

Alessandro Morani e il passato Copia, revival e arte decorativa nella Roma di fine Ottocento

Matteo Piccioni
(Sapienza Università di Roma, Italia)

Abstract Alessandro Morani is one of the leading figures of the artistic world of the late 19th century in Rome. A landscape painter who had trained in the entourage of Nino Costa, he is better known as the founder of the 'In Arte Libertas' group in 1886 and for his connection with Gabriele D'Annunzio. Furthermore, Morani was one of the leading Italian decorative painters who was inspired by the Arts and Crafts movement. He also taught ornament art and design at the School of the Museum of Industrial Art in Rome. Thanks to his talent in copying, in 1896 his father in law, the archaeologist Wolfgang Helbig, appointed him and a group of painters to the task of reproducing some Etruscan tomb paintings in Tarquinia for the Ny Carlsberg Glyptotek of Copenhagen. The reconstruction of the connections between the different parts of his career, with a focus on the past five years of the 19th century, allows us to outline the historical context of the time, in which copies, conservative needs, revival of the arts of the past and decoration elements were intimately intertwined.

Summary 1 Alle origini, un paesaggista simbolista. – 2 Arte come decorazione. – 3 La conservazione, la copia, il revival. – 4 Copia come calco.

Keywords Alessandro Morani. Wolfgang Helbig. Gabriele D'Annunzio. Giacomo Boni. Nino Costa. Arts and Crafts. Decorative arts. Applied arts. Industrial arts. Etruscan painting. Copy. Facsimile. Calco. Revival. Neo-Byzantine. Neo-medieval. Illustration. Theater. Scenography. Roma fin de siècle. Symbolism.

In ricordo di Luciana Drago¹

Il celebre archeologo tedesco Wolfgang Helbig dovette certamente trovarsi in seria difficoltà quando, nel 1896, a Tarquinia, nel bel mezzo di un'importante campagna di rilievi e copie di pitture tombali etrusche che sovrintendeva (cfr. Cecchini 2012, pp. 35-56), si trovò senza più esecutore. Infatti, il pittore che aveva scelto, lo svizzero Henrich Wüscher-Becchi,² fu colpito dalla malaria e le ricerche di un sostituto si rivelarono disastrose. Le copie avevano come fine la realizzazione di facsimili commissionati dal magnate della birra danese Carl Jacobsen per

la sua Ny Carlsberg Glyptotek, a Copenhagen (cfr. Moltesen, Weber-Lehmann 1991; Moltesen 2012). La Roma *fin de siècle* non era certo povera di copisti, essendo la pratica della copia strumento imprescindibile di formazione – nonché di sostentamento – per molti giovani avviati allo studio delle Belle Arti; purtroppo, nessuno dei pittori interpellati da Helbig riusciva a coniugare l'abilità nella corretta resa stilistica con la necessità di riprodurre fedelmente le opere, entrambe qualità per lui imprescindibili.

Considerando questi presupposti, non fu solo un caso che l'archeologo si fosse rivolto, per il completamento della sua opera, al futuro genero, il pittore Alessandro Morani,³ al tempo già noto e apprezzato insegnante di pittura e decorazione alla Scuola del Museo Artistico Industriale di Roma, nonché celebre giovane fondatore, nel 1886, del principale cenacolo

¹ L'articolo era in fase di impaginazione quando ho ricevuto la notizia dell'improvvisa scomparsa di Luciana Drago. Frutto di anni di collaborazione, esso è stato l'argomento di quella che non avrei mai immaginato essere la nostra ultima conversazione. Questo saggio racconta tra le righe progetti in corso e altri in cantiere, ore di confronto e metodologie condivise, e anche un viaggio a Copenhagen, nel settembre del 2014, per osservare de visu i facsimili di pittura tombali etrusche della Ny Carlsberg Glyptotek, realizzati da Alessandro Morani e dalla sua équipe. Alla memoria di Luciana dedico, con grande affetto e gratitudine, queste pagine.

² Pittore originario di Sciaffusa, Henrich Wüscher-Becchi si trasferì in Italia nel 1882, dove cominciò a interessarsi di archeologia cristiana e di arte bizantina. Cfr. Merckling 1957, Weber-Lehmann 1990, p. 169.

³ Su Alessandro Morani (Roma 1859-1941) si vedano Trompeo 1941, Morani-Helbig 1953, Berresford 1978, *Alessandro Morani* 1985, Jervis 1991, Lenzi 1999, Sciommarì, in *La poesia del Vero* 2001, p. 132; Mazzarelli 2012. L'unica monografia esistente sull'artista, utile per la ricchezza di informazioni e documenti, è la tesi di laurea di Rossella Sciommarì (2000).



Figura 1. Alessandro Morani e collaboratori, *Tomba delle Bighe, Facsimile parete destra*. 1900. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (fonte: Moltesen, Weber-Lehmann 1991, p. 107, n. 85)

simbolista romano, 'In Arte Libertas'.⁴ Nonostante il nome di Morani non compaia mai nella documentazione che racconta le vicende di questa importante campagna di copie (cfr. Moltesen, Weber-Lehmann 1991, pp. 143-153), appare ormai certo che i facsimili conservati a Copenhagen e i materiali preparatori di questi – lucidi, gouache, appunti – custoditi all'Istituto Svedese di Studi Classici di Roma, siano stati realizzati da una équipe messa in piedi dal pittore (fig. 1).⁵

Helbig aveva intuito le potenzialità del giovane: l'appartenenza a un milieu che enfatizzava il rapporto panico e spirituale con la natura e, allo stesso tempo, una riconsiderazione delle epoche 'primitive' o arcaiche della cultura italiana – siano esse 'pre-classiche' o 'pre-rinascimentali' – predisposero la sensibilità di Morani all'attenzione per la conservazione dell'antico nonché al suo recupero in chiave revivalistica

⁴ Per un inquadramento generale sul Simbolismo romano e sull'attività di 'In Arte Libertas' si vedano Damigella 1981 e Piccioni 2009.

⁵ Nella corrispondenza tra Helbig e Jacobsen conservata alla Ny Carlsberg Glyptotek, Morani non compare mai come esecutore o direttore dei lavori, evidentemente per questioni connesse ai legami familiari con l'archeologo tedesco. Tuttavia i disegni sono stati venduti all'Istituto Svedese da Lili Helbig Morani nel 1945 e altri dati confermano la sua paternità. Probabilmente Morani è riconoscibile dietro allo pseudonimo di Alessandro Colonnelli (cfr. Weber-Lehmann 1990, Moltesen 1991). Sulla fortuna degli etruschi attraverso le copie dell'Ottocento e del Novecento segnalò due volumi di prossima uscita Cataldi, Drago c.s. e Drago c.s.

per mezzo della decorazione. Infatti alla sensibilità per l'osservazione della natura e per la cura del passato, si accompagnava una pratica operativa connessa con la rivalutazione italiana delle arti decorative, il cui modello privilegiato erano gli Arts & Crafts inglesi.

In questo intervento mi propongo di riannodare i fili sotterranei che collegano tra loro i diversi cantieri moraniani dell'ultimo lustro del secolo e l'esecuzione dei facsimili di Copenhagen, al fine di far emergere un contesto in cui copia, conservazione, revival e decorazione si intrecciano influenzandosi e alimentandosi vicendevolmente.

1 Alle origini, un paesaggista simbolista

Come fondatore, assieme ad Alfredo Ricci, dell'associazione 'In Arte Libertas', sostenuta e voluta da Nino Costa, decano dei pittori idealisti romani, Morani contribuì in larga misura alla sprovincializzazione della cultura romana, ancora in parte legata alla tradizione programmaticamente antimoderna e d'impronta classicista dell'ex Stato Pontificio, promossa dall'Accademia di San Luca (cfr. *Maestà di Roma* 2003, Capitelli 2011). Nondimeno, gli ormai noti riferimenti inglesi – 'preraffaelliti' – a cui i giovani romani guardavano come stimolo al rinnovamento, si innestavano su un terreno pronto ad accoglierli, vale a dire già predisposto al gusto per il passato quattrocentesco, retaggio di quel purismo di derivazione nazarena contro il quale si ribellavano; era la pittura di paesaggio che sembrava però



Figura 2. Alessandro Morani, illustrazione per *Diana inerme* (... *Ed i cervi, a cui ne li occhi il fascino/sta de le solitudini/natie, sazi de 'l pascolo, su 'l limite/scendono in torme a bere...*). 1886. Da D'Annunzio, Gabriele. *Isaotta Guttadauro*. Roma: edizioni La Tribuna

offrire la migliore strada percorribile, poiché libera dal soggetto – almeno apparentemente – e legata ad un rapporto più genuino e sentimentale con la natura, i cui ispiratori erano, ancora una volta, i pittori del Quattrocento italiano.⁶

L'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1883 (cfr. Piantoni 1990, Gallo 2013) può essere considerata uno spartiacque: in quella sede, infatti, emerse un primo gruppo di giovani poco più che ventenni, accomunati da una ricerca di sapore realista e drammatico, che tentava di

superare il naturalismo facile e d'effetto largamente diffuso, altro nemico contro cui battersi. Tra essi vi era anche Morani, che esordiva con *Spes ultima vale* (Roma 1883, p. 43, n.36) vicino per tema e stile a *Dum Romae consulitur morbus imperat* (*Malaria*) di Giulio Aristide Sartorio (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) e a *Malaria* di Giuseppe Raggio.

Nello sviluppo della poetica di Morani furono centrali il contatto con Alessandro Castelli, amico di suo padre Vincenzo, e l'avvicinamento a Costa e ai suoi amici inglesi, dei quali si sentiva erede (Morani 1887) e grazie ai quali comprese che il paesaggio, inteso come corrispettivo dell'io del pittore, poteva divenire veicolo di uno stato d'animo. In questi termini, infatti, il suo lavoro sembrava rispondere esattamente agli appelli di rinnovamento che sul piano speculativo, filosofico e letterario, chiedevano Angelo Conti – il medico-filosofo che tentava in quegli anni di far nascere una moderna critica d'arte⁷ – e Gabriele D'Annunzio con il quale, del resto, aveva collaborato all'edizione illustrata dell'*Isaotta Guttadauro* (1886), realizzando disegni per la *Diana inerme* (fig. 2) e *L'intermezzo melico*. La chiave di lettura, secondo Conti, dei paesaggi di Morani andava rintracciata proprio nell'identità tra pittura e poesia, accomunate dall'esigenza di evocare piuttosto che narrare.

La vena evocativa dei paesaggi del pittore romano, tuttavia, non escludeva l'attenzione analitica al dettaglio appresa da Castelli e da Costa; questa era una dimostrazione d'amore per la natura e, al tempo stesso, trasfigurazione intellettuale del dato, primo passo verso l'astrazione lineare che fu alla base della sua idea di ornamento. Qui si trova il legame tra paesaggio e decorazione, punto di partenza della seconda fase dell'attività di Morani, sviluppatasi negli anni novanta e legata alle vicende del Museo Artistico Industriale di Roma e alle sue scuole (cfr. Raimondi 1990; Borghini 2005).

2 Arte come decorazione

Sebbene Roma si fosse dotata di un museo di arti industriali già dal 1874, fu l'Esposizione Generale di Torino del 1884 ad alimentare un dibattito che poneva sempre più al centro degli interessi pubblici l'attenzione verso le arti applicate, in par-

⁶ Sul ruolo del paesaggio nel Simbolismo romano, cfr. Piantoni 2001.

⁷ Per Conti, cfr. Mazzanti 2007. Sul giudizio di Conti su Morani si veda Conti 1885.

ticolare incoraggiando esposizioni a tema (cfr. Sili-gato 1990, pp. 167-169) e rimarcando la necessità di puntare di più sulla formazione dei giovani artisti. A questi aspetti più ufficiali si ricollegavano anche le aspirazioni di coloro che, in piena ottica simbolista e decadente, indirizzavano sempre più i propri interessi verso la decorazione, facendosi promulgatori degli ideali etici ed estetici dell'artigianato e della bottega anche sulla scorta di suggestioni ruskiniane. Questo momento di svolta nell'evolversi del Simbolismo romano trovava la sua origine ancora una volta nelle esposizioni di 'In Arte Libertas' e ai suoi rapporti con l'Europa.⁸ I venti che spiravano d'oltralpe portavano con loro una visione idealizzata e idealizzante delle radici storico-culturali europee, in particolare dei momenti fondativi e arcaici, assecondando quindi un gusto nei confronti delle culture 'anti-classiciste' e 'primitive' e dei loro prodotti.⁹ Il campo di indagine andava dall'oggetto d'artigianato d'uso quotidiano, alla grande decorazione murale, che viveva una riscoperta in senso moderno anche dal punto di vista tecnico.

Morani fu al centro di questa temperie romana del revival decorativo:¹⁰ esperto di motivi ornamentali, di stili e soprattutto di tecnica di affresco, egli riuscì ad ottenere nel 1894, e sino al 1902, la cattedra di Disegno applicato alle arti

8 Alle mostre del gruppo esposero - anche se si trattava per di più di opere minori spesso prestate dagli amici di Costa - Frederic Leighton (*Psiche*, collezione privata), Franz Von Lenbach (quattro ritratti), Arnold Böcklin (*Monti Parioli e Fantasia*), opere degli artisti dell'*Etruscan School*, di Dante Gabriel Rossetti (*Dantis Amor*, *Studio per Sir Lancelot before The Shrine* e un cartone per vetrata), Edward Burne-Jones (studi per i mosaici della chiesa di Saint Paul within the Wall in via Nazionale, *Venere Epitalamia*), Lawrence Alma Tadema, John Singer Sargent, George Frederic Watts, Max Klinger (le incisioni del ciclo *Un Amore*), Camille Corot, Charles-François D'Aubigny, Ernest Hébert, Pierre Puvis de Chavanne, Gustave Moreau. Cfr. Piccioni 2009.

9 Si pensi ad esempio ai riferimenti alla Grecia arcaica della Secessione viennese, alle radici micenee e etrusche della fase simbolista del ceco František Kupka (Rowell 1989), al recupero mai interrotto della cultura pre-quattrocentesca e medievale che dalla fine del Settecento arriva sino al Ritorno all'ordine, alla più ampia passione per le culture primitive a cavallo del secolo (cfr. *Primitivism* 1984).

10 L'attività di Morani nell'ambito delle arti decorative si accompagnava al progressivo abbandono del paesaggio e ad un maggior interesse per dipinti di figura, soprattutto religiosa, che lo accomunava alle ricerche di altri pittori orbitanti in 'In Arte Libertas', come Napoleone Parisani, che lavorava sotto l'influenza del direttore dell'Accademia di Francia, Ernest Hébert. Negli stessi anni, inoltre, erano ospiti delle rassegne del gruppo anche importanti artisti religiosi dell'ufficialità, quali Ludovico Seitz, primo pittore in Vaticano, e Cesare Maccari, denotando in questi termini un definitivo affievolirsi della carica anti-sistemica.

industriali ed esercizi di pittura presso la Scuola del Museo Artistico Industriale di Roma (cfr. Raimondi 1990, p. 26, nota 19).¹¹

La fondamentale conoscenza delle teorie inglesi in materia di arte decorativa e industriale, soprattutto di William Morris e Walter Crane, era una passione che Morani condivideva inoltre con sua moglie Lili, anche lei pittrice e decoratrice (cfr. Berresford 1978, p. s.n. [15]; Sciommarì, in *La poesia del Vero* 2001, pp. 79-80, 131-132)

L'approfondimento e la riflessione sull'arte inglese di Morani si esplicitò in particolare nell'elegante disegno pubblicato su *Il Convito* nel 1895, *Massimilla* (fig. 3), come illustrazione per il secondo capitolo de *Le Vergini delle Rocce* di D'Annunzio che usciva a puntate sulla stessa rivista (*Il Convito*, I, 1895, 4, pp. 227-253). In questa fase, la collaborazione con il letterato abruzzese - che proseguì ancora con l'allestimento scenografico delle sue tragedie allo scadere del secolo - seguiva la linea idealista e anglofila della rivista fondata da Adolfo De Bosis, segnando significative differenze rispetto alle illustrazioni per *l'Isotteo* di dieci anni prima. *Massimilla* rivela, infatti, l'indirizzo che la cultura figurativa moraniana stava prendendo in quel periodo. Nel disegno sicuro dell'ovale del volto, nella linea che quasi incide e ritaglia i contorni, nel taglio degli occhi, emergono i debiti nei confronti di Nino Costa, anche per quel che concerne i soggetti figurativi; i lineamenti della donna - derivata da un ritratto della moglie di Diego Angeli (Rosazza Ferraris, in *D'Annunzio* 1988, p. 145, n. 129; Piantoni, in *Aspetti dell'arte a Roma* 1972, p. 31, n. 208, fig. 208) - e lo stile minuziosamente lineare ispirato alla pittura italiana del Quattrocento, portano alla mente alcuni disegni di Costa, come quelli preparatori per il suo dipinto più ambizioso, *Ad Fontem Aricinum* (collezione privata, cfr. *Aspetti dell'arte e Roma* 1972, fig. 4), presentato nello stesso 1895 alla prima Biennale di Venezia e caratterizzato da una lunga e tormentata gestazione.

Tuttavia, quello che caratterizza il disegno è la composizione, che dichiara apertamente la sua derivazione inglese: il volto della donna in pri-

11 Nel 1893 fu fondata la rivista *Italia Artistica Industriale*, per la quale Morani disegnò una delle copertine e il manifesto (cfr. Berresford 1978, cit., p. s.n. [7]). Secondo Raimondi, dal 1888 il pittore già sostituiva Bruschi alla scuola (Raimondi 1990, p. 27) e anche Trompeo sosteneva che vinse il concorso nel 1888 (Trompeo 1941, p. 17). In seguito, l'attività di insegnamento di Morani presso le scuole di arte industriale italiane continuò, tra il 1908 e il 1922 a Palermo, alla Reale Scuola Superiore di Arti Applicate, e tra il 1922 e il 1929 a Napoli, alla Scuola d'Arte Industriale.

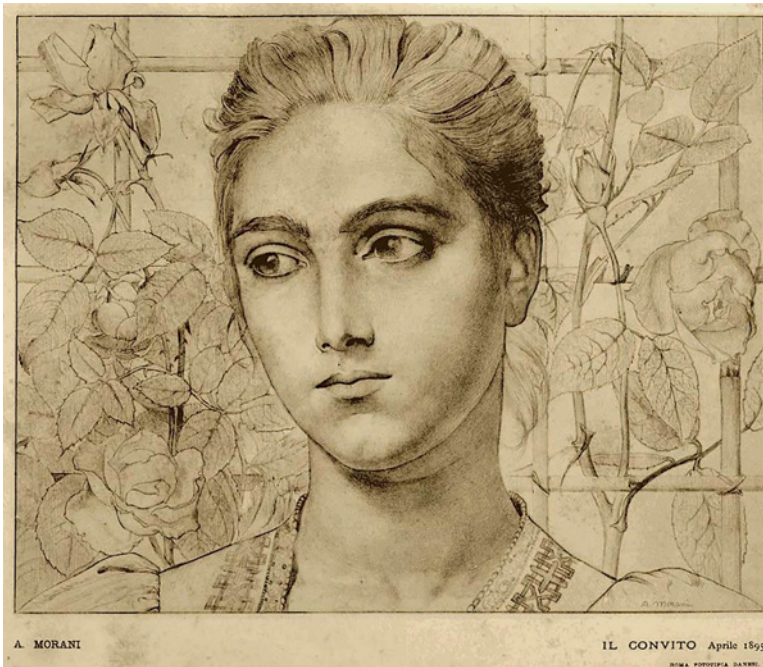


Figura 3. Alessandro Morani, *Figura femminile (Massimilla)*. 1895. «Il Convito», Libro IV



Figura 4. Alessandro Morani, *Rose*. 1895-1899. Collezione privata

missimo piano, posto quasi sul limite del quadro, sovrappensiero davanti ad un pergolato fiorito, infatti, rappresenta uno dei motivi ricorrenti di alcuni dei principali dipinti di Dante Gabriel Rossetti degli anni '60, come *Bocca baciata* (1859, Boston, Museum of Fine Arts), *Venus Verticordia* (1864-68, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum), *The Blue Bower* (1865, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts), con un'originale declinazione a maiolica, *Regina Cordium* (1866, Glasgow Museums and Art Galleries), a loro volta ispirati dalla pittura italiana rinascimentale.¹² Il motivo della pergola costruita con elementi ortogonali e fiorita, inoltre, riconduce anche ad alcune delle prime opere di arte decorativa realizzate da William Morris, nella fattispecie la carta da parati col motivo delle rose. Nel disegno, a ogni modo, Morani esemplifica in maniera chiara l'abilità nel rendere i dettagli di natura tipica del suo stile, mentre il motivo delle rose trovò piena attestazione in alcune decorazioni che il pittore portò avanti negli ultimi anni del secolo (fig. 4).

Per quel che concerne il rapporto con la cultura visiva inglese, tuttavia, fu l'amicizia con

Giacomo Boni - le cui prime testimonianze sembrano risalire al 1893 (Tea 1932, I, p. 445) - a rivelarsi risolutiva. La pratica con la decorazione e le antiche tecniche ornamentali di Morris, di cui Boni era amico, era alimentata dalle collaborazioni tra il pittore e l'architetto in alcuni progetti e cantieri, il più importante dei quali fu quello della villa del barone de Blanc sulla via Nomentana, tra il 1895 e il 1897 (cfr. Piantoni 1996, Campitelli 2007, Pieri 2007, pp. 30-31). La decorazione di Villa Blanc è fondamentale nel panorama architettonico italiano di fine secolo perché probabilmente l'unico vero esempio di intervento di pura derivazione inglese in Italia e germe di alcune soluzioni moderniste della nascente architettura Liberty.

Villa Blanc si fonda su un connubio tra nuove tecniche edilizie che combinano ferro, cemento, vetro, laterizio e travertino con alcuni aspetti storicistici e revivalistici (figurativi e tecnici) della decorazione, a partire dall'uso della ceramica invetriata nelle applicazioni per la veranda progettate da Morani ed eseguite da Adolfo De Carolis, allievo e collaboratore prediletto (cfr. Lenzi 1999, pp. 20-29. Fig. 5). Questo incontro tra architettura e arti applicate in un complesso unitario scaturito da un unico progetto, costituiva il cardine del lavoro di Boni - l'unica opera architettonica da lui di-

¹² Il motivo era ricorrente in particolare dell'area lombarda e veneta, ed era un retaggio del Gotico Internazionale. Si vedano a riguardo La Malfa e Bottai, in *Rossetti, Burne-Jones* 2011, pp. 165-167 e 222-223, e Piccioni 2014.

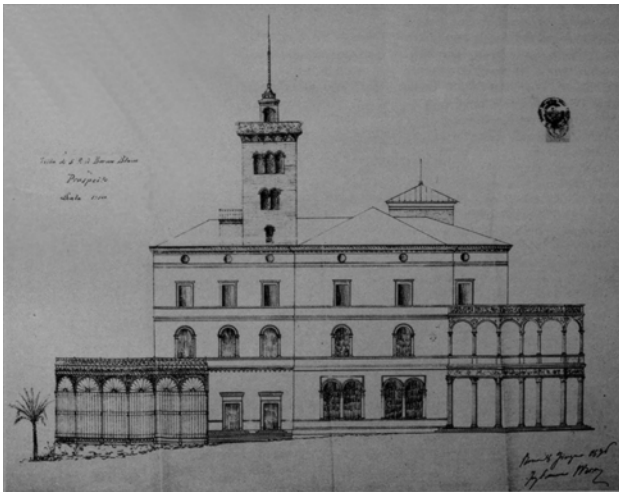


Figura 5. Alessandro Morani, Adolfo De Carolis, *Loggetta delle cariatidi*. 1897. Roma, Villa Blanc

Figura 6. Francesco Mora (su ideazione di Giacomo Boni), *Prospetto di Villa Blanc*, 8 giugno 1896. Roma, Archivio Storico Capitolino (fonte: Campitelli 2007, p. 265)

retta (fig. 6) – ed era espressione di un’idea di sintesi delle arti del tutto moderna e in linea con le riflessioni più avanzate in materia di arti industriali. In particolare sembra di scorgere in quest’opera una eco delle teorie di Gottfried Semper, non solo nell’attenzione ai materiali e al rivestimento, ma nell’impostazione concettuale: all’idea di *Gesamtkunstwerk* wagneriano che inevitabilmente un progetto di tal fatta richiama, si potrebbe infatti sostituire quello semperiano di *Gesamtwirkung*, vale a dire dell’opera come risultato dell’unione delle diverse tecniche artistiche e industriali (cfr. Nigro Coivre 1984, p. 188).¹³

¹³ Boni potrebbe aver conosciuto le teorie di Semper attraverso Morris che ne fu un grande divulgatore, ma non è escluso che conoscesse i suoi testi più noti, *Die vier Elemente der Baukunst (I quattro elementi dell’architettura, 1851)* e

Nondimeno, quel che è più importante sottolineare è il fatto che questi aspetti legati alla decorazione erano contigui agli interventi di conservazione diretti da Boni in quel torno di anni. Quando l’architetto era occupato nei lavori di restauro della cattedrale di Nardò, in Puglia (dal 1892, cfr. Tea 1932, I, p. 463), volle infatti coinvolgere Morani in qualità di responsabile delle vetrate e delle decorazioni (cfr. Bellini 2013, p. 51, nota 328), occasione per mettere in pratica il desiderio di far rinascere, su modello di Morris e Burne-Jones, la tradizione della vetrata artistica italiana (cfr. Tea 1932, I, p. 445, Berresford 1978, cit., p. s.n. [9-10]); a ogni modo, il progetto saltò, perché nel frattempo Morani era stato nominato professore alla Scuola del Museo Artistico Industriale e, contemporaneamente, Giuseppe Sacconi – il celebre architetto del Vittoriano e responsabile dei monumenti di Marche e Umbria – ne aveva richiesto la collaborazione per le vetrate di Santa Chiara, ad Assisi, al tempo in restauro, i cui studi (collezione privata) furono in seguito utilizzati anche per le vetrate della cattedrale di San Ciriaco, ad Ancona.¹⁴ I dettami del restauro stilistico, su i quali erano improntati i ripristini di Boni e Sacconi, determinarono in Morani una maggiore consapevolezza sui criteri conservativi allora in voga, maturata anche in prima persona, segnatamente nell’esperienza degli Appartamenti Borgia in Vaticano e poi adottata nei facsimili di Copenhagen; fermo restando l’imperativo conservativo, però, nella realizzazione di questi ultimi prevalse, rispetto al ripristino in stile di porzioni mancanti, l’idea del congelamento – pur solo per immagini – della situazione attuale dietro cui è possibile scorgere una eco ruskiniana.

Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik (Lo stile nelle arti tecniche e architettoniche, 1860-63). Semper morì a Roma nel 1879 e fu sepolto al Cimitero Acattolico presso la Piramide Cestia; seppur soggiornò nella Capitale per un breve periodo non è escluso che possa aver lasciato un segno negli architetti romani (cfr. Barrese 2015, p. 256).

¹⁴ Secondo la testimonianza di Eva Tea, era stato Boni a proporre Morani a Sacconi come aiuto nei lavori di restauro nel San Ciriaco, cfr. Tea 1932, I, p. 463 e Sciommarì, in *La poesia del Vero* 2001, pp. 50-51. Tuttavia, questa visione entrerebbe in conflitto con quanto emerge in una lettera di Boni in occasione del restauro della cattedrale di Nardò, dove egli dichiara di doversi affrettare a coinvolgere Morani per i lavori, prima che Sacconi lo coinvolgesse nei restauri di Ancona e Loreto. È probabile, infatti, che Morani possa essere stato chiamato (forse anche solo per una consulenza), nonostante le fonti e la bibliografia non lo dichiarano esplicitamente, pure nei lavori di restauro nella Basilica della Santa Casa.

3 La conservazione, la copia, il revival

Alla fine del 1894, nello stesso anno in cui iniziò a insegnare al Museo Artistico Industriale, Morani fu chiamato da Ludovico Seitz a collaborare come decoratore al restauro della Sala del Credo negli Appartamenti Borgia, lavoro portato a termine nella primavera del 1897.¹⁵ Probabilmente Seitz aveva coinvolto il pittore per via dell'esperienza acquisita in campo conservativo con Boni e Sacconi; non va dimenticato, del resto, che lo stesso Seitz stava lavorando per quest'ultimo alla decorazione della Cappella Tedesca nella Basilica di Loreto (Apa 2008).

Questo lavoro si rivelò fondamentale per Morani in quanto esercizio di integrazione di una preesistenza eseguita senza alterarne sensibilmente l'impostazione generale e desumendo da essa i caratteri essenziali per la decorazione. Il pittore stesso nella lettera che accompagnava la consegna dei lavori al Maggiordomo del Papa, considerava quanto «questa opera di ricostruzione» fosse stata «sorgente di molti studi e progressi»¹⁶ nel suo percorso artistico; questo accrescimento è rilevabile innanzitutto da un punto di vista stilistico e iconografico, come ben dimostrato da Alessia Lenzi a proposito delle decorazioni di Palazzo Caffarelli Vidoni e della villa del pittore ad Arsoli, fuori Roma (cfr. Lenzi 1999, p. 13 e Tav. III), e in secondo luogo nel consolidarsi delle esperienze nel campo della conservazione e della restituzione stilistica. Il lavoro di Morani consistette principalmente nella realizzazione di pannelli in tessuto da sovrapporre ai muri, volti a 'mimare' lo stile delle pareti rinascimentali delle stanze dipinte da Pintoricchio alla fine del XV secolo. Sebbene Morani non fece altro che seguire le indicazioni impartite da Seitz, direttore dei lavori, è indubbio che egli abbia assimilato, come sopra segnalato, alcuni aspetti del pensiero di Ruskin sul restauro, sostenuto - benché disatteso alla prova dei fatti - da Boni, secondo il quale, laddove non era possibile intervenire con il minimo impiego di forze, una copia a testimonianza dell'originale era meglio di nulla.¹⁷ Negli

Appartamenti Borgia, tuttavia, l'idea di mantenere lo status quo evitando di intervenire direttamente sul monumento si dimostrò più forte. Tale rispetto del manufatto non si tradusse nella realizzazione di copie, poiché nulla era rimasto della decorazione murale, bensì, anche in quel caso, in una decorazione in stile, con l'importante eccezione che questa non insisteva sui muri, ma su pannelli che avevano lo scopo unico di coprire le parti lacunose per dare effetto di omogeneità stilistica con il massimo grado di reversibilità.¹⁸

I pannelli in stoffa, testimoniati dalle foto (fig. 7), dalle pubblicazioni e dai documenti,¹⁹ consistevano in grandi cornici a grottesche entro cui si inserivano delle specchiature realizzate con motivi intrecciati e al cui centro campeggiava lo stemma di papa Borgia; essi erano realizzati partendo da uno studio dettagliato dei lacerti di affresco, dei motivi decorativi presi in particolare dalle pareti della Sala dei Misteri e dai pavimenti - nello stesso periodo reintegrati con ceramiche di Ulisse Cantagalli (cfr. Quinterio 2000), la stessa ditta che collaborò a Villa Blanc - per mezzo del rilievo e della copia ad acquerello.²⁰

Il rispetto per l'originale, la copia mimetica dei lacerti, supportati da un'abilità tecnica nella resa esatta di uno stile, erano contemporaneamente alla base delle riproduzioni per la Ny Carlsberg Glyptotek. Rispetto ai lavori del Vaticano, in questi ultimi la volontà di restituirlo, se ne farà una copia a fini documentari da affiancare al rudere» (cit. in Tea 1932, I, p. 131). Su questi temi si veda Bellini 2008, pp. 107-109.

18 Francesco Ehrle ed Enrico Stevenson avevano colto bene il merito della scelta: «Il lasciare scoperte le pareti dove nulla era rimasto delle antiche pitture sarebbe stato evidentemente una cosa mostruosa. Il rifare però ivi gli intonachi e ridipingergli avrebbe impedito per sempre la facoltà di accertarsi dello stato in che i muri erano stati trovati, dando adito anche, quando ciò fosse piaciuto, a malevoli sospetti intorno alla possibilità che il restauro [sic] fosse stato condotto distruggendo tracce preziose o in altra riprovevole maniera. È perciò da approvarsi interamente come il più sincero e razionale il partito, cui si è attenuto il chiarissimo comm. L. Seitz, di ricoprire le pareti delle sale quinta e sesta di tele dipinte da abili maestri con ornati in armonia colle volte, coi pochi avanzi di pittura rimasti negli sginci delle finestre e coi pavimenti, ottenendosi il doppio vantaggio di non toccare i vecchi muri e di creare una decorazione parietaria che si può togliere e mutare quando si voglia» (Ehrle, Stevenson 1897, p. 42).

19 «Le pareti son tutte ricoperte da un drappo di tela dipinto in color verde chiaro e guarnito con un reticolo in oro» (Volpini 1897, p. 40). La decorazione di Morani è stata rimossa probabilmente nel restauro degli anni '70.

20 Studi di Morani tratti dai pavimenti degli Appartamenti Borgia, si conservano in collezione privata (Sciommari, in *La poesia del Vero* 2001, p. 52; Lenzi 1999, Tav. II).

15 Oltre ai contributi usciti in occasione del restauro (Ehrle, Stevenson 1897; Volpini 1897), sul lavoro di Morani in Vaticano si veda Lenzi 1999, pp. 11-16 e pp. 61-63

16 Archivio Storico Vaticano, Fondo Palazzo Apostolico, Titoli, fasc. 111, Lettera di Morani a Monsignor della Volpe, 29 maggio 1897, cit. in Lenzi 1999, p. 13.

17 A proposito di monumenti o opere ridotte in situazioni di conservazione molto compromessa, Boni affermava che in rarissimi casi «se per l'uso ed il valore valga la pena di perpe-



Figura 7. La Sala del Credo dopo il restauro del 1897 con interventi di Alessandro Morani. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamento Borgia (da Ehrle, Stevenson 1897)



Figura 8. Borgo e Castello Medievale, cartolina dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1884

re un'unità o un'ipotetica situazione originaria ormai perduta (strada questa in parte percorsa negli anni '30 del secolo da Carlo Ruspi²¹ per i facsimili di pitture del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano e dagli altri 'pittori-archeologi', e per certi versi dai sostenitori del restauro stilistico) era accantonata in favore della registrazione dello stato attuale, rivoluzionando di fatto la tradizionale visione del facsimile archeologico che prediligeva ancora una linea didattica piuttosto che conservativa.

Paradossalmente è proprio in siffatta linea 'didattico-decorativa' che risiedono alcuni tra gli spunti più interessanti nell'ambito delle pratiche di tutela e conservazione italiane dell'ultimo quarto del secolo. In questo senso è interessante l'esperimento del Borgo e della Rocca medievali di Torino, realizzati in occasione dell'Esposizione Nazionale del 1884 (*Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte* [1884] 1981, Frizzi [1894] 1982, Maggio Serra 1981, Dellapiana 2005, Bocalatte 2008), che si presentava sia come documento di cultura visiva e di cultura materiale di una data epoca, sia come modello ideale di *Gesamtkunstwerk* di arte industriale (fig. 8). Oltre all'archeologia pre-classica, classica e cristiana, infatti, anche il medioevo trovava una rivalutazione attraverso il sistema binario 'documentazione-conservazione' per mezzo della decorazione, e a Torino, in particolare, il borgo, costruito all'uopo, si poneva come ele-

mento revivalistico che ospitava un montaggio di riproduzioni in facsimile delle principali decorazioni monumentali piemontesi e valdostane. In quell'esperienza si concretizzavano i risultati delle campagne di restauro dei castelli locali (specificatamente il castello d'Issogne) compiuti, negli anni precedenti, dagli stessi responsabili del progetto, Alfredo D'Andrade, Vittorio Avondo e Federico Pastoris.

Nel panorama storico artistico del XIX secolo, la copia si inseriva, in definitiva, in una posizione al limite tra conservazione (in qualità di testimonianza visiva e documentazione) e strumento didattico-museale. Gli interventi di Ruspi sulle tombe etrusche in età romantica si muovevano in tale direzione e andavano di pari passo con le riproduzioni delle pitture paleocristiane catacombalì compiute nel quindicennio successivo per il Museo Sacro Lateranense (cfr. Mazzarelli 2013). Queste, commissionate da Giuseppe Marchi a partire dal 1850 e destinate ad essere conservate nel museo dal 1854 (cfr. Capitelli 2012, p. 559), erano peraltro ugualmente realizzate da Carlo Ruspi e da suo figlio Ercole, oltre che da Gregorio Mariani (primo pittore scelto da Helbig per le copie di Copenhagen, ma troppo anziano per proseguire), il quale aveva dato il suo contributo anche alla costruzione della catacomba in facsimile per l'Exposition Universelle di Parigi del 1867 (pp. 555-566) assieme a Giuseppe Gnoli e Filippo Settele (p. 561).

Più in generale, va rilevato che nell'ambiente intellettuale romano dell'Ottocento, la questione della copia come sostituto documentario era un motivo molto discusso e sentito, in particolare

21 Su Ruspi e in generale sulla fortuna dell'arte etrusca nell'Ottocento attraverso le copie si rimanda al catalogo *Pittura etrusca* 1986.

quando essa permetteva di conservare almeno la memoria di opere che correvano il rischio di una perdita irrimediabile. Proprio le speculazioni su l'immagine trasmessa, impressa nel manufatto, in rapporto all'esistenza di quest'ultimo in quanto oggetto da salvaguardare (l'idea di fondo sembrava essere che l'autenticità dell'opera d'arte fosse trasferita dall'oggetto all'immagine 'salvata' dal suo duplicato), erano al centro del dibattito sulla conservazione dell'opera d'arte. Tale premura era andata alimentandosi in particolare nell'età della Restaurazione, sia in seguito alle prerogative imposte dall'editto Pacca a tutela del patrimonio artistico (1820), sia dalla sensibilità e modernità di pensiero di 'artisti-conservatori' come Antonio Canova, Vincenzo Camuccini e Tommaso Minardi (cfr. Giacomini 2007, pp. 147-154; Mazzarelli 2010, pp. 135-136; Ventra 2013).

La prassi accademica era in parte fondata su tale idea di copia dalla duplice veste di registrazione di immagini da conservare e di strumento di studio nella formazione artistica.²² Esempio sintomatico di questo aspetto, con particolare attenzione alla detta necessità di dover trasmettere al futuro memoria di un'opera d'arte che rischiava di essere perduta, fu la promozione, da parte di Minardi, della riproduzione in scala 1:1 delle logge di Raffaello in Vaticano attraverso copie eseguite dai suoi migliori allievi (cfr. Mazzarelli 2007, Giacomini 2013).

L'importanza della copia in termini conservativi in ambito romano si intrecciava a stretto giro anche con l'impresa europea in questi termini più importante di quegli anni, quella promossa dall'Arundel Society (cfr. Bonetti 2011), che ingaggiò artisti orbitanti intorno all'Accademia di San Luca come copisti per la realizzazione di acquerelli (per lo più conservati al Victoria and Albert Museum di Londra) da cui trarre le celebri cromolitografie; è qui che il pensiero di Ruskin in merito alla riproduzione come testimonianza e come alternativa conservativa all'intervento sul monumento o sull'opera si fece più vicina alle istanze italiane ed è peraltro su questi temi che si fondava il suo rapporto con Giacomo Boni (cfr. Pieri 2007, pp. 21-32 e in particolare, p. 23). È noto che il critico inglese commissionò un'imponente campagna di copie di opere archi-

tettoniche e artistiche, volte sia alla documentazione, sia alla realizzazione di una sorta di diapositive (diagrams) che usava per le sue lezioni all'università di Oxford (cfr. Levi, Tucker 1993; Levi, Tucker 1997; Montani 2010, pp. 371-373; Wildman 2011).

Uno degli aspetti che rende la copia e la riproduzione in facsimile un fatto eminentemente ottocentesco è il suo legame indissolubile con il gusto romantico e lo storicismo che lo sostanzia, che ne fa un aspetto peculiare del fenomeno del revival. Non è un caso, per esempio, che nel momento in cui dirigeva l'esecuzione dei facsimili per Copenhagen, Morani realizzasse, dopo il 1903, un fregio con felini addossati che incrociano la coda come decorazione esterna del suo studio di Arsoli, rielaborazione del timpano della camera funeraria della Tomba dei Leopardi (rip. in Berresford 1978, p.s.n. [1]). Va comunque osservato che quell'episodio rimase isolato. Infatti, al contrario della prima metà del secolo quando l'etruscheria era una delle mode più in voga (cfr. Morigi Govi 1992), anche a Roma (cfr. Agati 2005), nell'Europa *fin de siècle* la cultura figurativa etrusca non trovò una grossa eco nell'arte,²³ come accadrà viceversa nella prima metà del Novecento, quando le spinte anticlassiche si fecero più incisive.

Tuttavia, in altri episodi decorativi di Morani è individuabile il nesso tra studio stilistico basato sulla copia e revival. Uno dei più significativi interventi del pittore in questo senso è la cappella funeraria commissionata da Sigismondo Giustini-Bandini, duca di Mondragone, realizzata nel 1898 al cimitero del Verano, probabilmente con la collaborazione di De Carolis (cfr. Bencini in Cardilli 1995, pp. 53-54, n. 32; Lenzi 1999, pp. 16-17). Il monumento, a due livelli, simula nella parte alta un enorme sarcofago bizantino con coperchio a baule, spartito in arcate che ospitano - o meglio avrebbero dovuto ospitare, poiché il mausoleo è incompiuto - tre angeli realizzati a mosaico,²⁴ mentre al centro dell'arca spicca una grata in metallo, arricchito con inserti in madreperla, con un motivo decorativo già

²³ In questo contesto si potrebbero escludere in parte Nino Costa e la 'Scuola Etrusca' da lui fondata, sebbene il riferimento all'Etruria sia piuttosto geografico e ideale che stilistico. Solo in *Ad Fontem Aricinum* (1895, collezione privata) Costa sembra riferirsi anche ad alcuni testi della pittura etrusca, in particolare alla Tomba della Scimmia di Chiusi.

²⁴ Gli angeli in mosaico furono forse eseguiti da De Carolis, come proposto da Alessia Lenzi (1999, pp. 16-17), per via delle differenze stilistiche con il progetto iniziale ancora conservato presso l'archivio del Verano.

²² Il metodo di insegnamento di Morani, direttamente mutuato dalla prassi accademica, era infatti fondato sulla copia e sulla riproduzione del motivo ornamentale. Questa doveva essere il più fedele possibile al fine di acquisire una manualità che avrebbe permesso poi ai decoratori di poter realizzare autonomamente lavori originali o 'in stile'.



Figura 9. Alessandro Morani, *Cappella Funebre della famiglia Giustiniani-Bandini*. 1898. Roma, Cimitero Monumentale del Verano



Figura 10. *Sarcofago di San Barbaziano*. Seconda metà del V secolo. Ravenna, Duomo

pienamente art nouveau a nastri intrecciati, con due pavoni affrontanti e grappoli d'uva (fig. 9).

Il modello è palesemente ravennate e il riferimento è individuabile nel sarcofago di San Barbaziano nel duomo del capoluogo romagnolo (fig. 10). Se la suddivisione della cassa in arcate con figure al centro è comune ai sarcofagi alto medievali, il coperchio a baule con motivo speculare delle croci tra la corona d'alloro con monogramma di Cristo e nastro terminante con foglia di edera, sembra derivare direttamente da quello. Questi elementi, uniti ai mosaici dell'arca, confermano un riferimento ideale e nondimeno esplicito alla Ravenna bizantina.

Il revival bizantino del monumento rifletteva sia un gusto diffuso nell'Italia di quegli anni (Nebbia 2013) sia, nello specifico romano, quanto poco prima era stato realizzato nella vicina basilica di San Lorenzo fuori le mura, vale a dire la cappella funeraria di Pio IX, costruita su progetto di Raffaele Cattaneo tra il 1882 e il 1894, e decorata con mosaici di ispirazione ravennate su cartoni di Ludovico Seitz (cfr. Ballardini 2010).²⁵

²⁵ Anche il sarcofago di Pio IX è di tipologia a baule con corona d'alloro tra due croci ma ha una superficie a squame come quello di Onorio o Valentiniano III nel Mausoleo di Galla Placidia. Inoltre entro la corona non trova posto il *Chrismon*, ma la tiara papale (tri-regno) con le chiavi pontificie decussate, simboli della Chiesa cattolica.

Cattaneo era un giovane architetto veneto, vicino a Camillo Boito e alle sue idee sul recupero del medioevo, che aveva scritto nel 1888 un libro sull'architettura altomedievale, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, in cui esprimeva un'idea ben precisa di 'bizantino'. Esso era inteso come momento di passaggio e allo stesso tempo di continuità tra l'antichità classica e il medioevo cristiano (cfr. Zucconi 1997, p. 284), visione che ben si sposava con l'idea di recupero paleocristiano promosso dall'ultimo papa re. Per il pontefice il riferimento alla cristianità primitiva era un elemento centrale nella sua strategia politica e si è visto, in merito alle copie di pitture catacombali, come questa fosse esplicitata in commissioni pubbliche volte alla salvaguardia dei monumenti più antichi del culto cristiano, dalle catacombe, appunto, alle prime basiliche (cfr. Pastorino 1995).

Seguendo questa linea, inoltre, la politica culturale pontificia aveva incoraggiato imprese pittoriche che si richiamavano apertamente all'arte paleocristiana. L'esempio migliore si trova nella cripta della basilica dei Santi Apostoli, decorata, intorno al 1877, da Prospero Piatti, Giuseppe Mari e Guglielmo Ewing con soggetti tratti soprattutto dalle catacombe di San Callisto e Santa Domitilla (cfr. Mazzucco 1989). In questa prospettiva, dunque, la sua cappella funeraria rappresentava l'apoteosi di tali scelte, i cui riferimenti ai monumenti ravennati, con il Mausoleo

di Galla Placidia in testa, potevano essere intesi come apice e magnifico punto di arrivo della prima cristianità.

Che Morani conoscesse il cantiere è fuori dubbio, ma le ragioni che lo spinsero a optare per un recupero e una reinterpretazione di un monumento che metonimicamente rimandava alla cultura bizantina tutta, erano del tutto differenti e risiedevano verosimilmente nella storia dei suoi committenti, poiché il ramo Giustiniani dei Giustiniani-Bandini millantava la discendenza dall'imperatore Giustiniano (cfr. Luciani 2002b, p. 140). L'amicizia tra Morani e i duchi di Mondragone risale all'ingresso del pittore nella famiglia Helbig e nella prestigiosa Villa Lante al Gianicolo, salotto tra i principali della Roma di fine secolo. La cappella funeraria del Verano si poneva a conclusione di una campagna di decorazioni per la famiglia Giustiniani-Bandini nel piano nobile di Palazzo Caffarelli Vidoni, acquistato nel 1886, che si inseriva evidentemente nel programma di trasformazione dell'edificio a opera dell'architetto Francesco Settimj contestuali alla sistemazione di corso Vittorio Emanuele II (cfr. Luciani 2002a, pp. 94-104). Anche nei pannelli progettati in quell'occasione per alcuni soffitti del piano nobile, Morani rielaborò diversi elementi desunti dalle campagne contemporanee: i fregi a finto mosaico, le grottesche con figure molto arcaicizzanti, dai volti ovali e spigolosi, e occhi allungati, sembrano rielaborazioni dei visi etruschi che contemporaneamente stava rilevando a Tarquinia, mentre i motivi di fili d'oro intrecciati sembrano vicini a quelli realizzati nei pannelli della Sala del Credo in Vaticano o nel decoro della veste di *Massimilla* (fig. 11).

Tornando al recupero dell'arte musiva ravennate e paleocristiana, è bene sottolineare una componente estetizzante che ha di nuovo origine nell'arte inglese e riconducibile ai mosaici realizzati da Edward Burne-Jones per la chiesa di Saint Paul within the Wall di via Nazionale, a partire dal 1881, dei quali due studi furono esposti nella mostra di 'In Arte Libertas' del 1892. Se tuttavia quelli potevano essere stati un prezioso spunto, la reinterpretazione secondo i dettami di un arcaismo a tratti più filologico, meglio si confaceva alle ricerche contemporanee di Morani, guidandolo anche, pochi anni dopo, nella supervisione di alcune delle copie per il libro dedicato da Jean Paul Richter a Santa Maria Maggiore (Richter, Cameron 1904, p. VII).

Un siffatto interesse per l'arte prerinascimentale e la restituzione in stile sosteneva, in definitiva, buona parte dell'attività pubblica di



Figura 11. Alessandro Morani, *Pannello decorativo in legno*. 1897. Roma, Palazzo Caffarelli Vidoni

Figura 12. Alessandro Morani, *Progetto per la decorazione pittorica interna della Basilica di Sant'Antonio a Padova. Particolare della cupola centrale*. 1898. Padova, Biblioteca Antoniana (fonte: Poppi 1981, p. 411, n. 279c)

Morani, spesso legata a interventi su prestigiose preesistenze che richiedevano lavori che completavano ripristini per lo più stilistici, come l'importante e ambizioso progetto decorativo per l'interno della basilica di Sant'Antonio a Padova (cfr. Poppi 1981, pp. 410-411; Castellani 1995). Quest'ultimo, infatti, arrivato secondo al concorso indetto nel 1897,²⁶ tentava di inserirsi nel discorso storicistico che interessava il restauro curato da Boito, per mezzo di uno schietto riferimento giottesco e umbro-toscano, ricalcando lo stile e i modi dell'arte trecentesca (fig. 12). Dietro la maniera forse fin troppo debitrice del modello, è possibile tuttavia scorgere il metodo di Morani, il quale – secondo quanto riportato nella relazione che accompagnava il progetto – era basato esclusivamente sul «sentimento dello stile» guidato dalla «fedeltà dell'occhio»,²⁷ presupposti che erano anche alla base della sua idea di copia. Di nuovo, dunque, copia e decorazione si intrecciavano nell'attività del pittore, operativamente e concettualmente, dimostrando in ultima analisi come entrambe palesino a pari livello tracce e sintomi delle predilezioni e del gusto di un'epoca.²⁸

4 Copia come calco

In questo contesto, dunque, i facsimili per la Ny Carlsberg di Copenhagen si presentano come un montaggio di elementi eterogenei derivati dalla pratica del pittore decoratore formatosi sull'esercizio continuo e quasi ossessivo della copia. Tuttavia, alcune questioni paiono interessanti in termini pratici: perché usare ancora la copia all'acquerello o a gouache, o addirittura la realizzazione di facsimili – retaggio strettamente romantico, benché nel caso specifico inserito in una prassi del tutto positivista – nel momento in cui la fotografia era ormai uno strumento abbastanza avanzato in termini di documentazione storico artistica? Mettendo da parte le esigenze della com-

mittenza, le risposte risiedono, almeno in parte, in due constatazioni di fatto: la fotografia, ancora in bianco e nero, non permetteva di rilevare la situazione cromatica e la differenziazione tra lacune e parti integre, e le strutture ipogee tipiche delle tombe etrusche non consentivano una penetrazione della luce sufficiente a una buona resa. L'urgenza di documentazione dello status quo di una data situazione necessitava ancora di una tecnica tradizionale. Malgrado la fotografia, per via della sua natura indicale, sia il calco dal vero più imparziale – e per certo modificò il modo di realizzare i rilievi in direzione di una maggiore obiettività – infatti, in quel momento la copia a mano rimaneva la più affidabile tra i mezzi di riproduzione, così come il suo strumento principale di rilievo, il lucido.

La prassi della copia e del lucido era parte integrante della formazione accademica minardianna – prima ancora incoraggiata anche da Camuccini – e come tale fu trasmessa anche nel secondo Ottocento; essa si basava appunto sul rilievo dei particolari, che accompagnavano copie sommarie in miniatura all'acquerello, sullo studio meticoloso dello stile al fine di assimilarlo per permettere all'artista di operare autonomamente (cfr. Mazzarelli 2010, pp. 135-136). La 'delucidazione' o disegno su lucido è sempre stato uno dei metodi di copia più importante. Carla Mazzarelli, che ha dedicato molta attenzione al tema, ha rilevato come già nel Seicento – secolo centrale nella storia della copia documentaria, segnatamente nel circolo barberiniano (cfr. Amadio 2010) – Vincenzo Giustiniani parlasse di «dilucidazione» come uno dei metodi ideale per copiare, mentre il lemma 'lucidare', presente nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci (1681), dava conto delle varie tecniche utilizzabili allo scopo (cfr. Mazzarelli 2010, p. 128). Si trattava di un mezzo molto apprezzato perché più fedele, ma solo apparentemente più facile poiché in ogni caso necessitava di perizia tecnica e abilità nel disegno. Il fatto che si trattasse di un procedimento meccanico che metteva a rischio la salvaguardia delle opere, fece sì che la pratica fu regolamentata nel 1823 con la *Notificazione di regolamento per misurare e formare gli antichi monumenti di quest'alma città di Roma* del cardinale Bartolomeo Pacca, pensata col fine di limitare i calchi dall'antico, ma che si estendeva nella prassi anche ai lucidi (p. 135). Nonostante si tratti di una tecnica 'fredda' in cui l'artefice, trasformato in mero strumento di trasmissione, si comporta quasi come una 'macchina', anche il lucido porta con sé il tratto personale dell'artista. In Ruspi questo aspetto era ancor più

26 Il concorso fu bandito nel marzo del 1897 per il settimo centenario della nascita del santo (1895); la scadenza era esattamente 365 giorni dopo, il 31 marzo 1898. Il bando stesso, nell'ottica del restauro stilistico, imponeva che non ci si dovesse allontanare troppo, nel progetto, dalla decorazione padovana del XIV secolo. Il bando è ripubblicato in Castellani 1996, p. 77.

27 Padova, Archivio Moderno della Veneranda Arca del Santo, Categoria III, Classe I, b. 16, fasc. 2, cit. in Castellani 1995.

28 Sull'idea di copia come espressione del gusto, si rimanda a Brandi 2007 [1963], pp. 66-67.

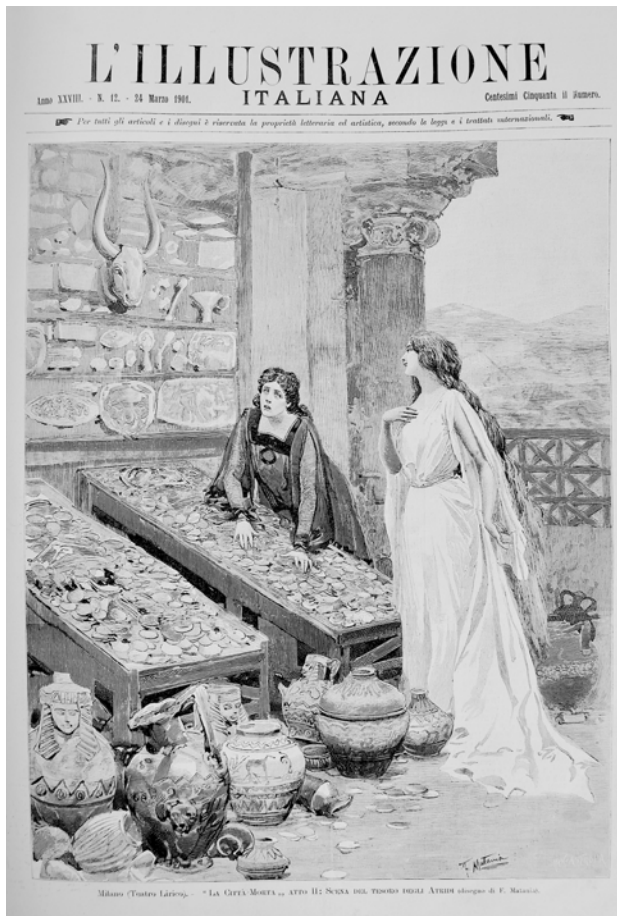


Figura 13. Fortunino Matania, *Milano (Teatro Lirico) - 'La Città morta', atto II: Scena del tesoro degli Atridi*, «L'Illustrazione Italiana», 24 marzo 1901

evidente (cfr. Weber-Lehmann 1986) che nei lucidi della squadra di Morani a lavoro a Tarquinia, appunto perché, in quel momento storico-artistico, l'esigenza stilistica superava quella di fedeltà al dato naturale, che in ogni caso veniva recuperata dalla copia all'acquerello, strumento fondamentale per la composizione d'insieme e per la restituzione cromatica.

Il procedimento del calco rimase, in ogni caso, uno degli strumenti più utilizzati nel corso del secolo per la riproduzione di sculture e dipinti, e non era escluso nemmeno nella produzione artistica più avanzata. Basti citare per tutti i più grandi scultori di fine secolo, Auguste Rodin e Medardo Rosso che del calco, soprattutto il secondo, fecero la loro principale prassi operativa. Il calco era poi una delle principali tecniche di riproduzione industriale e come tale base nella produzione degli elementi realizzati dai decoratori e dunque dagli studenti delle scuole artistico-industriali.

La fedeltà nella ricostruzione storica, il bisogno di verosimiglianza unita all'evocazione ba-

sata sul reperto, guidava anche la realizzazione delle scenografie per i primi allestimenti delle tragedie di Gabriele D'Annunzio. In quel caso il poeta, che gestiva proto-registicamente le sue *mise en scène*, auspicava la riproduzione e non il rifacimento degli elementi antichi e medievali che riempivano lo spazio scenico delle sue opere. Nella realizzazione delle scene per *La città morta* (1901), Morani si adoperò con i suoi collaboratori nella ricostruzione del tesoro antico di Micene, realizzato attraverso dei calchi in gesso per i quali fu altresì aiutato da Helbig e dall'Istituto Archeologico Germanico (fig. 13).²⁹ La riproduzione 'per contatto' sembrava il processo indispensabile per trattenere, per osmosi, l'aura dell'opera originale. L'interesse di D'Annunzio per la cultura arcaica, intesa come ricerca dell'origine, dell'incorrotto e dell'archetipo, lo portò a voler far risorgere la tragedia greca, attualizzandola (cfr. Valentini 1993, p. 159). Per il poeta si trattava di una fuga dal presente sentito come arido, il cui slittamento temporale verso il passato era permesso esattamente dal reperto archeologico replicato sull'originale e alla potenza evocativa della poesia della tragedia (p. 161). Morani si poneva sullo stesso piano ideale, sebbene con scopi più concreti. Nel percorso artistico del pittore fin qui delineato, infatti, la stessa consapevolezza che l'arte fosse in grado di sfidare il tempo e far rivivere il passato, si materializzava nel concetto puramente strumentale di copia e in quello più schiettamente decorativo di revival.

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare a Stefania Ventra e Claudio Zambianchi.

²⁹ I calchi si possono vedere nelle immagini riprodotte ne «L'illustrazione italiana», n. 12, del 24 marzo 1901, in prima pagina e pp. 212, 214. Su *La città morta* e il suo primo allestimento a Milano, al Teatro Lirico, il 20 marzo 1901, si vedano, Bisicchia 1991, p. 53 e Valentini 1993, pp. 149-178. Morani lavorò con D'Annunzio anche alla *Gioconda* nel 1899 realizzando vedute di San Miniato e di Bocca d'Arno riprendendo alcuni *tòpoi* della pittura giovanile di reminiscenza costiana. Uno schema delle collaborazioni di D'Annunzio e Morani si trova in Valentini 1993, pp. 462-464.

Bibliografia

- Agati, Anna Paola (2005). «Una finta tomba etrusca a Villa Torlonia». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 87, pp. 85-98.
- Alessandro Morani (1985). *Alessandro Morani: Roma 1859-1941 = Catalogo della mostra* (Roma, 30 novembre 1985). A cura di Sestieri, Andrea; Tempesta, Claudia. Roma: Studio Sestieri.
- Amadio, Sonia (2010). «I 'disegni Barberini' dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 271-281.
- Apa, Mariano (a cura di) (2008). *Ludovico Seitz e la Cappella tedesca a Loreto*. Loreto: Edizioni Santa Casa.
- Ballardini, Antonella (2010). «Un cantiere 'bizantino' per la cripta di Pio IX in San Lorenzo fuori le mura: il progetto tra committenza e maestranze». In: Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: Le officine = Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma, 22-27 settembre 2009). Milano: Electa, pp. 207-223.
- Barrese, Manuel (2015). «Regio, popolare, wagneriano. Il cantiere del teatro dell'Opera di Roma e le riscoperte pitture di Annibale Brugnoli nel palazzetto Costanzi». In: Nicolaci, Michele; Piccioni, Matteo; Riccardi, Lorenzo (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, vol. 1. Roma: Campisano, pp. 251-259.
- Bellini, Amedeo (2008). «Giacomo Boni ed il restauro architettonico tra istanze ruskiniane e compiutezza formale». In: Fortini, Patrizia (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere, apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche = Atti del convegno internazionale* (Roma, 25 giugno 2004), Roma: Fondazione G. Boni; Flora Palatina, pp. 105-122.
- Bellini, Amedeo (2013). *Giacomo Boni e il restauro architettonico: Un caso esemplare: La Cattedrale di Nardò: Atteggiamenti pratici, valutazioni storiche, estetiche e politiche, tra John Ruskin e Luca Beltrami*. Roma: Bentivoglio.
- Berresford, Sandra (1978). «Alessandro Morani: Uno dei Venticinque della Campagna Romana». *Cronache d'Altri Tempi*, 25 (291), s.p. [1-16].
- Bisicchia, Andrea (1991). *D'Annunzio e il teatro: Tra cronaca e letteratura drammatica*. Milano: Mursia.
- Boccalatte, Paola Elena (2008). «La sezione di Storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884». In: Castelnuovo, Enrico; Monciatti, Alessio (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*. Pisa: Edizioni della Normale, pp. 31-59.
- Bonetti, Maria Francesca (2011). «La riscoperta dei Primitivi nel progetto dell'Arundel Society (1848-1897)». In: Rossetti, Burne-Jones (2011), pp. 184-196.
- Borghini, Gabriele (a cura di) (2005). *Del M.A.I.: Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*. Roma: ICCD.
- Brandi, Cesare [1963] 2007. *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- Campitelli, Alberta (2007). *Villa Blanc*. In: Frezzotti, Stefania; Rosazza Ferraris, Patrizia (a cura di), *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*. Roma: De Luca Editore, pp. 263-272.
- Capitelli, Giovanna (2011). *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*. Roma: Viviani.
- Capitelli, Giovanna (2012). «L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: 'la catacomba facsimile' di Giovanni Battista de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867». In: Coscarella, Adele; De Santis, Paola (a cura di), *Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione = Atti del X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Cosenza, 15-18 settembre 2010). Arcavacata di Rende (Cosenza): Dipartimento di archeologia e storia delle arti, Università della Calabria, pp. 555-566.
- Cardilli, Luisa (a cura di) (1995). *Il Verano: Percorsi della memoria*. Roma: Palombi.
- Castellani, Francesca (1995). *Progetto per la decorazione pittorica della Basilica del Santo di Alessandro Morani*. In: Lorenzoni, Giovanni; Dal Pozzolo, Enrico Maria (a cura di), *Basilica del Santo: Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*. Padova: Centro Studi Antoniani, pp. 293-294, n.31.
- Castellani, Francesca (a cura di), *Achille Casanova al Santo = Catalogo della mostra* (Padova, 22 settembre-29 novembre 1996). Padova: Centro Studi Antoniani.
- Cataldi, Maria; Drago, Luciana (a cura di) (c.s.). *La fortuna della pittura etrusca: Le copie delle tombe dipinte tra Ottocento e Novecento*. Roma: Quasar.

- Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte* (1884). *Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'arte. Guida Illustrata al Castello del secolo XV*. Torino: Bona. Ristampa anastatica a cura di Rossana Maggio Serra (1981). Torino: Musei Civici.
- Cattaneo, Raffaele (1888). *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*. Venezia: Tipografia emiliana.
- Cecchini, Adele (2012). *Le tombe dipinte di Tarquinia: Vicenda conservativa, restauri, tecnica di esecuzione*. Firenze: Nardini.
- Damigella, Anna Maria (1981). *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900*. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio (1988). *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 2 luglio-31 agosto). A cura di Bossaglia, Rossana; Quesada, Mario. Milano: Mondadori; Roma: De Luca Editore.
- Dellapiana, Elena (2005). *Lo stile castello: Architetture, artisti, artigiani nel medioevo piemontese di secondo Ottocento*. In: Mangone, Fabio (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914 = Atti del convegno* (Napoli, 14 giugno 2003). Napoli: Electa Napoli, pp. 77-82.
- Doctor Mysticus [Conti, Angelo] (1885). «Novissima Agmen», *La Tribuna*, 4 ottobre.
- Drago, Luciana (a cura di) (c.s.). *Il Museo delle Antichità Etrusche e Italiche, Sapienza Università di Roma. Vol. 4: Le copie di pitture funerarie etrusche*. Roma: Officina.
- Durbè, Dario (a cura di) (1972). *Aspetti dell'arte a Roma: Dal 1970 al 1914 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Barberini, 1972). Roma: De Luca.
- Ehrle, Franz; Stevenson, Enrico (1897). *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Danesi.
- Esposizione di belle arti in Roma: Catalogo generale ufficiale* (1883). Roma: Tipografia Bononiana.
- Frizzi, Antonio [1894] (1982). *Borgo e Castello Medioevali in Torino*. Torino: Camilla e Bertolero. Ristampa anastatica a cura di Guido Gentile e Rosanna Maggio Serra. Torino: Bottega d'Erasmus.
- Gallo, Francesca (2013). «L'arte contemporanea per la nazione. L'Esposizione di Belle Arti in Roma' (1883)». *Annali di Critica d'Arte*, 9 (1), pp. 347-359.
- Giacomini, Federica (2007). *'Per reale vantaggio delle arti e della Storia': Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Quasar.
- Giacomini, Federica (2013). «Le Logge di Raffaello nell'Ottocento, dalla conservazione al restauro». In: Failla, Maria Beatrice; Meyer, Susanne Adina; Piva, Chiara; Ventra, Stefania (a cura di), *La cultura del restauro: Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del convegno* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, pp. 101-112.
- Jervis, Anna Valeria (1991). «Morani, Alessandro». In: Castelnuovo, Enrico (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa, pp. 927-928.
- La poesia del Vero* (2001). *La poesia del Vero. La pittura di paesaggio a Roma fra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani = Catalogo della mostra* (Macerata, Camerino, 20 luglio-15 settembre). A cura di Piantoni, Gianna. Roma: De Luca Editore.
- Lenzi, Alessia (1999). *Adolfo de Carolis e il suo mondo (1874-1928): L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ogetti*. Arezzo: ITEA.
- Levi, Donata; Tucker, Paul (1993). «Testimonianze visive nelle conferenze di Ruskin: i diagrams». *Ricerche di storia dell'arte*, 51, pp. 85-101.
- Levi, Donata; Tucker, Paul (1997). *Ruskin didatta: Il disegno tra disciplina e diletto*. Venezia: Marsilio.
- Luciani, Roberto (2002a). «Il palazzo dal secolo XVII ad oggi». In: Luciani, Roberto (a cura di), *Palazzo Caffarelli Vidoni*. Roma: Libreria dello Stato, pp. 85-113.
- Luciani, Roberto (2002b). «I proprietari del palazzo». In: Luciani, Roberto (a cura di), *Palazzo Caffarelli Vidoni*. Roma: Libreria dello Stato, pp. 135-152.
- Maestà di Roma* (2003). *Maestà di Roma: Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna; Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, 7 marzo-29 giugno). A cura di Barroero, Liliana; Mazzocca, Fernando; Pinto, Sandra, su progetto di Stefano Susinno. Milano: Electa.
- Maggio Serra, Rosanna (1981). «Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino». In: Cerri, Maria Grazie; Biancolini Fea, Daniela; Pittarello, Liliana (a cura di), *Alfredo D'Andrade: Tutela e restauro = Catalogo della mostra* (Torino, 27 giugno-27 settembre 1981). Firenze: Vallecchi, pp. 19-43.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo Italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.

- Mazzarelli, Carla (2008). «'Aumentar virtù per via dell'emulazione': il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)». In: Capitelli, Giovanna; Mazzarelli, Carla (a cura di), *La pittura di storia in Italia, 1875-1870. Ricerche, quesiti, proposte*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 181-193.
- Mazzarelli, Carla (2010). «La parola alle fonti: Copia servile versus copia libera (XVIII-XIX)». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 127-146.
- Mazzarelli, Carla (2012). «Morani, Alessandro». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 495-499.
- Mazzarelli, Carla (2013). «Copie 'autentiche' delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta». *Ricerche di storia dell'arte*, 110-111, pp. 89-102.
- Mazzucco, Ippolito (1989). «L'iconografia di imitazione nella cripta romana dei Santi XII Apostoli». *Strenna dei Romanisti*, 50, pp. 341-359.
- Merckling, Albert (1957). «Enrico Wüschler-Becchi, Archäologe». *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, 34, pp. 249-261.
- Moltesen, Mette; Weber-Lehmann, Cornelia (1991). *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Moltesen, Mette (1991). «Carl Jacobsen's Great Enterprise». In: Moltesen; Weber-Lehmann (1991), *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, pp. 9-22.
- Moltesen, Mette (2012). *Perfect Partners: The Collaboration between Carl Jacobsen and his Agent in Rome Wolfgang Helbig in the Formation of the Ny Carlsberg Glyptotek 1887-1914*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Montani, Giovanna (2010). «Le copie dagli antichi maestri del XIX secolo e il loro impiego». In: Mazzarelli, Carla (a cura di), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione = Giornate di Studio* (Roma, 17-18 maggio 2007). San Casciano V.P. (Firenze): Libro Co., pp. 369-383.
- Morani, Alessandro (1887), «Omnibus». *Fanfulla*, 29-30 marzo.
- Morani-Helbig, Lili (1953). *Jugend im Abendrot. Römische Erinnerungen*. Stuttgart: Victoria.
- Morigi Govi, Cristiana (1992). *La diffusione del gusto etruschizzante in Europa tra XVIII e XIX secolo: Aspetti generali del problema*. In: Pallottino, Massimo (a cura di), *Gli Etruschi e l'Europa = Catalogo della mostra* (Parigi, 15 settembre-14 dicembre 1992; Berlino, 25 febbraio-31 maggio 1993). Milano: Fabbri Editori, pp. 300-309.
- Nebbia, Margherita (2013). «Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche» [online]. *MDCCC 1800*, 2, pp. 109-130. Disponibile all'indirizzo [http://edizionicf.unive.it/riv/exp/43/59/MDCCC1800/2/212\(2016-06-20\)](http://edizionicf.unive.it/riv/exp/43/59/MDCCC1800/2/212(2016-06-20)).
- Nigro Covre, Jolanda (1984). «Gli scritti teorici di Gottfried Semper: Tra eredità neoclassica e storicismo». In: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. 2. Roma: Multigrafica, pp. 187-208.
- Pastorino, Armanda e Laura (1995). «I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 56, pp. 61-72.
- Piantoni, Gianna (1990). «L'Esposizione Internazionale di Belle Arti». In: Siligato, Rossella (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni: Urbanistica e architettura; L'esposizione inaugurale del 1883; Le acquisizioni pubbliche; Le attività espositive = Catalogo della mostra* (Roma, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991). Roma: Carte Segrete, pp. 109-121.
- Piantoni, Gianna (1996). «La decorazione dell'ecclettismo: Gusto borghese e aristocratico nell'abitazione a Roma fra Ottocento e Novecento». In: Campitelli, Alberta (a cura di), *Ville e Giardini fra Ottocento e Novecento*. Roma: Joyce, pp. 105-112.
- Piccioni, Matteo (2009). «Gli anni romani. In Arte Libertas». In: Dini, Francesca; Frezzotti, Stefania (a cura di), *Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima = Catalogo della mostra* (Castiglione, 19 luglio-1 novembre). Milano: Skira, p. 247.
- Piccioni, Matteo (2014). «Una morte profumata. Il mito di Eliogabalo e l'ambiguità della rosa nel Decadentismo europeo» [online]. *La Rivista di Engramma-1826-901X*, 121. Disponibile all'indirizzo http://www.egramma.it/e052/index.php?id_articolo=1925 (2016-06-24).
- Pieri, Giuliana (2007). *The influence of Pre-Raphaelitism on 'Fin de siècle' Italy: Art, Beauty and Culture*. London: Maney.
- Pittura etrusca* (1986). Andreea, Bernard; Blanck, Horst (a cura di). *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Isti-*

- tuto Archeologico Germanico = *Catalogo della mostra* (Roma, Tarquinia, Colonia 1986-87). Roma: De Luca Editore.
- Poppi, Claudio (1981). «Alcuni affreschi 'moderni' nella Basilica del Santo». In: Gorini, Giovanni (a cura di), *S. Antonio 1231-1981: Il suo tempo, il suo culto e la sua città = Catalogo della mostra* (Padova, giugno-novembre 1981). Padova: Signum Edizioni, pp. 403-427.
- Primitivism* (1984). *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern = Catalogo della mostra* (New York, 27 settembre 1984-15 gennaio 1985). A cura di Rubin, William. New York: MoMA.
- Quinterio, Francesco (2000). «Il restauro dei pavimenti ceramici della loggia di Raffaello e dell'appartamento Borgia in Vaticano, nei carteggi con il Museo Artistico Industriale di Napoli e con le Officine Cantagalli di Firenze (1890-1897)», *Faenza*, 86 (1-3), pp. 104-138.
- Raimondi, Gloria (1990). «Il Museo Artistico Industriale di Roma e le sue scuole». *Faenza*, 76, pp. 18-40.
- Richter, Jean Paul; Cameron Taylor, Alicia (a cura di) (1904). *The Golden Age of Classic Christian Art*. London: Duckworth and Co.
- Rossetti, Edward Burne-Jones (2011). *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana = Catalogo della mostra* (Roma, 24 febbraio-12 giugno). Milano: Electa.
- Rowell, Margit (1989). «Le 'Prométhée' de Kupeka». In: Pagé, Suzanne (a cura di), *František Kupka (1871-1957) ou l'invention d'une abstraction = Catalogo della mostra* (Parigi, 22 novembre 1989-25 febbraio 1990). Parigi: Paris Musées, pp. 25-30.
- Sciommarì, Rossella (2000). *Alessandro Morani (1859-1941)* [tesi di laurea non pubbl.]. Rel. prof.ssa Marisa Volpi, correl. prof.ssa Antonella Sbrilli. Roma: Università degli Studi di Roma «La Sapienza».
- Siligato, Rossella (1990). «Le due anime del Palazzo: Il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti». In: Siligato, Rossella (a cura di), *Il Palazzo delle Esposizioni: Urbanistica e architettura; L'esposizione inaugurale del 1883; Le acquisizioni pubbliche; Le attività espositive = Catalogo della mostra* (Roma, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991). Roma: Carte Segrete, pp. 165-181.
- Tea, Eva (1932). *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*. 2 voll. Milano: Ceschina.
- Trompeo, Luigi (1941). «Figure della Roma di ieri: Alessandro Morani». *L'Urbe*, 6 (8), pp. 10-20.
- Valentini, Valentina (1993). *Il poema visibile: Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Ventra, Stefania (2013). «Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte». In: Failla, Maria Beatrice; Meyer, Susanne Adina; Piva, Chiara; Ventra, Stefania (a cura di) (2013). *La cultura del restauro: Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del convegno* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, pp. 85-100.
- Volpini, Salvatore (1897). *Descrizione dell'Appartamento Borgia, colla storia dei recenti restauri*. Roma: Tipografia San Giuseppe.
- Weber-Lehmann, Cornelia (1986). «I lucidi di Carlo Ruspi». In: *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, pp. 13-20.
- Weber-Lehmann, Cornelia (1991). «The Painters' Team: Hands and Namea». In: Moltesen; Weber-Lehmann (1991), *Catalogue of the Copies of Etruscan Tomb Paintings in the Ny Carlsberg Glyptotek*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, pp. 31-40.
- Wildman, Stephen (2011). *Ruskin e i grandi maestri italiani*. In: *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana = Catalogo della mostra* (Roma, 24 febbraio-12 giugno). Milano: Electa, pp. 38-51.
- Zucconi, Guido (1997). *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*. Venezia: Marsilio.

