

LA FORTUNA CRITICA DI DOMENICO CORVI alcuni inediti

di Giannino Tiziani

Domenico Corvi (1721-1803) è stato l'ultimo grande artista nativo di Viterbo che, come il trecentesco Matteo Giovannetti o il caravaggesco Bartolomeo Cavarozzi, sia assunto a notevole fama tra i propri contemporanei e ad un ruolo di spicco nell'ambito della critica moderna. Con lui la tradizione pittorica viterbese si integra definitivamente nella cultura romana e contemporaneamente in quella europea.

La prima citazione a stampa della persona e dell'opera di Domenico Corvi si ha nel *Diario Ordinario* del 18 settembre 1762 nel commento alla nuova Cappella della Madonna dei Sette Dolori in S. Marcello al Corso in Roma: (nei) *"due quadri laterali esprimessi l'esposizione al fiume Nilo del fanciullo Mosè... e l'altro il sacrificio di Isacco... essi sono del virtuoso Sig. Corvi pittore viterbese"*. Per giungere però ad avere giudizi criticamente indicativi bisogna attendere oltre quando l'artista, operando nell'Accademia di S. Luca che deteneva allora il monopolio della vita artistica romana², giunse ad un'ampia affermazione professionale.

I commenti del *"Giornale delle Belle Arti"*³ alle opere recensite tra il 1784 ed il 1787 sono sempre lusinghieri, anche se forse accondiscendenti nei riguardi del pittore, un personaggio di rilievo dell'accademia, protetto dalla famiglia dei principi Borghese e legato alla cerchia di Pio VI per tutta la durata di quel pontificato (1775-1799).

D'altronde ugualmente positive sono le recensioni ai lavori di Corvi da parte della *"Memoria per le Belle Arti"* nel 1785⁴ come anche quelle di ambiente extraromano. Il Da Morrona afferma nel 1787: *"Ella (S. Ubaldesca) è stata dipinta in Roma dal Sig. Domenico Corvi, nato a Viterbo, che fu scolaro di Francesco Mancini, ed è uno dei più valenti pittori del secolo"*⁵. Subito dopo l'Orlandi, nell'edizione del 1788, fornisce un'estesa recensione sull'artista e ne dà un sommario resoconto biografico che resterà sostanzialmente invariato

attraverso la critica successiva: (Corvi) *"sotto la direzione di tale maestro (il Mancini) si applicò con assiduità a fare le sue osservazioni sull'antico e il naturale né tralasciò le opere di Raffaello e quelle dei più valorosi artefici di questa professione. E' divenuto pertanto in breve tempo bravo disegnatore, compositore e prospettivista, ed è eziandio eccellente nel trattare al naturale gli effetti di notti e di splendori. Ha operato per diverse parti del mondo ed in Roma dove risiede ha fatto molte opere pubbliche e private, e attualmente stà al servizio delle eccellentissime case Doria e Borghese"*⁶.

L'alta stima in cui Corvi era tenuto da Anton Raphael Mengs, dal quale era accumulato al Batoni, è attestata dal Bianconi nell'edizione anonima dell'*"Elogio storico del cavalier Anton Raffaele Mengs"*⁷. Una critica simile a quella dell'Orlandi fu espressa poi dal Lanzi (che a detta del Rosini conobbe direttamente il Corvi) nella sua *Storia pittorica*⁸. Il pittore vi appare soprattutto come un artista capace di trasmettere con la competenza del conoscitore e dell'erudito i principi della teoria e della prassi artistica. Ciò era particolarmente apprezzato in un'epoca caratterizzata da un riformismo accademico legato all'interpretazione "sublime" di dati in primo luogo tecnico-operativi, basati come premessa irrinunciabile sulla conoscenza dei classici secondo una eclettica scala di valori ad essi attribuiti⁹.

Scrivono il Lanzi: (Corvi) *"era veramente pittore dotto, e da paragonarsi con pochi in notomia, in prospettiva, in disegno, che appreso dal Mancini suo educatore ha mantenuto sempre qualche idea del gusto carraccesco. Quindi le sue accademie sono pregiatissime e ricercate... più delle sue pitture..."*¹⁰. La migliore valutazione della produzione grafica di Domenico Corvi rispetto a quella pittorica, motivata dal Lanzi con *"l'assenza di lenocini di grazia e di colorito"* e dalla *"soverchia tenerezza di*

colorito", muove da un'ottica classicista come anche il riconoscimento di una diretta filiazione dalla scuola carraccesca. Peraltro questa critica doveva essere ricorrente ancor prima del pronunciamento del Lanzi, se ne ha menzione infatti nelle "memorie" già citate: "alcuni rimproverano il Sig. Corvi una soverchia tenerezza di colorito; ma questo professore ha abbracciato un tal stile, credendolo necessario perché le sue tele non diventino un giorno nere ed oscure, come purtroppo è accaduto a tante opere di sublimi maestri.. che non è un vano riguardo nel Sig. Corvi quello, che egli ha per l'età futura, perché le sue opere saranno sinceramente stimate, ed apprezzate dai nostri posteri"¹¹.

Inoltre sia il Lanzi che l'Orlandi riconoscono al Corvi un'effettiva eccellenza come pittore di notturni che almeno nel caso della *Natività* di Macerata lo avrebbero portato a superare Gherardo delle Notti (Gerard Van Honthorst); entrambi concordano nel rilevare l'ampia committenza straniera che faceva capo all'artista, al contrario di quanto sostenuto recentemente da A.M. Clark¹². Il superamento del ruolo artistico di Domenico Corvi fu però inevitabile nonostante le sue capacità di rinnovarsi dimostrate nell'ultimo decennio del secolo a causa dell'oltranzismo neoclassico di fine secolo.

Successivamente al Lanzi tutti gli elementi positivi rilevati dalla storiografia illuminista nell'opera del pittore (lo studio dell'antico, dei classici, della natura, l'abilità compositiva prospettica, la sua attività didattica, l'estrazione dal filone carraccesco) divennero le stimmate del più bieco accademismo a causa dei nuovi canoni della critica romantica che ribaltarono tutti i criteri di giudizio precedenti. La trattatistica ottocentesca metterà in rilievo soprattutto la presunta povertà coloristica dell'artista. Questa lettura convenzionale diventerà uno stereotipo fino al primo Novecento ed è l'effetto di una totale caduta di interesse da parte della critica

per tutta la pittura romana del XVIII secolo. Ad appena venti anni dalla morte di Domenico Corvi il Missirini cita l'artista con l'unico merito di essere stato maestro di Giuseppe Cades¹³, ciononostante lo Zani nella sua enciclopedia lo classifica come "bravissimo"¹⁴.

Questa inevitabile eclisse non gli fu risparmiata neppure dall'amore di campanile. Stefano Camilli nella sua guida di Viterbo del 1824 non fece oggetto di alcun riconoscimento il proprio concittadino, limitandosi a stringate notizie sulle sue opere nella città natale¹⁵. Lo stesso fece l'Egidi nella sua guida del 1889¹⁶. Dal dizionario del Ticozzi del 1831¹⁷ si rileva anche la tendenza a ridurre il ruolo artistico del pittore ad un generico allineamento sulla scia di altri artisti, tendenza che anche recentemente lo porterà di volta in volta ad orbitare nel sistema dei Carracci, del Mengs, del Batoni, del Cignani, del Reni, quando non addirittura in quello del Caravaggio¹⁸.

Il disconoscimento da parte della critica si trasformò in deprezzamento dopo che Corvi fu oggetto delle attenzioni del Nagler (1836). Questi fa transitare rapidamente Corvi dall'alunnato presso Francesco Mancini alla più acritica imitazione del Mengs: "l'anima che spiritualizzava le opere di questo maestro (il Mengs) gli è estranea. Egli rappresentò soltanto la vuota caricatura della sua maniera, e per questo le sue opere non hanno nel campo dell'arte grande valore"¹⁹.

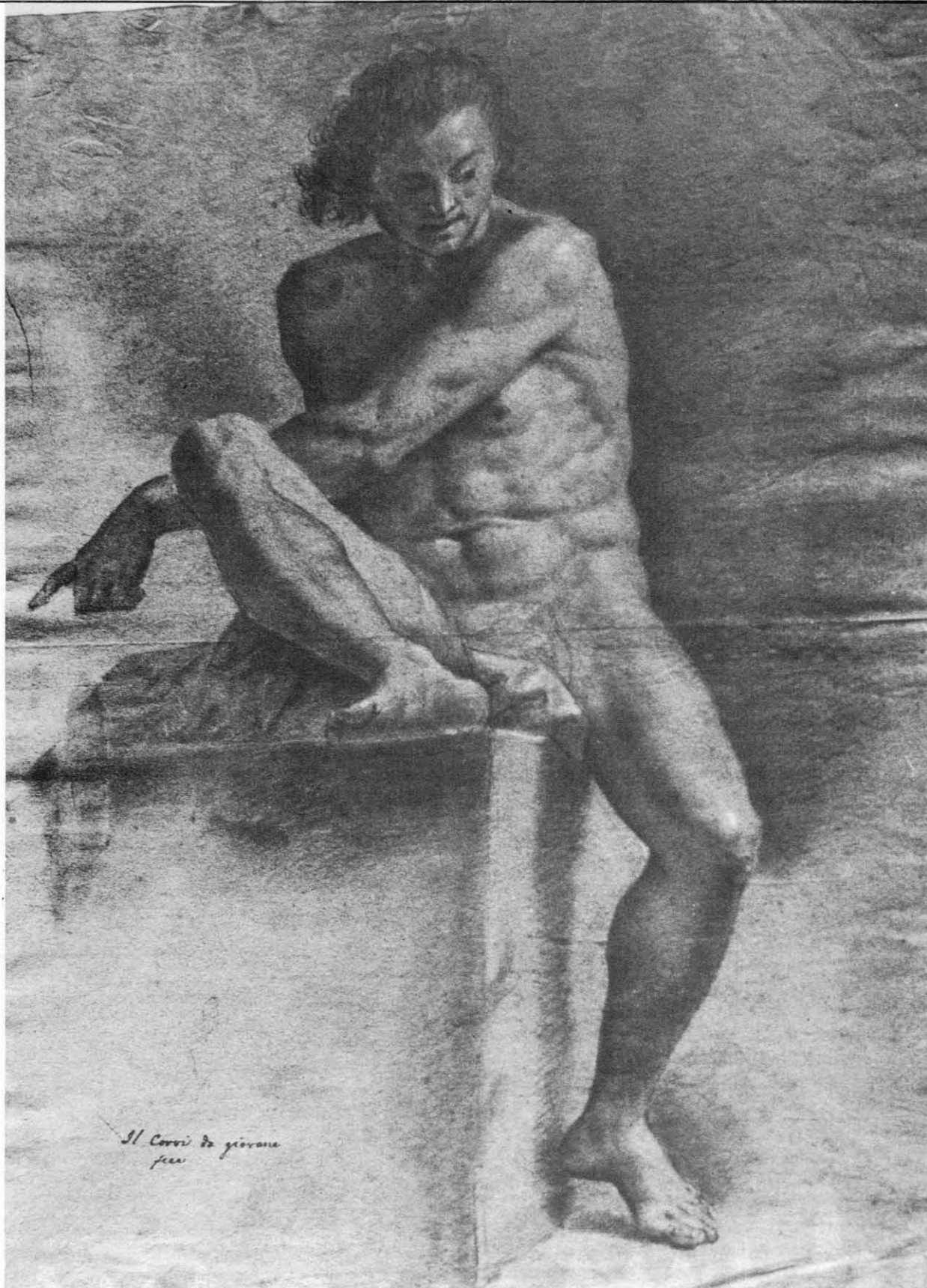
Il giudizio del critico tedesco, ormai accentuatamente romantico, privilegiava l'ispirazione individuale, la spiritualità dei contenuti, e stigmatizza ogni continuità di scuola ma, proprio per questo, non si vede come egli potesse affossare la pittura corviana senza fare altrettanto con quella del Mengs. La critica italiana fu meno oltranzistica, forse per una migliore conoscenza delle opere del pittore. Nel 1840 il De Boni ripeteva quanto sostenuto dall'Orlandi e dal Lanzi mettendo in evidenza i successi

del Corvi nel genere eroico-mitologico dimostrando una conoscenza esatta dei dati biografici di Domenico Corvi, quando tutti gli altri storici tacciono o compiono dei macroscopici errori²⁰.

Nello stesso 1836 il Vaccolini dà per primo e per esteso l'atto di battesimo del Corvi²¹, inoltre, citando dal Tiberino del giugno 1833²² ricorda più estesamente del De Boni l'opera del pittore nel genere Eroico-mitologico ed in quello religioso. Una convinta adesione ai modi corviani ed una appassionata difesa dell'opera si hanno da parte di Pietro Fontana nel 1848²³. Egli riuscì a giudicare la *Deposizione dalla Croce* secondo i criteri più calzanti all'estetica che l'aveva prodotta. Va inoltre segnalata l'attenzione che attorno alla metà del secolo prestarono alle opere di Corvi sia il Marocco che il Moroni²⁴.

Il Rosini (1852) situò organicamente l'opera del pittore nell'ambito della cultura figurativa romana del periodo assieme a quelle di Giovan Battista dell'Era, del Cavallucci, del Cades, del Caccianiga, di Gaspare Landi, oltre a quelle dominanti di Batoni, del Mengs e di Angelika Kauffmann²⁵. Per la lettura stilistica si rifece però ai parziali giudizi precedenti. Ciononostante la valutazione del Rosini fu molto positiva. Egli riprodusse nel suo testo "per la perfezione del suo disegno" la grande tela della primaziale di Pisa, *Il Miracolo di S. Ubaldesca*, opera da lui ritenuta superiore alla *Natività* di Macerata (ritenuta dal Lanzi il capolavoro del Corvi). Singolare la ricostruzione della facies artistica di Corvi da parte dell'Alizeri (1888), questi riconobbe nella pittura dell'artista la prosecuzione dello stile cignanesco seppure "adulterato d'arbitrii"²⁶ e sostenne drasticamente che fu la sua florida scuola, che gli diede fama ben più che le opere", mentre Gerolamo Boccardo²⁷ a metà del secolo non apportò nulla di nuovo.

Quanto fosse sfocata l'immagine dell'artista anche nell'ambito dell'Ac



Domenico Corvi, *studio di nudo virile*, Viterbo, proprietà privata. Il disegno, assieme ad un altro che raffigurava un nudo virile di tergo, fu reperito sul mercato antiquario ed è uno dei pochi che documenta la fama dell'artista nelle "accademie" lodate dal Lanzi. L'interesse è accresciuto dall'iscrizione che vi compare: *Il Corvi da giovane fece*, mentre l'altro disegno riporta l'iscrizione: *Il Corvi fece*. Entrambi i disegni potrebbero essere quindi degli studi eseguiti ancora nell'ambito dell'alunnato dell'artista presso il Mancini o nei primi anni dell'Accademia Capitolina del nudo (fondata nel 1754), dove dal 1758 egli presterà spesso la sua opera di insegnante. Il lanfranchismo dei contorni ed il vitalismo sforzato di questa figura che l'avvicinano sia al nudo seduto del Philadelphia Museum of Art (*Lascito Clark, 1978-70-263*) che a quello sdraiato degli Uffizi (*Fondo Santarelli n. 9804*) indurrebbero a credere che anche le quattro coppie di telamoni dipinte a grisaglia nei pennacchi della chiesa del Gonfalone di Viterbo (1756) siano state eseguite su disegno del Corvi, al quale il Faldi attribuisce oltre agli affreschi della volta anche i due profeti dipinti più in basso, stilisticamente molto vicini a questa accademia.

cademia di S. Luca dove pure aveva operato per più di quaranta anni, si deduce dall'opera dell'Arnaud su quella istituzione²⁸. Qui Corvi è completamente assente dall'orizzonte storico mentre allora nessuna delle sue opere era esposta in quella galleria²⁹. D'altronde tra i protagonisti delle pitture a Roma nella seconda metà del secolo XVIII l'Arnaud ricordava solamente il Batoni, il Mengs e la Kauffmann.

Finalmente lo spirito Art Nouveau del nuovo secolo riuscì a sintonizzarsi con quello più frizzante del Settecento, di cui si apprezzarono gli aspetti più consoni alla nuova sensibilità. Proprio da uno di membri dell'Accademia di S. Luca, Giulio Aristide Sartorio, pittore Liberty e "dannunziano", venne l'attribuzione a Corvi della *Natività* presso l'Accademia stessa. *"Questo presepe è stato finora erroneamente attribuito al Batoni... Esso è... derivato dalla celebre natività del Correggio a Dresda ma il Corvi ha portato nell'idillio una squisita nota personale che fa di questo quadretto un piccolo capolavoro"*³⁰.

Nel 1912 il Noack³¹ ampliò notevolmente il catalogo di Corvi pur senza altri apporti ad una sua migliore conoscenza. Egli costrinse anzi tutto l'operato del pittore nuovamente entro i limiti di una stretta dipendenza Carracci - Mengs: ma finalmente tra il 1915 ed il 1920 Corvi riceveva in patria da Andrea Scrittoli il giusto riconoscimento³². Questi per la verità era stato anticipato da un'anonimo scrittore di cose viterbesi del tardo Ottocento il quale ne aveva dato un parziale profilo biografico ed una prima entusiastica valutazione degli affreschi nella chiesa del Gonfalone³³. Lo Scrittoli sostenne la necessità di uno studio appropriato e valutò ampiamente le opere viterbesi ma pose stranamente al 1734 l'anno di nascita dell'artista.

La prima trattazione critica di una certa estensione si ebbe nel 1924 da parte di Herman Voss nella sua opera fondamentale sulla pittura barocca romana³⁴.

Egli diede di Corvi un giudizio li-



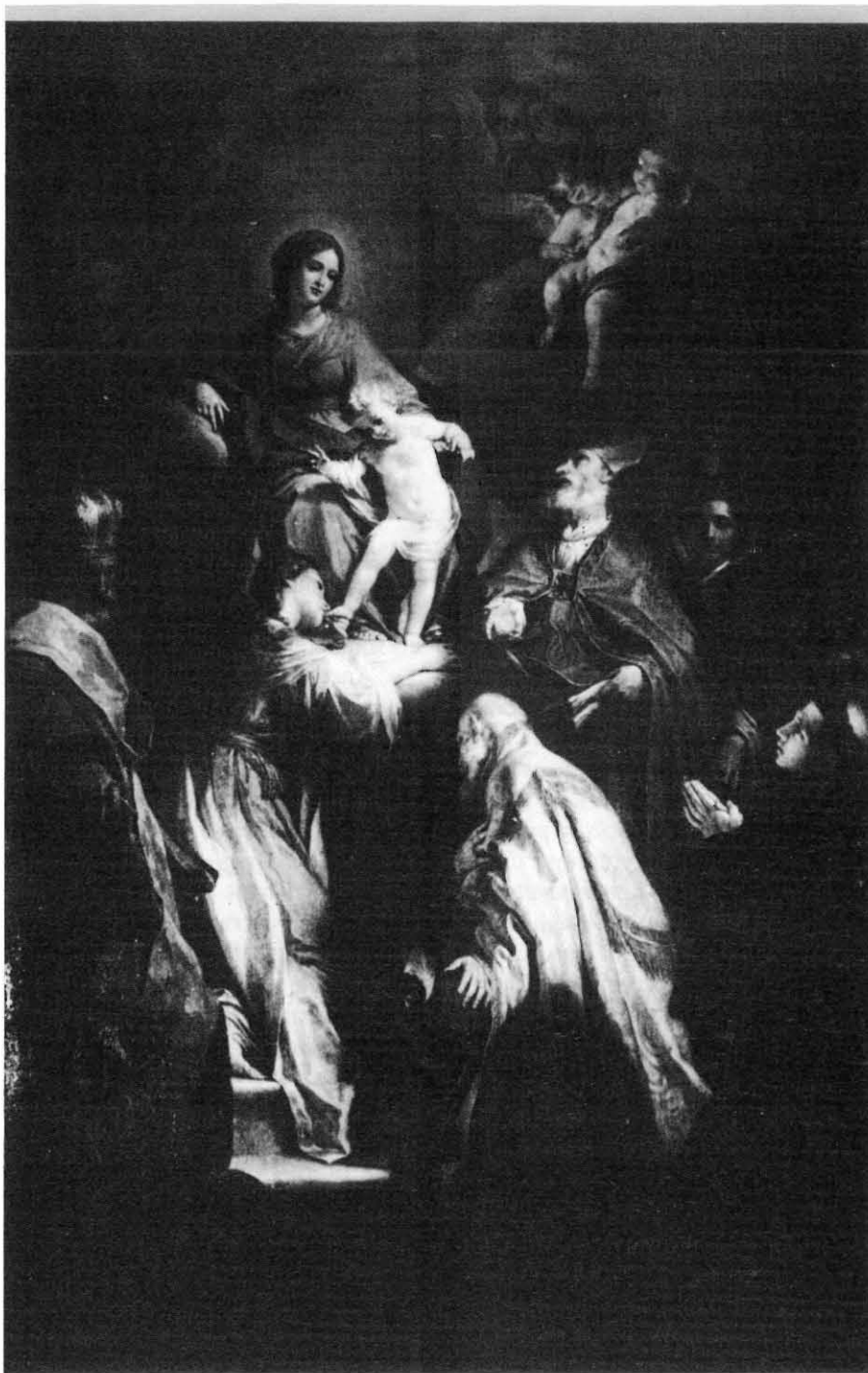
Macerata, Chiesa della Croce: Domenico Corvi. Databile tra la fine dell'ottavo ed il nono decennio del secolo questa *Natività* fin dal tempo del Lanzi è sempre stata ritenuta la massima opera dell'artista, ciononostante è praticamente inedita. Dipinta al *"lume di notte"*, che con il Corvi diviene quasi un genere (con una notevole influenza nella pittura del primo Ottocento), rivela un chiaro sviluppo dei suoi modi rispetto alla morbidezza dei suoi primi modi manciniani, una conduzione più incisiva delle figure, prive di quella materia pittorica perlacea, preziosissima, delle opere giovanili. Il colore è anzi accordato sui toni bassi e sui marroni su cui rialzano il rosso attenuato ed il blu metallico delle vesti della Vergine. Dal confronto con il bozzetto del medesimo soggetto all'Accademia di S. Luca in Roma e con le due opere da questo derivate nella parrocchia di Schönnerrwerd (Svizzera), qui risulta più evidente in questa tela la derivazione dal modello del Barocchi al Prado nelle due figure primarie, e come il richiamo a Gherardo delle Notti, effettuato dal Lanzi in rapporto a quest'opera sia soprattutto un riferimento puramente esteriore, legato al comune tema del notturno.

mitativo ma dalle opere a lui note è evidente il riferimento ad un periodo non anteriore alla metà degli anni '60 del secolo, tranne nel caso delle due tele di S. Marcello al Corso (del 1762) di cui infatti notò con sorpresa *"l'insolita calda intonazione"*. Il critico riconobbe peraltro al Corvi un ruolo primario tra i fautori del neoclassicismo romano e lo inserì nella cerchia del Mengs assieme al Maron, all'Unterberger, al Cavallucci ed al Cades³⁵.

Nel catalogo della mostra sulla pittura italiana dei secoli XVII-XVIII tenutasi a Firenze nel 1922 il pittore veniva nuovamente presentato come *"influenzato"* tout court dai Carracci e dal Mengs per il *"fare classicheggiante"*³⁶. Nel 1928 lo Schwendimann rivelò il grande apprezzamento che l'opera dell'artista aveva riscosso nella città svizzera di Solothurn (Soletta)³⁷ ed il numero consistente di dipinti conservati nella stessa città. Dallo studio dello Schwendimann sono tratti i dati sul Corvi nel recente catalogo di una mostra tenutasi a Solothurn³⁸, dove sono ripetute alcune inesattezze di quell'autore, in particolare circa le presunte cariche di pittore ufficiale alla corte pontificia e di direttore dell'Accademia di S. Luca che Corvi avrebbe ricoperto³⁹.

Il vigore espressivo dell'opera di Domenico Corvi è rilevato dal Bonnard (1923) quando esamina il dipinto con S. Michele Arcangelo nella Trinità dei Monti a Roma⁴⁰. In anni più recenti l'opera romana dell'artista viterbese fu quasi sempre analizzata nel complesso di quella dei pittori attivi per casa Borghese, considerati in modo indifferenziato *"scolastici, convenzionali, privi di pittoricità"*⁴¹ Emilio Lavagnino (1956), che pure li definì in blocco *"seguaci del Batoni del Mengs"*, *dediti ad un mitigato e lezioso neocinquecentesimo raffaellesco*, pur trattando un numero limitato di opere corviane capovolve tutta la pedissequa ripetitività della storiografia precedente operando per Corvi per il Lapis e per il Cades uno specifico distinguo⁴².

Egli li connotò infatti come innati



Senigallia, Palazzo Comunale: Domenico Corvi, *La Madonna col Bambino e santi*. La tela proviene dalla cappella del palazzo dedicata alla Madonna di Loreto. Quest'opera si pone ad una data successiva al S. Antonio nella chiesa della Maddalena (1756) ed anche a quella per la cappella di famiglia dei conti Antonelli (1757-1758). Del tutto ignorata negli studi sul Corvi, nonostante fosse già data all'artista dal Moroni e dal Marocco, è opera di una qualità pittorica strepitosa ancora immersa nella tradizione manciniana di cui mantiene la freschezza cromatico-luminosa, ricca di ombre colorate e di luci riflesse, l'artista ha però raggiunto una nuova contenutezza di sintassi rispetto all'acceso rococò del "S. Antonio" ed adottato un più sostenuto impasto pittorico che evita le luminescenze incorporee della sua maniera precedente. Una nuova concretezza che a quella data aveva trovato sostegno nell'esempio mengsiano.

coloristi rilevandone le propensioni per la pittura veneziana e riconoscendo la necessità di una loro attenta rivalutazione. Questa per il Corvi si era già avuta a seguito della mostra di Belluno del 1954 dove comparvero due tele attribuite in un primo momento a pittori locali⁴³. Le opere, provenienti dalla Certosa di Vedana ed improntate a grande maestria coloristica e a una spiccata sensibilità preromantica, furono subito dopo attribuite a Sebastiano Ricci da Francesco Arcangeli⁴⁴ ciò che contribuì a rendere più interessante la misteriosa figura del loro autore⁴⁵. L'Arcangeli si era pronunciato in termini entusiastici sulle due opere esposte datandole al 1710. Seppure sembri contraddittorio la lettura degli orientamenti formali delle due tele fatta dall'Arcangeli colse profondamente lo spirito che le sostenne, per analogia con il quale egli chiamò in causa Vincenzo Monti, Delacroix e Girodet. L'Arcangeli mise in luce al di là delle proprie condizioni anche referenti culturali particolari dell'artista, ad esempio il Poussin. Ancora nel 1954 il Voss⁴⁶ in una breve recensione chiari la reale paternità dei dipinti ed attribuì all'autore il ruolo di ultimo significativo artista della tradizione barocca romana, ribaltando il proprio giudizio rispetto a quello espresso nel 1924.

Finalmente il Valcanover nel 1958 in un articolo in cui analizzava tutte le quattro tele di Vedana lasciava una delle più belle pagine di critica corviana interpretando gli aspetti più intrinsecamente coloristici della pittura dell'artista fino ad allora scarsamente esemplificati⁴⁷. L'articolo rovesciava almeno per gli anni '50 e '60 del secolo il luogo comune della debolezza coloristica di Domenico Corvi, che si rilevava invece un raffinato ed emozionale colorista incline a tenerezze espressive. Analoga era la posizione di Italo Faldi ad una data di poco precedente (*"finissimo pittore viterbese, la cui spiccata personalità attende ancora una ricognizione particolare ed un riconoscimento critico adeguato ai sorprendenti risultati che egli raggiunse nel difficile innesto delle*

più sottili eleganze del rococò sui lucidi schemi formali del primo neoclassicismo romano")⁴⁸. Alla stessa data il Vigni⁴⁹ sottolineava al contrario il ruolo di conservazione della tradizione barocca svolto da Corvi senza afferrarne, pure nei limiti della citazione, il complesso svolgimento culturale. Nel 1959 Luigi Salerno tentò un compendio della parabola artistica del pittore, senza però uscire da certa genericità di analisi⁵⁰.

Emilio Lavagnino nel catalogo della stessa mostra poneva il Corvi come un punto di arrivo del filone maratense, mediato fino a lui dal Mancini attraverso il Luti. Egli riconosceva inoltre all'artista una volontà di aggiornamento della tradizione ed il tentativo di superare la nuova *"accademia neoclassica"*, in sintonia con la nascente sensibilità romantica⁵¹.

Ancora più esplicito fu lo stesso Lavagnino in una recensione alla medesima mostra⁵², dove identifica nell'indirizzo corviano esplicite precognizioni romantiche affermando come Corvi, assieme al Benefial, fosse stato tra gli artisti che maggiormente avevano attratto l'attenzione tra quelli presenti nella grande mostra romana.

Due bravi sillogi, sostanzialmente esatte nella loro riduttività, furono quelle di Corrado Maltese⁵³ e del Malè⁵⁴ entrambe del 1960. Ancora il Salerno nel 1965 in un succinto profilo dettagliò quanto affermato in precedenza, e riconobbe in opere tarde una tendenza verista ispirata a Benefial⁵⁵.

Secondo Antony M. Clark⁵⁶ negli ultimi due decenni del secolo Corvi avrebbe svolto nell'ambiente romano un ruolo dialettico sulla base di una sostanziale conservazione del *"respiro del barocco"* ma avrebbe anche partecipato *"ai nuovi sviluppi degli anni 1770-1780"*. *Questi sviluppi secondo il Clark sono improntati ad un realismo drammatico ed avrebbero contribuito a renderlo "efficace ed influente tra gli artisti molto più giovani"*. Clark non esita ad equiparare l'autoritratto di Corvi agli Uffizi ad un'opera fondamentale del neoclassicismo, il *Goethe in campa-*

gna di Tischbein (1787-1788). Nella stessa linea di largo recupero dell'opera corviana si muove ancora il Clark nel suo saggio del 1968-69 su Angelika Kauffmann e l'ambiente romano⁵⁷. Qui il Clark afferma la preminenza assunta a Roma dal viterbese dopo il 1779 insieme al Batoni ed al Cavallucci e mette in risalto sia la *"presa"* dello stile di Angelika sulla ritrattistica del Corvi fin dagli anni '70 sia l'adozione da parte della stessa Kauffmann di quel nuovo espressionismo che effettivamente interessò in modo profondo e precoce la stessa pittura di Corvi. Secondo lo stesso critico nel nono decennio del secolo, scomparsi per la maggior parte i protagonisti della scena pittorica romana, rimasero ben pochi artisti di fama, da ciò la commissione al pittore di alcune delle opere più prestigiose della sua carriera. Da respingere almeno in parte, però, l'affermazione del critico circa la limitatezza dei rapporti tra il pittore ed i committenti stranieri⁵⁸.

Ancora il Clark nel 1970, nel catalogo della mostra *"Painting in Italy"*⁵⁹, opera la definitiva rivalutazione di Corvi che pone tra i maggiori artisti del XVIII secolo romano ed aggiunge al suo catalogo un buon numero di opere. Nello stesso 1970 un base studio di Italo Faldi⁶⁰ tracciava un profilo evolutivo abbastanza esteso da permettere una lettura globale dell'opera del pittore. Faldi inoltre vi effettuava un'analisi dell'ambiente artistico viterbese settecentesco, intimamente legato agli esordi del giovane Domenico nella figura di Vincenzo Strigelli.

Inoltre contrariamente alle fonti il Faldi attribuisce a Corvi il soffitto della chiesa viterbese del Gonfalone o, almeno, un profondo ascendente del giovane pittore sul più anziano Strigelli. Nello stesso studio egli ne accrebbe il catalogo con la pala della collegiata di Canino, con la tela della Beata Giacinta Marescotti, tela ora presso il vescovado di Viterbo, e chiari la paternità delle tele nell'appartamento settecentesco in Palazzo Barberini di Roma e quella di alcune opere eseguite per Palazzo Doria



Rocca di Cave, chiesa di S. Nicola, Domenico Corvi: *La Madonna consegna la stola a S. Nicola da Bari*. Sul gradino la firma dell'artista D. Corvi. F.A. 1795. Il dipinto, inedito, è da riferirsi alla committenza della famiglia dei principi Colonna, feudatari del borgo, di cui compare lo stemma sul prospetto della stessa chiesina di S. Nicola raffigurata sul fondo. Il dipinto ha tutti i caratteri delle opere tarde del pittore, una cromia attenuata dai toni perlacei su cui risaltano pochi colori locali, l'oro della dalmatica, il bianco della stola, il turchese del manto della vergine. La composizione nobilissima e di grande immediatezza semplifica formule già largamente sperimentate dagli anni sessanta, ad esempio nella pala di Palazzo Barberini con la *Madonna e S. Giuseppe ed i Santi Caterina d'Alessandria e S. Nicola di Bari* (1763). La tela esemplifica pienamente il carattere romano del neoclassicismo nella versione datane da Corvi fin dagli anni Ottanta.

Pamphili⁶¹, tutte datate tra il 1764 ed il 1772. Come affermato dallo stesso studioso rimaneva però scarsamente indagata la produzione giovanile del Corvi, quella antecedente il 1756 (data di ammissione all'Accademia di S. Luca⁶²).

Lo studio di Faldi minimizza peraltro uno degli aspetti importanti della produzione corviana, l'interesse per la pittura del Cinquecento manierista e per la pittura veneziana, tanto che ritenne la tela con *Il Sacrificio di Isacco* in S. Marcello al Corso ispirato ad Agostino Carracci. Se tale ascendente potrebbe essere accettato per questa tela e per il suo pendant, che raffigura *l'Abbandono di Mosè alle acque* ed ha forti riferimenti ad Annibale, non si giustifica però, ad esempio, per le tele di Vedana, per le quali Faldi ritenne di poter escludere dirette influenze di Sebastiano Ricci.

La componente veneta, rilevante nell'opera corviana, è del resto perfettamente consona alle tendenze coeve ed all'eclettismo predicato dal Mengs, quindi l'isolamento dei modi artistici di Corvi affermato da Faldi è a nostro parere molto parziale; appaiono anzi frequenti i riferimenti, oltre che al Mancini, al Subleyras ed al Trevisani, anche al Mengs al Batoni ed ai veneti: da Tiziano a Sebastiano Ricci.

Nel 1972 il Faldi restituitiva al corpus corviano il *S. Giovanni in Pathoms* della Cassa di Risparmio di Viterbo e proseguiva la rivalutazione dell'opera tarda del maestro⁶³. Successivamente lo studio di Luciana Ferrara (1974-1975), incentrato sui lavori di restauro eseguiti da Corvi in Villa Borghese tra il 1779 e il 1782⁶⁴, analizza più in generale l'attività svolta dal maestro al servizio della famiglia principesca oltre ad alcuni aspetti della sua carriera nell'ambito dell'accademia di S. Luca.

L'alto livello formale dell'artista, la sua padronanza del lessico iconografico, la conoscenza della tradizione classica, sono messi in rilievo nell'articolo di Nadia Tscherny "*Domenico Corvi's Allegory of Painting: an Image of Love*"⁶⁵. In precedenza Federico Ze-

ri⁶⁶ nel profilo del viterbese non apportava sostanziali contributi ma stabiliva alla metà del secolo il momento di influenza artistica di Mengs sul Corvi rilevando a sua volta la sua consuetudine di vita Mengs e Casanova, ma l'affermazione dello Zeri sul lavoro svolto dal pittore oltre che a Roma ed a Viterbo anche "in altri centri italiani in Piemonte, Toscana, Lombardia e nella Repubblica di Venezia" deve essere corretta con un "lavorò per", nel senso già espresso dal Faldi nel 1972.

Nel 1974 si hanno altri due contributi da parte di Italo Faldi e di Stefano Susinno⁶⁷. Il primo definì i rapporti tra due opere non datate dell'artista, la *Natività* dell'Accademia di S. Luca e quella con il medesimo soggetto presso la Chiesa della Croce di Macerata, incorrendo però in un equivoco poiché ritenne che il dipinto di S. Luca fosse in rapporto con la pala di Macerata⁶⁸. E' quindi errata l'attribuzione a Corvi fatta dal Sartorio della *Natività* nella chiesa di Schönenverd (questa effettivamente tratta dal bozzetto di S. Luca), confondendo la parrocchiale di Schönenverd con la cattedrale di S. Orso a Solothurn⁶⁹.

Il Susinno effettua un'analisi accurata dei due autoritratti, quello all'Accademia di S. Luca e quello presso gli Uffizi di Firenze, di cui indaga le diversità "ideologiche".

Gli studi pubblicati nel 1976 e nel 1980 dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma⁷⁰ documentano gli stretti rapporti intercorsi tra la corte pontificia ed un ristretto gruppo di artisti definito felicemente: "dei pittori di papa Braschi" per il monopolio che costoro, tra i quali Corvi, ebbero delle commissioni pubbliche di maggior prestigio. La cultura neoseicentesca del maestro viterbese è sottolineata da Marcello Aldega⁷¹, il quale la riferisce in particolare alle lezioni reniane, mentre gli autori del catalogo dei disegni del lascito Clark ripetono formule critiche



Domenico Corvi, *L'Assunta*, già sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria la Nova a Montecelio. L'opera, in via di completamento quando fu recensita dal giornale delle belle Arti (luglio 1786, n. 26), manifesta profondi legami con la tradizione classicista, da Guido Reni a Domenichino a Carlo Maratta, ma trascritta in concisi termini formali. La sua commissione è in rapporto al principe Marcantonio IV Borghese che nello stesso 1786 riceveva dalla confraternita che risiedeva nella chiesa il rimborso di un anticipo avuto per il pagamento dell'opera. Questa non sembra potersi mettere in rapporto di derivazione diretta con il disegno dell'artista che raffigura *L'Assunta e i Santi* presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (Collezione Santarelli). Il dipinto di cui già nel 1959 non era stato possibile prendere visione da parte degli organi addetti alla tutela risulta scomparso con certezza anteriormente al 1971. Si ringrazia la dottressa Fiorella Francaviglia che ha gentilmente fornito la foto dell'opera.

già divulgate e sostanzialmente limitanti⁷².

Il successivo contributo di Sandra Pinto va segnalato sia per il rilievo dato a numerosi allievi della scuola del Corvi, sia perché la studiosa conferma la lettura in chiave neomanierista di alcune opere del pittore⁷³. La Pinto però circa le origini delle tele vedanesi, che ritiene eseguite espressamente per la sede attuale, sembra incorrere in certo deter-

minismo quando nella commissione della tela per S. Domenico di Torino adombra le scelte ideologiche del cardinale Delle Lanze, come poco dopo noterà la Rudolph⁷⁴. La stessa studiosa mette anche in relazione le tendenze artistiche degli ambienti anglo germanici di Roma tra il settimo e l'ottavo decennio (interessati anche da atteggiamenti neobarocchi) con il testo fondamentale del lanfranchismo, *il Concilio degli Dei*

in Villa Borghese nella restituzione fattante dal maestro viterbese. In tale rilancio il Corvi non dovette essere coinvolto passivamente se, come notato dal Clark, a questo rilancio aderirono artisti molto prossimi al nostro⁷⁵.

L'ultimo e più esauriente studio è quello di Stella Rudolph dal significativo titolo: *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*⁷⁶. La studiosa nel suo saggio giunge final-



Ripe (Ancona), Cappella nella Villa del Prugneto: Domenico Corvi. *S. Giovanni Battista*, particolare della pala d'altare con la Trinità e Santi. Eseguita prima del 1758 la tela raffigura la *Trinità e Santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Timotea e Francesco*, opera assolutamente manciniiana, in cui Corvi riconduce allo stile del maestro anche l'iconografica tratta da Guido Reni della *Trinità con Cristo Morto*. La tela è in cattive condizioni per il rilassamento del supporto e l'offuscamento della superficie è tra le prime opere autonome dell'artista che, non causalmente, si è reperita nelle Marche regione natale di Francesco Mancini, suo maestro e nella villa di famiglia del suo protettore, quel cardinale Leonardo Antonelli con il quale l'artista sarà in rapporti almeno fino alla fine degli anni '80 quando questi lo propose per l'esecuzione delle tele per la cattedrale di Senigallia. Qui Corvi dipinse la tela con la *Morte di S. Andrea Avellino*, eseguita tra il 1777 e prima del 1788 (e non come ritiene la Rudolph attorno al 1756, anticipando di venti anni un momento stilistico che l'artista raggiungerà solo in tarda età), l'enorme tela con la *Trinità ed i Santi protettori* (1789) e quella ora nella Chiesa della Maddalena: *S. Emidio intercede per la protezione dal terremoto*, (eseguita prima dell'ottobre 1788).

mente a dettagliare l'opera e la figura del pittore sulla base di una metodologia inappuntabile e di una estesissima conoscenza delle interrelazioni culturali degli ambienti artistici romani del Settecento. Corvi viene indagato nelle sue singole scelte formali, ne emerge una figura assai più complessa di quanto noto in precedenza ma di cui, come rileva anche la Rudolph, rimane in ombra la produzione giovanile. La studiosa settaccia tutta l'opera nota del pittore apportando sostanziali contributi critici ed operando rettifiche e correzioni⁷⁷. Corvi risulta ora una figura non solo non isolata ma assai attenta a quanto si svolgeva nel milieu artistico romano e delle accademie straniere e come un profondo conoscitore di tutta la tradizione pittorica italiana, sensibile in particolare alle valenze cromatiche di quella veneziana, e punto di riferimento di artisti stranieri (tra cui J. L. David). La Rudolph apporta al catalogo corviano tre opere inedite; *l'Armida abbandonata da Rinaldo* (Roma collezioni Vaticane) e due bozzetti per le tele con *Storie di San Pietro* in S. Salvatore in Lauro⁷⁸.

La studiosa accetta peraltro la relazione posta da Faldi tra la Natività di S. Luca e quella tutt'ora nella chiesa già degli Osservanti di Macerata (e non presso il museo civico)⁷⁹. Da questa presunta identità la studiosa è indotta a ritenere che la tela di Corvi con la *Visione del Beato Lorenzo da Brindisi*, al Redentore di Venezia, rielabori *"l'idea compositiva di quella giovanile di Macerata"*⁸⁰. In realtà la tela maceratese che è molto diversa dal bozzetto di S. Luca non appartiene alla produzione giovanile del pittore ma è da porre almeno ai tardi anni '70, se non agli inizi del nono decennio cosa che spiega meglio le sue analogie stilistiche sia con la tela veneziana che con il dipinto del 1766 in S. Domenico a Torino⁸¹. La Rudolph ritenne inoltre di poter datare la tela del duomo di Senigallia raffigurante la *Morte di S. Andrea Avellino* nel primo lustro degli anni '50⁸², mentre invece va

collocata nel filone delle opere dominate dal robusto cromatismo esibito dalle tele di S. Marcello al Corso (1762). Nel dicembre 1788 il Legato di Urbino facendo eccezione all'affidamento della pala dei SS. Protettori per la cattedrale notava infatti che Corvi aveva già eseguito *"altri quadri per la cattedrale"*⁸³, rilievo poco giustificato per una esecuzione che fosse risalita a più di trenta anni prima. In alternativa alla prima ipotesi la Rudolph propone come data di esecuzione del S. Andrea di Avellino un momento estremamente giovanile, quando il Corvi poteva essere nelle Marche al seguito del Mancini⁸⁴, ipotesi del tutto insostenibile proprio alla luce delle ignorate tele senigalliesi, in primo luogo il S. Antonio da Padova della chiesa della Maddalena, dai fortissimi accenti rococò marattesco-manciniani.

L'ultimo scritto sul pittore viterbese, nel *Dizionario Biografico degli italiani* (1983), mette in rilievo la grande oscurità che avvolge le sue opere giovanili e sintetizza gli studi precedenti⁸⁵. Lo Scavizzi ritiene che dopo il 1780 con il viraggio in senso neoclassico l'opera del Corvi vada gradualmente scandendo, questa conversione avverrebbe - secondo l'espressione del Faldi - *"più per un ripensamento in chiave dottrinale del classicismo seicentesco che attraverso l'applicazione delle teorie del Mengs e del Winckelmann"*⁸⁶. Lo Scavizzi però tra queste opere *"decadenti"* annovera anche una *"Assunta nel duomo di Montecelio"* riferendosi, riteniamo, a quella inedita, scomparsa dalla chiesa di Montecelio (Roma) da tempo; che quindi non può essere nota ad alcuni seppure celebrata nel *Giornale delle Belle Arti* e ricordata da altri⁸⁷. Un'altra opera del pittore anch'essa recensita dal *Giornale*: il *Compianto di Priamo sul corpo di Ettore*, finora ritenuta persa, si trova invece presso gli eredi Camuccini di Cantalupo in Sabina dove è nota come il *Compianto di Achille sul corpo di Patroclo*, a causa dell'inesatta interpretazione tematica datane dalla Lupi Manciola nel 1935.

La bibliografia di seguito citata non prende in considerazione tutti quei contributi minori che, pur avendo a volte ampliato il catalogo dell'artista, non siano indicativi rispetto allo sviluppo della fortuna critica del pittore.

1) *Diario Ordinario*, n. 7053, Roma, 18 settembre 1762, pp. 11-13.

2) R. WITTOKOVER, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1972, pp. 311-316.

3) *Giornale delle Belle Arti*, Roma (d'ora in avanti citato come G.d. B.A.), n. 32, 7 agosto 1784 pp. 251-252; n. 25, 25 giugno 1785, pp. 193-194; n. 46, 19 novembre 1785, pp. 361; n. 47, 26 novembre 1785, pp. 369-370; n. 26, 1 luglio 1786, pp. 201-202; n. 19, 10 marzo 1787, pp. 73-74.

4) *Memorie per le Belle Arti*, Roma, aprile 1785, p. LXII; idem, giugno 1785, pp. LXXXVII-LXXXVIII.

5) A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1787, vol. I, pp. 71-72.

6) P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico dei professori illustri in pittura, scultura e architettura*, Firenze 1788, p. 1403. Nel Testo per un macroscopico errore la data di nascita del pittore è posta al 1773.

7) S.A. (G.L. BIANCONI), *Elogio storico del cavaliere Anton Rafael Mengs con un catalogo delle opere da esso fatte*, Pavia 1795 (1 ed. Milano 1780), p. 128: *"Grandissima stima aveva del Sig. Pompeo Battoni (sic), e del Sig. Domenico Corvi dopo i quali nomi aveva tre o quattro altri pittori romani viventi"*.

8) L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, ed. critica a cura di Martino Capucci, Firenze 1968, p. 422. L'edizione in cui compare per la prima volta il nome del pittore è quella del 1809 (op. cit., Bassano 1809, Vol. II, p. 263).

9) Fondamentale, per la nuova normativa artistica del XVIII secolo, l'opera di A.R. Mengs. *Pensieri sulla bellezza e sul gusto*, in: *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, a cura di G.N. D'AZARA, Parma 1780.

10) L. LANZI, *Storia*, cit. (1831), vol. II, p. 224. L'autore afferma non essere: *"stata in Roma altra scuola nei tempi ultimi più ferace di alunni"*, riferendosi probabilmente anche all'accademia privata tenuta dal pittore.

11) *Memorie*, cit., giugno 1785, p. LXXXVIII.

12) A.M. CLARK, *Roma mi è sempre in pensiero*, in: *Angelika Kauffmann und ihre zeitgenossen*, catalogo della mostra, Bregenz Wien 1968-1969, pp. 5-17.

13) M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla Romana Accademia di S. Luca*, Roma fino alla morte di Canova, Roma 1823, pp. 254, 454: *"Perché parimenti quest'ultimo (Corvi) fu onorato dell'accademicato di merito di S. Luca"*.

- 14) P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle arti*, vol. VII, Parma 1821, p. 39. Questi sigla il soggetto con: P. PROS. RDP.I.B.B.3 (Pittore storico, prospettivista, restauratore di dipinti, incisore a bulino, bravissimo, vissuto nella terza epoca dell'arte).
- 15) S.A. (STEFANO CAMILLI), *Direzione per osservare i monumenti più cospicui della città di Viterbo e notizie realtive*, Viterbo 1824, pp. 30,40.
- 16) F. EGIDI, *Guida della città di Viterbo e dintorni*, Viterbo 1889, p. 43.
- 17) S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaici, niellatori, intarsiatori di ogni età e di ogni nazione*, vol. I, Milano 1831-1832, p. 368.
- 18) C. FACCIOLI, *Da due note nel fondo Garrampi nell'Archivio Vaticano*, in: *Italian 19th Century Drawings and Watercolor*, catalogo della mostra, New York 1976, p. 276 n. 278; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs dessinateurs et graveurs*, vol. III Paris 1976, p. 195.
- 19) G.K. NAGLER, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. III, München 1836, pp. 130-131.
- 20) F. DE BONI, *Emporeo biografico metodico ovvero biografia universale*, Venezia 1840, p. 250. L'Orlandi dava il 1773, il Ticozzi il 1623-1703, lo Zani il 1723-1803, il Le Blanc (*Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. II, Paris 1856, p. 54) il 1713-1763.
- 21) D. VACCOLINI, in: E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri*, vol. III, Venezia 1836, pp. 378-380 nota 2.
- 22) *Il Tiberino*, n. 24, 28 giugno 1833, "Biografia di Domenico Corvi", pp. 94-95. Questo giornale dava anch'esso la data del 16 settembre 1721 come quella di nascita dell'artista e un elenco delle sue opere citandole dal G.d.B.A.
- 23) P. FONTANA, *Descrizione della chiesa metropolitana di Spoleto*, Spoleto 1848, pp. 77-80.
- 24) G. MAROCCO, *Relazione dello Stato Pontificio e relazione topografica di ogni paese*, IX, Roma 1836, p. 63, idem, vol. XIII, pp. 19, 23, 34.
- G. MORONI, *Dizionario di Euridizione storico ecclesiastica*, Venezia, vol. LXVI (1844) pp. 203-205; vol. LXIV (1853) p. 217; vol. LXVI (1854) pp. 22-23; vol. LXIX (1854) p. 54; vol. LXXV (1855) p. 281; VOL. XCI (1858) p. 211; vol. CII (1861) pp. 173-174.
- 25) G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, vol. VII, Pisa 1852, p. 70 (lo studioso citando l'alunnato del Cades e del Landi presso il Corvi adombrò le vaste connessioni tra la pittura dell'artista e la cultura figurativa dell'Ottocento).
- 26) F. ALIZERI, *Notizie de professori del disegno in Liguria*, Genova 1864, vol. I, p. 362.
- 27) G. BOCCARDO, *Nuova enciclopedia italiana*, vol. I, Torino 1888 (VI ed.), pp. 647-648.
- 28) I. B. ARNAUD, *L'Academie de Saint Luc à Rome*, Rome 1886, p. 61 ss.
- 29) S.A. *Guida per visitare la galleria e le sale della insigne accademia romana di Belle Arti denominata di S. Luca*, Roma 1882. Corvi era assente anche dalla mostra del ritratto italiano della fine del secolo XVI al 1861 tenutasi a Firenze nel 1911.
- 30) A. SARTORIO, *Galleria di S. Luca*, Roma, 1910, pp. XIII-XIV, fig. 16-17. Del tutto ripetitiva invece la definizione di poco precedente di B. Magni (B. MAGNI, in: *Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX*, vol. III, Roma 1902, p. 639).
- 31) F. NOACK, in: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeine Lexikon der Bildende Künstler*, vol. VII, Leipzig 1912, pp. 499-500.
- 32) A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-1920, pp. 162, 185-186, 206, 316, 444. Ogni riferimento all'artista è invece assente nell'opera dell'altro studioso viterbese, il Pinzi (C. PINZI, *Guida dei principali monumenti di Viterbo*, Roma 1889 (II, III, IV, V ed. col titolo: *I principali monumenti di Viterbo*)).
- 33) S.A. *Una gloria viterbese*, in: *La Rosa, strenna viterbese* per l'anno 1882, Bologna 1881, pp. 51-54. In questo testo, ignorato da tutti gli studiosi, è riportato l'atto di cresima del 1734 ed alcune informazioni sulla casa della famiglia Corvi in Viterbo.
- 34) H. VOSS, *Die Malerei des barock in Rom*, Berlin 1924, pp. 662-664, figg. pp. 429-430.
- 35) ibidem, pp. 652 ss. ("Romische Rokokò und die Klassizistische reaktion") e pp. 660 ss. (*Der Kreis Anton Rafael Mengs*).
- 36) U. Ojetti, L. Dami, L. Tarchiani, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Roma-Milano-Firenze 1922, p. 71 n. 314. Come Artista esclusivamente neoclassico Corvi viene visto dall'Apolloni (B.M. APOLLONI, voce: *Neoclassica arte*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIV, Roma 1949 (ristampa dell'edizione del 1934), pp. 551-558).
- 37) F. SCHWENDIMANN, *St. Ursen Kathedrale des Bistums Basel und Pfarrkirche von Solothurn*, Solothurn 1928, pp. 34-35, 206 ss.
- 38) A.A.V.V. *Kunst im Kanton Solothurn von Mittelalter bis ende 19. Jahrhundert*, Solothurn 1981, pp. 138-139, 143, a cura di E. Müller. Nel catalogo appare qualche inesatta lettura iconografica (cfr. n. 110).
- 39) Affermazioni riprese da un catalogo precedente (Museum der Stadt Solothurn, *Katalog der Kunst-Abteilung*, s.l. 1909-1910, p. 25) e ripetute in un catalogo moderno (Museum der Stadt Solothurn, *Gemalde und Sculpturen*, Solothurn 1973, pp. 26, 27, a cura di P. Vignau-Wilberg).
- 40) F. BONNARD, *Histoire du couvent royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Rome-Paris 1933, PP. 251-252 Nota 1.
- 41) A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, ediz. Bologna 1948, pp. 176 ss.
- 42) E. LAVAGNINO, *L'arte moderna*, vol. I, Torino 1956, pp. 159 ss.
- 43) *Pittura del Settecento nel bellunese*, catalogo della mostra a cura di F. VALCANOVER, con prefazione di G. FIOCCO, Venezia 1954, pp. 127-128, figg. 81-82.
- 44) F. ARCANGELI, *Note per la mostra di Belluno*, in: *Paragone*, n. 57, 1954, pp. 55-61.
- 45) L. MORTARI, *Mostra di pittura del Settecento bellunese*, in: *Bollettino d'arte*, a. 40, 1955, fasc. I, pp. 91-93: "Le rilevanti tele di Vedana, rappresentano una inserzione nuova ed inaspettata. Le chiare luci fredde riecheggianti effetti già scontati in Sebastiano Ricci, l'impianto compositivo... e la soffusa aura preromantica che le pervade... né la esperta tecnica e la rara iconografia sembrano comunque riferire ad una personalità minore del Settecento Bellunese".
- 46) H. VOSS, *Die Guido Reni Ausstellung in Bologna*, in: *Kunstchronik*, dicembre 1954, pp. 337-338.
- 47) F. VALCANOVER, *Opere d'arte inedite o poco conosciute nel bellunese, quattro dipinti di Domenico Corvi nella certosa di Vedana*, In: *Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore*, XXIX, gennaio-febbraio 1958, pp. 1-7, figg. 1-4.
- 48) I. FALDI, *La quadreria della cassa depositi e prestiti*, Roma 1956, pp. 25-26.
- 49) G. VIGNI, *Roma da Giulio II alla fine del Settecento*, in: *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. VIII, Firenze 1959, p. 329.
- 50) L. SALERNO, *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma 19 marzo-31 maggio 1959, pp. 87-88, nn. 166-169, tav. 31.
- 51) E. LAVAGNINO, *Il Settecento*, cit. (1959), pp. 24-30.
- 52) Idem, *Il Settecento a Roma, memorie della mostra*, in: *Studi romani*, VII, luglio-agosto 1959, n. 4, pp. 417-428.
- 53) C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1945*, Torino 1960, p. 60.

54) L. MALLE', *Le Arti Figurative in Piemonte*, vol. II, Torino s.d., p. 175; idem in: *Storia del Piemonte*, Torino 1960, pp. 721-727.

55) L. SALERNO, *La pittura nel Seicento e nel Settecento*, in: *Tutt'Italia*, vol. I, Firenze 1965, pp. 318-319: "Esponente di un rococò animatissimo e quasi veneziano, imperniato non solo sulla vivacità compositiva, sullo slancio dei gesti e dei contrapposti ma sul ritmo veloce delle luci".

56) A.M. CLARK, *Painting in Italy in the eighteenth Century: Rococò to Romanticism*, Chicago-Minneapolis-Toledo 1970, p. 192 n. 80.

57) A.M. CLARK, *Roma, (1968-1969)*, cit. pp. 5-17; idem, s.v. *Cades*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 16, Roma 1973.

58) Idem, p. 9.

59) A.M. CLARK, *Painting in Italy* (1970), p. 182 n. 80.

60) I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 74, 78, 84, Uno scarso e puntuale profilo dell'artista veniva dato dal Faldi nel 1965 (I. FALDI, *Facies gotica e vignolesca*, in: *Tutt'Italia, Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Lazio, vol. II, Firenze 1965, p. 553).

61) Il bozzetto per una grande tela per Palazzo Doria Pamphili fu riconosciuto da A.M. Clark sulla base del "Catalogo Doria" reperito da Faldi (A.M. CLARK, *European Painting from Minneapolis Institute of Art*, New York-Washington-London 1971, pp. 444-445, tav. 237).

62) La situazione non è tutt'ora cambiata nonostante che almeno una delle cinque opere di Corvi a Senigallia potrebbe essere anteriore al 1756 (data apposta alla tela con *S. Antonio da Padova ed il Bambino* presso la Chiesa della Maddalena). La "Trinità con i Santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Timotea e Francesco" si trova presso la cappella della Villa Del Prugnato allora dei Conti Antonelli, fu eseguita dopo il ritrovamento delle reliquie di S. Timotea nel 1749 e prima dell'inaugurazione della cappella nel 1758. Della tela, di cui esiste a Fano il disegno preparatorio, fu tratta un'incisione in rame che si conserva presso la famiglia della contessa Bice De Nobili Castracane Degli Antelminelli. Il rame riporta in calce l'iscrizione: AETERNA TIBI LUX/TIMOTEA/IN QUAE VIXIT AN. XII/... OS. VI. ID. AUG. e, alla destra, le firme: DOM. CORVI INC. BERNARDINUS ANTONELLI DEL. ANT. ZABALLI SC. (cfr. F. CANCELLIERIO, *Cenothaphium Leonardi Antonelli Cardinalis Archiepiscopi... illustratum a Francesco Cancellierio*, Pisauri 1825, pp. 5, 8, nota B p. 9).

63) I. FALDI, *Restauro e acquisizioni al patri-*

monio artistico viterbese, catalogo della mostra, Roma 1972, pp. 34-36. Lo studioso rileva le contiguità abitative di Corvi con A.R. Menos e dà per certo rapporti tra Corvi e Bataloni. Più esplicito è lo stesso Faldi nel 1978 (*Vincenzo Camuccini - 1771 1844-bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 ottobre - 31 dicembre 1978, p. 104) quando afferma: "pittore che sulla scia di Pompeo Batoni rielaborava la tradizione pittorica cinquecentesca".

64) L. FERRARA, *Domenico Corvi nella Galleria Borghese*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, XXI-XXII, 1974-1975, pp. 169-217. Per gli atti di nascita e di cresima la Ferrara ripete quanto affermato nella tesi di laurea di O. Araceli (O. ARACELI, *Domenico Corvi*, tesi di laurea presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, 1966-1967, pp. 1-3, nota 1, p. 135) circa il ritrovamento degli atti stessi, mentre la documentazione relativa era pubblicata già da lungo tempo.

66) Nadia Tscherny, *Domenico Corvi's Allegory of Painting: an Image of Love*, in: *Marsyas*, IX, 1977-1978, pp. 23-27.

67) F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora 1976, pp. 536-537.

68) *Accademia Nazionale di S. Luca*: I. FALDI, *La galleria: dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Roma 1974, p. 149, nota 138, p. 159; Ivi, S. Susinno, *La galleria, i ritratti degli accademici*, p. 260.

69) Il rapporto tra i due dipinti è infatti indiretto, quello di Macerata (che non si trova nella Pinacoteca civica come affermato dallo studioso ma è ancora nella chiesa della Croce) è molto più tardo del bozzetto di S. Luca.

70) E. FALDI, *La galleria*, (1974), cit., p. 149 nota 138: "Il bozzetto attribuito a Pompeo Batoni da gran parte degli storici della galleria... era stato giustamente riconosciuto come di Domenico Corvi già dal Sartorio... il quale tuttavia lo metteva in rapporto con un inesistente dipinto dello stesso soggetto nella cattedrale di Solothurn in Svizzera". Presso la chiesa di Schönenverd di trova effettivamente una pala d'altare (1775) identica al bozzetto di S. Luca e, nella sacrestia, anche il bozzetto della pala stessa identico a quello romano da cui deriva. La traduzione dal bozzetto all'opera definitiva rivela il trapasso, consueto in Corvi, da forme più fluide e veloci ad altre più nitidamente definite, dai profili più taglienti. La pala di Schönenverd secondo la critica locale sarebbe stata realizzata da Corvi su bozzetto di Joseph Esperlin (*Kunst im Kanton Solothurn von Mittelalter bis ende 19. Jahrhundert*, catalogo della mostra a cura di E. Müller, Solothurn 1981, p. 143, n. 116), ipotesi da lasciar cadere sia per motivi stilistici che per quanto esposto sopra.

72) M. ALDEGA, *Disegni italiani dal XVI al*

XVIII secolo, schede a cura di A. PAMPALONE, catalogo della mostra, Roma 1980, p. 5, n. 123.

73) U.W. HIESINGER, A. PERCY, *Selections from the Antony Morris Clark Bequest*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1980, pp. 71-73.

74) S. PINTO, *La promozione dell'arte negli stati italiani dall'età delle riforme all'unità*, in: *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, 2, Torino 1982, pp. 859, 882.

75) S. RUDOLPH, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in: *Labirinto*, I, nn. 1-2, 1982, p. 20 nota 69. La Pinto riprendeva peraltro quanto suggerito in precedenza (*Cultura figurativa e architettonica negli stati del Regno di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra, a cura di E. CASTELNUOVO, M. ROSCI ed altri, vol. I, Torino 1980, p. 166, nota 70).

76) A.M. CLARK, *Roma*, cit., (1968-1969), p. 34 nota 1.

77) S. RUDOLPH, *Primato*, cit., (1982), pp. 1-45.

78) Ibidem, pp. 6-7.

79) Ibidem, p. 14.

80) S. RUDOLPH, *Primato*, cit., (1982), pp. 7-8.

81) Ibidem, cit. p. 42.

82) La tela per S. Croce è da riferirsi probabilmente alla committenza del vescovo Domenico Spinucci (1777-1796), creatura di Pio VI, presso il quale il pontefice si fermò nel 1782 nel suo viaggio verso Vienna.

83) S. RUDOLPH, *Primato*, cit. pp. 8-9, nota 29.

84) S.A. *La Storia di un quadro*, in: *Ricordo del XV centenario della morte di S. Paolino da Nola*, Senigallia 1932, pp. 9-12.

85) S. RUDOLPH, *Primato*, cit. (1982), pp. 8-9, nota 29.

86) G. SCAVIZZI, s.v. *Corvi Domenico* in: *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 29, Roma 1983, pp. 824-827.

87) I. FALDI, *Pittori*, cit. (1970), p. 83 (citato da G. SCAVIZZI, op. cit. (1983), p. 826. Peraltro di questa fase tarda (1780-1803) il Faldi non dà alcuna interpretazione decadente.

88) G.d.B.A. 1 luglio 1786, n. 26, pp. 201-202. Per la committenza dell'opera cfr. C. PICCOLINI, *Montecelio* (ristampa di *Storia di Monticelli*, 1927) a cura di R. Rendi e dell'associazione culturale Montecelio, s.l. n. data, pp. 205-213.