

IL SETTECENTO E LE ARTI

a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi



Campisano Editore

In copertina,
Maurice Quentin de La Tour (1704-1788),
La marquise de Pompadour, pastello su carta
blu, 175 x 128 cm, Museo del Louvre, 1755 ca.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2016 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
isbn 978-88-98229-56-7

Il Settecento e le arti

A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi

a cura di Silvia Cecchini, Susanne A. Meyer,
Chiara Piva, Serenella Rolfi Ožvald

con la collaborazione di Silvia Milana e
Francesca Valentini



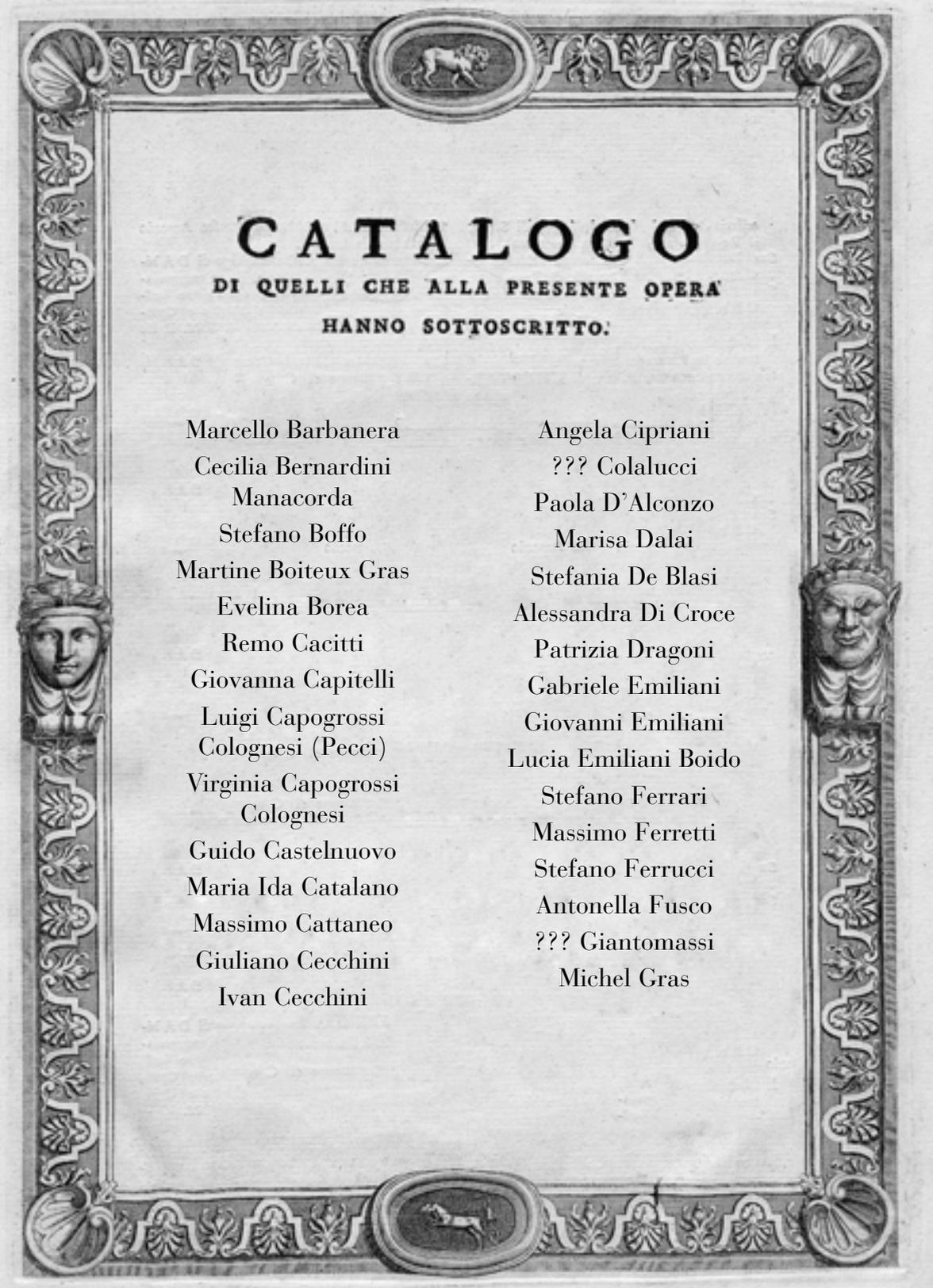
Campisano Editore

Indice

- p. 8 Tabula gratulatoria
- 11 Prefazione
Silvia Cecchini, Susanne A. Meyer, Chiara Piva, Serenella Rolfi Ožvald
- 13 Introduzione
Liliana Barroero
- 21 Johann Heinrich Meyer,
Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo (1805)
traduzione di Susanne Adina Meyer e Serenella Rolfi Ožvald
- 22 Nota editoriale
- 23 Prefazione
- 24 Introduzione XVI e XVII secolo
- 56 Il XVIII secolo. Prima metà
- 78 Il secolo XVIII. Seconda metà. Primo quarto dal 1750 fino al 1775,
- 91 Il secolo XVIII. Seconda metà. Ultimo quarto dal 1775 fino alla fine,
ABBECEDARIO DELL'ARTE DEL SETTECENTO
- 153 A: Appunti da un seminario di Storia dell'arte
Antonella Sbrilli Eletti
- 159 A: Antiquari romani
Ilaria Sgarbozza
- 165 C: Camuccini, Vincenzo
Federica Giacomini
- 171 C: Canova, Antonio
Francesco Leone
- 177 C: Caravaggio nel secolo dei Lumi
Barbara Mancuso

- 183 C: Rosalba Carriera e la ritrattistica
Nadia De Flaviis
- 189 D: Dresda, Galleria
Silvia Cecchini
- 195 F: Füssli, Johann Heinrich
Carolina Brook
- 199 G: Generi della Pittura
Maria Beatrice Failla
- 205 G: Gusto e “buon gusto”
Claudio Gamba
- 211 H: Hirt o dell’architettura
Susanna Pasquali
- 217 M: Maratti e l’Accademia di San Luca
Stefania Ventra
- 223 M: Meyer, Johann Heinrich
Susanne A. Meyer
- 229 M: Musei e restituzioni
Marzia Minore
- 235 P: Paesaggio, pittura di
Luigi Gallo
- 241 P: Piranesi, Giovanni Battista
Valeria Mirra
- 247 P: Poussin: «Della novità in pittura».
Dal concetto poussinesco alla pratica settecentesca
Susanna Caviglia
- 253 P: Pozzo e la prospettiva nella Cina del XVIII secolo
Han Wei

- 257 P: Pubblico
Chiara Piva
- 265 R: Raffaello come modello
David Frapiccini
- 271 R: Restauro della scultura antica
Chiara Mannoni
- 275 R: Riproduzioni dall'antico in bronzo e biscuit
Chiara Teolato
- 281 R: Rivalità
Serenella Rolfi Ožvald
- 289 S: Scultura in legno nel Settecento
Paolo Russo
- 295 T: Trasferimento delle opere d'arte da Roma (1797)
Pier Paolo Racioppi
- 299 T: Trippel, Alexander
Valeria Rotili
- 305 W: Winkelmann e Caylus
Ilaria Miarelli Mariani
- 311 POSTFAZIONE
Michela Di Macco
- 319 Referenze fotografiche
- 321 Indice dei Nomi
a cura di Alessandra Imbellone



CATALOGO

DI QUELLI CHE ALLA PRESENTE OPERA

HANNO SOTTOSCRITTO:

Marcello Barbanera

Cecilia Bernardini

Manacorda

Stefano Boffo

Martine Boiteux Gras

Evelina Borea

Remo Cacitti

Giovanna Capitelli

Luigi Capogrossi

Colognesi (Pecci)

Virginia Capogrossi

Colognesi

Guido Castelnuovo

Maria Ida Catalano

Massimo Cattaneo

Giuliano Cecchini

Ivan Cecchini

Angela Cipriani

??? Colalucci

Paola D'Alconzo

Marisa Dalai

Stefania De Blasi

Alessandra Di Croce

Patrizia Dragoni

Gabriele Emiliani

Giovanni Emiliani

Lucia Emiliani Boido

Stefano Ferrari

Massimo Ferretti

Stefano Ferrucci

Antonella Fusco

??? Giantomassi

Michel Gras

Laura Iamurri
Elisabeth Kieven
Denis Krief
Livia Magrone
Daniele Manacorda
Giovanna Martellotti
Carla Mazzarelli
Maria Grazia Messina
Mario Micheli
Massimo Montella
Caterina Motta e famiglia
Mauro Natale
Antonio Pinelli
Francesco Pitocco
Andreina Ricci
Lidia Rissotto

Gianni Romano
Serena Romano
Valeria Rossari Fossati
Bernardina Sani
Giovanna Saporì
Lanfranco Secco Suardo
Carla Sepe
Paolo Serafini
Salvatore Settis
Raffaella Spaccarelli
Letizia Tedeschi
Bruno Toscano
Claudio Zambianchi
Anna Zevi
Fausto Zevi
Alessandro Zuccari

Prefazione

*Silvia Cecchini, Susanne A. Meyer,
Chiara Piva, Serenella Rolfi Ožvald*

Al Lettore

Presentiamo qui la prima traduzione italiana dell'*Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo* (*Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*), pubblicato da Johann Heinrich Meyer nel 1805, all'interno del progetto editoriale *Winckelmann und sein Jahrhundert* messo in piedi da un gruppo di intellettuali di Weimar sotto la guida di Goethe. Lo scritto di Meyer ci ha offerto uno spunto ottimale per un libro da dedicare a Orietta Rossi Pinelli come dono – pur se tardivo – per il suo pensionamento, vista la sua idiosincrasia per i *Festschrift*, le raccolte miscellanee di studi *in onore di*. Abbiamo scelto di tradurre l'*Abbozzo per una storia dell'arte*, testo poco conosciuto nell'ambito degli studi italiani, poiché esso precede cronologicamente periodizzazioni, categorizzazioni, letture ideologiche o (pseudo)-filologiche dell'arte del XVIII secolo, alla cui rilettura critica e dissolvimento Orietta ha dedicato una parte importante del suo lavoro intellettuale. Tutti gli allievi ricordano le intense lezioni sulle arti nel Settecento incentrate sulla ricerca del “terzo nome del gatto”, sulle parole e le dinamiche interne alla cultura del secolo della ragione e delle rivoluzioni.

Il testo di Meyer, che contiene in sé lo sforzo di trasformare la “memoria” di un osservatore contemporaneo in racconto storico, inoltre ben si adatta ad essere affiancato da un corollario di riflessioni e approfondimenti elaborati dagli allievi che nel corso degli anni hanno fatto proprie, trasformate e sviluppate le indicazioni dei corsi universitari tenuti da Orietta all'Università Sapienza di Roma.

Ed è stata sempre la curiosità di Orietta per figure e formule editoriali del dibattito artistico ad orientarci nella scelta di un contenitore appropriato in cui racchiudere gli interventi degli allievi: quello del “Dizionario” o come veniva definito nel Settecento, “Abbecedario”.

Nel volume quindi ogni allievo, in base ai propri interessi di ricerca ed alle strade percorse dopo la formazione universitaria, ha scelto di isolare nomi e tematiche che emergono dal testo di Meyer. Si tratta di un elenco alfabetico di voci che non ha nessuna pretesa di esaurire le problematiche che emergono dalla lettura dell'*Abbozzo* e che come intento non ha quello di servire da commento critico al testo. Si tratta piuttosto di libere riflessioni, basate sulle diverse esperienze percorse dagli allievi che negli anni hanno frequentato le lezioni di Orietta. Tra questi, alcuni hanno scelto di cooperare in modo sostanziale alla parte organizzativa e alla cura editoriale, altri hanno dato il proprio contributo nel preparare l'indice dei nomi citati, rivedendo anche la grafia ottocentesca presente nel testo di Meyer, talvolta aderente all'omofonia dei nomi o ai nomignoli.

Abbiamo chiesto poi a Liliana Barroero e Michela di Macco di aprire e chiudere il volume con le loro personali riflessioni. E' stata una scelta che più che dovuta, ci è sembrata naturale intrecciandosi le loro rispettive strade con quella di Orietta e considerando quanto i loro percorsi di ricerca e interessi di studio abbiano offerto nuovi spunti a molti degli allievi e moltiplicato le possibilità di confronto e riflessione.

Alla realizzazione concreta del libro hanno contribuito in modo sostanziale anche alcuni colleghi, amici e compagni di strada, che si è scelto di coinvolgere con la formula, molto settecentesca, dell'associazione. L'elenco dei sottoscrittori – nato dal confronto con gli amici e da nostre suggestioni – certamente non è esaustivo rispetto alle moltissime persone con le quali Orietta ha scambiato idee e ricerche. Speriamo rappresenti almeno in parte l'estesa comunità con la quale ha sempre con piacere condiviso lo studio, la ricerca e l'impegno editoriale. Anche l'editore, Graziano Campisano, che generosamente ha collaborato alla costruzione del volume, va incluso nel gruppo degli allievi di Orietta.

Si è trattato quindi di un lavoro collettivo, a più voci e mani, nello spirito della condivisone del lavoro che Orietta ha sempre insegnato.

Non crediamo di dover aggiungere altro in questa prefazione, se non che ci auguriamo, e da parte di tutti – allievi e associati – che questo libro possa essere un dono gradito a Orietta anche senza alcuna ricorrenza da festeggiare. Noi comunque abbiamo dalla nostra la possibilità di chiamare in causa uno di quegli eventi che vanno bene per ogni giorno dell'anno, la “festa di buon non compleanno”, Lewis Carrol permettendo.

Pubblico

Chiara Piva

Il pubblico per Meyer è un riferimento costante, quanto indefinito, citato perché faticava a comprendere gli artisti manieristi, apprezzava facilmente le doti di Guercino e Guido Reni, oppure resisteva alle novità introdotte da Füssli o Reynolds. Il giudizio del pubblico così inteso si differenzia, nel caso di Canova, «sia dai conoscitori imparziali, sia dagli stessi critici avversi» (Meyer, p. *), e in questo senso l'*Abbozzo* sembra assorbire, ormai senza *vis* polemica, il dibattito settecentesco sulla legittimità del giudizio sull'arte.

Da tempo la storiografia ha fatto emergere la crescente consapevolezza della funzione politica e sociale delle arti nel dibattito del XVIII secolo, individuando le dinamiche fondanti dell'opinione pubblica, insieme alle ricadute sul fronte della critica d'arte, della committenza e della protezione del patrimonio.

Parallelamente gli studi sul collezionismo e il mercato d'arte hanno evidenziato l'allargarsi del fenomeno, individuando circuiti commerciali e di interesse assai articolati, anche di medio e basso livello sociale.

Il pubblico, spesso indicato nei testi a stampa con la lettera maiuscola, è emerso come il referente diretto dei giornali specializzati diffusi in Europa, sia come interlocutore illuminato, che in chiave problematica, con diverse testimonianze di una precoce diffidenza rispetto all'ampliamento del *parterre* degli amatori delle Belle Arti.

Tenendo presente queste sollecitazioni, credo possa essere considerato il tema del pubblico dei musei, tentando di comprenderne più nel dettaglio la composizione, per superare l'immagine esclusiva restituita dai diari dei viaggiatori del *Grand Tour*. Utile è mettere a confronto gli indizi che vengono da alcuni strumenti tipici dei nuovi musei in costruzione: i cataloghi, i regolamenti, le soluzioni museografiche e i dati quantitativi sull'accesso durante il Settecento. Fondamentali spunti vengono dagli studi sulle esposizioni degli



Vincenzo Feoli, *Veduta prospettica della Galleria de' Vasi e Candelabri nel Museo Pio-Clementino. Alla Santità di Nostro Signore Pio Papa Sesto*, 1791-1796, collezione privata.

artisti (Meyer 2006) e dalle considerazioni sul consumo culturale emerse in altri ambiti di ricerca (Ago-Raggio 2004; Braida 2002).

Le pubblicazioni esplicitamente dedicate ai musei diventano nel Settecento indispensabili «sussidi» alla costruzione della storia dell'arte, ma anche strumento nelle mani del pubblico durante la visita alle sale, come dimostrano le testimonianze figurative di questa pratica, non ultime le vedute di Vincenzo Feoli del Museo Pio-Clementino (Gioli 2012). La qualità delle informazioni dei cataloghi va arricchendosi progressivamente verso una sempre maggiore capacità di descrizione dell'opera (Rossi Pinelli 1994). Di frequente il catalogo viene pubblicato, a stretto giro di tempo, sia in versione lussuosa in folio, sia nel formato tascabile, con contenuti ridotti e soprattutto un prezzo più accessibile. E' così per il Museo Capitolino, che dopo l'erudito catalogo di Bottari vide alle stampe nell'anno del giubileo del 1750 la *Descrizione* di Giampietro Locatelli, così per il Museo Pio-Clementino di Pasquale Massi, edito in formato tascabile perché il catalogo di Visconti: «Non è a portata di tutti, e per la spesa, e per l'erudizione» (Massi 1792, p. 3). Anche il *Catalogo ragionato e figurato* della Galleria Elettorale di Düsseldorf, preparato da Christian von Mechel e Nicolas de Pigage, tre anni dopo la prima edizione uscì nella versione tascabile, senza incisioni, destinata a quelli «che avevano trovato il prezzo al di sopra dei loro mezzi» (*Avis de l'Imprimeur*). Un modello erano stati senza dubbio i *Livrets* dei Salon parigini, piccole guide tascabili senza illustrazioni, compilate dal segretario dell'Accademia e vendute all'ingresso dell'esposizione dalle mogli dei modelli che posavano nella Scuola del Nudo (Legrand 1995).

Per immaginare il pubblico di riferimento di questi prodotti editoriali è utile un confronto con gli studi dedicati alla storia della lettura, che hanno messo in luce nel Settecento una «rivoluzione», nel senso di aumento della classe alfabetizzata e del numero dei lettori, ma anche ampliamento delle possibilità di accedere ai libri, sia nelle biblioteche pubbliche, che nei *cabinets de lecture* allestiti nei negozi dei librai per incentivare la lettura di periodici, gazzette e giornali senza acquistarli (Braida 2002). Così alcuni editori mostrano notevole interesse per il pubblico meno elevato: non è un caso che i Remondini di Bassano, gli stessi editori della *Storia pittorica* di Lanzi, fossero specializzati nella pubblicazione di libri destinati alla diffusione più popolare, come testi di devozione e romanzi

cavallereschi, stampati in piccolo formato e su carta di mediocre qualità (Infelise 1980).

Che il pubblico dei musei non fosse composto solo di conoscitori, artisti e colti aristocratici lo dice anche la progressiva comparsa nelle sale espositive di cartigli e didascalie. *La nécessité de mettre des inscriptions au bas des tableaux* era stato tema di discussione all'Accademia di Parigi tra Desportes e Coypel nel 1751, quest'ultimo molto favorevole a questi espedienti perché «Non possono disturbare i savants; gli ignoranti li approveranno di buon grado e quelli che temono la loro apparizione, ci saranno grati di risparmiargli la fatica di fare domande che rivelano ciò che stanno cercando di nascondere» (Montaignon 1875-1892, vol. VI, pp. 257-259).

Sulla composizione sociale del pubblico gli studi sono decisamente più rari, ma permettono qualche considerazione aggiuntiva. L'analisi statistica dei registri delle mance lasciate ai custodi degli Uffici rivela una netta prevalenza del pubblico italiano su quello straniero, in un rapporto più che doppio, che sovverte l'immagine di una Galleria destinata ai colti grantouristi d'Oltralpe. Accanto ai nomi noti dell'élite artistica e culturale internazionale, vengono puntualmente registrati all'ingresso del museo professionisti della città, artigiani e commercianti, ma anche corrieri, camerieri, cuochi, musicisti, commedianti, ballerine, orologiai, un pesciaiuolo, un pentolaio, una tappezziere e una ostessa (Floridia 2007, pp. 53-74). Il dato è ancora più significativo se confrontato con lo studio del pubblico del museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, aperto a tutti per tre giorni alla settimana e totalmente gratuito. Nella collezione ricca di curiosità naturali e esperimenti scientifici i viaggiatori stranieri rappresentano solo l'8% dei visitatori, mentre più della metà dei frequentatori è composta da fiorentini, cui si aggiungono una varietà di visitatori provenienti dalle città e dai piccoli paesi del Granducato o del resto dalla penisola. La presenza di visitatori riconducibili al terzo stato è sul totale trenta volte maggiore rispetto a quella dei nobili o dei religiosi (Fontanelli 2013, p. 277).

Dal punto di vista quantitativo il pubblico di questi musei non è paragonabile a quello delle esposizioni inglesi o dei Salons parigini, dove l'affluenza di «un'infinità di spettatori di tutti i ranghi sociali» veniva puntualmente osservata. Non mi pare però ci siano ragioni per affermare che, in quanto alla composizione sociale, il pubblico dei musei, aperti con regolarità, fosse completamente diverso da quello delle esposizioni.

Si tratta di presenze oggi difficili da registrare perché la ricostruzione della visita al museo nel XVIII secolo, in particolare nella capitale pontificia, può avvalersi quasi unicamente delle testimonianze nei diari dei viaggiatori, dove ricorrono esclusive visite notturne a lume di fiaccola e severe critiche verso il sistema delle mance (Arconti 2005; Sgarbozza 2010). Poche ma significative le osservazioni nei diari che notano la presenza di un pubblico non altolocatò: lo spagnolo Juan Andrés a Roma rileva: «cocchieri e servitori, i più semplici artigiani e la plebe si vedono spesso osservare una statua o un dipinto ed esprimere la loro opinione buona o cattiva» (Meyer 2010, p. 334), mentre l'architetto svizzero Beat Hennezel annota nel proprio diario che la villa Borghese era «ouverte à tout le monde sans distinction exceptè aux mandrians» (Rolfi 2003, p. 72).

Sono però i regolamenti dei musei a fornire ulteriori indizi sulla presenza di un pubblico non elitario: nel 1727 la *Museographia* di Caspar Friedrich Neickel, che di per sé rappresenta una pubblicazione compendiarìa, tascabile, indirizzata a lettori non eruditi, ricordava: «ogni uomo, i dotti per la propagazione del sapere e gli ignoranti per il suo apprendimento, i ricchi e i poveri, i giovani e i vecchi, possono frequentare i musei con grande beneficio»; Neickel rammenta di non entrare nei musei con le mani sporche o abiti inadatti, mentre raccomanda di porre domande al personale sulle opere o sui criteri di esposizione.

I regolamenti di accesso alle collezioni d'arte del Settecento, accanto ad un'ampia disponibilità ad ammettere gli artisti, prevedono con frequenza specifici giorni di apertura al pubblico generale con orari variabili. Ma è proprio l'esplicito divieto di accesso a particolari segmenti della società, presente in alcuni regolamenti, a restituire in modo significativo l'eco di una domanda alle porte del museo: il British Museum non concedeva l'entrata ai bambini, limitazione prevista anche al Belvedere di Vienna nell'epoca di von Mechel, quando il museo aveva ingresso gratuito lunedì, mercoledì e venerdì, senza limitazioni, purché si avessero le scarpe pulite e si lasciassero bastoni ed ombrelli all'ingresso (Bjuström 1995, p. 557).

Il regolamento della Galleria degli Uffizi del 1769 imponeva l'apertura regolare mattutina, previo avviso del Direttore, ma soprattutto vietava esplicitamente la visita «alla Servitù, ed a gente vile» e richiedeva al portinaio la capacità di selezionare il trattamento «secondo la diversità e qualità delle persone». A Capodimonte nel

1785 era addirittura previsto il licenziamento per quei custodi che avessero fatto entrare nel museo qualcuno senza il permesso del Segretario di Stato. In questa prospettiva si può leggere anche il dibattito sull'accesso alle collezioni del Louvre in età rivoluzionaria, quando si stabilì l'ingresso a tutti i cittadini, esclusi gli ubriachi e le prostitute.

Da questo punto di vista la necessità di regolamentare, di vietare, può essere letta come l'indizio di una richiesta o di una pratica evidentemente diffusa. Come insegnava Cesare Beccaria, in presenza della norma per la fattispecie di reato esiste il reato.

BIBLIOGRAFIA

- AGO R., RAGGIO A., a cura di (2004), *Consumi culturali nell'Italia moderna*, «Quaderni storici», XXXIX.
- ARCONTI A. (2005), *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734-1870)*, «Roma moderna e contemporanea», 13, 23, pp. 381-400.
- BJUSTRÖM P. (1995), *Les premiers musées d'art en Europe et leur public*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti delle conferenze del Louvre (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), pp. 551-563.
- BRAIDA L. (2002), *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell'Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, pp. 11-37.
- FLORIDIA A. (2007), *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze.
- FONTANELLI E. (2013), *Un'indagine sul pubblico del museo nel Settecento: l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 80, pp. 271-288.
- GIOLI A. (2012), *Le vedute del Museo Pio-Clementino di Vincenzo Feoli*, «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 30, pp. 221-297.
- INFELISE M. (1980), *I Remondini di Bassano*, Bassano.
- LEGRAND R. (1995), *Livrets des Salons: fonction et evolution (1673-1791)*, «Gazette des Beaux Arts», CXXV, 1515, pp. 237-248.
- MEYER S. A. (2006), *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, «Ricerche di storia dell'arte», 90, pp. 15-22.
- MEYER S. A. (2010), *Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici*, in *Il Settecento negli studi italiani: problemi e prospettive*, Atti del convegno della Società Italiana di Studi sul secolo XVIII (Siracusa, giugno 2004), a cura di A. M. Rao e A. Postigliola, Roma, pp. 323-339.
- DE MONTAIGLON A. (1875-1892), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, vol. VI, pp. 258-259.
- PINELLI A. (2010), *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma.
- ROLFI OŽVALD S. (2003), *Le descrizioni di Villa Borghese*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, a cura di A. Campitelli, Ginevra, pp. 71-75.

- ROSSI PINELLI O. (1994), *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze, pp. 292-307.
- SGARBOZZA I. (2010), *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in Brook C., Curzi V., a cura di (2010), *Roma e l'Antico. Realtà e Visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, 29 novembre 2010-6 marzo 2011), Milano, pp. 127-132.