

ARTI ED ARTISTI A ROMA DAL 1780 AL 1800. NOTE E COMMENTI AL SOGGIORNO ROMANO DI FABIO DI MANIAGO

di Steffi Roettgen

Sarebbe un'impresa troppo vasta tracciare in questa sede un panorama esauriente della situazione artistica romana negli ultimi due decenni del Settecento. Mi limiterò perciò a soffermarmi su alcuni aspetti essenziali che potevano avere una certa importanza per un ospite dell'Urbe culturalmente interessato ma fondamentalmente estraneo al mondo romano, com'era per l'appunto Fabio di Maniago, cittadino di un altro stato che viveva e osservava la città con l'atteggiamento e gli occhi di un «forestiere». Il profilo caratteristico di un visitatore di Roma si ricava sia dalle guide e dai manuali dell'epoca¹, sia dalla varietà delle attrattive presenti nell'Urbe e menzionate in lettere e diari².

Benché definita «città pilota dell'arte»³ nelle rassegne storico-artistiche dedicate al tardo Settecento e all'Ottocento, all'epoca Roma funge piuttosto da quinta che da scenario o da attrice. In mancanza di uno stile omogeneo, in questo periodo prevale la tendenza ad isolare le singoli correnti stilistiche quali neoclassicismo⁴, romanticismo⁵ o purismo⁶. Si deve probabilmente alla loro complessità se i fenomeni artistici che si verificano a Roma tra il 1780 e la morte del Canova (1823) non vengono percepiti come appartenenti ad un'epoca artisticamente ben definita. La difficoltà di ordinare le varie correnti in senso cronologico, in modo che prendano precisi contorni epocali, si scioglie quando si cambia la prospettiva e il metodo. Sembra infatti che nella molteplicità di fenomeni e di gusti presenti a Roma nei due decenni prima del 1800 e nei due successivi si possano ravvisare i connotati moderni di società e contesti «multiculturali». Il criterio della coerenza stilistica ed estetica delle epoche precedenti venne sostituito da concetti e interessi che s'intrecciavano e si contrapponevano e soprattutto si diffondevano da qui nell'intero continente. Roma nel periodo a cavallo tra Sette e Ottocento rappresentava quindi una specie di piattaforma culturale per molteplici e svariati tipi d'ispirazione artistica e intellettuale, sia stranieri che appartenenti al mondo romano e italiano. Sulle orme di Goethe – che sulle orme di Winckelmann nel 1786 aveva definito la città «capitale del mondo» – si dovrebbe quindi prendere in esame

tutta la produzione artistica creata in questi anni nell'Urbe, senza riguardo alle differenze nazionali. Paragonabile alla Parigi dell'Ottocento, Roma fu allora il luogo ove nascevano gusti e mode destinati a raggiungere tutta l'Europa, fatto questo che non sempre si rispecchia in maniera evidente nelle testimonianze rimaste in loco e a facile portata di mano. Analizzando il vero volto di quest'epoca (che meriterebbe il termine «ecletticismo», purtroppo ingiustamente biasimato dalla critica⁷), si potrebbe forse scoprire la modernità culturale della Roma di questi decenni, che vide il formarsi dell'Europa come noi l'intendiamo. Sarebbe auspicabile che una futura storia dell'arte romana dedicasse maggiore attenzione ai protagonisti di questi momenti e alle stratificazioni culturali che qui nascevano. Infatti il contributo culturale di questa Roma «al tramonto» si evidenzia soltanto se si prescinde dalle limitazioni di carattere nazionale, essendo i destinatari della maggior parte delle opere eseguite nell'Urbe collezionisti stranieri cui importava molto la nascita e la provenienza romane dei loro acquisti.

Guardando in questa prospettiva gli eventi cittadini dei due ultimi decenni del Settecento, ci si accorge che mancano studi approfonditi dedicati a questo spazio di tempo, delimitato da un lato dalla morte di Piranesi (1778) e di Mengs (1779) e dall'altro dalla brusca fine del pontificato di Pio VI (1798), il quale nel febbraio 1798 fu costretto all'esilio a causa dell'occupazione francese⁸. In questo stesso anno venivano a mancare anche il teorico neoclassico e sempre un po' ribelle Francesco Milizia e l'antiquario Tommaso Jenkins, mentre il consigliere Johann Friedrich Reiffenstein, figura chiave per i contatti fra Roma e l'Impero russo, era già morto nel 1793. Poco prima o poco dopo l'esilio di Pio VI morirono anche alcuni degli artisti che erano stati attivi soprattutto durante il suo pontificato, come Antonio Cavallucci (1795)⁹, Cristoforo Unterperger (1798)¹⁰, Giuseppe Cades (1799)¹¹, Gavin Hamilton (1798) e gli scultori Bartolomeo Cavaceppi (1799) e Christopher Hewetson (1799)¹². Non erano più in vita anche artisti stranieri che avevano soggiornato a Roma sviluppando nuovi indirizzi ed impulsi, come lo scultore

svizzero Alexander Trippel¹³ e il pittore tedesco Asmus Jacob Carstens¹⁴, morti rispettivamente nel 1793 e nel 1798. Altri avevano abbandonato la città a causa degli eventi politici e bellici¹⁵: Antonio Canova, ad esempio, che tornava per più di un anno a Possagno, o Vincenzo Camuccini, che si rifugiò a Firenze dove – reduce da Napoli – si era stabilito anche il paesista Jakob Philipp Hackert, operante nell'Urbe dal 1770 al 1786, mentre Heinrich Wilhelm Tischbein, residente a Roma tra il 1779 e il 1789 prima di stabilirsi a Napoli aveva preferito tornare in Germania. Fra quelli che non avevano abbandonato la città c'erano l'ormai anziano Anton von Maron, sposato con la miniatrice Therese Mengs¹⁶, e Angelika Kauffmann, che al rientro da Londra nel 1782 si era stabilita a Roma dove visse fino alla morte nel 1807. A prescindere delle perdite finanziarie subite durante l'occupazione francese, la famosa pittrice riuscì ad assicurarsi la benevolenza dei francesi¹⁷. Angelika si era trasferita a Roma quando il turismo culturale stava per raggiungere il suo culmine. L'aristocratico tono di vita che la pittrice aveva creato nella sua dimora in via Sistina – che conosciamo bene grazie alle testimonianze dell'epoca¹⁸ – attirava prestigiosi stranieri che si riunivano nell'ambiente colto e accogliente della sua casa per decidere poi se ordinare un ritratto o comprare un quadro storico¹⁹. Dall'altra parte erano ancora numerosi gli artisti che da tutta Europa si recavano a Roma per un tirocinio che durava parecchi anni e poteva anche trasformarsi in una permanenza stabile. Così avvenne per i paesisti Johann Christian Reinhart, che visse stabilmente nella città dal 1789, e Joseph Anton Koch, arrivato nel 1795²⁰. Più spettacolare è il caso di Bertel Thorvaldsen giunto nella primavera del 1797 come borsista danese e che nonostante la concorrenza del già affermato Canova riuscì a stabilirsi a Roma per quasi tutta la sua vita²¹.

La principale ragione che permise ad alcuni artisti stranieri di stabilirsi nell'Urbe era la presenza di una clientela appartenente a diversi paesi. L'artista che più di ogni altro godeva di questo taglio internazionale era Antonio Canova, che già nel 1780 era venuto a Roma. A parte le grandi commissioni delle tombe papali, anche lui lavorava molto per gli stranieri o vendeva loro le sue opere, come ad esempio il *Teseo sul Minotauro* acquistato nel 1787 dal conte Fries di Vienna²². Ma durante il dominio francese la sua committenza va individuata soprattutto fra i nuovi potenti legati al generale Bonaparte. Le opere più recenti del Canova, che il di Maniago probabil-

mente non mancò di visitare a Roma essendo lo studio dello scultore facilmente accessibile, erano *l'Amore e Psiche stanti* (compiuta nel 1800²³) e il *Perseo trionfante*, che più tardi dovette sostituire l'*Apollo del Belvedere* portato a Parigi²⁴.

Nel nostro contesto viene da chiedersi come Fabio di Maniago concepisse la realtà di questa Roma travagliata che si trovava in una fase di transizione tra la Repubblica giacobina e la restaurazione del papato²⁵. Riassumendo brevemente i fatti politici di questo momento è da ricordare che proprio l'anno 1800 si distingueva per una caratteristica molto insolita. Invece di festeggiare il consueto Anno Santo, da tempo una scadenza regolare celebrata di norma ogni venticinquennio e con particolare solennità nei passaggi secolari, la città in questo momento era senza papa e anche senza un vero e proprio governo. Con la morte di Pio VI a Valence nell'agosto del 1799 si era chiusa infatti definitivamente l'epoca dello Stato della Chiesa come potenza europea. Ma la repubblica romana, proclamata in piazza San Pietro il 15 febbraio 1798, nei diciassette mesi della sua esistenza si rivelò assai caotica, tanto che non sopravvisse alla conquista della città da parte delle truppe napoletane nel settembre 1799. Probabilmente pochi testimoni di questi convulsi eventi storici erano consapevoli delle conseguenze culturali e artistiche che il capovolgimento politico a lungo andare doveva produrre.

Dal 1 dicembre 1799 al 14 marzo 1800 nel convento di San Giorgio Maggiore a Venezia – allora sotto il dominio dell'Austria – si svolse il conclave dal quale usciva eletto il cardinale Barnaba Chiaramonti²⁶. Il nuovo pontefice, che prese il nome di Pio VII per ricordare il suo sfortunato predecessore, venne incoronato a Venezia il 21 marzo 1800 ma fece il suo ingresso a Roma soltanto il 3 luglio 1800, cioè più o meno contemporaneamente alla partenza del di Maniago dall'Urbe. Benché sembrasse che lo stato ecclesiastico fosse ancora una volta risorto seppure in dimensioni ridotte – fatto che non da tutti era visto con simpatia²⁷ – nella realtà il nuovo pontefice aveva poco potere. Da attento osservatore ed eloquente commentatore, forse anche il di Maniago ebbe occasione di riflettere e meditare sulle mutevoli vicende politiche che proprio in questo anno 1800 si stavano stabilizzando. Il fatto che dai suoi scritti trapeli spesso una polemica antifrancese²⁸ è forse da collegare con questi eventi dei quali fu testimone.

Davanti a questo panorama politico e cultura-

le c'è però anche da domandarsi a quali idee ed esperienze estetiche e visive poteva attingere il di Maniago. Data la sua formazione culturale, è probabile che il suo maggiore interesse si rivolgesse alle opere antiche che rappresentavano da sempre una delle maggiori attrazioni della città. Ma nel 1800 una parte cospicua del patrimonio artistico risultava sottratto o disperso a causa degli immediatamente precedenti fatti politici²⁹. Ciò nonostante, l'Urbe offriva ancora sufficienti ricchezze al viaggiatore culturale, come illustra il noto testo di Quatremère de Quincy, pubblicato nel 1796 e già con la consapevolezza delle perdite imminenti, dove viene appunto esaltata la complessità dell'immagine di Roma:

Il vero museo di Roma [...] si compone è vero, di statue, di colossi, di templi, di obelischi, di colonne trionfali, di terme, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi, d'iscrizioni, di frammenti ornamentali, di materiali da costruzione, di arredi, di utensili, eccetera, ma si compone altresì di luoghi, di paesaggi, di montagne, di strade, di vie antiche, di posizioni rispettive di città dissepolti, di rapporti geografici, di reciproche relazioni tra tutti i reperti, di memorie, di tradizioni locali, di usanze ancora in vita, di paragoni e di raffronti che non possono farsi che sul posto³⁰.

Una domanda alla quale non posso rispondere riguarda i contatti di Fabio di Maniago con il mondo letterario ed erudito romano e l'influenza di queste conoscenze sulle sue scelte e attività future. La difficoltà di dare una risposta a tale quesito è dovuta sia alla scarsità di fonti riguardanti il soggiorno romano del di Maniago, sia allo stato attuale degli studi storici sul periodo, che dedica maggior peso agli eventi attorno a Napoleone mentre sono piuttosto trascurate le vicende che riguardano la vita politica e culturale dei centri periferici³¹, quale, in un certo senso, era diventata Roma dopo la perdita dei suoi tesori.

Data la conoscenza personale con l'abate Luigi Lanzi, che dal 1796 al 1801 soggiornò a Udine, possiamo però supporre che le pagine da questi dedicate alla scuola romana e agli ultimi sviluppi di essa, specie nell'ambito dell'Accademia francese da lui particolarmente esaltata, rappresentavano per il di Maniago una specie di testo guida³². Per illustrare l'idea che Lanzi collegava con il clima culturale e artistico di Roma cito il brano finale della sua *Storia pittorica* dedicato alla scuola romana:

Ben può dirsi che se la pittura va crescendo, il suo avanzamento cominciò in Roma [...]. Possedendo le migliori fonti del gusto in tante statue greche e in tante opere di Raffaello, facilmente si giudica chi si

allontani da esso e chi vi si appressi. Un tal criterio le si è raffinato anche più nel presente secolo, il cui spirito è rispettar meno i pregiudizi e far più uso della ragione [...]. Sono concorsi a migliorare il gusto i libri, che ora stanno fra le mani di tutti, del Winckelmann e del Mengs; ne' quali chi non approva tutto, trova almeno un'arte di pensare, che apre l'ingegno e lo abilita scoprir paese. [...] Così, cresciuti i sussidi, estesa la coltura in ogni ceto civile, la quale in altri tempi era ristretta in pochi, l'arte prende un nuovo tono, animata anche dall'onore e dall'interesse. L'uso di esporre in pubblico le pitture alla vista di un popolo, che fa giustizia alle buone, e ne fa talora ritirare a forza di sibili le malcomposte³³.

Lanzi elogia inoltre la «generosità di Pio VI, protettore liberalissimo delle belle arti» concludendo con l'augurio del risveglio artistico che avrebbe dovuto nascere da queste circostanze benevoli:

[...] l'esempio continuo de' sovrani che in questo emporio cercano pittori di corti e capi di accademie: queste cose tengono in perpetuo moto e in gara lodevole gli artisti e le scuole loro; e passo passo richiamano l'arte a' suoi veri principi, alla imitazione della natura, all'esempio de' buoni antichi.

Stranamente quest'ultima frase non venne eliminata nelle edizioni posteriori³⁴ e ciò indica che l'autore la considerava ancora valida anche dopo il collasso del 1798. Prendendo l'immagine disegnata dal Lanzi di Roma come «emporio», non sappiamo però fino a che punto il Maniago si rese conto della complessa situazione artistica romana e quanto fosse interessato alle opere dei giovani artisti italiani allora di maggior grido, come lo erano appunto Antonio Canova e Vincenzo Camuccini.

Gli scritti del di Maniago rivelano un atteggiamento generico nei confronti dell'apporto intellettuale ed artistico di Roma³⁵ e quindi le sue possibili scelte si possono ricostruire soltanto sulla base degli «agganci» che i suoi giudizi e le sue preferenze offrono a questo proposito. Per la breve durata del suo soggiorno romano è più probabile che seguisse un programma da Grand Tour e non tanto da studioso o da artista. Indicativo per la sua condizione culturale da «forestiere» è soprattutto il giudizio che il di Maniago dà sull'aspetto della campagna romana, definito da lui «scuola della pittura di paesaggio»³⁶. Un tale giudizio si distingue difatti dal normale atteggiamento allora diffuso in Italia che badava decisamente meno alle bellezze naturali del paese rispetto alle curiosità e alla vita delle corti e delle città³⁷. Gli stranieri, invece, dal Cinquecento in poi avevano particolarmente apprezzato la campagna romana.

che accanto ai tesori artistici e alle rovine antiche costituiva per loro una parte importante del fascino dell'Urbe³⁸.

Sappiamo che il di Maniago durante la sua breve permanenza a Roma dal febbraio al luglio 1800 frequentò il salotto di Angelika Kauffmann³⁹ vicino alla chiesa di Santa Trinità dei Monti⁴⁰. Accanto alle opere della pittrice⁴¹, vi poteva anche ammirare una piccola ma scelta collezione di quadri e di disegni. Nonostante l'avanzata età e la stanchezza della Kauffmann, il circolo che si riuniva intorno a lei doveva avere ancora un certo peso come ritrovo sociale e culturale. Pur non sapendo quali erano i personaggi che vi conobbe, almeno alcuni nomi sono certi perché appartenevano alla cerchia più stretta attorno all'artista. Tra loro vi erano l'incisore bassanese Giovanni Volpato, con la sua famiglia, e l'incisore Raffaello Morghen, lo scultore Johann Peter Kauffmann e probabilmente anche Antonio Canova.

In ogni caso il circolo di Angelika Kauffmann era profondamente permeato degli ideali di Winckelmann e di Mengs. A questi aderiva anche lo stesso di Maniago, la cui evidente predilezione per la dottrina neoclassica e per il concetto storico del Lanzi⁴² è testimoniata dalle citazioni che fa degli scritti di Mengs⁴³, annoverati fra i testi teorici di maggiore diffusione ancora due decenni dopo la loro prima pubblicazione italiana⁴⁴. Va anche ricordato a questo proposito che l'attualità di questo autore era stata nuovamente confermata da Nicola Passeri, il quale nel 1795 aveva pubblicato un progetto per un'accademia di carattere nazionale concepita secondo gli ideali di Mengs⁴⁵. Il testo del Passeri, che menziona appunto il salotto di Angelika Kauffmann come luogo d'incontro per i forestieri e quindi da non tralasciare⁴⁶, potrebbe essere stato benissimo conosciuto dal di Maniago. Visto inoltre la sua scarsa simpatia per le opere udinesi di Tiepolo⁴⁷, sembra poco probabile che stimasse molto l'eredità pittorica del Sei e del Settecento nelle chiese e nei palazzi romani, a parte le opere dei Carracci e del Domenichino⁴⁸.

Diversamente avrebbe forse giudicato i soffitti di Villa Borghese, il più sontuoso e più moderno complesso rimodellato in questi anni sia internamente che esternamente. Per opera di vari artisti, le sale della palazzina secentesca erano state adornate di un nuovo tipo di decorazione all'antica e di soffitti a modo di quadri riportati⁴⁹. La fama di questi interventi, certamente tra le più valide e tipiche manifestazioni del neoclassicismo in campo di ornato parietale, si era diffusa tramite i vari periodici culturali anche oltre i con-

fini dello Stato della Chiesa. Pur non sapendo se negli anni in questione la palazzina della Villa Pinciana era accessibile al pubblico «normale», è più che probabile che il di Maniago fosse a conoscenza delle recenti aggiunte all'assetto decorativo e pittorico dell'edificio, lodate già dal Lanzi⁵⁰.

Ciò vale forse anche per il Palazzo Altieri, ultima delle grandi dimore dell'aristocrazia romana ad essere stata arricchita di un lussuoso e modernissimo appartamento che respirava ancora il grande fasto e lo squisito gusto romano per la decorazione degli interni⁵¹. Secondo i disegni dell'architetto Giuseppe Barberi⁵², dal 1787 al 1793 vi avevano lavorato alcuni degli artisti allora più rinomati di Roma. L'autore degli ornati e dei «furiosi» fregi era Felice Giani⁵³ mentre a Vincenzo Pacetti⁵⁴ toccarono i lavori di decorazione scultorea. Per le sovrapposte erano stati incaricati Antonio Cavallucci, Anton von Maron⁵⁵, Cristoforo Unterperger e il lucchese Stefano Tofanelli, presente a Roma dal 1768 fino al 1802⁵⁶. Mi limito a menzionare le altre decorazioni che in questi anni si erano create nell'ambiente romano come le sale del Palazzo Caffarelli, con Bernardino Nocchi⁵⁷ e Tommaso Conca⁵⁸, oppure le due sale del Palazzo della Consulta, ornate in gusto anticheggiante da Bernardino Nocchi, come anche il sontuoso appartamento del senatore di Roma, il principe Don Abbondio Rezzonico al Palazzo Senatorio, ammirato da illustri viaggiatori come Goethe⁵⁹.

Nonostante la sua debole posizione politica, Pio VI Braschi – salito nel 1775 sul trono di San Pietro – si era molto impegnato per il ripristino della città e del Vaticano, aggiungendo alla Basilica la sontuosa e spaziosa Nuova Sacrestia che era rimasta per tanto tempo allo stadio di progetto⁶⁰. Tra il 1776 e il 1787 l'edificio venne finalmente messo in opera su disegno di Carlo Marchionni, allora architetto soprastante della Fabbrica di San Pietro⁶¹. La nuova costruzione venne fortemente criticata da Francesco Milizia⁶² e da altri⁶³. Marchionni ci è noto soprattutto come architetto della Villa Albani, eretta tra il 1755 e il 1767 su commissione del cardinale Alessandro Albani⁶⁴, ancora sul finire del Settecento considerata uno dei luoghi prediletti dei visitatori di Roma sia per la sua eminente collezione di statue antiche, sia per lo splendore della sua Galleria adornata di un'opera chiave del neoclassicismo, cioè il famoso *Parnaso* del Mengs⁶⁵ lodato abbondantemente dal Winckelmann nella sua *Storia delle arti del disegno*, tradotta in italiano nel 1783 per opera di Carlo Fea⁶⁶. Il libro di Winckelmann era ormai lo strumento fondamentale e indispen-

sabile per qualsiasi erudito a causa del suo nuovo concetto di «storia» come sviluppo condizionato da fattori sociali, in primo luogo la libertà.

Pio VI era particolarmente attratto dalla figura di papa Sisto V, da lui ammirato per la quantità delle opere compiute rapidamente in pochi anni, e su questa scia anche lui si dedicava all'abbellimento dell'Urbe. Con questo impegno egli si differenziava nettamente dai suoi diretti predecessori, in quanto né Clemente XIII Rezzonico né Clemente XIV Ganganelli si erano interessati a opere di ripristino urbano. Segni vistosi dell'intervento di papa Braschi in questo campo erano e sono tuttora i tre obelischi eretti in punti eminenti della città, ossia l'obelisco davanti alla Curia Innocenziana, quello sulla piazza del Quirinale in mezzo ai cosiddetti *Dioscuri* e finalmente quello davanti alla chiesa di Trinità dei Monti, eretto a partire dall'aprile del 1787 e della cui posa abbiamo la preziosa descrizione di Goethe⁶⁷. Questo obelisco e il suo alto piedistallo disturbano la sintonia teatrale della scalinata davanti il prospetto della chiesa, tanto che la sua collocazione venne criticata aspramente dal Milizia per la mancanza di coerenza urbanistica⁶⁸. Ponendo l'accento sull'asse sistino proveniente da Santa Maria Maggiore, l'intervento di Pio VI voleva evidenziare che il vero padrone della scalinata era il pontefice romano benché da più di un secolo l'area fosse praticamente nelle mani dalla corona francese⁶⁹. Essendo la scalinata di Spagna da decenni una delle maggiori attrazioni romane per i forestieri di ogni nazione, non sembra improbabile che il messaggio di una tale scelta sia stato quello di ridimensionare il carattere profano di questo prospetto. Anche la piazza davanti al Quirinale, allora residenza ufficiale del Papa, costituiva uno dei luoghi maggiormente frequentati dal grande pubblico, come documentano numerose vedute. Le aggiunte di papa Braschi alle popolari statue degli antichi eroi – ritenuti allora opera di Fidia – comprendevano, oltre all'obelisco, una grande vasca e le iscrizioni esaltanti la memoria del pontefice⁷⁰. Un'altra impresa del papa che fece scalpore a Roma fu il Palazzo Braschi, eretto a partire dal 1792 come residenza dei due nipoti, abbondantemente provvisti dal loro zio con fondi e titoli. La particolare fama di questa costruzione di Cosimo Morelli si deve allo scalone, allora ritenuto il più magnifico di Roma⁷¹.

La memoria più imponente del pontificato di Pio VI è senza dubbio il Museo Pio Clementino, nucleo e cuore degli odierni Musei Vaticani⁷². Mentre altri papi avevano ricevuto i loro ospiti nelle ville dei nipoti o nei teatri e giardini dei

palazzi urbani, Pio VI faceva visitare loro il nuovo Museo che dal 1784 portava anche il suo nome accanto a quello del suo predecessore e fondatore Clemente XIV Ganganelli. I visitatori stranieri di Roma erano soprattutto attratti dalle sculture del Cortile delle Statue, forse anche per la descrizione che Winckelmann aveva dedicato alle principali opere lì conservate. Una prima conseguenza di questa rivalutazione fu la nuova veste architettonica realizzata da Michelangelo Simonetti nel 1773, concepita per creare un ambiente più degno e appropriato per i cimeli della raccolta quali il *Laocoonte*, l'*Apollo*, la *Venere Pudica* e il cosiddetto *Antinoo*⁷³. Le quattro grandi nicchie che custodiscono queste statue ricevono la luce dall'alto e rappresentano quindi i primi esempi di un'illuminazione museale che soltanto nell'Ottocento divenne consueta. L'idea per questa messa in scena, debitrice al Pantheon, deriva in un certo senso ancora dalle cappelle barocche romane dove la luce penetra dall'alto attraverso cupolette o lucernari⁷⁴. Infatti è proprio questo particolare a denunciare di come l'orchestrazione museale del Cortile delle Statue stia a cavallo tra due epoche⁷⁵.

Visto con occhi moderni, risulta piuttosto difficile cogliere gli aspetti nuovi di tale complesso, proprio perché essi hanno avuto un così lungo e intenso séguito. Invece, all'epoca, l'architettura e l'allestimento di questo museo rappresentavano una novità assoluta a livello europeo. Rispetto all'allestimento tradizionale delle raccolte romane, sia pubbliche⁷⁶ che private, il nuovo Museo del Vaticano seguiva un nuovo concetto sintonizzando gli ambienti architettonici con i soggetti e con la funzione delle statue, soprattutto per quelle provenienti da templi e da ninfei⁷⁷.

Confrontata con la Sala Rotonda, perfino la famosa galleria della Villa Albani – allora il più famoso esempio di un moderno allestimento architettonico di statue antiche – tradisce il suo carattere tradizionale e decorativo.

I successivi interventi per la trasformazione della villa di Innocenzo VIII in museo cambiavano l'aspetto di questa parte del Cortile del Belvedere in maniera decisiva: le sontuose sale espositive nell'ala occidentale si realizzavano tra il 1776 e il 1787, accessibili da un ingresso sfarzoso che le rendeva autonome dal Palazzo e dai suoi annessi. L'Atrio dei Quattro Cancelli e il doppio scalone sono il magnifico adito a un insieme di sale il cui unico scopo consiste nella presentazione di opere d'arte antica che culminano nel Cortile Ottagonale. A Michelangelo Simonetti, come architetto del Museo seguì nel 1787 il suo

fig. 65

fig. 66

fig. 67

assistente Giuseppe Camporese, considerato l'autore delle tre maggiori sale, cioè la Sala a Croce Greca, la Sala Rotonda e la Sala delle Muse⁷⁸. Sembra che l'idea per la Sala Rotonda – che imita il Pantheon – derivi dal progetto di un giovane architetto inglese che aveva partecipato al concorso per il nuovo allestimento del Cortile delle Statue⁷⁹. La sala ospitava nelle sue nicchie dodici statue di deità olimpiche mentre al centro si trovava e si trova tuttora un'enorme tazza di porfido con funzione di fulcro per l'ordinamento delle sale; queste, a partire da qui, si allineano sull'asse trasversale in diretta comunicazione con il centro del Cortile Ottagono per terminare nel cosiddetto Vestibolo Rotondo, punto d'incrocio con l'altro asse principale che collegava il museo al Palazzo Vaticano attraverso il cosiddetto corridoio di Bramante (oggi Museo Chiaramonti). Dal Vestibolo Rotondo si passava direttamente alla prima sala che ospitava il *Torso del Belvedere*⁸⁰. La struttura del museo sfrutta in maniera originale l'asimmetria della Villa del Belvedere rispetto al Cortile, unificando il casuale ammassamento di vari edifici sorti in epoche diverse in una complessa e svariata struttura che si articola in solenni prospettive, accentuando l'effetto spaziale e la monumentalità delle statue. Ciò si desume soprattutto dalle splendide vedute del Museo eseguite da Giovanni Volpato tra il 1787 e il 1793, di cui esistono anche esemplari colorati donati forse dal papa ai visitatori di alto rango⁸¹. Le incisioni contribuivano alla diffusione della fama e dell'immagine del Museo Pio Clementino e del suo nuovo concetto espositivo destinato ad un grande futuro.

Lo si percepisce soprattutto guardando la Sala delle Muse, chiamata così perché ospita un ciclo di statue rappresentanti le figlie di Zeus ritrovato nel 1774 a Tivoli insieme ai ritratti di famosi poeti e filosofi greci.

Il programma ideato da Giovanni Battista Visconti della sontuosa decorazione pittorica della volta, realizzata da Tommaso Conca tra il 1782 e il 1787, si adatta in maniera perfetta a quanto esposto nella sala, raffigurando nel centro la *Contesa tra Apollo e Marsia* affiancata da *Apollo e le Muse*, dai *Sette Savi della Grecia* e da riquadri riferenti a grandi poeti greci. Le pareti erano decorate con paesaggi e statue di poeti antichi e moderni (non conservati). L'armonia fra architettura, decorazione e contenuto raggiunge qui un grado che va ben oltre il concetto realizzato nelle Sale della Villa Borghese, contemporanee al Museo e in parte eseguite dagli stessi artisti attivi nel Vaticano⁸². Uno di loro era Cristoforo

Unterperger, già collaboratore del Mengs nella Sala dei Papiri in Vaticano, da considerarsi il primo esempio neoclassico in cui la decorazione dell'ambiente risulta in sintonia tematica con gli oggetti ivi conservati⁸³. Lo stesso concetto museale s'incontra in maniera più elaborata nel Museo Pio Clementino che deve la sua idea e struttura oltre che al committente, lo stesso Pio VI, alla collaborazione di diverse persone. Figura di spicco fu Giovanni Battista Visconti (1722-1784), dal 1767 soprintendente delle raccolte papali di antichità, al quale seguì nel 1784 il figlio Ennio Quirino (1751-1818), autore della compendiosa descrizione che costituisce il primo catalogo scientifico di una raccolta pubblica⁸⁴. In seguito al trattato di Tolentino (1797), il Museo Pio Clementino venne spogliato dei suoi maggiori tesori, inviati a Parigi alla fine del luglio 1798. Il corteo – composto di cinquecento vetture – era considerato dai vincitori come il vero simbolo del loro trionfo. Oltre i cimeli delle collezioni romane, conteneva anche opere che provenivano da altri capoluoghi italiani, per esempio da Modena, da Venezia – da dove furono asportati i cavalli di San Marco e le opere di Tiziano e di Bellini – e soprattutto da Firenze⁸⁵.

All'arrivo dei francesi a Roma, Ennio Quirino Visconti⁸⁶ prese il partito dei nuovi padroni della città, ricoprendo poi come ministro degli interni un'importante e rilevante posizione politica durante il breve periodo della Repubblica Romana. Dopo il crollo di quest'ultima si rifugiò a Parigi, dove divenne ispettore per le antichità e, come tale, uno dei responsabili della sistemazione del Musée Français che nel 1803 cambiò nome in Musée Napoleon. Qui egli imitava in maniera evidente l'allestimento del Museo Pio Clementino, forse per far dimenticare che le opere erano state rubate. Pur essendo il Musée Français una «seconda versione», di fatto viene considerato il primo museo moderno in Europa, soprattutto per la vasta risonanza che riscosse presso il pubblico. Mentre erano stati in pochi i conoscitori europei che avevano visitato il Museo Pio Clementino, furono assai numerosi i visitatori del Louvre, la cui risonanza coralmente positiva era dovuta anche al fatto di essere il primo Museo universale⁸⁷. Lo scrittore tedesco Carl Ludwig Fernow, per esempio, era del parere che Parigi, come nuovo domicilio delle famose sculture vaticane, avrebbe dato inizio a una nuova fioritura delle arti sulle rive della Senna, in grado di superare Roma⁸⁸. Sembra quasi una profezia, seppure in senso opposto rispetto a quanto scritto dal Fernow, visto che «l'era francese dell'arte», come

si deve definire l'Ottocento, si discosterà radicalmente dal retaggio delle opere antiche. Dopo la sconfitta definitiva di Napoleone nel 1815, i capolavori asportati in parte tornarono a Roma, in parte vennero venduti⁸⁹.

Visconti non era l'unico intellettuale romano che simpatizzava per i francesi. Anche José Nicolas de Azara, allora ambasciatore spagnolo a Roma che aveva concluso l'armistizio tra Pio VI e Napoleone Bonaparte, era apertamente filofrancese⁹⁰. Nel 1798, soprattutto gli artisti che erano stati impegnati nelle opere realizzate durante il pontificato di Pio VI divennero sostenitori della Repubblica romana, aspettando da essa e da Napoleone non solo un regime meno corrotto e più libero ma anche un forte impegno per il rinnovamento delle arti. Tra i simpatizzanti dei francesi vi erano per esempio gli architetti Giuseppe Camporese⁹¹ e Giuseppe Barberi, l'incisore Francesco Piranesi, figlio di Giovanni Battista, il pittore Felice Giani, allievo dell'Unterperger e uno dei più dotati decoratori dell'epoca⁹². Anche loro furono direttamente coinvolti nei tempestosi e mutevoli avvenimenti politici, manifestando atteggiamenti equivoci e ambigui. Fra gli stranieri troviamo lo scrittore Carl Ludwig Fernow⁹³ e l'archeologo Georg Zoega⁹⁴, oltre ai pittori Joseph Anton Koch e Johann Christian Reinhart: costoro nella fine del papato e nella proclamazione della Repubblica salutavano la rinascita della Roma antica⁹⁵.

I caotici avvenimenti politici di questi anni si riflettono anche nel campo artistico, come illustrano le vicende di molti artisti che più o meno volontariamente si trovarono coinvolti nelle insidie della politica instabile⁹⁶. Il primo caso, e più spettacolare, ha come protagonista lo scultore Giuseppe Ceracchi, un dotato ritrattista che accanto al Canova era stato uno degli scultori romani di maggiore reputazione durante gli ultimi anni del pontificato di Pio VI⁹⁷. Ceracchi aveva scolpito un busto del papa ma dal 1783 al 1785 era stato a Vienna, aderendo alla Massoneria, e nel 1791 aveva raggiunto gli Stati Uniti, dove ritrasse George Washington (New York, Metropolitan Museum of Art). Tornato in Europa, nel dicembre 1797 fu uno degli organizzatori del fallito colpo di stato per abbattere il governo pontificio a Roma. Costretto all'esilio, si rifugiò a Parigi, dove divenne amico di Jacques-Louis David, pure lui coinvolto fortemente nella politica culturale del Direttorio. Anche qui Ceracchi – definito da Ugo Foscolo «liberissimo d'animo e di altissimi sensi» – si trovava tra fronti avversi e in breve cadde nella trappola mortale. Conoscendo

bene il console Bonaparte, che lo stimava per i suoi talenti artistici, venne scelto per eseguire il fallito attentato a Napoleone dell'11 ottobre 1800, che lo fece finire sotto la ghigliottina⁹⁸.

Un atteggiamento opposto ebbe Antonio Canova, che durante il pontificato di Pio VI godeva della massima fama avendo dato una nuova svolta alla scultura moderna. I monumenti a Clemente XIV Ganganelli (1783-1787) e a Clemente XIII Rezzonico (1783-1793) confermano la perfetta sintonia del suo stile, decisamente moderno e anticheggiante, con il linguaggio ufficiale della corte papale. In una lettera all'amico Selva del 20 aprile 1797 Canova compiange la triste sorte della patria, riferendosi espressamente all'Italia come nazione in preda alle «orribili disgrazie». Si sente quasi tentato di rifugiarsi in America ma infine assicura di voler sacrificare tutto, persino la vita, per contribuire alla salvezza del proprio paese⁹⁹. Il patriottismo del Canova viene provato anche da un altro episodio. Nel 1796 aveva modellato un epitaffio in onore del già menzionato José Nicolas de Azara, che aveva agito da intermediario per il già ricordato armistizio fra la Santa Sede e Napoleone firmato il 23 giugno 1796 a Bologna. Quando però si resero note le umilianti condizioni di questo accordo, l'artista rinunciò alla realizzazione in marmo del monumento¹⁰⁰. Ma anche in séguito i sentimenti patriottici del Canova vennero messi a dura prova. Poche settimane dopo la caduta della Serenissima (12 maggio 1797), Napoleone offriva a Canova la sua protezione, dandogli delle garanzie riguardo il suo stipendio veneziano. Che proprio i francesi fossero particolarmente attratti dalle sue opere risultò evidente nel 1798 durante i mesi dell'occupazione francese, quando Canova preferì lasciare Roma rifugiandosi a Possagno. Infatti, al suo ritorno nel novembre 1798, troverà ben custodito il suo studio romano in via de' Greci e proprio dai soldati francesi. Tale circostanza dimostra che la fama artistica in questi anni inquieti poteva creare problemi di carattere politico ma li poteva anche risolvere. In ogni caso Canova non si fece condizionare dalle mutevoli vicende politiche al punto da limitare la sua libertà artistica. Ciò era senz'altro dovuto alla sua fama, che gli permise un comportamento più autonomo e al di sopra delle parti nei confronti dei nuovi e vecchi potenti. A differenza del Ceracchi, Canova riuscì perfettamente a mantenere il delicato equilibrio sia nei confronti dei vincitori che dei vinti, che lo corteggiavano a vicenda per essere serviti da lui con opere di carattere celebrativo¹⁰¹. Quando si portò a Parigi

fig. 72

fig. 73*

nel 1802 per modellare il ritratto di Napoleone, Canova ricusò di entrare al suo servizio e poté giustificare tale diniego essendo appena stato nominato da Pio VII Ispettore generale delle antichità di Roma.

fig. 74*

Il terzo esempio significativo per illustrare la paradossale situazione romana si riferisce a un collezionista e mecenate che rappresenta una delle figure più interessanti di quegli anni. Si tratta del bizzarro Lord Bristol, personaggio di spicco nella Roma di fine Settecento¹⁰². Pur essendo anglicano, era tuttavia vicino alla corte papale tanto che nel 1798 venne arrestato dai francesi e portato a Milano mentre la sua ricchissima raccolta di opere d'arte fu messa sotto sequestro. Bristol, che in Inghilterra ricopriva la carica di vescovo anglicano del Derbyshire, venne rilasciato in séguito alla protesta di trecentocinquantaquattro artisti di varie nazionalità – in parte anche simpatizzanti dei francesi – i quali erano ben consapevoli del pericolo di perdere un importante committente e sostenitore¹⁰³. Infatti Frederick August Hervey, morto poi nel 1803 ad Albano, era stato la speranza di molti giovani artisti italiani e stranieri allora presenti a Roma. Ispirato da un nuovo tipo di mecenatismo che mirava soprattutto all'arte contemporanea, aveva formato una galleria di carattere didattico che doveva trovare la sua dimora nel castello di Ickworth in Inghilterra. Come attesta una lettera del 1796, Bristol aveva l'intenzione di creare una raccolta sistematica secondo lo sviluppo storico dell'arte¹⁰⁴. L'idea era influenzata dal concetto storico delle scuole pittoriche esposto dal Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia*¹⁰⁵. Ogni scuola doveva essere rappresentata secondo il principio che maggiormente aveva influenzato l'andamento storico: per la scuola veneziana avrebbe prevalso il colore, per la scuola bolognese la composizione, per la scuola romana il sentimento e per la scuola fiorentina il disegno. Inoltre dovevano essere presenti anche la scuola tedesca, la pittura di paesaggio¹⁰⁶ e la scuola inglese. A differenza dell'allestimento consueto nelle gallerie private del periodo, Bristol aveva quindi l'intenzione di «classificare gli autori sotto le varie scuole, mostrare le caratteristiche migliori di ognuna, istruire i giovani, edificare i vecchi»¹⁰⁷.

Uno dei pittori preferiti da Lord Bristol era Vincenzo Camuccini (1771-1844)¹⁰⁸, che già nel 1789 aveva ricevuto i suoi primi incarichi¹⁰⁹. Grazie al suo fratello maggiore Pietro, che esercitava l'attività di antiquario e di consulente per collezionisti forestieri, era entrato ancora giovanissimo nella cerchia di Angelika Kauffmann,

venendo a contatto con Giovanni Volpato ed Ennio Quirino Visconti. Nel 1793 Bristol gli commissionò un quadro che doveva raffigurare la *Morte di Giulio Cesare*. Per il soggetto del dipinto Camuccini ebbe la consulenza del Visconti e data la situazione politica del 1793 – che vide la decapitazione di Luigi XVI – è forse lecito dedurre un richiamo agli eventi coevi¹¹⁰. Il cartone, che misurava trenta palmi di larghezza, venne esposto a Roma nel 1796 e fece grande scalpore¹¹¹; tuttavia, quando nel 1798 il quadro venne presentato al pubblico, per le sue scelte cromatiche suscitò aspre critiche che indussero il pittore a distruggere la tela ed iniziarne una seconda versione, identica nella composizione ma differente nei colori¹¹². Ciò nonostante nel 1798 Lord Bristol commissionò al Camuccini un dipinto gemello raffigurante la *Morte di Virginia* che venne portato a termine nel 1804 e che, esposto nello studio romano del pittore, a differenza del primo dipinto riportò una risonanza molto positiva¹¹³.

In termini di monumentalità e di drammaticità, le due gigantesche composizioni di Camuccini, oggi a Napoli, occupano il primo posto nella scuola romana di quegli anni, come si può rilevare soprattutto dalle reazioni della critica contemporanea¹¹⁴. L'enorme distacco dal tradizionale accademismo romano, rimasto sempre fedele alla retorica tardobarocca, saltò agli occhi di tutti, come anche il fatto che Camuccini seguiva qui l'esempio di Jacques-Louis David e in particolare del suo *Giuramento degli Orazi*, dipinto nel 1784/5 a Roma¹¹⁵. Camuccini, allora che era stato un ragazzo di quattordici anni e allievo di Domenico Corvi, potrebbe averlo visto¹¹⁶ quando David lo espose al pubblico romano nello studio in via del Babuino¹¹⁷. Il clamore provocato dall'opera si coglie dalle critiche apparse nelle più prestigiose riviste romane di allora, quali le «Memorie per le Belle arti» e il «Giornale delle Belle Arti»¹¹⁸. Perfino il papa era curioso di vederla e l'anziano Batoni insisteva affinché David si stabilisse a Roma per diventare il nuovo caposcuola della pittura romana¹¹⁹, essendo lui ormai prossimo alla morte. La riconosciuta «romanità» dell'opera si riferiva soprattutto alla grandiosità e all'intensità di espressione nonché alle qualità pittoriche e grafiche oltre che all'accurato studio del costume e della storia antica. Un'altra novità era la misura grandiosa della tela: da Annibale Carracci e Carlo Maratti fino al Mengs, non si era visto a Roma un dipinto di queste dimensioni destinato a una Galleria pubblica e quindi privo di un determinato contesto architettonico, religioso o decorativo¹²⁰. Benché David

non avesse la minima intenzione di stabilirsi a Roma, egli divenne difatti comunque il nuovo caposcuola, come già nel 1792 ebbe a confermare Lanzi¹²¹.

Una delle testimonianze più preziose per comprendere l'impatto di quest'opera sugli artisti presenti al momento nell'Urbe è l'autobiografia del pittore tedesco Friedrich Wilhelm Tischbein¹²², noto soprattutto per il ritratto di Goethe dipinto a Roma nel 1786/7, che ci mostra il poeta in abito da viaggiatore davanti allo sfondo della Campagna romana (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut)¹²³. Tischbein narra con orgoglio di come fosse riuscito a invitare David nel suo studio per fargli vedere un dipinto di soggetto storico appena finito. Sebbene impegnato nella stesura della sua opera, David rimase talmente sorpreso osservando questo quadro di stile anticheggiante¹²⁴ che a sua volta lo invitò a visitarlo nel proprio atelier altrimenti chiuso agli estranei. Tischbein afferma che vedendo il *Giuramento* con la sua «cupa marzialità» gli venne «un brivido glaciale», benché il dipinto non era stato ancora completato¹²⁵.

L'effetto straordinario del lavoro di David mette in evidenza che il suo messaggio era completamente differente da tutto ciò che si era visto fino a quel momento a Roma, dove per tradizione l'opera d'arte ricopriva funzioni decorative, didattiche oppure di culto, mentre questo dipinto, con il suo enorme fabbisogno di spazio, dominava qualunque ambiente e si opponeva in maniera totale ad un uso meramente decorativo. Il *Giuramento* creava quindi una nuova realtà artistica, un messaggio che venne subito intuito da tutti coloro che lo vedevano con occhi d'artista e non con quelli del tipico critico romano, attento soltanto ai particolari di carattere antiquario, anch'essi peraltro in gran parte impeccabili. Una simile cosa avvenne per un quadro di Jean-Germain Drouais, allievo e compagno di studio di David, che nel 1784 aveva vinto il *Prix de Rome* e venne insieme a David a Roma, dove morì nel 1788 all'età di soli 25 anni. Oltre a collaborare al *Giuramento degli Orazi*, Drouais dipinse a Roma una composizione in proprio raffigurante l'assassinio di Mario (*Mario a Minturno*), anche questo un quadro di enormi dimensioni che venne esposto nel 1787 a Parigi entusiasmando tutti. Una descrizione venne pubblicata a Roma nelle «Memorie delle Belle Arti» del settembre 1786¹²⁶. La scena è espressa con mezzi talmente drammatici da suscitare emozioni del tutto sconosciute fino ad allora al pubblico artistico. Thomas Jefferson venne colto addirittura da un'«estasi

contemplativa con la sensazione di perdere la coscienza del proprio essere»¹²⁷.

Impressionato dalla grandiosità del quadro di David, anche Tischbein cominciò a dipingere un'opera in questa nuova maniera e di ampie dimensioni¹²⁸. Questo quadro, che fino a poco tempo fa risultava disperso, mette in evidenza i problemi del pittore tedesco nell'affrontare un genere e una tematica fuori del suo solito repertorio. Nonostante il suo entusiasmo e la sua conoscenza antiquaria, Tischbein non era in grado di appropriarsi del linguaggio formale che convince lo spettatore, suscitando emozione e partecipazione: appunto quella sensazione che David aveva destato con la sua opera. Il problema di Tischbein è di molti suoi connazionali, aderenti al gusto dell'antico promulgato da Winckelmann ma poco esperti nel mestiere di pittore, era dovuto al fatto che non avevano la domestichezza con i mezzi tecnici indispensabili per conferire alle figure espressione e sentimento – secondo la dottrina classica impartita dall'Académie Royale di Parigi – e per influire sul cuore e sulla mente tramite l'occhio. Messo a confronto con il *Giuramento degli Orazi*, il quadro di Tischbein sembra l'opera di un dilettante non soltanto per ragioni tecniche ma soprattutto per espressione e carattere. Le difficoltà di Tischbein con il linguaggio aulico emergono dal commento da lui fatto al quadro di Drouais, affermando che «tutti i pittori francesi hanno qualcosa di teatrale e sovraccaricato»¹²⁹.

Torniamo al Camuccini. Già la critica contemporanea paragonava la *Morte di Giulio Cesare* all'opera di David¹³⁰ per lo stile, il soggetto e le sue dimensioni¹³¹, ma non esistono conferme da parte del Camuccini a questo proposito. Sopravvive però una lettera programmatica scritta da Londra il 18 ottobre 1800 dal suo fratello maggiore Pietro, nella quale espone gli ideali e i principî che, secondo lui, per Vincenzo dovevano costituire la strada e l'obiettivo per raggiungere la virtù:

Dunque non pensare ad altro che alla virtù ancora sei in tempo se vuoi per fare onore a Roma, consolati e rallegrati che sei nato Romano e sei Pittore, adesso che io sono arrivato salvo non pensare ad altro che alla gloria, riprendi quel tuo stile antico, disegnare presso il vero con il tuo lapis piombino e così procura di fare i pensieri, la maniera strapazzata aborrisce, ritorna all'Ospedale [di S. Spirito dove si insegnava l'anatomia] per quello che ti serve, ordina cartoni e fa contorni finiti da presso le statue antiche per imparare le forme dei diversi caratteri che non hai mai fatto ed il progetto di farlo con il gesso sopra tele oscure, era buono per me, ma non adesso per te, non mancare di farlo, e farli finiti più che puoi e dell'i-

fig. 75

stessa grandezza, incomincia con il Laocoonte invece di farne cinque statue in due vedute è meglio per te farne 10 da dieci statue. Ricordati riguardo al colore [...] mai più un tocco con il pennello darai che non sia l'esempio preceduto dalla natura, l'istessi bozzetti che farai procura prima di consultare il vero cioè dar occhiate in generale a quelle degradazioni e contrasti d'opposizioni che vedrai nella tua mente, continua ti prego con tutto l'impegno la storia Romana questa dev'essere il tuo scopo.

Pietro Camuccini esalta qui le qualità essenziali della moderna pittura di storia, indicando lo scrupoloso studio del vero e dell'antico come fonti, l'esattezza e la precisione del disegno come metodo, la lettura di testi come modelli per il soggetto e infine lo studio di Raffaello come esempio per le 'pieghe' e la composizione, mezzi che devono però essere adoperati senza impedire al pittore di diventare «originale da se stesso». In queste direttive, che includono anche la scelta del soggetto rigorosamente di storia romana, si riflettono e si riassumono tutte le posizioni della teoria artistica di questi anni, soprattutto quelle di Menges rese popolari dagli scritti di Francesco Milizia¹³² e dal già menzionato Nicola Passeri¹³³. Ma la vera novità del «catalogo» di regole artistiche di Pietro Camuccini è il risalto che viene dato al fatto di essere, il fratello, «pittore e romano». Provare orgoglio per privilegi e doni concessi dal caso e

dalla natura e pensare alla gloria: tutto questo chiede all'artista responsabilità sociale e tinge l'opera d'arte di patriottismo e di sentimento nazionale. Indubbiamente si rispecchiano qui le conseguenze che la politica culturale del *Directoire* di Parigi aveva prodotto nel contesto europeo. «Cessez d'être cosmopolites, resserrez cette vaste affection, qui embrasse tout l'univers, et tâchez d'aimer un peu plus votre Patrie»: agli artisti così, nel 1796, si erano rivolti i giornali francesi¹³⁴.

La perdita di gran parte del patrimonio artistico, sottratto dalla Francia vincitrice, aveva contribuito a risvegliare la coscienza della cultura nazionale e il patriottismo anche negli intellettuali e negli artisti italiani. Il patriottismo culturale, infatti, segnò in maniera nuova e incisiva la differenza tra il Sette e l'Ottocento. Personaggi come Leopoldo Cicognara, Melchiorre Cesarotti, il poeta Pietro Giordano e lo stesso Canova s'impegnarono per l'elaborazione di un concetto culturale di dimensione nazionale. La personalità e l'opera di Fabio di Maniago sono in piena sintonia con questo «spirito ottocentesco», tanto che la scelta di dedicarsi alla storia delle belle arti in Friuli e alla salvaguardia delle locali opere d'arte a buona ragione va considerata anche come risultato delle sue esperienze romane*.

Note

¹ I manuali più diffusi in lingua italiana erano nel Settecento: F. Titi, *Studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma* (1674), Roma 1763; G. Roisecco, *Descrizione di Roma moderna* (1739), Roma 1765; R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione di Roma moderna*, Roma 1767. La più diffusa, che ebbe molte edizioni anche nell'Ottocento, è la guida di Giuseppe Vasi, *Itinerario istruttivo per ritrovare le antiche e moderne magnificenze di Roma*, 1763. Varie edizioni e aggiunte da parte di M. Vasi, (ad esempio, Roma 1791) e più tardi da A. Nibby. Per le guide illustrate di Roma nel periodo tra Sette e Ottocento cfr. G. Barche, *Studien zur Darstellung der Stadt Rom 1750-1870*, tesi di laurea, München (LMU) 1985.

² Fra i diari cronologicamente più vicini al soggiorno del di Maniago è da menzionare quello del viaggio italiano di J.W. von Goethe del 1786-7 (J.W. von Goethe, *Italienische Reise, Zweiter Römischer Aufenthalt*, in *Id., Werke*, XI, a cura di E. Trunz, commento di H. von Einem, München 1974 [Hamburger Ausgabe]) che è quello più ricco di notizie. In contrasto per il suo carattere quasi austero che comprende soltanto le notizie sui luoghi visitati, è il diario di G.E. Lessing del 1775 (G.E. Lessing, *Tagebuch der italienischen Reise*, a cura di W. Milde, Wiesbaden 1997).

³ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960, p. 59.

⁴ Il termine «neoclassicismo» coniato da Mario Praz (*Gusto neoclassico* [1940], Napoli 1959) ha trovato vasta diffusione nelle pubblicazioni sul periodo che includono l'ambiente romano. Rimando soprattutto a: H. Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968; *Neo-Classicism. Style and Motif*, catalogo della mostra (The Cleveland Museum of Art), a cura di H. Hawley, Cleveland 1964; G.C. Argan, *Il neoclassicismo* (dispensa della lezione tenuta presso l'Università degli studi di Roma, a.a. 1967-68), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1968.

⁵ Atteggiamenti romantici si riscontrano soprattutto presso artisti nordici interessati al passato e all'arte medievale a partire dagli anni attorno al 1770. Più recentemente è stato poi coniato il termine 'gusto dei primitivi' per questa corrente artistica e culturale (L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino 1972).

⁶ Benché il termine 'purismo' è prevalentemente applicato per il periodo dopo il 1820, si possono già riscontrarne i primi avvertimenti nell'opera giovanile di Tommaso Minardi (cfr. *Disegni di Tommaso Minardi 1787-1871*, catalogo della mostra [Roma, Galleria d'Arte moderna], a cura di S. Susinno, M.A. Scarpati, Roma 1982) e anche il movimento dei Nazareni nordici è da collegarsi in un certo senso con queste tendenze (cfr. *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra [Roma, Galleria d'Arte moderna], Roma 1981).

⁷ Recentemente il termine ecletticismo biasimato per più di due secoli è stato oggetto di una reinterpretazione. Cfr. M.

Hellenthal, *Eklektizismus. Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts (Arbeiten zur Ästhetik, Literatur- und Sprachwissenschaft, 17)*, Frankfurt am Main 1995, in particolare pp. 176-215.

⁸ Per la bibliografia recente sul Settecento romano sono da menzionare S. Rudolph, *La Pittura del Settecento a Roma*, Milano 1983 e G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, ambedue in forma di abecedario, mentre Gian Lorenzo Mellini, nell'introduzione alla sua antologia *Notti romane* (Firenze 1992), affronta anche questioni generali e di metodo.

⁹ Oltre al mio articolo (*Antonio Cavallucci: un pittore romano fra tradizione e innovazione*, «Bollettino d'arte», LXI, 1976, pp. 193-212), cfr. la voce di Liliana Barroero su Antonio Cavallucci, in *La collection Lemme. Tableaux romains des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo della mostra (Musée du Louvre), a cura di S. Loire, Paris 1998, p. 113.

¹⁰ Per Unterperger: *Cristoforo Unterperger. Un Pittore Fiemmesse nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra (Cavalese, Jesi, Roma), a cura di C. Felicetti, Roma 1998.

¹¹ Per Cades: M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps*, Paris 1992.

¹² U. Müller Hofstede, *Achill, Apoll und Niobe. Das Sublime in Gavin Hamiltons Historienbildern. Eine Studie zur Ästhetik des Göttlichen und Heldenhaften*, Münster (LIT) 1993. L'unico studio di carattere monografico su Hamilton non è dedicato alla sua opera pittorica in generale ma pone invece l'accento sul carattere sublime delle sue opere.

¹³ Per lungo tempo trascurato, Trippel è stato recentemente oggetto di una mostra monografica nella sua città natale Schaffhausen (*Alexander Trippel 1744-1793*, catalogo della mostra [Museum zu Allerheiligen], a cura di D. Ulrich, Schaffhausen 1993).

¹⁴ La bibliografia invecchiata su Carstens si è arricchita grazie al catalogo della mostra *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar* [Schleswig, Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf], a cura di R. Barth, Schleswig 1992.

¹⁵ In proposito cfr. N. Grund, *Malerische Reise eines deutschen Künstlers nach Rom*, Wien 1789, pp. 196-197.

¹⁶ Per Maron cfr. S. Roettgen, *Antonius de Maron faciebat Romae. Zum Werk Anton von Marons in Rom*, in *Artisti austriaci a Roma. Dal Barocco alla Secessione*, catalogo della mostra (Roma, Vienna 1972), Roma 1972, pp. 35-52 e anche: Ead., *Die Mengsische Akademie in Rom. Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann*, in *Angelika Kauffmann 1741-1807. Eine Dichterin mit dem Pinsel*, catalogo della mostra (Düsseldorf, München, Chur), a cura di B. Baumgärtel, Stuttgart 1998, pp. 52-56.

¹⁷ Nel 1798 dipinge il ritratto del generale Lespinasse in segno di gratitudine per il buon trattamento. Ma appena Pio VII si è stabilito a Roma, viene subito ricevuta dal papa in udienza (cfr. *ivi*, p. 450).

¹⁸ *Ivi*, pp. 32-33.

¹⁹ L'ambiente romano di Angelika Kauffmann sta al centro del catalogo della mostra *Angelika Kauffmann e Roma* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca), a cura di O. Sandner, Roma 1998.

²⁰ Cfr. *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur*, catalogo della mostra, a cura di Ch. von Holst, Stuttgart 1989, pp. 11-20.

²¹ L'ambiente internazionale attirato a Roma da Thorvaldsen è oggetto del catalogo della mostra *Künstlerleben in Rom*.

Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, catalogo della mostra [Nürnberg, Schleswig Schloß Gottorf, Kopenhagen], a cura di G. Bott, H. Spielmann, Kopenhagen 1992.

²² Il gruppo è inserito nel ritratto del conte Fries dipinto nel 1787 da Angelika Kauffmann a Roma. Cfr. *Angelika Kauffmann e Roma* 1998, cit., pp. 114-116.

²³ Commissionato dal colonnello John Campbell, il gruppo venne acquistato nel 1801 da Gioacchino Murat e portato in Francia (Paris, Musée du Louvre).

²⁴ Cfr. M. Winner, *Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Stau von Antico bis Canova*, in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Richard Krauthheimer (Roma 1992), a cura di M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, pp. 227-252: 249 ss.

²⁵ Per la bibliografia sulla Repubblica giacobina rimando allo studio essenziale di V.E. Giuntella, *La giacobina Repubblica romana*, «Archivio della società romana di storia patria», 1950, pp. 1-213. Più recente *Roma giacobina*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma), a cura di M.E. Monti Tittoni, L. Palladini Cavazzi, Roma 1973 (purtroppo privo di saggi e di riproduzioni).

²⁶ Cfr. il disegno di T. Mecandetti per una medaglia commemorativa, riprodotto in *Roma giacobina* 1973, cit., p. 129.

²⁷ Il critico tedesco Carl Ludwig Fernow, che visse a Roma dal 1795 al 1803 entrando in stretto rapporto con Carstens, giudicava la restaurazione della *Pfaffenherrschaft* in senso molto negativo (K.L. Fernow, *Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, a cura di H. von Einem, R. Pohrt, Berlin 1944; inoltre: R. Schoch, *Rom 1797. Fluchtpunkt der Freiheit*, in *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, catalogo della mostra [Nürnberg, Germ. Nat. mus., Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Kopenhagen], a cura di G. Bott, H. Spielmann, Kopenhagen 1992, pp. 20-22).

²⁸ Cfr. C. Furlan, *Fabio di Maniago e il suo contributo alla storiografia artistica del Friuli*, in F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, a cura di C. Furlan, trascrizione di L. Cargnelutti, I, Udine 1999³, pp. XIII-LXIX: LXIV.

²⁹ Cfr. P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976 e *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), a cura di P. Rosenberg, Paris 1999.

³⁰ Citazione tratta da O. Rossi Pinelli, *Intelletuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 292-307: 295.

³¹ Fino a tutto il Settecento un buon fondamento documentario si trova nell'opera di L. von Pastor (versione italiana: L. von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del medio evo [...]*, XVI. *Storia dei Papi nel periodo dell'assolutismo dall'elezione di Benedetto XIV sino alla morte di Pio VI*, 3. *Pio VI* [1775-1799], versione italiana di P. Cenci, Roma 1955) ma una simile opera manca per il periodo successivo della storia di Roma.

³² L. Lanzi, *La Storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana, compendiate e ridotta a metodo per agevolare a dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze 1792, p. 373. Per l'edizione integrale vedi qui alla nota seguente.

³³ *Id.*, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle*

arti fin presso al fine del XVIII secolo (1809), a cura di M. Capucci, I, Firenze 1967, pp. 431-432. Il testo è già contenuto nell'edizione del 1792.

³⁴ Bassano 1795-1796 e ivi 1809.

³⁵ Cfr. la frase citata in Furlan 1999 cit., p. LXIV, dove il di Maniago definisce Roma la «riunione e il centro degli artisti europei».

³⁶ Ivi, p. XVII.

³⁷ Cfr. A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte*, Bologna 1995. In generale le riserve italiane contro il viaggiare erano alquanto persistenti come affermano i commenti a questo proposito del rinomato scienziato padovano Giuseppe Toaldo: «Siamo in un tempo in cui il viaggiare è diventato un capo di moda: una certa smania, o vogliamola dire mania, ha invaso gli spiriti [...] e le persone d'ogni condizione [...] gioco che può in fine interessare e ferire dopo tante altre piaghe, l'economia, la morale e forse la politica stessa» (*Del viaggiare. Lezione accademica del signor Abate Toaldo del 28 Giugno 1791*, Venezia 1791, p. 7).

³⁸ Cfr. a questo proposito H. Cross, *Roma nel Settecento*, Bari 1990 (tit. orig.: *Rome in the Age of Enlightenment. The post-Tridentine syndrome and the Ancien Regime*, Cambridge 1990), pp. 407-411. Si vedano inoltre i vari contributi in *Roma antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte), a cura di B. Buberl, München 1994. Pertinente anche *J.H. Fragonard e H. Robert a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici), a cura di C. Boulot, Roma 1990.

³⁹ Cfr. il contributo di C. Furlan e M. Grattoni d'Arcano nel presente volume.

⁴⁰ Si tratta della cosiddetta Casa de' Stefanoni dove Mengs aveva vissuto dal 1752 al 1756. Per la decorazione dell'edificio cfr. la descrizione di Gioacchino Prosperi, pubblicata in G. Castellani, *Gli ultimi 26 anni di Angelica Kauffmann in Roma, 1781-1807*, «Strenna dei romanisti», 27, 1966, pp. 75-79; 77.

⁴¹ Tra le opere dipinte in questi anni vi erano alcune opere di soggetto religioso (cfr. *Angelika Kauffmann 1741-1807. Eine Dichterin mit dem Pinsel* 1998, cit., cat. 267-271).

⁴² Si veda il passo dedicato alla scuola romana in Lanzi (1809) 1967 cit., I, p. 431.

⁴³ Furlan 1999³ cit., p. XXXVII.

⁴⁴ I testi disponibili in lingua italiana erano quelli contenute nelle edizioni curate dal de Azara insieme a Francesco Milizia (Parma 1780 per i torchi di Bodoni, Bassano del Grappa 1783 per i torchi di Remondini), e infine quella curata da Carlo Fea a Roma nel 1787. La frequenza di pubblicazione delle tre edizioni italiane indica l'alto grado d'interesse riscontrato presso il pubblico.

⁴⁵ N. Passeri, *Del Metodo di studiare la pittura e delle cagioni di sua decadenza di Niccola Passeri di Faenza Accademico onorario Clementino di Bologna, e della Veneta pubblica Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura. Aggiuntori un piano di statuti per formare una pubblica Accademia di Pittura, Scultura, ed Architettura, ideato dallo stesso autore*, Napoli 1795. Il libro, dedicato al principe Nicola Esterhazy, ha la struttura di un dialogo immaginario tra Winckelmann e Mengs e ha luogo in diversi luoghi, a partire dalla casa romana dello stesso Mengs per spostarsi poi alla villa Medicea, a San Pietro in Montorio, alla Galleria Farnese, alla Villa Albani e finalmente alla Villa Borghese.

⁴⁶ «Né passa per Roma alcun di questi illustri Viaggiatori

che non voglia avere di sua mano il ritratto o qualche quadro istoriato» (Passeri 1795 cit., p. 25).

⁴⁷ Furlan 1999³ cit., pp. XLI-XLII, LVIII.

⁴⁸ Ivi, p. LXIV.

⁴⁹ Dopo le ricerche di S. Petereit Guicciardi (*Das Casino Borghese: Dekoration und Inhalt*, tesi di laurea, Università di Vienna, 1983) che hanno preso in esame la decorazione settecentesca della villa Borghese sulla base delle fonti archivistiche, c'è da menzionare il recente C. Paul, *Making a Prince's Museum*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Museum), Los Angeles 2000.

⁵⁰ Lanzi dedica ai lavori della Villa Pinciana il seguente commento: «Le pitture di villa Pinciana, ove S.E. il sig. Principe Borghesi ha voluto impiegare tanti e sì bravi pennelli, è una intrapresa che merita di essere eterna nella storia delle arti» (Lanzi [1809] 1967 cit., I, p. 431).

⁵¹ Cfr. A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma s.d. [ma 1964], pp. 111-134.

⁵² Per il Barberi: A. Busiri Vici, *Giuseppe Barberi architetto romano giacobino*, [I], «Capitolium», ottobre 1961a, pp. 3-14; Id., *Giuseppe Barberi architetto romano giacobino*, [II], «Capitolium», novembre 1961b, pp. 3-17.

⁵³ Cfr. A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1785-1823 e la cultura di fine secolo*, II, Milano 1999, pp. 556-577.

⁵⁴ Pur essendo uno degli scultori e decoratori più dotati del tardo Settecento romano, manca tuttora una pubblicazione di carattere monografico sul Pacetti. Rimane quindi essenziale: H. Honour, *Vincenzo Pacetti*, «The Connoisseur», 146, novembre 1960, pp. 174-181. Cfr. anche *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, a cura di J. Rishel, E. Peters Bowron, London 2000, pp. 274-275.

⁵⁵ La bibliografia recente per Anton von Maron rimane ancora scarsa, a parte il mio contributo (Roettgen 1972 cit.). Tuttavia, si segnala la monografia con catalogo ragionato cui sta attendendo Isabella Schmittmann nel corso della sua tesi di perfezionamento presso l'Università (LMU) di München (PhD).

⁵⁶ L'opera di Stefano Tofanelli – che divenne più tardi pittore di corte a Lucca – è tuttora poco studiata. Cfr. A.M. Clark, *The Wallraf – Richartz Portrait of Hewetson (1960)*, in Id., *Studies in Roman Eighteenth Century Painting*, a cura di E. Peters Bowron, Washington D.C. 1981, pp. 139-141.

⁵⁷ Per Bernardino Nocchi: S. Rudolph, *Il punto su Bernardino Nocchi*, «Labyrinthos», 4, 1985, pp. 200-231.

⁵⁸ L'importante contributo di Tommaso Conca (ca. 1750-1815) alla pittura romana di fine secolo rimane ancora da definire e da esplorare. Le sue numerose opere romane sono caratterizzate da un evidente richiamo al naturalismo barocco d'impronta rubensiana. Cfr. *Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000, cit., pp. 494-495 e qui alla nota 82.

⁵⁹ Cfr. Goethe 1974 cit., pp. 521 ss. Per la decorazione dell'appartamento del Senatore Rezzonico si veda G. Pavanello, *Arte veneta*, 52, 1998, pp. 86-111. Sul soggiorno romano di Goethe cfr. i vari contributi in *Endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt. Goethe in Rom*, a cura di K. Scheurmann, U. Bongarts-Schoner, Mainz 1997.

⁶⁰ Cfr. H. Hager, *Il modello per la nuova Sagrestia di San Pietro in Vaticano*, in *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo reale), Napoli 1998, pp. 105-120.

⁶¹ Cfr. S. Ceccarelli, *Carlo Marchionni e la Sagrestia Vaticana*, in *Carlo Marchionni architettura e scenografia*

contemporanea, a cura di E. Debenedetti, Roma 1988, pp. 57-105; e inoltre il catalogo della mostra *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, a cura di E. Kieven, Stuttgart 1993, pp. 308-321.

⁶² La critica del Milizia viene espressa in diverse lettere dirette al conte Sangiovanni: si veda *Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni*, «Antologia Vieusseux», XVIII, maggio 1825, p. 97 (Lettera 30 del 14 febbraio 1778), e anche P. Barocchi, *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833*, Firenze 1975, pp. 625-656.

⁶³ Per esempio la critica di Giacomo Quarenghi (cfr. E. Kieven, *Sempre si fantastica per San Pietro. Ein Projekt des jungen Valadier für die Sakristei von St. Peter*, in *An architectural progress in the Renaissance and Baroque (Essays in Architectural History. Presented to Hellmut Hager on his 66th Birthday)*, II, Pennsylvania 1992, p. 912). Fra le voci negative anche quella del pittore boemo Johann Jacob Norbert Grund (1755-1815), autore della *Malerische Reise eines deutschen Künstlers nach Rom* (Vienna 1789, pp. 196-197) e più tardi professore all'Accademia del Disegno a Firenze.

⁶⁴ Della vasta bibliografia sulla villa Albani sono da menzionare: *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti*, Roma 1980; *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, a cura di H. Beck, P.C. Bol, Berlin 1982; *Committenze della famiglia Albani. Note sulla villa Albani-Torlonia*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1985.

⁶⁵ Cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. I. Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999, cat. 304, pp. 397-406.

⁶⁶ G.G. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta ed aumentata dall'Abate Carlo Fea*, I-III, Roma 1783-1784. La prima edizione italiana dell'opera principale del Winckelmann era stata pubblicata a Milano nel 1779 (a cura di Carlo Amoretti e Angelo Fumagalli).

⁶⁷ In data 13 febbraio 1787 nel diario del viaggio italiano (Goethe 1974 cit., p. 168).

⁶⁸ Lettera del 5 aprile 1788 (*Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni* 1825, cit., p. 163).

⁶⁹ I monaci del convento di Santa Trinità dei Monti protestavano contro l'erezione dell'obelisco, cfr. W. Lotz, *Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XII, 1969, pp. 39-94.

⁷⁰ Ne fa testimonianza l'opulento calamaio di Vincenzo Coaci che riproduce la nuova composizione del gruppo dei dioscuri completato dall'obelisco, cfr. *Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000, cit., pp. 191-193. Milizia, in una lettera al conte Sangiovanni, critica il «vano fasto» del nuovo impianto realizzato da Giovanni Antinori (*Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni* 1825, cit., p. 156).

⁷¹ Pastor 1955 cit., pp. 30-31. Si veda anche Milizia nella lettera al conte Sangiovanni del 29 maggio 1790 (*Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni* 1825 cit., p. 166). Per la storia della costruzione del palazzo Braschi cfr. M.F. Fischer, *Studien zur Planungs und Baugeschichte des Palazzo Braschi in Rom*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XII, 1969, pp. 95-136.

⁷² In attesa della monografia sul Museo Pio Clementino di Jeffrey Collins (d'imminente pubblicazione) cito soltanto: G. Leinz, *Das Museum Pium Clementinum und der Braccio Nuovo im Vatikan*, in *Glyptothek*, catalogo della mostra

(München, Glyptothek), München 1980, pp. 604-606 e G.P. Consoli, *Il Museo Pio Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996.

⁷³ Cfr. i vari contributi in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* 1998, cit.

⁷⁴ Così ad esempio la Cappella Avila a Santa Maria in Trastevere, del Gherardi (1680), oppure la Cappella Raimondi a San Pietro in Montorio, del Baratta (1642).

⁷⁵ Francesco Milizia, il più radicale critico dell'architettura tradizionale, biasima il peristilio per essere «l'ennesimo esempio di architettura borrominesca» (nella lettera al conte Sangiovanni del 23 maggio 1773, in *Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni* 1825, cit., pp. 42-44).

⁷⁶ Anche la sistemazione del Museo Capitolino (istituito nel 1734 da Clemente XII) rivela il suo carattere tradizionale quando viene messo a confronto con il Museo Pio Clementino.

⁷⁷ La collocazione del Giove Verospi nella Galleria delle Statue rispecchia l'impianto di un tempio greco. Anche la sistemazione della Cleopatra-Ariadne in una specie di ninfeo è dovuta all'intenzione di ricreare un'ambientazione adatta al tema e alla funzione originale delle statue.

⁷⁸ Secondo Pastor (1955 cit., p. 60), un altro architetto impegnato nel Museo Pio Clementino fu Giuseppe Cremonese, al quale spetta la forma della Sala della Biga.

⁷⁹ Nella lettera al conte Sangiovanni del 23 maggio 1773, Milizia ricorda il modello di un giovane architetto inglese (del quale non fa il nome) presentato nel concorso per il Cortile ma non premiato: prevedeva un portico che avrebbe ricoperto l'intero cortile con una cupola su modello del Pantheon (*Carteggio tra Francesco Milizia e il conte Francesco Sangiovanni* 1825, cit., p. 43). Secondo Eva Brües (*Die Schriften des Francesco Milizia*, «Jahrbuch für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft», 6, 1961, pp. 69-113: 89) si tratta di Thomas Harrison (1744-1829).

⁸⁰ Lo sviluppo assiale del Museo è ben visibile in due sezioni prospettiche attribuite al Simonetti che si conservano nell'Archivio tecnico del Governatorato della Città del Vaticano (Consoli 1996 cit., fig. 23).

⁸¹ Cfr. *Giovanni Volpato 1735-1803*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa-Roma), a cura di G. Marini, Bassano del Grappa 1988, pp. 171-174. Collaboratore del Volpato per le vedute era lo svizzero Louis Ducros. Cfr. F. Haskell, *The Museo Pio-Clementino in Rome and the views by Ducros and Volpato*, in *Images of the Grand tour. Louis Ducros 1748-1810*, catalogo della mostra (London-Manchester-Lausanne), a cura di J. Jacob, Geneve 1985, pp. 36-39.

⁸² L'importanza di questo programma è stato sottolineato recentemente da Jeffrey Collins nella sua conferenza (non ancora pubblicata) *From Muses to Museums: Tommaso Conca and the Triumph of Apollo at the Vatican*, (Philadelphia, 15 aprile 2000, Assemblea annuale della American Society of Eighteenth-Century Studies).

⁸³ Cfr. S. Roettgen, *Das Papyrskabinett von Mengs in der Bibliotheca Vaticana. Ein Beitrag zur Geschichte und Idee des Museo Pio-Clementino*, «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst», XXXI, 1980, pp. 189-246; inoltre: *Cristoforo Unterperger* 1998, cit., pp. 69-72.

⁸⁴ Per la parte avuta da G.B. Visconti cfr. S. Howard, *An Antiquarian Handlist and the beginnings of the Pio Clementino* (1973), in Id., *Antiquity restored*, Vienna 1990, pp. 142-153). Il primo volume del catalogo del Museo Pio Clementino - 7 volumi editi a Roma dal 1782 al 1797 - uscì

va ancora sotto il nome di Giovanni Battista Visconti, ma venne già prevalentemente redatto dal figlio Ennio Quirino.

⁸⁵ Wescher 1976 cit., pp. 55-86.

⁸⁶ Cfr. G. Sforza, *E.Q. Visconti e la sua famiglia*, «Atti della Società ligure di storia patria», LI, 1923. Inoltre: P. Vian, *Specimen domesticæ institutionis. La Biblioteca di Giovanni Battista Visconti fra tradizione e modernità*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 3, 1996, pp. 617-636. Manca però una nuova e aggiornata monografia sul Visconti che ne colga la personalità e l'opera, così complesse ed equivoche, utilizzando il ricco lascito conservato nella Biblioteca Vaticana e nella Bibliothèque Nationale di Parigi.

⁸⁷ Cfr. I. Jenkins, *Gods without Altars: The Belvedere in Paris*, in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan* 1998, cit., pp. 459-469; 468. H. Belting (*Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, con bibliografia essenziale) dedica un capitolo al concetto di museo ideale realizzato nel Louvre.

⁸⁸ Fernow 1944 cit., pp. 133-134.

⁸⁹ Cf. L. Berra, *Opere d'arte asportate dai Francesi da Roma e dallo Stato pontificio e restituite nel 1815 dopo il congresso di Vienna*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia», 27, 1951-1952, pp. 239-246.

⁹⁰ La situazione del de Azara era particolarmente delicata e ambigua. Pur essendo amico di Pio VI, strinse anche un legame di amicizia con Napoleone. La prima scelta delle opere antiche da prelevare dal Museo Pio Clementino fu fatta dal de Azara (cfr. C.E. Corona Baratech, *José Nicolas de Azara. Un embajador español a Roma*, Zaragoza 1948). Lasciato Roma venne nominato nell'aprile 1798 ambasciatore straordinario a Parigi. La sua importante collezione e la sua ricca biblioteca rimasero a Roma e vennero smembrate soltanto dopo la sua morte avvenuta nel 1804 a Parigi (cfr. anche B. Cacciotti, *La collezione di José Nicoals de Azara: studi preliminari*, «Bollettino d'arte», 78, 1993, pp. 1-54).

⁹¹ Architetto dell'«Altare patrio per la festa della Federazione del 20 marzo», eretto nel 1798 in piazza San Pietro. Cfr. il dipinto di Felice Giani (Roma, Museo di Roma), riprodotto in Ottani Cavina 1999 cit., I, p. 43.

⁹² Sul legame tra Giani e la Francia cfr. ivi, pp. 41-42.

⁹³ Sul Fernow: A. Sbrilli, *Carl Ludwig Fernow: lo spirito teorico del Neoclassicismo*, in *Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte moderna), Roma 1990, pp. 75-79. Inoltre: H. Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur, 159), che contiene un'analisi approfondita del concetto estetico di Fernow.

⁹⁴ La figura di Georg Zoëga (1755-1809), che visse a Roma dal 1783 fino alla morte ed è conosciuto soprattutto come consulente archeologico di Thorvaldsen a partire dal 1797, ha trovato poco interesse nella storiografia moderna. Si veda l'elogio storico di Friedrich Gottlieb Welcker (*Zoëgas Leben. Sammlung seiner Briefe und Beurtheilung seiner Werke*, Stuttgart-Tübingen 1819).

⁹⁵ Cfr. a questo proposito Schoch 1992 cit., pp. 17-23.

⁹⁶ Al compito difficile di unire e analizzare le varie fonti per illuminare le complesse vicende artistiche della Roma repubblicana finora si è soltanto dedicato A. Ottani Cavina (1999 cit., I, pp. 26-47).

⁹⁷ Cfr. *Giuseppe Ceracchi scultore giacobino 1751-1801*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini), a cura di R. de Felice, Roma 1989.

⁹⁸ Ivi, pp. 46, 84.

⁹⁹ Cfr. G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, pp. 84-85.

¹⁰⁰ Il monumento del quale si conserva il modello in gesso venne inciso da Pietro Fontana ancora nello stesso anno 1796 (cfr. *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra, a cura di G. Pezzini Bernini, F. Fiorani, Bassano del Grappa 1983, p. 124).

¹⁰¹ Alcune delle opere canoviane di questi anni sono direttamente collegate con eventi politici. I legami fra Canova e la politica sono stati indagati da M.S. Johns, *Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley/California 1998.

¹⁰² B. Ford, *The Earl-Bishop. An Eccentric and Capricious Patron of the Arts*, «Apollo», 99, June 1974, pp. 426-434. La figura di Lord Bristol e il suo ruolo di mecenate troppo genericamente definito bizzarro e strano merita una più attenta revisione anche perché la monografia di W.S. Child-Pemberton (*The Earl-Bishop*, s.l. 1924) è pressoché introvabile.

¹⁰³ Cfr. *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte moderna), a cura di G. Piantoni de Angelis, Roma 1978, pp. 28 ss.

¹⁰⁴ Lettera di Bristol a Lady Elizabeth Foster, in Ford 1974 cit., p. 430.

¹⁰⁵ Il testo relativo alla scuola romana è già completamente elaborato nella prima e ancora parziale edizione dell'opera pubblicata a Firenze nel 1792 con il titolo *La Storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentine senese romana napoletana, compendiate e ridotta a metodo per agevolare a dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*.
¹⁰⁶ Bristol dava anche importanti incarichi ai pittori di paesaggio presenti allora a Roma – così, per esempio, a Joseph Anton Koch (cfr. il catalogo della mostra *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur* 1989, cit., pp. 11, 104, 141, 158 fig. 6) – e possedeva un gruppo cospicuo di paesaggi di Jacob More (1740-1793) e di Hackert. Il pezzo più famoso della sua raccolta è il gruppo della *Furia di Atamas* di John Flaxman, eseguito a Roma tra il 1790 e il 1792.

¹⁰⁷ Citazione tratta dal catalogo della mostra *Vincenzo Camuccini* 1978, cit., p. 28 (ripreso da Child-Pemberton 1924 cit., II, pp. 497-498).

¹⁰⁸ La mancanza di una monografia moderna e di un catalogo ragionato si deve alla poca attenzione che viene data tuttora al Camuccini pur essendo il maggior esponente del classicismo romano (cfr. l'articolo di A. Bovero, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 627-630). Validissimo è invece sempre il saggio di U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, «The Art Bulletin», LX/2, 1978, pp. 297-320.

¹⁰⁹ Si trattava di una copia della *Deposizione* di Raffaello della collezione Borghese (Cantalupo, collezione Camuccini) e di una copia dell'*Assunzione* di Annibale Carracci nella cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo (si veda Hiesinger 1978 cit., p. 301).

¹¹⁰ Cfr. P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del Barone Vincenzo Camuccini*, Roma 1845, p. 7. La descrizione dei due quadri stilata da Melchiorre Missirini (*Alcuni fatti della Storia Romana dipinta da V. Camuccini*, Roma 1835) in parte è riprodotta nel catalogo *Vincenzo Camuccini* 1978, cit., pp. 32-36.

¹¹¹ Cfr. il rapporto di François Cacault, allora direttore dell'Accademia francese a Roma, del settembre 1796, nella *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, da Hiesinger 1978 cit., p. 299 nota 11.

¹¹² Cfr. ivi, p. 299. Per le complesse vicende della seconda

versione, che nel 1816 venne acquistata da Ferdinando I re di Napoli, cfr. la documentazione relativa all'acquisto nell'Archivio di Stato di Napoli (Ministero dell'Interno, Inv. Fs. 5060) citata in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli 1997, p. 460.

¹¹³ Cfr. la notizia nel giornale «Notizie del mondo» del 12 settembre 1804 e la lettera di Pierre-Narcisse Guerin dell'agosto 1804 riportata in Hiesinger 1978 cit., p. 300 nota 17 (tratto da: «Archives de l'art français», II, 1852-53, pp. 182 ss.) e la bibliografia citata in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, cit., p. 460.

¹¹⁴ Notevole soprattutto la relazione di August Wilhelm von Schlegel del 1805 indirizzata a Goethe (*Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler*) riportata in Hiesinger 1978 cit., p. 299 nota 13.

¹¹⁵ Cfr. il giudizio di Thomas Lawrence riportato ivi, p. 300 nota 17.

¹¹⁶ Pare che Camuccini e David si fossero già conosciuti in quest'occasione. Secondo la biografia di Camuccini, riportata in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, catalogo della mostra, a cura di S. Pinto, Firenze 1972, p. 185, David allora avrebbe preconizzato il talento del giovane.

¹¹⁷ Cfr. *David e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma), a cura di J. Leymarie, Roma 1981, pp. 133-135.

¹¹⁸ Cfr. ivi, p. 223 e *Jacques-Louis David, 1748-1825*, catalogo della mostra, Paris 1989, p. 167.

¹¹⁹ *David a Roma* 1981, cit., p. 13.

¹²⁰ Con 10 piedi di altezza e 13 piedi di larghezza (m 3,30 x 4,25) la misura del quadro supera le dimensioni che erano state stabilite al momento della commissione causando per questa digressione delle critiche da parte dell'Accademia parigina.

¹²¹ Scrive Lanzi (1792 cit., p. 373): «Chi è stato in Roma recentemente ha potuto vedere, che in quell'accademia [di Francia] corre ora una miglior moda, mercé il sapere di chi la regge, e la penetrazione de' suoi allievi, alcuni de' quali nella elezione, e nel gusto dello stile solido cominciaron già da gran tempo essere maestri. Sono sei anni da che M. David pittor parigino, che in sua gioventù era stato in Roma, vi ritornò per dipingere ivi il giuramento degli Orazi: lo espose e sorprese il pubblico per quel medesimo gusto che una volta si sarebbe cercato invano in un pittore francese».

¹²² Il testo venne scritto nel 1812 (cfr. W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, a cura di L. Brieger, Berlin 1922, pp. 203-205, 212-213).

¹²³ Sul ritratto: C. Lenz, *Tischbein, Goethe in der Campagna di Roma*, Frankfurt am Main 1979. Delle pubblicazioni recenti sulle connotazioni culturali del soggiorno di Goethe a Roma si citano: *Goethe und die Kunst*, catalogo della mostra, a cura di S. Schulze, Frankfurt am Main-Weimar 1994, e la più recente *Endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt. Goethe in Rom* 1997, cit., edita in occasione della riapertura della casa di Goethe a Roma. Sul rapporto tra Tischbein e Goethe: H. Mildenerger, *Johann Heinrich Tischbein. Goethes Maler und Freund*, Neumünster 1987.

¹²⁴ Si tratta del dipinto *Conradin di Svevia e Friedrich d'Austria ricevono la notizia della condanna a morte mentre giocano a scacchi*, firmato e datato «H.W. Tischbein, gemalt in Rom 1784» (Gotha, Schloßmuseum), riprodotto in *Goethe und die Kunst* 1994, cit., p. 297.

¹²⁵ *David e Roma* 1981, cit., p. 222. Cfr. Tischbein 1922 cit., p. 204.

¹²⁶ «Memorie delle Belle Arti», Settembre 1786, pp. CCIX-CCXX.

¹²⁷ Citazione da *David e Roma* 1981, cit., p. 198 tratta da J. Boyd, *The Papers of Thomas Jefferson*, Princeton 1950, p. 187.

¹²⁸ Olio su tela, m 2,95 x 3,63 (1999 Bremen, Galerie Neuse). Il dipinto – realizzato a Roma nel 1785-86 – si trovava ancora nel 1799 nello studio napoletano del Tischbein. Menzionato nel catalogo dell'Artista (F. Landsberger, *Wilhelm Tischbein*, Leipzig 1908, cat. 58). Ringrazio per queste informazioni e per la fotografia del dipinto la Galerie Neuse di Brema.

¹²⁹ «Alle französischen Maler haben doch etwas Theatralisches und Karikaturmäßiges» (Tischbein 1922 cit., p. 212).

¹³⁰ *Maltese* 1960 cit., p. 62. Camuccini viene tuttora trattato con molto riserbo dalla critica italiana recente perché non ha «perseguito coerentemente una tematica civile a carattere rivoluzionario».

¹³¹ Il dipinto di Camuccini misura m 4,00 x 7,07, superando cioè il *Giuramento degli Orazi* di David.

¹³² F. Milizia, *L'arte di vedere nelle belle arti secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1781.

¹³³ Passeri 1795 cit..

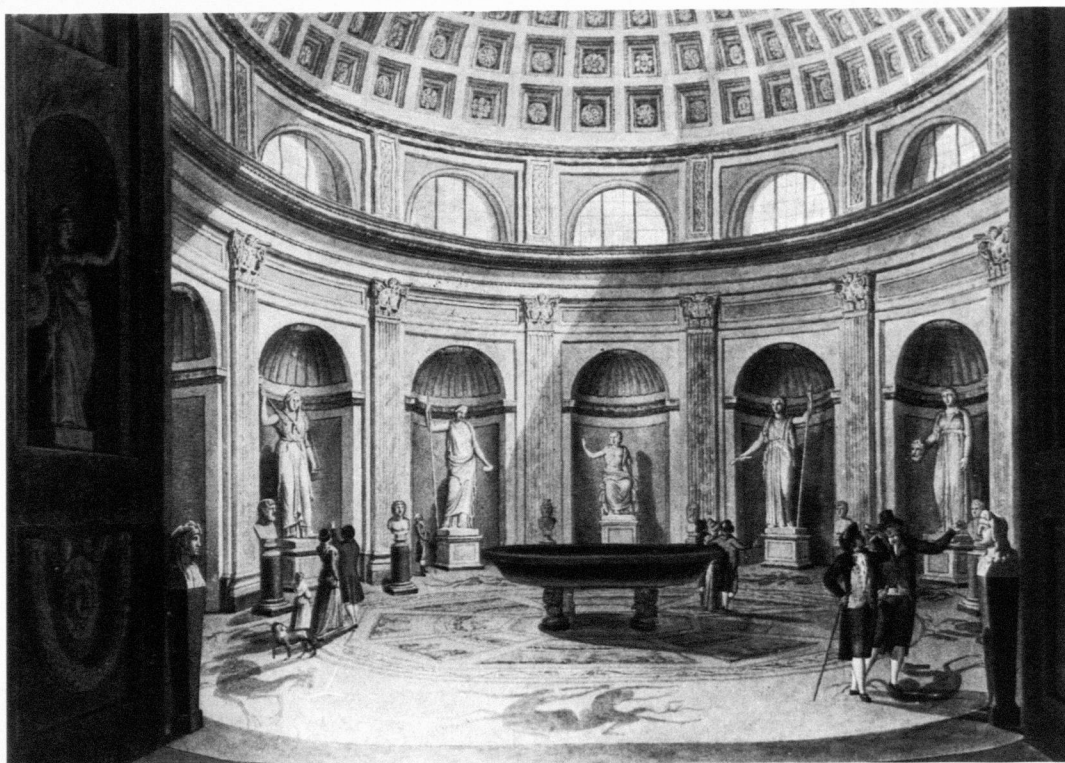
¹³⁴ «Moniteur», 335, 5 fructidor 1796, riportato nel «Journal des Luxus und der Moden», November 1796, p. 562.

¹³⁵ Ivi, p. XIV.

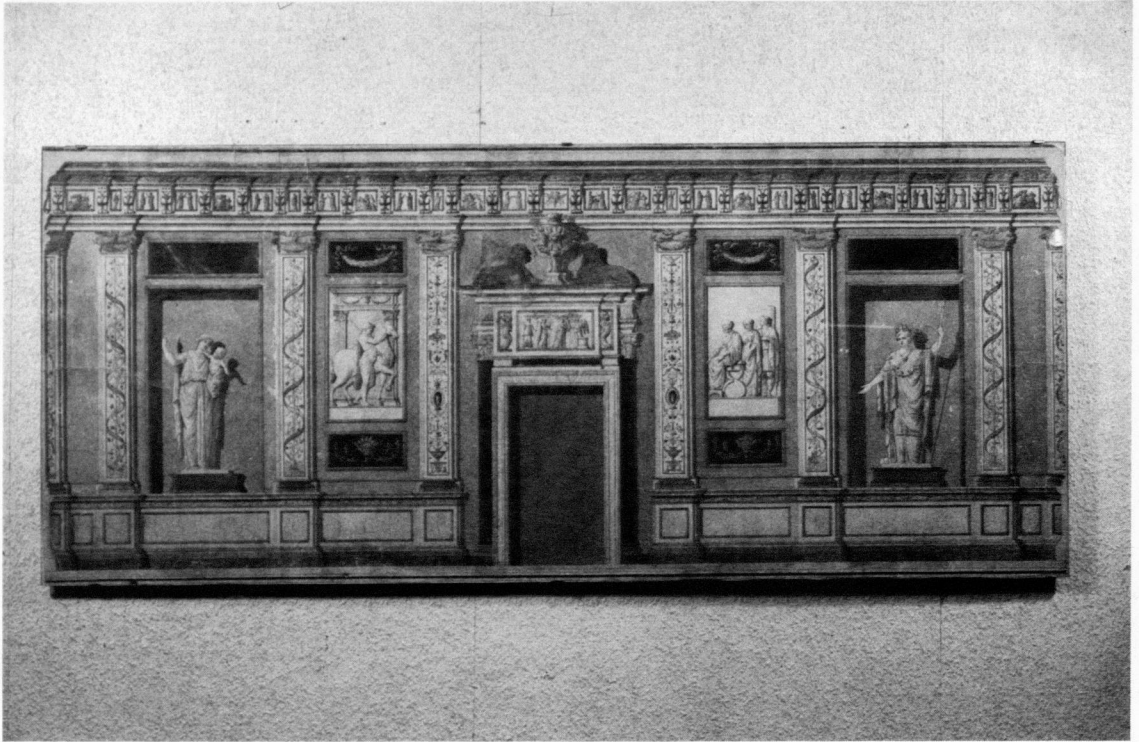
* Dalla data di stesura di questo saggio (2000), che va anche inteso come rassegna e riassunto dello stato di ricerca sul periodo in esame, sono apparsi alcuni libri e contributi che colmano le lacune bibliografiche ripetutamente sottolineate nel testo. Non potendoli inserire ora nelle rispettive note, vorrei almeno segnalare i titoli più rilevanti. In primo luogo è da menzionare il catalogo della mostra *Art in Rome in the 18th century* (Philadelphia Museum of Art-Houston Museum of Art), a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel, London 2000. Importante e ricco di materiale è anche lo studio monografico su Carlo Fea: R. Ridley, *The Pope's Archeologist. The life and times of Carlo Fea*, Roma 2000. Sebbene manca tuttora una monografia sui Visconti, i vari studi di Daniela Gallo hanno illustrato in modo esauriente il ruolo e le attività di Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti; si veda soprattutto: *I Visconti: una famiglia romana al servizio dei papi, della Repubblica e di Napoleone*, «Roma moderna e contemporanea», 2, 1, 1994, pp. 77-90. Riguardo il tema della pittura di paesaggio, genere caro soprattutto agli stranieri ma anche al di Maniago, rimando al catalogo della mostra *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot* (Mantova 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2001. La percezione dell'arte di Canova da parte degli stranieri è stata trattata da me in un saggio appena pubblicato: S. Roettgen, *Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse. Canovas «Carattere forte» im Spiegel der Kritik seiner Zeit*, in *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di A.M. Kluxen, Nürnberg 2001, pp. 73-109 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, 9). Infine vorrei accennare a una settimana di studio organizzata da Olivier Bonfait per l'Accademia di Francia a Roma nel mese di gennaio 2001, dal titolo *Intorno al 'Neoclassicismo'. Le Arti a Roma nel 1780*. I contributi presentati in quest'occasione si concentravano appunto sulla situazione artistica a Roma negli ultimi due decenni del Settecento e sugli influssi da essa avuti in Europa.



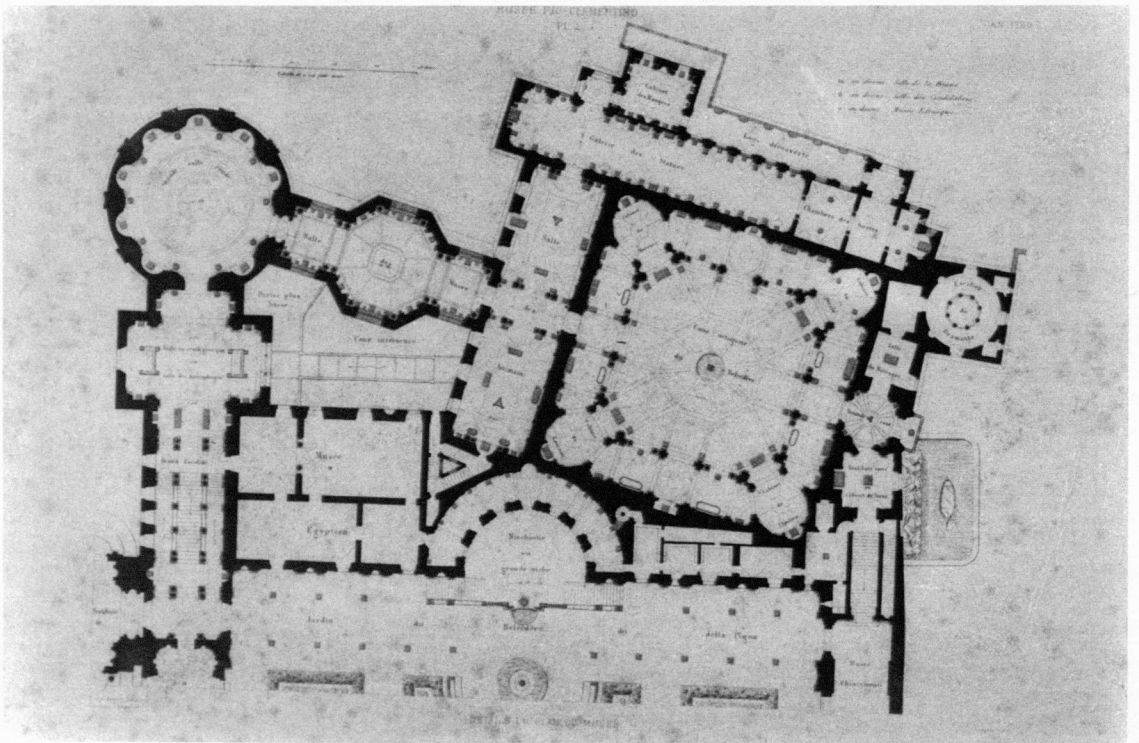
65. - Benigne Gagneraux, *Visita di Gustavo III re di Svezia nel Museo Pio Clementino nel 1785*, 1785, Stockholm, Nationalmuseet.



66. - Giovanni Volpato, *La Sala Rotonda al Museo Pio Clementino*, 1787-1793.



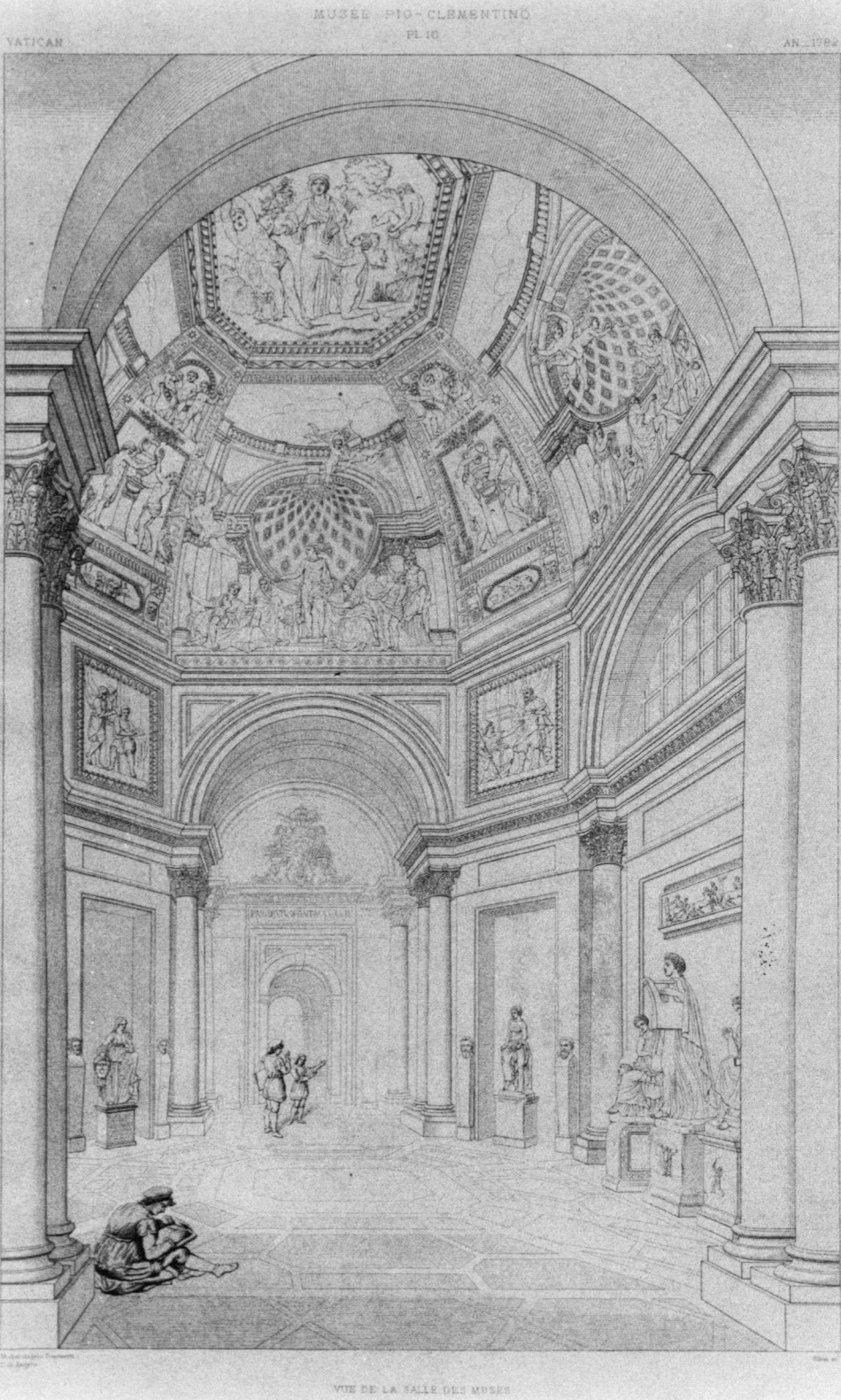
67. - Anonimo (attribuito a Giuseppe Menocchi), *Galleria della Villa Albani*, 1780 ca., Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



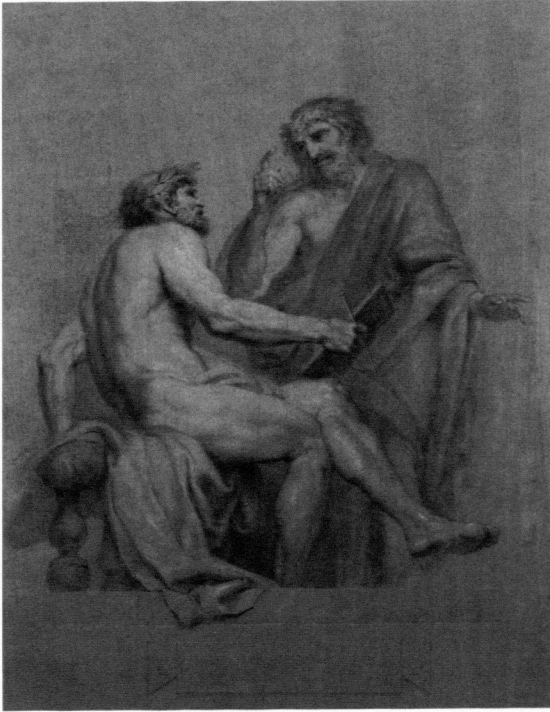
68. - *Pianta del Museo Pio Clementino*, da P. Letarouilly, *Le Vatican*, Paris 1882.



69. - Tommaso Conca, *Trionfo di Apollo*, 1782-87, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, volta della Sala delle Muse.



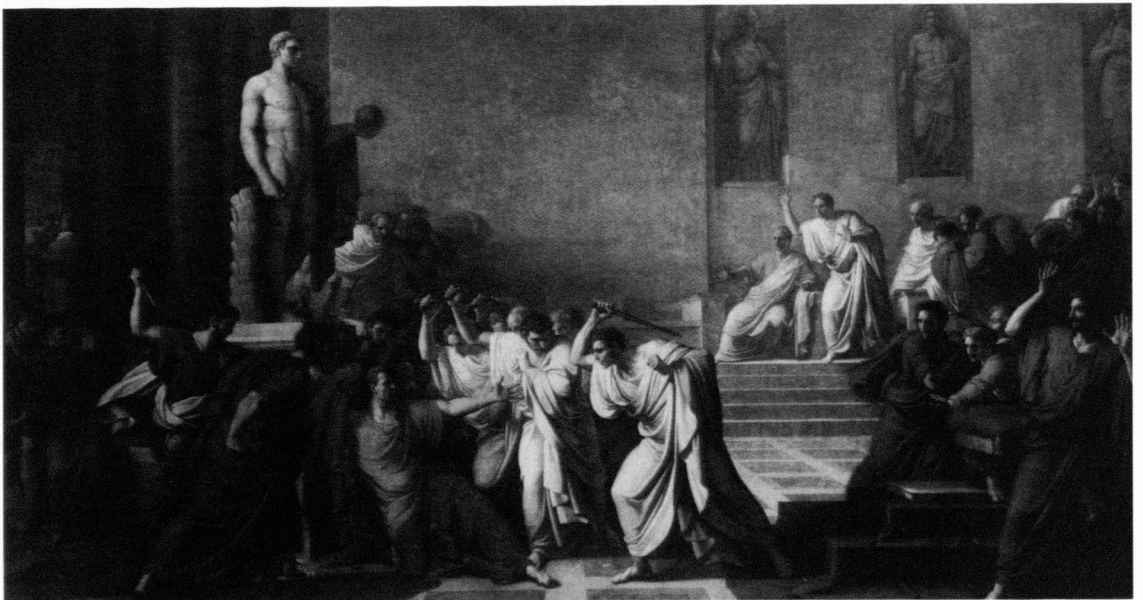
70. - Michelangelo Simonetti, Domenico de Angelis et al., *Musée Pio-Clementino, Vue de la Salle des Muses*, an. 1782.



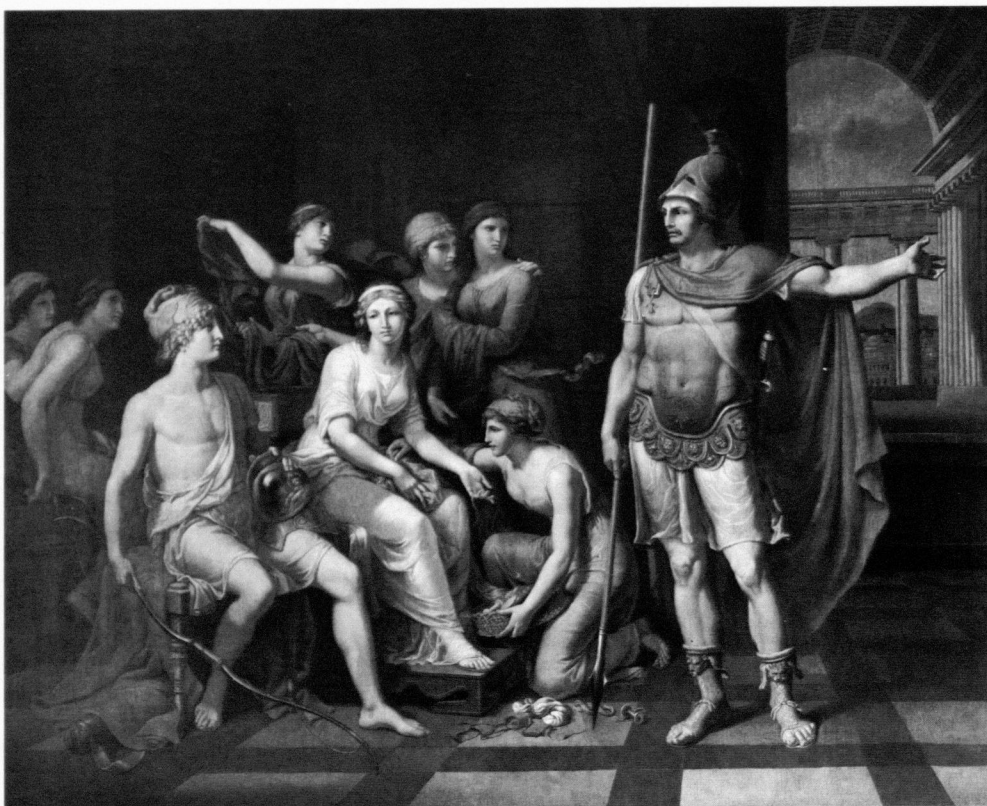
71. - Tommaso Conca, *Studio per Eschilo e Pindaro nella volta della Sala delle Muse, 1782 ca.*, USA, collezione privata.



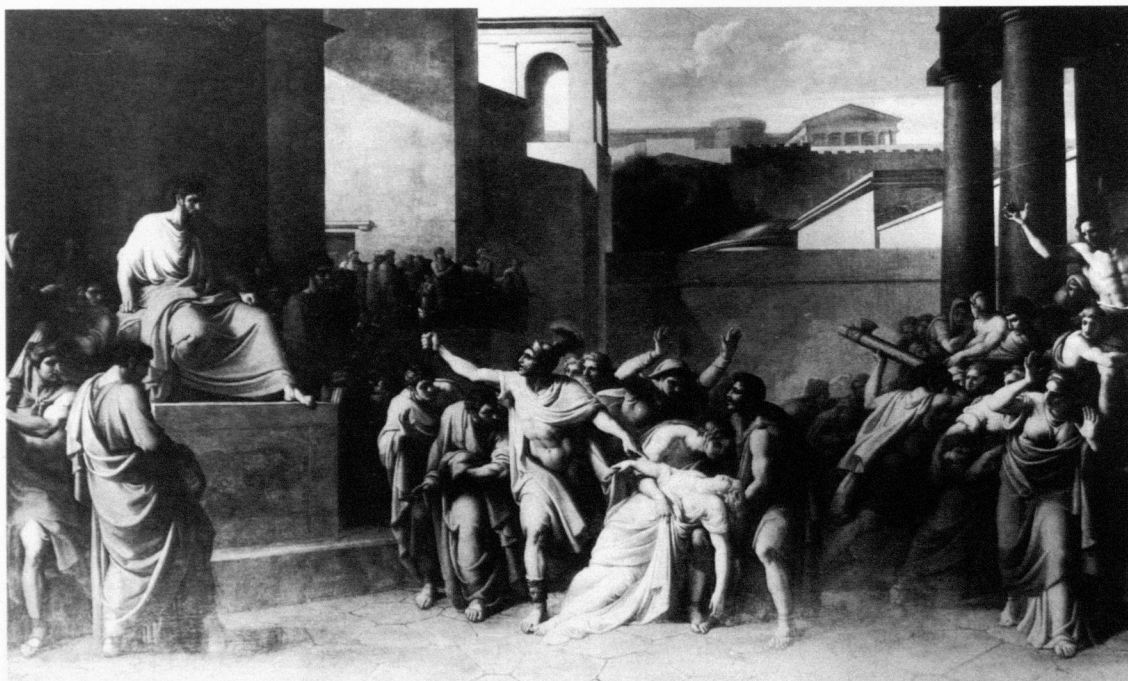
72. - Antonio Canova, *Epitaffio in onore di José Nicolas de Azara, 1796* (Possagno, Gipsoteca), incisione di Pietro Fontana.



73. - Vincenzo Camuccini, *Morte di Giulio Cesare, 1793-1816*, Napoli, Museo di Capodimonte.



74. - Vincenzo Camuccini, *Morte di Virginia*, 1798-1804, Napoli, Museo di Capodimonte.



75. - Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ettore accusa Paride e lo invita a partecipare alla guerra contro i Greci*, 1786-1799, Germania, mercato antiquario.