.; *Lettere*, che sono ne' Quadri, BAV, Arch. Bibl. 67,

- f. 156r.-168r.; Iscrizioni, BAV, Arch. Bibl. 67, f. 170r.-171r. e Inventario dei monumenti preziosi, che ha nel suo Museo l'Avvocato D. Agostino Mariotti Romano, BAV, Arch. Bibl. 67, f. 174r. – 177v.
- 24 *Inventario de' Monumenti preziosi, che ha nel suo Museo, e l'inventario topografico degli oggetti Inventario dei Quadri, Mobili, e Suppellettili dell'Avv. A. M. R. Nella forma, in cui sono disposti nel Palazzo del Monte Vecchio, insino a quest'anno 1802*, BAV, Arch. Bibl. 67, f. 174r-177v.
- 25 De Angelis, *La collezione di primitivi*, cit., p. 43.
- 26 Giffi, *Colin Morison*, cit., p. 54.
- 27 *Indicazione delle Antichità Sacre della chiara memoria dell'Avvocato Agostino Mariotti, ora della Sig:ra Apollonia Mariotti, vedova Luparelli*, BAV, Arch. Bibl. 69, f. 3r-11r.
- 28 *Indicazione De' Quadri di Autori aggiunti al Museo Sacro del fu Avvocato Agostino Mariotti ora della Sig.ra Apollonia Mariotti Vedova Luparelli*, BAV, Arch. Bibl. 69, f. 30r-32v. Il pittore francese si basò su un precedente elenco redatto da Visconti comprendente 50 dipinti con nomi di autori per valutare 11 capolavori della collezione Mariotti.
- 29 Nel 1820 la collezione della Pinacoteca era costituita dai dipinti di autori classici che dipingevano su tavola e su tela tra i più famosi delle scuole italiane ed era ospitata nelle sale dell'appartamento Borgia. L'elenco dei dipinti esposti all'epoca, comprendente pochissime opere di artisti "primitivi", è stilato nel testo di Giuseppe Antonio Guattani, *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'appartamento Borgia del Vaticano disegnati ed incisi da Giuseppe Craffonara*, Roma, 1820.
- 30 Nel 1818, al tempo di Papa Pio VII, la sala doveva contenere temporaneamente la biblioteca del Cardinale De Zelada. Il suo nome attuale deriva dal fatto che fino a Pio XI (1922-1939) ospitò i messaggi di omaggio rivolti ai Papi Leone XIII (1878-1903) e Pio X (1903-1914). Oggi questa sala fa parte del Museo Cristiano e ospita una collezione di oggetti in smalto, avorio e metallo.
- 31 Purtroppo, non esiste un catalogo delle opere per capire l'organizzazione di ogni vetrina. È solo con l'opera di Xavier Barbier de Montault, nel 1867, che si ha traccia della disposizione di tutti gli oggetti nei venti armadi della sala. X. Barbier de Montault, *La Bibliothèque Vaticane et ses annexes: le musée Chrétien, la salle des tableaux du Moyen-Âge, les chambres Borgia, etc.*, Roma, 1867.
- 32 G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, 1840, p. 489.
- 33 E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni*, Roma, 1841, p. 489.
- 34 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai giorni nostri*, Venezia, 1845, vol. XXXII, p. 319.
- 35 C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, 1985, p. 154, nota 27. L'informazione è ripresa da Pietrangeli a sua volta dal testo di P. D'Achiardi, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana e del Museo Cristiano descritti e illustrati*, Roma, 1929. Purtroppo, D'Achiardi non menziona le fonti documentarie da cui trae questo riferimento.
- 36 Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, cit., vol. XLIX, p. 270. Il legame tra Monsignor Laureani e Papa Gregorio XVI è ricordato anche in G. Cornini, *1929-2009: dalla Biblioteca ai Musei / 1. Trasformazioni e incrementi nelle Raccolte Vaticane di Arti Decorative tra Pio XI e Benedetto XVI*, in *I Musei Vaticani nell'80 anniversario della firma dei Patti*

- Lateranensi 1929-2009*, Firenze, 2009, pp. 179-207, in part. p. 181, nota 30 (con bibliografia).
- 37 Per le pagine dedicate alle sale dei dipinti vedi Barbier de Montault, *La Bibliothèque Vaticane*, cit., pp. 131-182.
- 38 *Ivi*, pp. 166-167.
- 39 *La nuova Pinacoteca Vaticana*, Roma, 1909 (edizione in 500 esemplari); A. Colasanti, *La Nuova Pinacoteca Vaticana*, in «*Emporium*», XXIX, 172, 1909, pp. 258-275; P. D'Achiardi, *La nuova Pinacoteca Vaticana nei quadri provenienti dalla vecchia Pinacoteca Vaticana, dalla Pinacoteca del Laterano, dagli appartamenti privati e dai magazzini dei palazzi apostolici*, Bergamo, 1915. Sul nucleo proveniente dalla Biblioteca si vedano soprattutto O. Sirén, *Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano Vaticano*, in «*L'arte*», 9, 1906, pp. 321-335; *id.*, *Alcune note aggiuntive a quadri primitivi nella Galleria Vaticana*, in «*L'arte*», 24, 1921, pp. 24-28, 97-102; A. Muñoz, *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana*, Roma, 1928.
- 40 A. Lipinsky, *La Pinacoteca Vaticana in occasione della inaugurazione della nuova Galleria*, in «*Emporium*», 76, n. 456, 1932, pp. 323-338.
- 41 Si veda la nota 3.
- 42 *Editto dell'Emo, e Rmo Sig. Cardinal Pacca Camerlengo di S. Chiesa sopra le Antichità, e gli Scavi, pubblicato li 7. Aprile 1820*, Roma, 1820. Il documento è stato trascritto integralmente da Curzi in V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Argelato (BO), 2004, pp. 178-186.
- 43 Per il tema della salvaguardia del patrimonio delle opere d'arte al tempo di Pio VII cfr. V. Curzi, *Nuova coscienza e uso politico del patrimonio artistico negli anni del pontificato di Pio VII Chiaramonti*, in *L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 14 marzo-26 luglio 2009), a cura di R. Balzani, Milano, 2009, pp. 28-32. In corso di pubblicazione sono anche gli studi più recenti *Arte, legge, restauro. L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio*, a cura di C. Mannoni, Venezia, 2022 e C. Mannoni, *Artistic canons and legal protection. Developing policies to preserve, administer and trade artworks in nineteenth-century Rome and Athens*, Frankfurt, 2022.



Fig. 1: Sano di Pietro, *San Benedetto*, 1460 ca., tempera su tavola.
Città del Vaticano, Musei Vaticani. Foto dell'Autrice.

Classe	Quantità (oggetti)	Valore stimato (scudi romani)	Valore medio (scudi romani)	Peso relativo quantità (%)	Peso relativo valore stimato (%)
Pinacoteca	0	-	-	0,0%	0,0%
Pitture	99	1.097,00	11,08	23,6%	50,3%
<i>Icone</i>	29	448,50	15,47	6,9%	20,6%
Medioevo					
<i>VIII secolo</i>	2	24,00	12,00	0,5%	1,1%
<i>IX secolo</i>	1	3,00	3,00	0,2%	0,1%
<i>X secolo</i>	1	15,00	15,00	0,2%	0,7%
<i>XII secolo</i>	1	3,00	3,00	0,2%	0,1%
« Primitivi »					
<i>XIII secolo</i>	6	64,00	10,67	1,4%	2,9%
<i>XIV secolo</i>	19	307,00	16,16	4,5%	14,1%
<i>XV secolo</i>	17	117,00	6,88	4,1%	5,4%
Moderni					
<i>XVI secolo</i>	11	56,50	5,14	2,6%	2,6%
<i>XVII secolo</i>	1	2,00	2,00	0,2%	0,1%
<i>XVIII secolo</i>	0	-	-	0,0%	0,0%
- <i>Altre pitture</i>	11	57,00	5,18	2,6%	2,6%
Affreschi e mosaici	12	363,50	30,29	2,9%	16,7%
Monete e medaglie	242 + ?	81,00	0,33	57,8%	3,7%
Gemme	24	71,00	2,96	5,7%	3,3%
Oggetti di varia natura	38	530,50	13,96	9,1%	24,3%
- <i>Legno</i>	4	32,00	8,00	1,0%	1,5%
- <i>Avorio</i>	5	140,00	28,00	1,2%	6,4%
- <i>Marmo</i>	13	28,50	2,19	3,1%	1,3%
- <i>Metallo</i>	13	312,00	24,00	3,1%	14,3%
- <i>Terra cotta</i>	2	12,00	6,00	0,5%	0,5%
- <i>Vetro</i>	1	6,00	6,00	0,2%	0,3%
Incisioni e libri	0	-	-	0,0%	0,0%
Oggetti di storia naturale	0	-	-	0,0%	0,0%
- <i>Metalli e minerali</i>	0	-	-	0,0%	0,0%
- <i>elementi marini</i>	0	-	-	0,0%	0,0%
- <i>Curiosità</i>	0	-	-	0,0%	0,0%
Non classificati	4	39,00	9,75	1,0%	1,8%
Totale calcolato	419	2.182,00	5,21	100,0%	100,0%
Scarto		58,50			
Valore totale riportato nella lista Lelli-Visconti		2.123,50			

Fig. 2: Tabella con l'analisi della distribuzione degli oggetti catalogati nell'elenco Lelli-Visconti realizzato dall'Autrice. Foto: G. Odone, *L'avocat Agostino Mariotti (1724-1806) et son musée, «une des curiosités de Rome»*, tesi di dottorato in cotutela, Université de Lorraine-Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020, relatrici D. Gallo, M. Di Macco, 2 voll.