



SCUOLA NORMALE SUPERIORE

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE STORICO-ARTISTICHE

Statuti del bozzetto nel Settecento:
stili, circolazione e fortuna critica.

RELATORE

Chiar. mo Prof. Massimo Ferretti

CANDIDATO

Delia Volpe

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

INDICE

INTRODUZIONE	2
PREMESSA	
Per una fenomenologia del bozzetto dipinto tra XVII e XVIII secolo.....	6
CAPITOLO 1	
Alcune precisazioni sulla terminologia legata alle opere preparatorie.....	21
I. Il lessico dei bozzetti.....	21
II. Abbozzo e bozza.....	22
III. Sprezzatura.....	30
IV. Macchia.....	33
V. Modello.....	35
VI. Schizzo.....	36
VII. Bozzetto.....	40
CAPITOLO 2	
Il lessico italiano delle opere preparatorie in una prospettiva europea.....	47
I. Rubens e il lessico «italiano».....	48
II. La reazione francese a Vasari e i tentativi di appropriazione lessicale.....	51
III. «Esquisse».....	57
CAPITOLO 3	
Geografia e circolazione dei bozzetti nel Settecento.....	63
I. Forme, circolazione, limiti temporali della prassi di produrre bozzetti.....	63
II. Napoli e Venezia per l'Europa centrale.....	72
III. Roma.....	82
CAPITOLO 4	
La fortuna del bozzetto dipinto in Francia.....	103
I. La battaglia dei gusti.....	103
II. «La France à Venise».....	107
III. La promozione della «esquisse peinte» in ambito francese.....	114
IV. L'apoteosi tra luci e ombre: il ruolo degli amateurs e di Denis Diderot.....	125
CAPITOLO 5	
Lo statuto autonomo.....	135
I. Bozzetti autonomi – bozzetti come oggetti polifunzionali.....	135
CAPITOLO 6	
L'importanza della fase esecutiva e l'apprezzamento per i bozzetti.....	160
I. L'esecuzione «virtuosa» in rapporto alla ricezione.....	160
II. Il gusto per la belle matière.....	170
III. Il fenomeno di moltiplicazione delle «invenzioni»: originali, repliche, riduzioni, varianti.....	182
IV. Goethe e gli «skizzisten».....	192
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	197
BIBLIOGRAFIA	201

Introduzione

O pere e pubblico, idea e materia, storia dell'arte e regole condivise di prammatica artistica, parola scritta e immagine: mai confronto è stato più drammatico di quello che si consuma quando si voglia tentare di scrivere una storia dei bozzetti.

«Un livre est pour l'auteur un grand obstacle à la vérité», ha scritto Denis Diderot: senza pretendere che gli esiti di questa ricerca assumano la forma compiuta del libro di cui parla il *philosophe*, si può sicuramente affermare che la pagina scritta, spesso, mal si adatta al tentativo di ricostruire un mondo, un'intenzione, un contesto. Se avessimo la possibilità di visitare le botteghe dei pittori del Settecento sicuramente potremmo parlare dell'esperienza fatta per mezzo di una lettera, o in forma di *pamphlet*; potremmo discorrere del piacere provato alla vista di un bozzetto in una conversazione, semplicemente.

Ci porremmo, però, sempre dalla parte del riguardante: invece la storia dei bozzetti è fatta anche delle consuetudini di bottega, del lavoro dell'artista che si cimenta con la materia, con le regole, con lo studio e l'apprendistato.

Come si può vedere da queste battute iniziali, si parla di mondi in comunicazione ma non sovrapponibili: quello della produzione e quello della ricezione. Eppure la prima costellazione, costituita dagli artefici, a un certo punto cominciò a rispondere alla seconda, la costellazione dei diversi pubblici: si capì che c'era la volontà di entrare nel processo creativo dell'artista che era un genio al lavoro. Ne fu data facoltà, dietro pagamento di un compenso o dietro riconoscimento dello status di intellettuale all'artefice.

Una delle domande elementari da cui bisogna partire, domanda che diventa sempre più pressante mano a mano che ci addentra in un territorio così irto di insidie come quello delle storie dei bozzetti, è che cosa sia un bozzetto. Si dirà: è qualcosa di provvisorio, non finito, la tappa di un processo preparatorio.

Le risposte, veramente, potrebbero essere molteplici: cambiano a seconda delle epoche, dell'artista, del rapporto dell'artista col pubblico, del nostro sguardo in rapporto alle opere, dei criteri museografici di esposizione, ecc. Si è dunque fatto il tentativo di partire da una riflessione sul lessico legato alle opere preparatorie:

non si può stabilire in modo inequivocabile il momento in cui si iniziò a parlare di bozzetti in accordo con la nozione che se ne ha oggi. I bozzetti dipinti nacquero dall'antica pratica di abbozzare sulla tela, prima di ricoprirli con strati di pittura. Il cambiamento della nozione di «bozza», apparentata con quello di «schizzo», di ascendenza vasariana, rende più facile capire anche perché in ambiente mitteleuropeo ci si riferisse ai bozzetti con il termine «skizze». Sembrano sfumature lessicali da poco, invece portano con sé una grande eredità in termini di cultura e di conoscenza della prammatica degli artisti: la nozione vasariana di «schizzo» avrebbe sempre avuto a che fare con una precisa disponibilità a godere di alcune qualità delle opere d'arte e non di altre.

Gli slittamenti lessicali hanno accompagnato la storia del bozzetto sin dal Cinquecento, quando pratica disegnativa e realizzazione del bozzetto erano non solo contigue, ma il più delle volte sovrapponibili e intercambiabili. L'analisi delle fonti antiche è stata imprescindibile allorché si sia voluto dare un significato al significante, cercando di recuperare, attraverso il lessico usato nell'ambiente in cui gli artisti lavoravano, i prodromi di una storia che è da indagare.

Bozzetti, esquisses, skizzen, sketches: provare a conservare i termini nella loro appartenenza geografica è apparso importante tanto quanto la segnalazione del momento della loro apparizione nei documenti.

La nozione di *esquisse*, così com'è fotografata nell'*Encyclopédie*, è il risultato di un'elaborazione critica «amatoriale» molto legata alla conoscenza, da parte dei «dilettanti», della pratica degli artisti. Perciò si consentirà di citare, quasi in apertura dei sentieri di ricerca, e per intero, l'articolo «*esquisse*», scritto da Claude-Henri Watelet e dato alle stampe nel 1755.

Geografia, si diceva: esistono cataloghi di mostre, repertori, studi specialistici e centinaia di articoli dedicati a questo o a quel bozzetto, ai bozzetti francesi, a quelli italiani del Seicento, a quelli boemi, alla scoperta di un'opera riemersa dal mercato antiquario o alla correzione di un'attribuzione. Raramente ci si pone in prospettiva comparatistica o diacronica: è più complicato, sicuramente, ma si tratta di un'operazione necessaria se si voglia superare lo sguardo parziale sul problema della nascita di questo genere artistico.

Il problema di mettere in relazione, in comunicazione, è ancora più urgente quando si indagli un secolo in cui, seppure non con la velocità moderna, le idee circolavano in un sistema sovrastatale costituito dalla rete degli intendenti europei. Un tentativo di ricucitura di questa distribuzione e propagazione delle idee e delle pratiche artistiche va affrontato assolutamente, se si voglia parlare di bozzetti.

Si cercherà anche di leggere il fenomeno della diffusione dei bozzetti napoletani e veneti attraverso la ricaduta del fenomeno in Europa centrale, nei piccoli regni cattolici al di là delle Alpi e l'assimilazione da parte degli artisti mitteleuropei delle pratiche italiane, senza mai levare lo sguardo dall'aspetto probante della ricezione e dell'apprezzamento da parte degli intendenti.

Un intero capitolo è dedicato all'apoteosi del bozzetto dipinto in terra francese: non poteva essere altrimenti, data la dimensione quantitativa e qualitativa delle *esquisses*, a partire da quelle confezionate dalla «*génération de 1700*».

Una riflessione sull'attributo dell'autonomia è legata ai mille modi in cui l'affermazione di Sebastiano Ricci, «questo picciolo è l'originale» (1731), poteva sostanziarsi nella pratica concreta dell'arte: nell'apprezzamento per i bozzetti tradotto in valutazioni commerciali, in aneddoti legati alle prese di posizione degli artisti in materia, nella pratica del dono e in rivendicazioni a carattere campanilistico. Sono episodi apparentemente secondari, che però traggono forza se collegati gli uni e gli altri.

Infine la pratica delle repliche, la proliferazione dei bozzetti in ordine quantitativo e qualche accenno alla doppia considerazione dello stile di queste opere: il carattere «non troppo finito», a cui ci si è abituati guardando i bozzetti con le lenti deformate dallo sguardo post-impressionista, non si accorda a tutti i modelli. Si è ritenuto necessario far tappa a Roma perché l'antico e la città papale rimanero punti fermi e riferimenti imprescindibili per l'arte del Settecento. Roma era la culla dell'antichità e allora il bozzetto lì non avrebbe potuto che assumere una forma peculiare, diversa da quella veneta: l'antico nel XVIII secolo era una riserva di energia giovane, di libertà nobile, un oggetto del desiderio, grande, sublime e semplice, al quale si sarebbero dovuti rifare tutti i Moderni. Il bozzetto potrà apparire allora un oggetto trascurabile di fronte a tanta maestosità: ciononostante anche presso la bottega di Pompeo Batoni, uno dei protagonisti della stagione del rigore classico, del gusto all'antica, i bozzetti erano oggetti di richieste e contese. Se è difficile leggere il fenomeno della diffusione dei bozzetti in senso unitario, per lo meno si potrà tentare di ricostruire una storia che, seppur frammentaria, è fatta di continuità più che di cesure. Le evidenze materiali parlerebbero più chiaramente ma la dispersione dei bozzetti nelle collezioni private e nei musei mondiali – non solo europei – rende ardua l'impresa. Resta la necessità di tentare di ricostruire dal basso delle storie che sono limitate temporalmente e geograficamente, ma vanno ricucite per evitare rimangono episodi isolati. Solo nella ricomposizione, fatta di mille sfumature diverse, di numerosi episodi e casi di studio si può tentare di ritornare a costruire accettando la complessità, senza

espungerla.

A proposito di unitarietà e complessità, va detto che questo lavoro non tratta estesamente di bozzetti scultorei, e bisogna ammettere che l'ordine di problemi a essi legato è stato lasciato fuori.

Una notazione a carattere cronologico, infine: si è scelto di considerare il Settecento come secolo nella sua interezza e nella sua frammentarietà. Si poteva scegliere di fermarsi al 1750 e così tagliare fuori i rivolgimenti e gli sconvolgimenti successivi. Si è scelta un'altra strada, soprattutto perché il fenomeno della diffusione e della proliferazione dei bozzetti dipinti divenne più marcato intorno agli anni Trenta e Quaranta del secolo decimottavo. In fondo, fu nel corso del Settecento che il bozzetto fu eletto a momento unico dell'invenzione dell'artista, a discapito della realizzazione finale. Uno stadio della progettazione pittorica divenne esso stesso definitivo, un obiettivo a cui tendere, poiché dotato di un proprio stile che avrebbe tradotto in forme la fertilità della mente geniale al lavoro. Si è deciso di tenere dentro il momento della frattura, la criticità della «guerra dei gusti», perché la problematicità è geneticamente parte di questa storia.

Per una fenomenologia del bozzetto tra XVII e XVIII secolo

I confini entro cui si può oggi parlare di nascita del «bozzetto» come genere artistico appaiono abbastanza chiari, essendo stati frutto di una lunga elaborazione critica e materiale: problematico appare invece lo sguardo che la critica novecentesca ha gettato su un fenomeno risalente ad almeno due secoli prima. L'ambito cronologico in cui si stabilizza la nozione contemporanea di «bozzetto» va ricercato nel diciottesimo secolo; eppure si hanno avvisaglie della consapevolezza dell'esistenza di oggetti artistici che chiamiamo oggi «bozzetti» quando il loro statuto non era ben distinto da quello dei «disegni».

A partire dalla metà del Seicento si rinviene una tendenza a distinguere i bozzetti sia dai disegni che dai dipinti definitivi, quelli licenziati dalla bottega e pronti per raggiungere committente o acquirente: la differenza tra bozzetti veri e propri e abbozzi lasciati ad asciugare o interrotti nel loro stadio primordiale, non è tuttavia sempre chiara.¹ Inventari, diari di viaggio e altri documenti fungono oggi da valido sostegno per corroborare le tesi dell'esistenza di un'opera in una collezione, ma non sono sempre dirimenti riguardo alla consistenza numerica dei bozzetti o di una particolare predilezione a essi accordata, anche perché il lessico non chiarisce lo stato delle cose senza equivoci. Un'indagine sulla terminologia, possibilmente in modalità comparatistica, può fornire un sostegno all'individuazione di un insieme di pratiche e consuetudini di bottega che si riflettevano nel lessico usato dagli artisti prima e dai critici e lessicografi poi.

Come si cercherà di dimostrare in seguito, sulla base di fonti antiche e riflessioni sulla documentazione giunta fino a noi, i pittori di storia dovevano spesso ricorrere

¹ Si veda O. Ferrari, *Bozzetti Italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990, nel saggio di apertura al repertorio; punti di riferimento sono i saggi di L. Freeman Bauer, *Oil sketches, unfinished paintings and the inventories of the artists'estates*, in *Light on the Eternal City: observations and discoveries in the art and architecture of Rome*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park/Pa 1987, e L. e G. Bauer, *Artists' inventories and the language of the oil sketch*, in «The Burlington Magazine», 141, 1158.1999.

ai bozzetti perché le composizioni piene di figure erano difficili da progettare senza un accurato procedimento preparatorio che adoperasse schizzi e «cartoni per i lumi». Solo più tardi alle opere che definiamo bozzetti fu accordata dignità tale da farne un ponte fra artista e accademia, nel momento in cui servirono come strumento per approvare o negare un avanzamento all'interno dell'istituzione. I bozzetti come strumento ausiliario per la realizzazione di un grande affresco lasciarono il posto ad altri bozzetti che fossero del tutto sganciati dalle grandi pale d'altare o dalle decorazioni delle sale principesche. Non solo: i bozzetti divennero, soprattutto dopo la vittoria del partito dei *coloristes* in Francia, uno strumento fondamentale per la trasmissione dei modelli, per la didattica della pittura affiancata a quella del disegno, per la replica delle pale d'altare e dei teleri veneziani inamovibili, per la costituzione di un patrimonio – trasmissibile – di invenzioni nella bottega dell'artista. Insomma, i «bozzetti», come dimostra il saggio di Longhi *Il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'* (1954), in origine, potevano essere tante cose assieme: tutt'altro che preparatori, riduzioni colorate dagli affreschi, studio delle cromie e della composizione, copie accademiche ricaricate col brio del pennello del «copista», esercitazioni e patrimonio d'*atelier*. Il saggio longhiano fu importante per tanti motivi, ma anche per un'intuizione che sta nello spazio di tre fotografie: un cosiddetto «bozzetto» che Longhi attribuisce a Goya giovane, già in collezione privata londinese, un pennacchio affrescato della chiesa dei Trinitari degli Spagnoli di Via dei Condotti e un affresco sotto forma di quadro riportato, affrescato da Gregorio Guglielmi nell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia. Si tratta della ripresa di un modello da parte di pittori diversi e della reinvenzione di quel modello: resta da chiedersi perché proprio un bozzetto dipinto e non un disegno.

Anche il gusto per i bozzetti non crebbe progressivamente e in modo omogeneo: nato dall'apprezzamento per i disegni,² si può notare come esso si estese nella seconda metà del secolo XVII, in particolare presso collezionisti di alto rango (basti pensare al Gran Principe Ferdinando de' Medici). Non fregiatosi ancora completamente dell'attributo dell'autonomia, il bozzetto veniva conservato come prova tangibile di un progetto in fieri e non più come mero strumento di bottega come si tenterà di dimostrare.³

2 J. S. Held, *The early appreciation of drawings*, in *Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, vol. III, pp. 72-95.

3 Si fa qui menzione dell'impressionante quantità di bozzetti presenti nella collezione dell'architetto siciliano Filippo Juvarra: si tratta di bozzetti inviati a Torino da Venezia e Roma in relazione ai progetti coordinati dall'architetto per il re; si veda K. Wolfe, *L'architetto e il pittore: rapporti artistici tra Filippo Juvarra e Francesco Trevisani*, in *Filippo Juvarra architetto dei Savoia*, a cura

I disegni acquerellati sarebbero stati il *medium* preparatorio ideale oppure un esauriente documento da allegare al contratto: essi erano facilmente modificabili, inviabili, quadrettabili e trasferibili sulle ampie superfici dei cartoni. Insomma, fornivano una notevole messe di informazioni, ma non il «colorito», che solo un bozzetto a olio avrebbe potuto veicolare. Di fatto i due strumenti convivessero, anche nell'epoca d'oro dei bozzetti.

Sicuramente il colore a olio non permetteva di ottenere la leggerezza e la duttilità degli acquerelli, ma il bozzetto su tela costituiva un genere a sé stante con le proprie peculiarità evidentemente apprezzate. Va anche considerato che un bozzetto dipinto a olio reggeva meglio l'illuminazione rispetto a un disegno su carta, e che confezionarlo comportava un dispendio maggiore di mezzi e tempo. Uno schizzo a olio è più elaborato di un disegno proprio a causa delle caratteristiche intrinseche della pittura. Il bozzetto porta con sé la necessità della preparazione del fondo della tela con il bolo, uno studio dei colori da predisporre, invece per il disegno bastano carboncino e/o sanguigna e un foglio di carta. Il disegno può essere spedito facilmente, ma è più sensibile alla luce, ai cambiamenti climatici, all'umidità, ai danni vari dovuti a invecchiamento o azioni meccaniche.

Come già notato da Bruno Bushart con riferimento all'area tedesca, se i bozzetti fossero stati considerati alla stregua di disegni, come se uno strumento fosse intercambiabile con l'altro, allora non si vedrebbe la ragione per l'impiego di tante energie e mezzi. Di sicuro la «prestezza» con cui uno schizzo poteva essere eseguito aveva contagiato anche i bozzetti, ma proprio perché era in atto una mutazione genetica. Il cambiamento di statuto del bozzetto, che lo rendeva depositario di proprietà addirittura maggiori del disegno rapidamente condotto, ne sanciva l'indipendenza dal processo produttivo *stricto sensu*.⁴

Nel XVIII secolo il cambio di paradigma è evidente: a meno che non fossero disegni di documentazione, i disegni erano apparentemente concepiti dall'animo dell'artefice rapito dal momento creativo. (Fig.1)

Allo stesso modo i bozzetti erano considerati vicini alla prima idea così difficile da catturare nella sua epifania immaginifica nella mente. E l'immaginazione, in pieno Settecento, è «a colori».

di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, Roma 2014, vol. I, pp. 245-258. Su Juvarra si vedano *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989 e gli studi di Giuseppe Dardanello. Alcune delle ricerche più recenti sono pubblicate grazie alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, Ente strumentale della Compagnia di San Paolo di Torino (edizioni 2013 e 2014).

4 B. Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 3.F. 15.1964, pp. 145-176: 150. Bushart parla di passaggio da «bildskizze» a «skizzenbild».



1. Jean-Honoré Fragonard (attribuito a), *L'inspiration de l'artiste*, 1760 ca., penna e inchiostro marrone e wash su gesso nero, 230 x 349 mm, passato in vendita presso Sotheby's il 5 luglio 2016, lotto 231

In realtà i disegni non sono mai stati accantonati come strumento di progettazione e oggetto collezionabile, e anzi conobbero una fioritura che non ha precedenti, lungo tutto il secolo dei Lumi. Il fenomeno per il quale, perciò, la produzione del bozzetto dipinto diventò molto frequente tra il 1720 e il 1740, può essere, ad ogni modo, considerato spia di un mutamento.

La *esquisse peinte*, il bozzetto in pittura, dall'essere strumento per la preparazione di un dipinto, diventò per alcuni intendenti il frammento rivelatore del talento dell'artista. Identificare lo spazio del processo creativo nell'atto del colorire, in quella che per la teoria rinascimentale era l'ultima parte della pittura, è una suggestione determinata da fattori storici e culturali. Opporre all'Idea, al pensiero astratto e slegato dall'esecuzione, l'atto creatore del «fare» è tentativo ideologicamente orientato per una nuova lettura della storia dell'arte: si tratta sicuramente di una presa di posizione, anche orgogliosamente propugnata dagli artisti, per nobilitare il proprio «mestiere» nei suoi aspetti legati al gesto e alla mano.⁵ Parafrasando Giulio Carlo Argan, si potrebbe dire che in alcuni casi i bozzetti si configuravano come l'enunciazione di concetti come fenomeni, non

5 Per gli esiti del dibattito a Roma nel primo Settecento si veda M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra [Roma, Museo Fondazione Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011] a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2010, pp. 183-190.

più come idee.⁶ Non si tratta però di un assunto pienamente settecentesco, anche se in alcuni scritti d'arte si possono rinvenire i prodromi di queste rivendicazioni della nobiltà del fare.

Di certo non doveva essere sconosciuta all'apprezzamento per i bozzetti una valutazione delle caratteristiche estetiche, anche se non sempre essa veniva trascritta: compiacersi dell'abilità disegnativa di un artefice voleva dire poter dimostrare un'attenzione particolare anche al suo *ductus* pittorico, considerando che lo statuto dei primi bozzetti non era estraneo a un'equiparazione a particolari tipi di disegni.⁷ Grazie alle opere preparatorie dipinte si potevano valutare *de visu* qualità e vitalità della pennellata, abilità disegnative e aspetto della superficie del quadro o del bozzetto in creta. Si creava così un legame intimo tra le qualità dell'artefice e lo spettatore intento a valutarne il tocco.⁸

Un caso su tutti: Carlo Innocenzo Carloni lasciò circa 500 bozzetti a olio alla sua morte, una parte dei quali mai tradotti «in grande», molti più di quanti sarebbero stati giustificabili da condizioni contrattuali o dal suo lavoro.⁹ Il bozzetto doveva

6 Argan parlava di disegni e di visione del naturale nel Quattrocento, tuttavia una lettura fenomenologica consente di tracciare alcune linee di sviluppo nella storia dei dipinti preparatori; si veda G. C. Argan, *5 daghossto 1473*, in *Leonardo: la pittura*, Firenze 1977, p. 12. Scriveva Argan: «la realtà non è tutta immediatamente, fenomenicamente data; ma la pittura o il disegno, che si danno alla vista proprio come la realtà, fenomenizzano ciò che fenomeno non è o, almeno, non si dà alla coscienza come fenomeno»; *Ivi*, p. 10.

7 Su questo aspetto si rimanda a L. Freeman Bauer «Quanto si disegna si dipinge ancora»: *some Observations on the Development of the Oil Sketch*, in «Storia dell'Arte», 32/34.1978, pp. 45-57, pp. 45-57 e a M. Hochmann, *Colorito, la technique des peintre vénitiens à la Renaissance*, Turnhout 2016, in particolare pp. 59-105, con bibliografia precedente.

8 Si tratta di una consapevolezza nata, come sempre accade, in primis tra gli artisti. A questo proposito si può citare una lettera inviata da Livio Mehus a Ciro Ferri, il 24 aprile 1672: «Si calò il quadro dell'Adultera, e si messe a un lume che si sarebbe scorto gli occhi alle pulci, ma (giacché ho da parlare con ogni liberà) con tutto ciò l'occhio mio non è sì acuto che sappia distinguere se è originale, ovvero copia, sebbene da molti sarà giudicato originale, per lo strapazzo del pennello che vi si scorge; ma da' più sottili investigatori, o (come si suol dire) più stitici, porterà sospetto di copia, per durezza che si scorge in alcune teste, ed altre cose [...] E se prima al buio dubitavo del Palma Vecchio, ora al lume l'escludo affatto, e senza dubbio; poiché il tocco del pennello, ed il forte colorito pare dello Schiavone; ma, per l'altre particolarità che ci trovo, piuttosto lo giudico di Giorgione; e se non è di Giorgione, lo stimo di Tiziano [...] Questo è il parere mio [...] Del resto poi, tanti capi, tante opinioni, tanti occhi, tante diversità di colori»; G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma 1754-1773, vol. II, pp. 49-51. Si può consultare in proposito anche P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991, p. 70.

9 E. Maser, *On the nature and significance of the Eighteenth century oil sketch*, in *Image and imagination: Oil sketches of the Baroque. Collection Kurt Rossacher*, catalogo della mostra [Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1-30 ottobre 1968, Kansas City, Nelson Atkins Gallery of Art, 21 novembre-31 dicembre 1968; Toledo, Toledo Museum of Art, 26 gennaio-2 marzo 1969; Provicence, Museum of Art, 19 marzo-20 aprile 1969; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts 7 maggio - 8 giugno 1969], Salzburg 1968, pagina non numerata.

Eppure, come emerso dalle ricerche di Peter O. Krückmann, i disegni avevano una funzione

fregiarsi di un insieme di valori che non appartenevano né allo schizzo su carta né al dipinto di grande formato: rispondeva a un gusto paragonabile a quello degli estimatori della pittura da cavalletto, essendo spesso un artefatto di dimensioni ridotte.

Modelletti o bozzetti, tuttavia, non ostendono sempre la fragranza della creazione, l'atto del farsi. Certo, appare difficile negare lo *charme* di un'opera apparentemente incompleta, bloccata a uno stadio intermedio, insoluto; allo stesso tempo non esiste, nel corso del Settecento, una critica inequivocabilmente e programmaticamente orientata a promuovere lo statuto incompiuto del bozzetto. Si vedrà che, talvolta, la preziosità dell'impianto compositivo e coloristico ha fatto pensare a oggetti da preferire rispetto a quelli di maggiori dimensioni: l'attenzione al dato esecutivo era tutta tesa a preservare gradevolezza e fascino dell'oggetto uscito dalla bottega del pittore, a maggior ragione quando si trattava di formati minuti. Eppure alcuni bozzetti – oggi diremmo «modelli» per distinguerli in base alla finitura – mantennero, lungo tutto il secolo, un'apparenza del tutto finita e compiuta in ogni parte.

L'equivoco per cui i bozzetti del primo tipo, quelli dipinti «alla prima»,¹⁰ sono stati ritenuti più importanti dei secondi, ha portato a delle distorsioni su base critica. Secondo Albert Boime, autore di uno studio che per lungo tempo è stato fondamentale per lo studio della pittura dell'Ottocento francese, i dipinti preparatori provenienti da luoghi diversi e da epoche diverse sarebbero difficili da distinguere:¹¹ questo perché il bozzetto sarebbe, a un grado molto alto, il

essenziale nella prassi di Carlo Innocenzo Carloni, mentre i bozzetti erano normalmente un sottoprodotto sulla via percorsa verso il dipinto finale; cfr. P. O. Krückmann, "*Fare alla Carlona*": *die Skizzen Kunst*, in *Carlo Carlone 1686-1775. Der Ansbacher Auftrag*, catalogo della mostra [Ansbach, 27 settembre-11 novembre 1990] a cura di P. O. Krückmann, F. Fischer, B. von Hagen, B. Langer, S. Nadler, G. Schuhmann, Landshut/Ergolding 1990, pp. 77-106, in particolare pp. 77-80. Si veda pure Fabio Cani a proposito della «notta degli sbozzi»; F. Cani, *Nuovi documenti su Carlo Innocenzo Carloni*, in *Carlo Innocenzo Carloni 1686/87 – 1775 Dipinti e bozzetti*, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca Züst e Campione d'Italia, Galleria Civica, 14 settembre-30 novembre 1997] a cura di S. Coppa, P. O. Krückmann, D. Pescarmona, Milano 1997, pp. 61-72.

10 «Diconsi quelle pitture esser fatte alla prima, le quali à l'Artefice perfezionate nella prima impastatura de' colori, senza punto o poco tornarvi sopra [...] Dissi che per lo più sono tali pitture fatte alla prima di poca durata, intendendo di quelle che si fanno alla prima, con poco colore, e liquido; perchè per altro vi sono stati gran Maestri che anno operato alla prima, e fatte eterne le loro pitture; mercè l'aver dato anche ne'primi colpi, colore in abbondanza, e sodo»: si veda F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), ristampa anastatica con nota critica di S. Parodi, Firenze 1985, *ad vocem*.

11 A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, nota 24 p. 205. L'autore aggiungeva che «sketching procedures are timeless and a-historical»: muovendo una critica di fondo a questo studio, ormai datato, si può dire che acquisizioni critiche di periodi differenti sono spesso poste su un piano sincronico a giustificare evoluzioni che prendono corpo solo nel XIX secolo (periodo che il libro vorrebbe prendere in esame). C'è una disinvoltura

prodotto di un processo mentale primario. Per questo motivo i bozzetti di tutti i tempi tenderebbero a mostrare una forte somiglianza nei metodi, sotto il mantello dell'universalità della spontaneità. Il binomio bozzetto – fattura «improvvisata» è però un retaggio ottocentesco che viene ribadito nel corso del Novecento:¹² si è confuso effetto desiderato con causa scatenante. Si voleva che i bozzetti apparissero facili e spontanei, primigeni nella concezione; tuttavia alla base di essi c'era ben altro studio e preparazione.

Il bozzetto conserva sempre una natura duale, due statuti complementari apparentemente inconciliabili: l'essere il frutto di un'espressione spontanea e recare in sé il seme dell'ideale creatore che va verso la compiutezza. L'oscillazione tra i due poli, quello dell'aspirazione all'ideale e quello della sufficienza in sé, nell'intuizione, dell'*inachevé*, sono insiti nell'opera preparatoria.¹³ Nei bozzetti prendevano forma visibile le idee quasi al momento stesso della nascita, o questo avrebbero voluto far credere alcuni artisti in pieno Settecento.

Il bozzetto a olio perse quindi il proprio carattere subordinato, di piccolo quadro che precede quello grande, e assurse al ruolo di vero «originale», e questo avvenne perché cambiarono criteri e valori considerati centrali. Il genio non può essere insegnato e trasmesso, invece il processo razionale che porta a confezionare un bel disegno che si traduca in un progetto sì: l'entusiasmo allora precedeva la facoltà immaginativa ed era la scintilla attraverso cui l'arte prendeva vita.¹⁴ Per fare bene bisogna seguire delle regole e queste possono essere insegnate: tuttavia seguirle pedissequamente e sterilmente non avrebbe portato che alla mediocrità. Quello che davvero fa la differenza è il *furor*, il «beau feu», il genio che è dato in dono

rischiosa anche a maneggiare la terminologia senza trattarla come elemento storico – culturale, si vedano in proposito pp. 78-82.

12 Donald Posner, recensendo la mostra *Masters of the loaded brush*, già nel 1967 aveva messo in guardia rispetto alla fallace equivalenza pittura di macchia e di tocco – bozzetto e, memore dei suoi studi sui Carracci, aveva posto l'attenzione sull'importanza di prassi e *working methods* centro – italiani; si veda D. Posner, *Baroque and Rococo oil sketches*, in «The Burlington Magazine», 190, 771.1967, pp. 360-363: 360.

13 Su questi temi si veda il bel saggio di R. Démoris, *Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé*, in «Revue de l'art», 142.2003, pp. 31-43.

14 Questo non è un assunto soltanto di parte francese. De Dominici scrisse che «se da' napoletani si praticasse tal studio [dell'antico e degli antichi maestri] resterebbe raffreddato quel fuoco che gli ha fatto partorire opere grandi e magnifiche [...] Luca Giordano, che qual nuovo Pietro da Cortona suo maestro, non poté restringersi tra le severe regole delle misure prefisse dagli antichi maestri: le quali egli assai ben sapea ed intendea, avendole ottimamente studiate, ma se ciò fatto avesse non avrebbero le sue opere quel grande applauso che le dà tutto il mondo e quel furor poetico, sortito dalla natura, perduto con lo studio dell'antico si sarebbe in lui raffreddato»; in B. de Dominici, *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani (1742-1745)*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2014, Tomo Terzo/II, p. 1193.

alla nascita, dalla natura o dal divino.¹⁵ È solo così che innatismo ed empirismo, ordine e caos, natura e cultura si conciliano, convivendo senza mai sciogliere tutti i nodi del problema.

Il procedimento compositivo è sempre stato, prima di tutto, un atto di riflessione e il bozzetto rimaneva uno strumento per la messa a punto e per il riconoscimento degli elementi centrali. Se però si cerca la passione, allora la parte della riflessione scivola, nell'occhio del riguardante, in secondo piano.

Tutto questo rovello critico ed estetico non è estraneo a un certo gusto per il paradossale, per l'arguzia, per il pensiero guizzante e incoerente, tipici del Settecento, secolo dalle mille sfaccettature.¹⁶ Lo stadio incompiuto, che non caratterizza *in toto* l'insieme dei bozzetti allora prodotti, ma di sicuro quelli francesi fino agli anni Settanta, è a priori la condizione per l'esercizio della libertà, una libertà ostentata e non necessariamente sostanziale da parte dell'artista, e una libertà effettiva per il riguardante.¹⁷

La storia della ricezione dei bozzetti porta con sé anche le conseguenze di uno scontro di pubblici – mai ben distinguibili –, come ha scritto Adriano Mariuz: da una parte gli *amateurs* e dall'altro gli intendenti delle idealità. La misura intima della conversazione, linguaggio da «gazzetta», di fruibilità immediata, che comporta la «dissoluzione» della realtà in uno scorrere di osservazioni puntuali, si traduceva nell'apprezzamento della pittura di Giandomenico Tiepolo, per esempio. La modernità della sua arte consisteva proprio nel rapporto di complicità diretta e ammiccante che andava a stabilire con l'osservatore, sulla base del «senso comune» e dello spirito arguto.¹⁸

Non solo, la critica rivoluzionaria di fine secolo, scagliandosi contro le convenzioni e l'artificiale, il troppo finito, la filosofia sistematica, è anche un riflesso della celebrazione dello stato originario, quello pre-culturale, uno stadio «naturale» che

15 «Le bonheur d'un *peintre* est d'être né avec du génie. Ce génie est ce feu qui élève les *peintres* au dessus d'eux-mêmes [...] Les esprits les plus communs sont capables d'être des *peintres*, mais jamais grands *peintres*»; si veda la voce «*Peintre*» a cura di Louis de Jaucourt in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre mis en ordre & publié par M. Diderot ... & par M. D'Alembert*, Paris 1751-1772, tomo XII (1765), p. 252. Si rinvia a A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680-1814*, Pisa 1984, vol. II, pp. 695-741.

16 L'aspetto non monolitico dell'elaborazione culturale nel secolo XVIII è ben esposta nel libro di O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino 2009. Diverse tendenze convivevano a formare un crogiolo di grande fermento culturale in cui spinte di segno – a volte – opposto concorrevano a disegnare un panorama complesso ma ricco di stimoli.

17 Si veda, seppure ormai datato, J. Starobinski, *La scoperta della libertà 1700 – 1789*, Milano/Genève 1965.

18 A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo* (1971), ora in *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008, pp. 19-114: 22-24.

caratterizzerebbe l'uomo prima dell'avvento della civiltà. Il bozzetto permetteva al proprio pubblico ristretto di compiacersi del fuoco dell'immaginazione al suo stato aurorale, di sognare più che di analizzare. I lettori di Jean-Jacques Rousseau si inserirono nella *querelle* parteggiando per il partito del cuore e del sentimento.¹⁹ L'aporia dilaniante lungo tutto il secolo tra il *trop fini* e l'*inachevé*²⁰ incamerò le istanze degli artisti che volevano distinguere la propria categoria, una volta per tutte, da quella degli artigiani: imitare in tutto la natura, copiarla senza intervento tangibile della mente, significava attestarsi al livello dell'operaio o dell'artigiano, l'artista doveva invece operare uno scarto rispetto a questo stato delle cose.²¹ Nella critica d'arte francese del secolo XVIII furono «sentimento» e «gusto» a fornire la legittimazione alla pittura per innalzarsi al rango di arte liberale. La mano era il mezzo della mente creatrice e il bozzetto uno degli strumenti atti a far guadagnare al «verosimile» dell'arte il *quid* in più rispetto alla natura: di certo si deve parlare di storie dei bozzetti e non di storia del bozzetto.

Si tratta anche del confronto tra una dimensione universale dell'esistenza e del trionfo dell'individualità nel pensiero settecentesco: non è una tendenza omogenea e totalizzante, ma è presente alla nascita di nuove categorie sociali e nuovi mediatori tra pubblico e artisti. Non importa più tanto quale fosse il messaggio di un'opera verso la società intera, quanto l'effetto che esso produceva su un gruppo capace di entrare in risonanza con codici riservati a pochi eletti. Queste forme di espressione, artistiche o letterarie, si fondavano su dei linguaggi condivisi all'interno di una *élite* europea che comunicava per mezzo della corrispondenza tra pari. La circolazione delle idee, nella dimensione sovrastatale del pensiero illuminista, seguiva percorsi imprevedibili: la trasmigrazione d'idee, concetti, teorie e schemi gnoseologici si identificava solo in un macrosistema di relazioni costituito dalla «repubblica delle scienze e delle arti».²² Quatremère de

19 Su questi temi si veda Becq 1984, vol. I, pp. 243-273. Si può anche consultare S. Agin, *Sketch, illustration and the power of imagination: aesthetic production and reception in Eighteenth-century France*, in *The ruin and the sketch in the Eighteenth Century*, a cura di P. Wagner, F. Ogée, R. Mankin e A. Hescher, Trier 2008, pp. 59-69.

20 Stelle fisse del partito del «fini» furono, in Francia, Jean-Étienne Liotard e Julien de Parme. Il primo aveva dato alle stampe, in forma anonima, un *pamphlet* intitolato *Explications des différents jugements sur la peinture*, apparso sul «Mercure de France» del novembre 1762. Si tornerà su questa *querelle* più avanti.

21 Per un approfondimento sul primato dell'*esprit* su l'*ouvrier* nel dibattito francese si veda C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Roma 1993, in particolare pp. 256-278. Resta fondamentale il saggio di Alessandro Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte I, *Materiali e Problemi*, vol. II, *Artista e pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979-1983, pp. 115-263. Sulla situazione francese si può anche vedere N. Heinrich, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993.

22 O. Rossi Pinelli, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e*

Quincy, nel 1798, descrisse la Repubblica delle Lettere come «une communauté d'instruction et de connaissance, une certaine égalité de goût, de savoir et de talent». Si poteva affermare, sempre secondo Quatremère, «qu'il se trouve entre elles [les contrées d'Europe] beaucoup moins de différence qu'on n'en rencontre quelquefois entre les provinces d'un seul empire».²³

L'epistolografia artistica divenne un vero e proprio genere con l'edizione della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura* promossa da Giovanni Gaetano Bottari: accademico della Crusca, linguista e letterato fiorentino, segretario del cardinal Corsini a Roma, pubblicò un numero cospicuo di lettere di artisti, tra cui alcune cruciali per il riconoscimento dell'importanza del bozzetto. L'opera del Bottari fu garantita da una fitta rete di corrispondenti: le lettere furono normalizzate graficamente e morfologicamente, in modo da assumere una vera e propria autonomia editoriale e il valore di prova documentaria e furono utilizzate e lette poi da buona parte dell'intelligenza europea.²⁴ All'interno di quei carteggi tutto un mondo di idee legate all'arte e alla condizione degli artisti prese corpo: non in ultimo, una delle affermazioni più rivoluzionarie per la considerazione dei dipinti preparatori era lì contenuta. Il bellunese Sebastiano Ricci affermò che il bozzetto fosse la trasposizione flagrante del suo pensiero, dunque l'originale, e non la pala d'altare licenziata, che doveva essere ritenuta una copia: le gerarchie si sovvertivano e gli artisti a gran voce dichiaravano le loro convinzioni sul loro lavoro.

In un momento collocabile alla metà del secolo, momento in cui ai bozzetti era riconosciuto, e non soltanto nelle città italiane, un valore pecuniario, iniziarono a configurarsi due schieramenti, comunicanti tra loro, caratterizzati da un dinamismo interno tale da rendere difficile la lettura del fenomeno ai giorni nostri.

A grandi linee, un partito è identificabile con quello degli insegnanti, che non sempre erano maestri in bottega: il bozzetto era compreso nell'iter progettuale di *atelier* sin dal XVII secolo ma, come una teoria pitagorica, esisteva a beneficio

descrizione delle opere d'arte, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, p. 296.

23 *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa (1796-1802): scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti*, con un saggio di A. Pinelli, introduzione di A. Emiliani, traduzione di M. Scolaro, Bologna 1989, p. 66.

24 Si veda P. Barocchi, *Fortuna dell'epistolografia artistica*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, atti del convegno internazionale di studi [Roma, 23-25 ottobre 1980] a cura di E. D'Auria, Firenze 1989, pp. 104-133; G. Perini, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione a documento a cimelio*, in *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII: papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990*, atti del convegno a cura di E. Cropper, Bologna 1992, pp. 165-183.

dei propri adepti con qualche rara eccezione. Essi, di solito, difendevano una tradizione e assumevano posizioni reazionarie di fronte al cambiamento, assieme a istanze corporativistiche. Nessun artista all'aprirsi del Settecento avrebbe mai ammesso, senza distinguo, che i bozzetti fossero frutto del libero estro dell'artista in preda alla propria fantasia senza regole e senza disegno: si cominciò ad apprezzare il bozzetto per la sua fattura apparentemente improvvisata e per la sua natura di opera vicina al momento dell'immaginazione creatrice quando gli artisti stessi lo permisero, anche per un tornaconto commerciale.²⁵

Nel corso del XVIII secolo, nessun insegnante, nessun rappresentante del sistema accademico, nessun maestro a capo di un *atelier* avrebbe mai potuto approvare chiaramente e indiscutibilmente l'esistenza di un legame tra l'ispirazione primigenia e il mito dell'artista autodidatta che mette su carta o su tela il frutto innato della propria immaginazione.²⁶ Nella realtà, nella quotidianità dell'insegnamento nelle accademie, invece, era il processo di elaborazione mentale razionale a giocare un ruolo essenziale, sempre, anche quando il risultato sperato fosse quello del gesto creatore tracciato direttamente su tela, senza intermediazioni.²⁷

Sembra un ossimoro, ma per dipingere di getto un bozzetto ci voleva una lunga preparazione ed era necessario un apprendistato. Sappiamo, analizzando le consuetudini in uso in *atelier*, che i maestri facevano copiare ai propri allievi le proprie *esquisses* per far loro acquisire la spontaneità del gesto.²⁸ (Fig.2)

In buona sostanza, parafrasando le parole di Denis Diderot, la *esquisse* era una licenza, non la regola.²⁹

Il secondo schieramento è quindi quello della penna, impugnata sì dagli artisti ma soprattutto da coloro che iniziarono ad apprezzare opere quali i bozzetti e che

25 Come si chiedeva Bruno Foucart nel 1986: «L'esquisse qui est flamme et fogue et impulsion peut-elle être enseignée? N'y a-t-il pas là quelque chose de contradictoire?»; si veda B. Foucart, *L'exercice de l'esquisse*, in *Les concours d'esquisses peintes (1816-63)*, catalogo della mostra [Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 8 ottobre-14 dicembre 1986] a cura di P. Grunchev, Paris 1986, vol. I, p. 9.

26 Ancora nel 1815, nella prefazione al catalogo della mostra di maestri antichi della British Institution, si avvertiva che anche per un genio come Rubens fossero necessarie regole e autorità perché «nessuna opinione può essere più fallace e, per l'Artista, nessun errore più fatale» dell'idea per cui «molte delle grandi opere che ci stanno davanti possano essere frutto del genio senza l'aiuto dello studio»; in F. Haskell, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008, p. 94.

27 Foucart in Paris 1986, vol. I, p. 15.

28 D. Jacquot, «La license de l'esquisse», in *L'apothéose du geste: l'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, catalogo della mostra [Strasbourg, Château des Rohan, 7 giugno-14 settembre 2003 e Tours, Musée des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003-11 gennaio 2004] a cura di D. Jacquot e S. Join-Lambert, Strasbourg 2003, pp. 13-23: 15. Di seguito questo saggio sarà indicato come Jacquot/a in Strasbourg 2003.

29 D. Diderot, *Salons*, a cura di Jean Seznec e Jean Adhémar, Oxford 1960, vol. II (1765), p. 154.



2. Pierre Subleyras, *Le Songe de Joseph*, primo quarto del XVIII secolo, olio su tela, 47 x 63 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.

ne scrissero: i mercanti, gli intendenti, gli intermediari, i turisti.³⁰

Questo partito degli scrittori a vario titolo va trattato con la dovuta cautela, sia perché si rischia sempre di estendere troppo idee che sono particolarmente legate alla situazione contingente in cui nascono, sia perché tra il 1680 e il 1780 si manifestano «i primi sintomi vistosi di quella radicale divergenza tra la valutazione critica e la stima accordata dal pubblico», tratti tipici della società moderna.³¹ Si corre inoltre un altro rischio: se isolati, i documenti restituiscono un panorama frammentario. Se sono eretti a prove inoppugnabili, se non sono messi a sistema – soprattutto su un piano europeo –, finiscono per fare indossare allo studioso moderno lenti deformanti che restituiscono una lettura ambigua dei fenomeni.

La storia del bozzetto è dunque anche quella di una doppia ricezione: quella coeva alla produzione e quella dei lettori novecenteschi di documenti che, in

30 Sui nuovi mediatori tra produzione artistica e pubblico si veda Rossi Pinelli in Firenze 1994, in particolare pp. 297-304.

31 F. Haskell, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* (1976), ed. Milano 1982, p. 43.

origine, non circolavano subito a mezzo stampa, a volte neanche manoscritti. Per far luce sul fenomeno della diffusione e dell'apprezzamento dei bozzetti bisogna considerare sempre che la circolazione delle opere a stampa e dei bozzetti stessi era limitata a circoli ristretti di intendenti e che talvolta si trattava un tipo di pittura concepita su misura per l'arredamento delle dimore di *élites*. I bozzetti, prima preparatori, uscirono dalla bottega dei pittori per diventare prodotti di consumo, per una clientela di *amateurs* che, pur affascinata dall'arte del passato, prediligeva la grazia briosa e la spregiudicatezza dell'abbozzo.

Se infatti si scorrono le pagine vergate dagli scrittori d'arte e dagli intendenti del secolo dei Lumi, ci si rende conto che trovare una linea univoca nello sviluppo e la considerazione del bozzetto è arduo: le stesse riflessioni di Diderot, di cui si parlerà nel capitolo 4, importantissime per una certa lettura del fenomeno – bozzetto, non sono mai del tutto orientate a promuovere in positivo la *esquisse*. Quelle del filosofo erano battute argute, pensieri scomposti, tesi soprattutto a spronare l'artista a mantenere in vita un nucleo profondo dell'opera, a non cedere alle minuzie del «troppo finito». Era il calore originario dell'ispirazione quello che andava preservato, la «verve pure»: la *esquisse* era una promessa che non doveva essere disattesa.

C'è poi da considerare la composizione della «vecchia guardia», una formazione non ancora accantonata: è una squadra che gioca su entrambi gli schieramenti. Si tratta dell'onnipotente partito costituito da committenti e finanziatori: l'aristocrazia, le gerarchie ecclesiastiche, ma anche gli acquirenti occasionali, gli intendenti, i piccoli collezionisti, che in alcuni casi coincidevano con gli *amateurs*. Prima che la struttura del mercato mutasse e che gli artisti si rendessero del tutto liberi rispetto alla domanda, questa schiera di mecenati esprimeva le proprie istanze e orientava le tendenze grazie all'ingaggio di tale o tal altro artista.

Ciò che cambiò le carte in tavola fu il pubblico costituito dagli *amateurs*: gli intendenti d'arte iniziavano a scrivere a proposito di quelle pratiche la cui conoscenza era legata a circoli «esoterici». Infatti questo partito coincideva con chi non apprezzava l'estrema finitura o l'opera di grande formato, svolgendo il ruolo di catalizzatore per la produzione di bozzetti, nelle loro numerose repliche e varianti. L'aspetto della ricezione da parte di un pubblico sempre più eterogeneo – ma mai di massa – aggiunge un terzo polo nella dinamica artefice – opera: la piacevolezza che lo spettatore provava per la *esquisse* era legata al desiderio di rendersi agente attivo, completando l'opera con la propria immaginazione e quasi condividendo con l'artista una parte delle sue prerogative d'espressione.

«Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste», scriveva Denis Diderot, mentre

Caylus scriveva che i grandi artisti «nous font éprouver des Impressions semblables à celles qu'ils ont eux-mêmes ressentis».³²

Infine, la scoperta del carattere sperimentale dell'osservazione e la necessità di prove verificabili aveva portato a una rinnovata attenzione per la materialità e l'esecuzione dell'opera: fu, questo, un interesse crescente che lambì anche disegni e bozzetti.³³

L'attenzione a materialità e l'esame autoptico delle opere divennero elementi cardine nella ricezione dell'arte del Settecento: e spesso le cose accaddero in breve tempo e i cambiamenti di mentalità furono subitanei. Era l'ora di passare allo studio delle opere dal vero, dopo aver trascorso anni a studiare i testi, stando a quanto affermava Bernard de Montfaucon.³⁴ Nel corso del XVIII secolo furono gli adepti della scienza antiquaria, gli archeologi, i fonditori, i decoratori e gli incisori di traduzione a prendere il posto che era stato dei filologi. La filologia delle immagini, rimasta fino ad allora appannaggio di un gruppo ristretto di collezionisti di disegni, grazie alla diffusione delle incisioni e del gran numero di copie, riduzioni, repliche, rese la conoscenza in materia d'arte raggiungibile per un più ampio numero di adepti, aprendo le porte alle operazioni degli enciclopedisti, che allargarono su più ampia scala ancora il campo d'azione della pedagogia.³⁵ In modo analogo, le *conférences* tenute all'Académie di Parigi costituiscono oggi prova del fatto che la pittura si guardasse più da presso e che su di essa si potessero e dovessero tenere dei discorsi, integrati a pieno titolo all'interno del sistema didattico.³⁶ Va detto, comunque, che solo di rado le *conférences* furono pubblicate a stampa, dunque la circolazione di quei discorsi era limitata alla compagine accademica e agli artisti.

32 Démoris 2003, p. 32.

33 C. Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814)*, in *Storia delle Storie dell'Arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, p. 91. Per una panoramica sulla scienza antiquaria professata da Caylus si veda K. Pomian, *Maffei e Caylus*, in *Id.*, *Collezionisti amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, pp. 223-243; sull'attenzione alla materialità si veda anche P. Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010, pp. 91-115.

34 Piva in Torino 2014, p. 93.

35 M. Fumaroli, *Retour à l'antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in *L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra [Paris, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010- 14 febbraio 2011; Houston, Museum of Fine Arts, 20 marzo-30 maggio 2011] a cura di G. Farault, C. Leribault e G. Scherf, Paris 2010, pp. 23-55: 40.

36 Si vedano J. Lichtenstein, *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art* e C. Michel, *Les conférences académiques: enjeux théoriques et pratiques*, in «Revue d'esthétique», 31/32 1997, rispettivamente a pp. 17-35 e 71-82. Il discorso sull'arte era stato alla base della istituzione dell'Académie come istituzione didattica e i legami con il potere politico e reale, da cui l'Académie dipendeva, erano molto stretti; si veda anche J. Lichtenstein, *La couleur éloquente; rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989, p. 153 e sgg.

Sarebbero stati, dunque, i giudizi dei nuovi attori del panorama artistico, quali gli *amateurs*, a orientare il pubblico verso una forma di contemplazione illuminata, fondata su percezione e sentimento.

Alcune precisazioni sulla terminologia legata alle opere preparatorie

I. IL LESSICO DEI BOZZETTI

Per il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, iniziato da Salvatore Battaglia, «abbozzare» significa «dare una prima forma provvisoria e imperfetta a un'opera che si ha l'intenzione di condurre a termine; compiere una prima stesura; digrossare, sgrossare». «Bozza», invece, starebbe per «la prima fase del lavoro, l'abbozzo, la minuta, la prova, il bozzetto».³⁷ Queste sono le definizioni novecentesche dei termini: se la prima può valere, con qualche cambiamento di sfumatura, è attestata *ab antiquo*, è sulla seconda, ovverosia per l'analogia tra bozza e bozzetto, che potrebbe sorgere qualche dubbio, almeno in campo artistico. Sempre nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* si registra per «bozzetto» l'identità con «modello, prova di un'opera pittorica o plastica». Differenti ma significative appaiono le accezioni del termine schedate nel *Vocabolario* edito dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana:

“ Bozzetto s. m. [der. di bozza]: Modello non rifinito, abbozzato, di un'opera d'arte che dev'essere eseguita in scala più grande: *i b. di un monumento, di un affresco, di una scena teatrale*, ecc. 2. Nella storia dell'arte, composizione, quadretto quasi impressionistico, in voga spec. nella seconda metà dell'800. 3. In letteratura, racconto breve, che descrive con piglio realistico e vivezza impressionistica una situazione, un luogo, un carattere, tratti per lo più dalla vita di ogni giorno.³⁸

37 S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 1962, voll.1-2, *ad voces*.

38 Il *Vocabolario*, edito da Treccani, pubblicato in prima edizione tra il 1986 e il 1994, è consultabile all'indirizzo <http://www.treccani.it/vocabolario>.

Come si legge, l'aggettivo «impressionistico» legato al bozzetto è d'uopo. Sembra di leggere il ricalco della definizione del *Dizionario* di Pierre Larousse datata 1870:

“ L'esquisse est [...] une œuvre d'imagination, de spontanéité, traitée avec fougue, verve, passion, chaleur, et rapidement faite.³⁹

La storia della parola, però, è ben più antica dell'Ottocento e dell'Impressionismo, così come lo è quella del bozzetto. Anche se si associa facilmente bozzetto e pittura di tocco, «pittura alla prima», «prestezza del pennello», le due cose sono distinte e per le origini del bozzetto vanno indagate accezioni e significati, che mutano a seconda delle epoche. Beverly Brown, in un saggio significativamente dedicato – letteralmente – alla «ricerca della prima idea», rifletteva su un vessante problema: la terminologia dei bozzetti adottata in anni a noi vicini non è la stessa usata nel XVIII secolo.⁴⁰

Il «bozzetto» in pittura, così come lo concepiamo oggi, è un prodotto che si assesta in forma e contenuto solo nel secolo XVIII, ma la sua storia materiale ha inizio nei grandi cantieri del XVI secolo e nelle botteghe degli artisti il cui lavoro doveva essere diviso tra i vari allievi, soprattutto per composizioni affollate o lavori su larga scala. Il prolungamento dell'iter progettuale attraverso i disegni richiese la messa in campo di uno strumento come il bozzetto, allorché l'ultima parte della pittura, quella che afferiva al colore, iniziò ad acquisire un'importanza fondamentale per la previsione dell'aspetto dell'opera finita.

La storia dei termini riguardanti le opere preparatorie è però complessa ed è necessario accennare ad alcuni dei passaggi attraverso cui essa si snoda.

II. ABBOZZO E BOZZA

I lemmi «abbozzare» e «bozza», da cui il termine «bozzetto» ha avuto origine, non ottengono, in campo artistico e per tutto il secolo XVI, una codificazione chiara e univoca. Se Oreste Ferrari ha sostenuto che «abbozzo» e «bozza» designino due stadi contigui ma non sovrapponibili dell'opera, secondo Joanna Woodall le «bozze» monocrome, dipinte sulla tela o sulla tavola, sono altra cosa rispetto ai bozzetti ma non si tratta di opere senza alcun legame. Il termine «bozzetto»

39 P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Paris 1870, tomo VII p. 934.

40 B. L. Brown, *In search of the Prima Idea. The oil sketches of Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo master of the oil sketch*, catalogo della mostra [Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 settembre-12 dicembre 1993] a cura di B. L. Brown, Milano 1993, p.17.

deriverebbe da «bozza»: questi due lemmi sarebbero interrelati tra loro durante il secolo XVII.⁴¹

Discernere «abbozzo» e «bozza» negli inventari antichi è infruttuoso, dato che alla scaturigine dell'uso dei due termini c'è una sostanziale intercambiabilità. Le definizioni a priori non funzionano a queste date e per gli oggetti citati nelle fonti e nei documenti, se non descritti. La sola differenziazione possibile tra abbozzi preparatori e dipinti non finiti era di tipo funzionale.

Sul piano lessicale, che è sempre anche culturale, si può ripercorrere una parte del processo di formulazione degli assunti definitivi dei termini legati alla storia del «bozzetto» su territorio italiano, in particolare in Toscana. Si può affermare con un certo grado di certezza che, per tutto il XVI e buona parte del XVII secolo, il «bozzare», azione cui talvolta fanno riferimento le fonti, fosse attinente al disegno e avesse a che fare con le forme e il progressivo chiarirsi di esse, con lo sciogliersi in ordinate composizioni; il colorire era azione successiva.

Nel suo *Libro di pittura* Leonardo da Vinci ammoniva già affinché « il bozzar delle storie sia pronto, ed 'l membrificare non sia troppo finito» e aggiungeva:

“ Lo studio de' componitori delle istorie debbe essere de porre le figure di grossamente, cioè bozzate, e prima saperle ben fare per tutti li versi e piegamenti e distendimenti delle lor membra. Di poi sia presa la discrezione di due che arditamente combattino insieme, e questa tale invenzione sia esaminata in vari atti e per vari aspetti; di poi sia seguitato il combattere de l'ardito col vile e pauroso; e queste tali azzioni, e molti altri accidenti de l'animo, sieno con grande esaminazione e studio speculate.⁴²

La fase del lavoro descritta è legata al comporre le «istorie», attiene allo studio dell'anatomia e all'espressione dei moti, interiori ed esteriori, della figura umana. Come ebbe a scrivere Luigi Grassi: «Leonardo, probabilmente tra i primi, ebbe chiara consapevolezza critica della opportunità, per l'artista, di raggiungere un'immagine d'insieme, un abbozzo [...] la vitalità dell'opera d'arte stessa è propria delle immagini abbozzate».⁴³

«Abbozzare» è da considerarsi una fase molto avanzata nella progettazione di

41 Ferrari, 1990, p. 7; J. Woodall, *Drawing in colour*, in *Peter Paul Rubens: A touch of brilliance. Oil sketches and related works from the State Hermitage Museum and the Courtauld Institute Gallery*, catalogo della mostra [London, Hermitage Rooms, Somerset House, 20 settembre 2003 – 8 febbraio 2004] a cura di J. Woodall, S.-S. Durante e E. Vegelin Van Claerbergen, München 2003, p. 14. Si veda pure Freeman Bauer in *University Park/Pa* 1987, in particolare p. 97. Su questi temi va visto C. Occhipinti, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003, specialmente pp. 51-102.

42 L. da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze 1995, vol. I, rispettivamente p. 175 e pp. 219-220.

43 L. Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento* (1956), Roma 1993, p. 18.

un dipinto ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari, come si può evincere dalla descrizione di tele «abbozzate e cominciate» nello studio di Tiziano.⁴⁴

L'artefice preparava il dipinto in tavola iniziando a «proffilare le figure»:

“ Apuntati poi con chiodi piccoli l'uno e l'altro, piglia una punta di ferro overo d'avorio o legno duro e va' sopra i proffili del cartone segnando sicuramente, perché così facendo non si guasta il cartone, e nella tavola o quadro vengono benissimo proffilate tutte le figure e quello che è nel cartone sopra la tavola. E chi non volesse far cartone, disegni con gesso da sarti bianco sopra la mestica overo con carbone di salcio, perché l'uno e l'altro facilmente si cancella. E così si vede che, seccata questa mestica, lo artefice, o calcando il cartone o con gesso bianco da sarti disegnando, l'abozza: il che alcuni chiamano imporre.⁴⁵

In buona sostanza, «abbozzare» stava a indicare, nelle *Vite*, una fase del lavoro dell'artista in cui il disegno rapido era riportato sull'imprimitura della tela; questo momento era preparato da una gran mole di disegni, talvolta dai cartoni e dai «modelli di terra», plastici, finalizzati allo studio degli effetti delle luci, al chiaroscuro, alla resa del rilievo.⁴⁶

In scultura «abbozzare» un blocco di marmo significava invece, per l'aretino, disgrossarlo «una sorte di ferri chiamati subbie».⁴⁷ È Ascanio Condivi a tramandare che per Michelangelo fosse prassi, «per poterlo condur più comodamente e con manco fatica, l'haveva nella cava medesima bozzato».⁴⁸ Filippo Baldinucci, di cui si tratterà estesamente più avanti, aveva evocato la fattura dei *Prigioni* di Michelangelo collocati da Buontalenti nel contesto boschereccio di Boboli, esprimendosi così:

“ Bernardo dunque, volendo dar posto concedente a questi gran Colossi, benché solamente abbozzati, seguendo anche in ciò la volontà del Granduca, che fu di fargli situare in modo, ch'è potessero essere d'ammaestramento a' professori (giacché fu sempre universale opinione degl'intendenti, che il bozzare di Michelagnolo avesse scoperto un nuovo modo per operare sicuro, e non istorpiare i marmi sul bel

44 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987, vol. VI, p. 169. Si sottolinea che, salvo precisazioni, le citazioni provengono tutte dall'edizione del 1568, la Giuntina.

45 Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. I, p.134.

46 «Modelli in terra» sono utilizzati dai pittori: Piero della Francesca, Pontormo, Niccolò Soggi, Benvenuto Garofalo; si veda Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987: vol. III, p. 264; vol. V, p. 333, p.192, p. 189, p. 412. Sul concetto di «rilievo» si veda Occhipinti 2003, p. 68 e sgg.

47 Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. I, p. 45.

48 *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553, f. 13r.

principio) risolvettesi a fare una spaziosa grotta nel giardino di Boboli, ed è quella, che da chi cammina lungo la facciata del Palazzo verso Santa Felicità, si fa vedere in testata; e negli quattro angoli della medesima situò quelle bozzate figure in atto di reggere gran quantità di spugne, accordando così la rozzezza di quei naturali scherzi col ruvido degli abbozzi, che il tutto pare stato operato di sua mano con figure, ed animali composti delle medesime spugne con tale artificio, che in quel genere non si può vedere cosa più bella, né più vera.⁴⁹

Questa digressione di Baldinucci sull'«abbozzare» di Michelangelo e sull'aspetto delle «bozzate figure» vorrebbe significare la completa consonanza tra la grotta approntata dal Buontalenti e il carattere non – finito di quei blocchi scultorei. Si tratta proprio di un'epoca di piena Maniera in cui il gioco virtuosistico della materia naturale si rispecchia nella grana della pietra della «grotta».

Quando Roberto Longhi pubblicò *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, nel 1966, rimise in campo una solida quanto complicata definizione di «abbozzo», questa volta in pittura.

Scrivendo Longhi a proposito di Giulio Cesare Procaccini: «Dal Parmigianino egli desume l'immaginazione squisitamente metamorfica della natura – figure e paese – in abbozzi in perenne allusione vegetativa, tutti di stianze e di scorze boschive; naturalmente risolvendoli a suo modo nelle sue composizioni a vortice, quasi elicoidali, e tralasciando l'eleganza del “collo lungo” che era servita a Vasari per riporre anche il Mazzola sotto l'impresa formalistica della “maniera” e della “grazia”». ⁵⁰ Lo spazio che l'abbozzo «che sta da solo» conquista in certe tele di Procaccini, il cui padre era stato a bottega da Annibale Carracci, risolveva il legame col naturale con la necessità di comunicazione di forme in movimento. In rarissimi casi, però, si può riconoscere, per l'area geografica e il periodo storico preso in esame da Longhi, un «abbozzo che sia assolutamente svincolato dalle ragioni strumentali per cui si colloca nel flusso del più complesso processo generativo d'una oggettivamente altra opera pittorica (o che comunque abbia come unico movente la sua propria compiutezza fenomenica)». ⁵¹ (Fig.3) Gli «abbozzi» non costituiscono, alle date del Procaccini, opere autonome.

Malvasia prestò il fianco a critiche riguardo alla maniera esecutiva di Annibale Carracci quando scrisse:

49 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Decennale I della parte II del secolo IV dal MDL al MDLX*, Firenze 1688, vol. IV, p. 94.

50 R. Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in «Paragone», 195.1966, pp. 25-29: 26.

51 Ferrari 1990, p. 21.



3. Giulio Cesare Procaccini, *Madonna con il Bambino e un angelo*, 1610–1612, olio su tela, 46 x 79 cm, Napoli, Museo di Capodimonte

“ Lo stesso avvien della seconda, ch'è l'Assunzione di Maria Vergine posta in S. Francesco nell'Altare de' signori Bonasoni, che ancorché sia fatta alla prima, onde sembri più tosto una bozza che un quadro compiuto, ad ogni modo si conserva assai bene. Ebbe in questa la mira Annibale al Tintoretto, ancorché ne' panneggiamenti più erudito e più magnifico cercasse Paolo.⁵²

Nel testo di Malvasia riecheggia l'antico giudizio di Giorgio Vasari su Tintoretto:

52 C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (1678), a cura di G. Zanotti, Bologna 1841, vol. I, p. 283.

il biografo toscano si era pronunciato sui metodi operativi del Robusti. Tintoretto aveva spesso lasciato le «bozze per finite»:

“ Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla fierezza piuttosto, che dal disegno e dal giudizio.⁵³

La pittura alla prima e la «bozza» erano dunque legate alla maniera veneta di pinger le tele.

L'accezione comune di «abbozzo» e «bozza» è altresì legata allo stato provvisorio di un componimento scritto. In una lettera di Pietro Aretino è istituito un significativo paragone tra la prima stesura in pittura e quella in scrittura:

“ E per ciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto, e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel gruppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose sì fatte, né mi curo punto di miniar parole, perché la fatica sta nel disegno, e se ben i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo.⁵⁴

Spostato nel secolo XVIII, questo suggestivo paragone tra il «miniar parole» (o figure) e il lasciarle invece allo stato di «abbozzo» avrebbe assunto un valore cruciale. Rimane sempre valida, infatti, una dicotomia tra l'«abbozzo» come stadio non finito e l'estrema finitura, che sta per miniatura, in questo caso; nel Settecento francese il confronto sarà con il dettaglio minuto delle tele fiamminghe. Il vocabolo «bozza» è attestato fin dal 1511, nell'uso comune di prima stesura di un testo o di un documento.⁵⁵ Spesso, inoltre, «bozza» è termine utilizzato per indicare una pietra lavorata rozzamente, aggettante dal muro: è il caso delle «bugne» che ornavano i palazzi rinascimentali.⁵⁶

In Vasari, infatti, «bozza» sta per un'opera provvisoria, incompiuta, soprattutto in scultura.

53 G. Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. V, pp. 468-469. È, questa, una locuzione fortunata perché mutuata anche da Giovanni Battista Armenini: «[Giacomo Tintoretto veneziano] Ha fatto più volte senza i disegni opere molto importanti, lasciando le bozze per finite, e tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi del pennello fatti dall'impeto e dalla fierezza di lui, né perciò sono poi da essere troppo considerate a minuto»; in G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1587), a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 134.

54 Lettera del 18 dicembre 1537, P. Aretino, *Il primo libro delle lettere di Pietro Aretino*, Milano 1864, p. 369.

55 T. De Mauro, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Torino 2000, ad vocem.

56 Si veda Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. V, p. 366.

Nel *Proemio* alle *Vite* si legge che:

“ Il primo modello onde uscì la prima imagine dell’uomo fu una massa di terra; e non senza cagione, perciò che il divino Architetto del tempo e della natura, come perfettissimo, volle mostrare nella imprefezione della materia la via del levare e dell’aggiungere, nel medesimo modo che sogliono fare i buoni scultori e pittori, i quali, ne’ loro modelli, aggiungendo e levando riducono le imperfette bozze a quel fine e perfezione ch’è vogliono.⁵⁷

Benvenuto Cellini, contemporaneo del Vasari, fece un uso della terminologia legata alla «bozza» e «modello» in scultura che ha causato qualche equivoco, portando alcuni studiosi a pensare identificare il «modello piccolo» con il «bozzetto», opera autonoma:

“ Volendo condur bene una figura di marmo, l’arte promette che un buon maestro debba fare un modello piccolo di dua palmi il manco, et in quello risolva l’attitudine con una bella invenzione [...] Da poi si debbe farla grande a punto quanto la possa uscire del marmo; e quanto uno desidera di farla meglio, si debbe finire il modello grande meglio del piccolo; ma se un fussi cacciato dal tempo o dalla volontà d’un suo patrone, che desiderassi avere tale opra presto, e’basterà che il modello grande sia condotto in una bella bozza, perché questo porta poco tempo il far tal bozza, e risparmia un gran tempo al lavorare il marmo.⁵⁸

Sembra proprio che Cellini si riferisse con «bozza» a una maniera di lavorare il blocco di marmo e non a un oggetto vero e proprio, un «bozzetto» *ante litteram*. Poco dopo, infatti, il fiorentino accennava all’abitudine di molti «valent’uomini risoluti» che ricorrevano «al marmo con fierezza di ferri, prevalendosi del modellino piccolo con buon disegno», artisti che poi non erano soddisfatti del risultato; maggiore soddisfazione poteva portare invece l’aver approntato «il modello grande condotto in una bella bozza». Tutti e due i metodi, dice Cellini, erano adoperati da Donatello e Michelangelo. Riconoscere *tout-court* nel primo

57 Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. II, p. 4. La stessa accezione di «bozza» è nella vita di Michelangelo Buonarroti è descritta la Madonna con Bambino delle Cappelle Medicee e a chiusura del paragrafo Vasari aggiunge: «ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell’essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imprefezione della bozza la perfezione dell’opera»; *Ivi*, vol. VI, p.57. In pittura, sulla *Presentazione al tempio* di Andrea Schiavone alla Chiesa dei Carmini, scrive Vasari: «Ma la migliore figura che ci sia è una donna [...] la quale è fatta con una certa pratica, che s’usa a Venezia, di macchie ovvero di bozze, senza essere finita punto»; *Ivi*, vol. V, p. 473.

Sulle nozioni vasariane di «abbozzo», «abbozzato» e «macchia» si veda anche Sohm 1991, pp. 27-53 e Hochmann 2016, pp. 271-277.

58 B. Cellini, *I trattati dell’oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini* (1569), a cura di C. Milanese, Firenze 1857, p.197.

«modellino piccolo» un «bozzetto», in terracotta per esempio, è rischioso.⁵⁹

Se «bozza» ha carattere provvisorio, è una fase del lavoro, è necessario rimettere in campo anche l'«abbozzo» in pittura. Molti studiosi hanno messo in connessione ciò che probabilmente era possibile vedere nello studio dei pittori, gli «abbozzi» sull'imprimitura della tela, forme aurorali della composizione, lasciati ad asciugare per mesi, e l'aspetto delle cosiddette «bozze», ove queste fossero invece oggetti autonomi e non richiedessero un trattamento successivo della superficie pittorica che tendesse a un grado di finitura maggiore. Gli inventari e i trattati registrano sovente la presenza di queste tele lasciate ad asciugare nello studio del pittore: «asciutti che erano questi abbozzi» scriveva Marco Boschini nelle *Ricche Minere*, mentre Pietro da Cortona riferiva a Don Antonio Ruffo che «[la] tela con l'abbozzo si vada asciugando acio restino i colori più vivaci e meglio condizionati».⁶⁰

Le «bozze» di cui parlava Vasari potrebbero essere in alcuni casi o studi preparatori, oggetti indipendenti, oppure, ancora, *underpaintings*. Linda Freeman Bauer, che ha condotto degli studi sui prodromi del bozzetto a olio, propende per la seconda opzione perché, sulla base dei giudizi espressi da Pietro Aretino, si deduce che disegno e finitura di un quadro fossero considerate due questioni separate.⁶¹ Parlando di Andrea Schiavone, nel 1548, Pietro Aretino infatti lamentava che:

“ Io ho sempre laudato la prestezza saputa, del vostro fare intelligente. Anzi il sì degno Pittore, si è talhora istupito della pratica, che dimostrate nel tirar giuso le bozze delle historie sì bene intese, et sì ben' composte, che, se la fretta di farle si convertisse nella diligentia del finirle, anche voi confermareste il mio ricordo per ottimo.⁶²

La fretta di Schiavone gli impedisce, a giudizio di Aretino, di finirle come si converrebbe: allora «bozze delle historie» starebbe a indicare una tappa intermedia del lavoro preparatorio dell'artista che richiede un completamento con «diligentia». L'accezione di «bozza» rintracciabile in Vasari non è però sempre volta a sottolineare in negativo lo stato non-finito delle opere: l'artista, in prima

59 Si veda anche M. Cole, *What is a bozzetto?*, in *Material Bernini*, a cura di E. Levy e C. Mangone, London-New York 2016, p. 126.

60 Su questo aspetto si guardi l'articolo di Bauer, 1999, pp. 521-522; ancora, Woodall in München 2003, pp. 13-14.

61 L. Freeman Bauer, *On the origins of the oil sketch. Form and function in Cinquecento preparatory techniques*, New York University, PhD, 1975 p. 102.

62 *Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino dedicate al Magnanimo Signor Giovan Carlo Affaetati*, Parigi 1609, p. 222.

battuta, non ha che da esprimersi nella sua invenzione per gran masse, in breve tempo.

III. SPREZZATURA

Bisogna in tutti i casi tentare di evitare la troppa diligenza, secondo un precetto antichissimo già presente nella *Naturalis Historia* di Plinio: «et aliam gloriam usurpavit [Apelles] cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere».⁶³ Apelle in una cosa superava Protogene, nel saper togliere la mano dalla tavola. Quest'abilità del pittore greco, la sua saggezza nel levar la mano quando avesse ritenuto di aver raggiunto il giusto mezzo tra il troppo e il troppo poco, si sarebbe tramandata grazie a Plinio per giungere fino ai trattatisti cinquecenteschi e a Vasari. Quale sia il grado ideale tra la fase in cui le opere sono ancora abbozzate e il momento in cui sono troppo diligentemente finite è cosa ardua da stabilire; sarebbe rimasto un *topos* nella scrittura d'arte per i secoli a venire.

Dunque, faceva notare l'autore delle *Vite*, non bisognava peccare di troppa diligenza:

“ Alla quale cosa deono molto avere avvertenza gl'artefici, perciò che la sperienza fa conoscere che tutte le cose che vanno lontane – o siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa hanno più fierezza e maggior forza se sono una bella bozza che se sono finite; et oltre che la lontananza fa quest'effetto, pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si sprima il suo concetto in pochi colpi, e che per contrario lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza e il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno. E chi sa che l'arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili, sa ancora che come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e le migliori che le stentate, così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando sono fatte a un tratto dalla forza di quel furore che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica; e chi ha da principio, come si dee avere, nella idea quello che vuol fare, camina sempre risoluto alla perfezione con molta agevolezza. Tuttavia, perché gl'ingegni non sono tutti d'una stampa, sono alcuni ancora, ma rari, che non fanno bene se non adagio, e per tacere de' pittori, fra i poeti di dice che il reverendissimo e dottissimo Bembo penò talora a fare un sonetto molti mesi e anni, se a coloro si può credere che l'affermano: il che non è gran fatto che avvenga alcuna volta ad alcuni uomini delle nostre arti;

63 C. Plinio, *Naturalis Historiae*, II, libro 37.

ma per lo più è la regola in contrario, come si è detto di sopra: comeché il volgo migliore giudichi una certa delicatezza esteriore e apparente, che poi manca nelle cose essenziali ricoperte dalla diligenza, che il buono fatto con ragione e giudizio, ma non così di fuori ripulito e lisciato.⁶⁴

Vasari metteva in campo due fattori, dimostrando di propendere in ogni caso per il *furor* dell'artefice che esprime «il suo concetto in pochi colpi»: la distanza dell'opera dall'osservatore e la ricezione dell'opera. È un'affermazione che avrà fortuna, come si vedrà nel capitolo 6.

All'aumentare della distanza è consigliabile far corrispondere una fattura abbozzata: si parla qui di scultura, del paragone tra le «bozze» di Donatello e l'estremo grado di finitura di Luca della Robbia: troppo diligente l'opera del secondo, se osservata da lontano. Vasari istituiva un confronto fra le due cantorie per l'Opera di Santa Maria del Fiore e propendeva decisamente per l'effetto e la forza, in lontananza, dell'opera donatelliana.⁶⁵ Il problema della ricezione dell'opera è presente nell'ultima parte del testo, quando Vasari afferma che «il volgo migliore giudichi una certa delicatezza esteriore e apparente, che poi manca nelle cose essenziali ricoperte dalla diligenza»: sta ai poeti, ai pittori e agli scultori, valutare quando togliere la mano e dichiarare la creazione completa, non al riguardante che non si rende conto che l'eccesso di affettazione può mascherare i difetti dell'arte. «Il concetto» dell'artista demiurgo, da solo, basta a stabilire quando l'opera sia finita: occorre evitare, nel senso oraziano, il «troppo» in ogni frangente.

Un aiuto in questa direzione può essere identificato in un precetto che fu elaborato da Baldassarre Castiglione. La «sprezzatura» è innanzitutto caratteristica, nel Cinquecento, del cortigiano ideale:

“ Avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la quale mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come uno asperissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione; e per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.⁶⁶

64 Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. III, pp. 51-52.

65 Vasari esprime un giudizio simile a quello sulle opere dell'ultima attività di Tiziano: «queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette [...] se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s'ingannano»; *Ibidem*, vol. VI, p. 166.

66 B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di B. Maier, Torino 1964, p. 124.

Il cortigiano era descritto dal Castiglione con le medesime parole usate da Vasari per dissuadere artefici e poeti dall'applicare un'eccessiva diligenza e affettazione nel compimento delle loro opere. Il carattere e i modi dell'uomo ideale a corte avrebbero dovuto essere orientati dalla grazia, che vuol dire sopprimere gli eccessi, mascherare la fatica, così come «l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando sono fatte a un tratto dalla forza di quel furore che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica». Questo precetto morale e di comportamento, però, poteva essere ben utilizzato anche dagli artefici, proprio per definire il momento in cui togliere la mano dalla propria opera e dichiararla finita.

Già Ludovico Dolce registrava, nel 1557, questa accezione di «sprezzatura» nel campo dell'arte:

“ In questo mi pare che ci si voglia una certa convenevole sprezzatura, in modo che non ci sia né troppa vaghezza di colorito, né troppa politezza di figure, ma si vegga nel tutto una amabile sodezza.⁶⁷

Un secolo dopo Dolce, sarà Francesco Scannelli a legare questa qualità della pittura alla maniera veneta di trattare i colori:

“ Ritroverà in un tal luogo due pezzi di paesi di Francesco il giovane, e anco di buona conservazione, i quali, ancorché siano espressi con la veneta sprezzatura de' colori, considerati però al quanto di lontano a luogo della propria veduta dimostrano a forza di straordinaria maestria, con la diversità delle parti più convenevoli, le lontananze e altri maggiormente veri e belli effetti della natura.⁶⁸

Dunque, ancora una volta, torna il fare «ad abbozzo», che equivale a operare con sprezzatura, soprattutto per ciò che riguarda la resa pittorica in rapporto a un osservatore che si trovi a distanza. Nel passo citato, Scannelli parla di pittura mentre Vasari consigliava di lasciare «nelle bozze» le sculture che erano poste a distanza dallo spettatore: in ogni caso la «sprezzatura» appariva necessaria quando si volesse evitare di finire troppo per compiacere il «volgo».

67 L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, vol. I, p. 185.

68 F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura* (1657), Milano 1966 (ristampa anastatica), p. 255. Di «gagliarda prattica» parlava il veneziano Cristoforo Sorte (1580), in Barocchi 1960-1962, vol. I, p. 300. Si veda pure la quasi coeva citazione da Marco Boschini (1660): «ma il tratto pittoresco, con il colpo sprezzante di pennello, come dello Schiavone e del Bassano, sono pennellate che rendono stupore alla meraviglia medesima», cfr. Sohm 1991, pp.153-154.

IV. MACCHIA

La nozione di «macchia» cambia nel tempo, da Leonardo che la citava come stimolatrice dell'immaginazione alla condanna di Giovan Battista Armenini, per il quale certe «macchie» erano «tanto più nocevoli quanto più da gli uomini intendenti gli sono scoperte e biasimate». ⁶⁹

La definizione di «macchia» nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) di Filippo Baldinucci rende più di ogni altra cosa il concetto della facilità con cui vengono condotti certi disegni e certe pitture, comunicando un'impressione di spontanea freschezza priva di sforzo.

“ Macchia: la qualità d'alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore, e tal modo che quasi pare, che ella non da mano d'Artefice, ma di per sé stessa sia apparsa sul foglio o su tela, e dicono: questa una bella macchia. ⁷⁰

Parafrasando, si potrebbe dire che la macchia è la qualità di un disegno o dipinto condotto con sprezzatura dall'artefice. «Macchia» conserva un'ambiguità nella storia dell'uso: nel XVIII secolo, però, a volte designa l'effetto di un'opera che oggi definiremmo un «bozzetto», allargando il proprio campo semantico. ⁷¹ Se Linda e George Bauer hanno rintracciato nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato da un Accademico Animoso* (vol. I, Venezia 1717) l'entrata «macchia» intesa come «l'abbozzo colorito di pittori», ⁷² è in area napoletana che si rinviene il maggior numero di occorrenze. Quando Luca Giordano lasciò Madrid alla volta di Napoli nel febbraio del 1702, due anni dopo la morte di Carlo II, portò con sé le copie dei bozzetti per l'Alcázar di Madrid, «le copie delle macchie». ⁷³

Esemplificativo della maniera in cui va dipinta una «macchia» è un passaggio della vita di Luca Giordano in cui Bernardo De Dominici racconta che:

“ Il medesimo gran duca [Cosimo III de' Medici] onorollo della sua presenza in casa

⁶⁹ Armenini (1587) ed. Torino 1988, p. 149. Sulle «macchie» di Leonardo e la loro fortuna nel Settecento si veda la XLIV Lettura Vinciana del 17 aprile del 2004 di Carlo Pedretti, *Le macchie di Leonardo*, Firenze 2004, in particolare pp. 9-34. Probabilmente la nozione di «macchia» in Baldinucci è da collegare alla circolazione del trattatello di Leonardo che era diffuso tra i pittori in forma manoscritta, prima, e poi in forma stampata dopo il 1652, anno della pubblicazione di Roland Fréart; cfr. *Ivi*, nota 13 p. 19.

⁷⁰ Baldinucci (1681) ed. 1985, *ad vocem*.

⁷¹ Freeman Bauer 1987, pp. 51-52.

⁷² Bauer 1999, nota 49 p. 525.

⁷³ S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in «Paragone», 267.1972, p. 45.

del marchese Andrea de Rossi, e gli disse voler da lui dipinta la soffitta d'una stanza dell'appartamento reale. Erasi Luca fatto trovare con una tela da quattro palmi senz'altro che l'imprimitura, ed avendo supplicato Sua Altezza a dirgli cosa comandava vi avesse dipinto, gli fu risposto che dipingesse ciò che piaciuto gli fusse, ma che primieramente si ponesse la berretta e sedesse, poiché egli era venuto per vederlo dipingere. Per la qual cosa Luca obbedendolo, gli disse, che avrebbe fatto la macchia della richiesta soffitta, e tosto ideatovi con pochi segni di lapis bianco un pensiero, cominciò a dipingerlo, ricacciando le figure con soli lumi e scuri, ed indi perfezionando le parti con gran piacere di quel sovrano, il quale stette appoggiato alla sedia di Luca quattro ore continue; nel qual breve spazio fu terminata la macchia, benché composta con più figure.⁷⁴

Stando a quanto scriveva Bernardo De Dominici nella vita dell'Abate Ciccio Solimena, la macchia sembrerebbe avere uno status ibrido, tra lo strato sottostante della pittura – *underpainting* – e il bozzetto da tirare in grande grazie alla «graticola»:

“ A'suoi discepoli il Solimena [...] mostrava il modo di partorir prima sul tavolino i pensieri di ciò che egli dovea dipingere e dopo fatto più schizzi di un sol soggetto, com'è solito de' valentuomini, faceva il disegno compiuto, dato di penna ed acquerella, e da questo faceva la macchia, prendendo dal naturale i nudi e le azioni, e dal modello i panni, variando poi ciò che non gli fusse piaciuto e che non accompagnava bene l'altre figure, ed indi dipingendo il quadro sopra la macchia, dopo correttamente disegnato con la graticola.⁷⁵

Sostanziale identità tra «abbozzetto» e «macchia» era ribadita alla fine del Settecento dal siciliano Padre Fedele da San Biagio, che scriveva:

“ È cosa già nota a tutti, che il Pittore prima di pingere un Quadrone, o qualche volta di Camerone, Navata o Cuppola di Chiesa, o altro, viene obbligato dall'arte a farne l'idea concepita prima in una teletta, che si chiama da noi Abbozzetto, e dalli Napoletani Macchia. E lo Scultore volendo fare una Statua, viene similmente obbligato dall'arte, a farne prima la sua idea colla creta in piccolo, in una Statuetta, che si chiama modello [...] Parmi, che lo chiamano *Pupariello*.⁷⁶

74 De Dominici (1742-1745) ed. 2003-2014, Tomo Terzo/1, pp. 778-779.

75 *Ibidem*, Tomo Terzo/II, p. 1171. La macchia contiene i valori chiaroscurali e di «rilievo», le luci e le ombre in Giordano, in Solimena la macchia è formata sulla base di modelli e anche dello studio di panneggi, quindi è uno studio preliminare ancora più accurato che non si ferma al primo pensiero.

76 F. da San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura* (1788), a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002 (ristampa anastatica), pp. 28-29.

V. MODELLO

«Modello» è oggi considerato un bozzetto molto finito, di solito portato a termine da un artista per mostrare il proprio progetto prima di realizzare l'opera definitiva. «Modello», in accezione moderna, può essere anche un disegno preparatorio o un'opera tridimensionale per lo scultore; una delle funzioni del modello era quella contrattuale, poiché era sottoposto al committente per l'approvazione. Vanno però rimarcate le differenze d'uso tra XVI e XVII secolo: Vasari non utilizza «modello» per riferirsi a disegni di presentazione, tantomeno a «bozzetti». ⁷⁷ È tuttavia presente una precoce insistenza sui modelli come bozzetti di prova, soprattutto tridimensionali: secondo la prassi artistica cinquecentesca assolvevano alle stesse funzioni del disegno, schizzato o abbozzato.

Nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), Filippo Baldinucci definiva modello:

“ Quella cosa, che fa lo Scultore, o Architetto, per esemplare o mostra di ciò che dee porsi in opera, di varia proporzione all'opera da farsi; poiché il modello alcuna volta è minore, alcuna altra è della stessa grandezza [...] È il modello prima, e principal fatica di tutta l'opera, essendo che in essa guastando, e raccomandando, arriva l'Artefice al più bello & al più perfetto. ⁷⁸

Il «modello» sarebbe quindi preparatorio, quasi anteprima finale, molto «compiuta», dell'opera in scultura o architettura. Tuttavia, quando nelle *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua* il poligrafo toscano indicava un dipinto preparatorio in pittura, adoperava il termine «modello». Nella vita di Cigoli scrisse:

“ La Tavola del Pilastro in S. Maria Novella, ov'è rappresentato S. Pietro Martire, in atto di Martirio. Fu quella Pittura fatta, e ornata di marmi, in forma di un nobile Tabernacolo [...] Di questa non si contentò il Cigoli di far studi in disegno, ma anche volle far modelli in pittura di varia invenzione, uno de'quali in piccole figure, bellissimo, conservano in Casa loro gli Eredi del Marchese Senatore Ottavio Pucci, stato a caso riconosciuto fra altri di diversa mano, da chi queste cose scrive in una lor Villa, è però stato condotto in Città. ⁷⁹

⁷⁷ Si rimanda soprattutto a Occhipinti 2003, p. 63 e sgg. Si veda anche l'interessante botta e risposta tra Michael Hirst e Carmen Bambach in *A note on the word modello*, in «The Art Bulletin», 74, 1.1992, pp.172-173.

⁷⁸ Baldinucci (1681) Firenze 1985, *ad vocem*.

⁷⁹ F. Baldinucci, *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua. Decennale I della Parte III del secolo IV, dal 1580 al 1590*, Firenze 1702, p.26.

Occorre quindi sempre cautela nel maneggiare le definizioni contenute nei vocabolari assieme al lessico di artisti, redattori di inventari e biografi fino a tutto il XVIII secolo. La fluttuazione lessicale è notevole: la definizione di «modello» di Baldinucci è allargata, nell'uso, anche ai «bozzetti» di pittura, soprattutto se di area veneta (o «neoveneta», come nel caso del Cigoli). A metà Seicento Carlo Ridolfi faceva ampio uso del termine «modello» nelle vite di Palma il Vecchio, Francesco Bassano, Tintoretto, Carlo e Gabriele Caliari, l'Aliense e Andrea Vicentino, Pietro Malombra, riferendosi a opere preparatorie dipinte e non a disegni.⁸⁰

Voler trovare a ogni costo un criterio di differenziazione tra bozzetto e modello è infruttoso: se Giambattista Pittoni e Giambattista Tiepolo, da veneti, si riferivano ai propri bozzetti chiamandoli «modelletti» e «modelli»,⁸¹ sta al giudizio dello spettatore contemporaneo discernere i termini sulla base della compiutezza formale del dipinto. Peraltro, non è affatto detto che tale criterio corrisponda alla percezione di chi aveva realizzato quell'opera o dei destinatari dell'opera stessa.

VI. SCHIZZO

Esiste un passo celeberrimo, nell'*Introduzione di Messer Giorgio Vasari pittore Aretino alle tre arti del disegno*, in cui compaiono tutti insieme i termini che sarebbero stati catalogati solo un secolo dopo, da un altro toscano, Filippo Baldinucci. Si tratta della definizione vasariana di «schizzo»: vi sono poste le fondamenta per la costruzione di un ponte tra la concezione del disegno nella sua fase d'invenzione e l'avvio della storia del bozzetto. «Schizzo» resterà un vocabolo afferente alla pittura e non alla scultura, al contrario degli altri termini qui citati, «abbozzo» e «bozza». Con «schizzi» di certo Vasari voleva indicare dei disegni, ma nella convinzione che l'idea potesse essere, per tentativi, trascritta solo attraverso appunti veloci, in forma di macchia. L'impostazione secondo la quale lo «schizzo» corrispondeva a una visione dell'insieme («una bozza del tutto») sarebbe stata premessa concettuale e materiale perché si definisse ciò che sarebbe stato un «bozzetto».⁸² Scriveva Vasari:

80 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato* (1648), a cura di D. F. von Hadeln, Berlin 1924, rispettivamente vol. I, p.167; 409; vol. II, p.61; vol. I, p. 345; vol. II, p. 213, 216; vol. II, p.159.

81 Brown in Milano 1993, p.17.

82 Lo ha notato Müller Hofstede analizzando i procedimenti rubensiani; si veda J. Müller Hofstede, *Aspekte der Entwurfszeichnung bei Rubens*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967,

“ Gli schizzi, de' quali si è favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dell'artefice sono in poco tempo con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi.⁸³

L'accezione di «schizzo» in uso nelle *Vite* denotava un'opera disegnata velocemente, a carattere preliminare e temporalmente precedente rispetto all'esecuzione dell'«abbozzo». È nella Penisola che prese corpo un intero sistema di idee legate all'arte e al lavoro degli artisti come intellettuali e fu questa nozione di «schizzo» a passare nella traduzione in altre lingue allargando progressivamente la propria sfera semantica. Nella teoria e nella pratica artistica italiana «schizzo» avrebbe poi acquisito un significato preciso in rapporto all'apprezzamento dei primi stadi del processo creativo, intesi come più spontanea manifestazione del «furor dell'artefice».⁸⁴ Le notazioni metalinguistiche presenti nei capitoli iniziali delle *Vite* vasariane, infatti, avrebbero permesso la messa a fuoco del lessico tecnico da parte degli artisti stranieri.⁸⁵ Il corredo di implicazioni che la notazione vasariana portava con sé sarebbe stato utilizzato per esprimere esigenze di emancipazione intellettuale degli artisti nel Seicento.⁸⁶

Già Paolo Pino nel 1548, prima di Vasari, nel *Dialogo di Pittura*, aveva fatto dire a Fabio, «forestiere» di ideali artistici fiorentini e romani e protagonista insieme a Lauro del suo *Dialogo*, che all'interno della prima parte della pittura, coincidente col disegno, ben prima dell'applicazione del colore, ci fosse spazio per la pratica dello «schizzo»:

Band III: Theorien und Probleme, p. 125. Joseph Gantner, già nel 1953, aveva messo in rapporto «macchia» in rapporto concettuale con «schizzo» e con «non finito»: è da considerare, oggi, un rapporto problematico e irto di insidie; cfr. J. Gantner, *Il problema del «non finito» in Leonardo, Michelangelo e Rodin*, in «Atti del seminario di Storia dell'Arte. Studi di Storia dell'Arte dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pisa», vol. IV 1953, pp. 47-61. Va citato l'articolo di Paola Barocchi, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, in «Arte antica e moderna», 3.1958, pp. 221-235.

83 Vasari (1568) ed. Firenze 1966-1987, vol. I, p. 117. Va detto che il paradigma definitorio di «schizzi» era già presente nell'edizione Torrentiniana delle *Vite*, con pochissime variazioni. Non è un caso che Oreste Ferrari prendesse avvio, nella trattazione sui bozzetti, dall'*Introduzione* vasariana; si veda Ferrari 1990, p. 7.

84 Occhipinti 2003, p. 52.

85 M. Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012, p. 120.

86 La fortuna e le differenti accezioni europee del termine «schizzo» sono messe in evidenza in Bauer 1999, pp. 525-526.

“ Quanto alla prima parte, detta disegno, io voglio anco dividerla in quattro parti: la prima diremo giudizio, la seconda circumscrizione, la terza pratica, l'ultima retta composizione. Circa alla prima, detta da me giudizio, in questa parte ci conviene aver la natura et i fatti propizii, e nascere con tal disposizione, come i poeti; altro non conosco, come tal giudizio se possi imparare. È ben vero ch'isercitandolo nell'arte egli divien più perfetto, ma, avendo il giudizio, voi imparerete la circoscrizione, il ch'intendo che sia il profillare, contornare le figure e darle chiari e scuri a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate schizzo. La terza è la pratica del saper accomodare il vivo a buon lume; conoscere il bello, perché molte cose proprie sono belle in sé, che fatte in pittura paiono isgraziate e goffe; aver buona maniera nel disegnare; saper l'invenzioni, come in carte tinte col lapis nero e biaca toccar d'acquatice, tratteggiar di penna, ma lo chiaro e scuro è il più presto e più util modo e il migliore, perché si può ben unire il tutto e dar più mezze tinte e più chiare. L'ultima poi è detta composizione: in questa s'include tutte l'altre.⁸⁷

Nello specifico, il dare il chiaro e lo scuro a tutte le cose è realizzare uno «schizzo». Questa scaletta di prammatica che Fabio esponeva nel *Dialogo* – scaletta che, come si è visto, forse Vasari conobbe e riprese nella sua *Introduzione* – registrava una situazione comune in territori padani, nell'antica Lombardia.

In ambito toscano, il cardinale Leopoldo de' Medici si era adoperato in un'indagine sulla terminologia tecnica a partire dal 1650, alla ricerca di particolari accezioni delle parole nei lessici professionali.⁸⁸ Il linguaggio tecnico scandagliato da Leopoldo toccò vari ambiti, ma la voce «bozza» non comparve nelle sue carte nell'accezione propria della pratica artistica.⁸⁹

Non si può perciò far passare sotto silenzio la vicenda della famosa compravendita della collezione di Ermanno Stroifi, da parte del cardinale Leopoldo de' Medici, nel 1660: il celebre cardinale rifiutò tre «bozzette» di Bernardo Strozzi, perché

“ Le tre bozzette del Prete Genovese per esser a olio, né essendo disegni, né pitture, in

87 P. Pino, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, In Vinegia, per Pavolo Gherardo* (1548), in Bari 1960-62, vol. I, pp. 113-114. Il riferimento a Paolo Pino e a Ludovico Dolce è proposto anche da Oreste Ferrari, nel discorso sulle radici manieristiche del bozzetto dipinto; si veda Ferrari 1990, p. 7. Lo storico dell'arte sostiene che Pino, parlando del disegno come «circoscrittione del pennello», steso sul supporto dell'opera definitiva, assimilasse lo *schizzo* all'*abbozzo*. Si aggiunge che il vocabolo «schizzo» non compare mai nel *Libro di Pittura* di Leonardo da Vinci; cfr. l'introduzione di Carlo Pedretti all'edizione del *Libro di Pittura* di Leonardo (Firenze 1995), vol. I, nota 53 p. 48.

88 C. Marazzini, *L'ordine delle parole. Storie di vocabolari italiani*, Bologna 2009, nota 12 p. 144-145; si veda anche S. Parodi, *Leopoldo de' Medici per un dizionario enciclopedico*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, atti del convegno [Pisa, 1980] a cura di G. Cantini Guidotti, Firenze 1981, pp. 41-64.

89 Verificato in <http://www.accademiadellacrusca.it/it/scaffali-digitali/fabbrica-dellitaliano>.

un certo modo et assai schizzi, non son[o] stimate troppo.⁹⁰

Leopoldo, grandissimo collezionista di disegni, doveva aver ben presente l'esistenza di una «zona d'ombra» tra il disegno e il dipinto finito, e questa zona comprendeva quei disegni a olio, a mezza tinta, talvolta con rialzi a biacca, nel caso dei veneti con leggere acquerellature. Un'affermazione di questo tipo appare del tutto consapevole: egli riconosceva che esistessero degli oggetti che non erano né disegni né dipinti veri e propri, rendendo anche noto che non fossero «stimate troppo».

La progressiva sostituzione del lemma «schizzo» con «bozza» o «bozzetto» è evidente nel caso della menzione di «Un quadro in tela, fattovi uno schizzo da Livio Me[h]us, che rappresenta due che combattono, uno a piedi, e l'altro a cavallo, figure intere piccole, alto 2/3, largo 1/2 con adornamento, segnato n. 12» presente nell'inventario del 1698 della collezione di Ferdinando de' Medici. Ebbene, nel 1713 lo stesso «schizzo» di Mehus diventò «una bozza»: «Un quadretto in tela alto 2/3, largo braccia 1/2 dipintovi una bozza di Livio Me[h]us, due soldati che combattono, uno di essi a cavallo, con adornamento intagliato e dorato, n. 12». ⁹¹ (Fig.4) Anche nella *Vita del Cavaliere Luca Giordano*, scritta da Bernardo De Dominici si assiste a una simile trasformazione: ogni menzione di «schizzetto» o «sbozzetti» presente nell'edizione del 1729 venne sostituita da «bozzetto» nell'edizione 1742-1743. ⁹²

90 Ferrari 1990, p. 12.

91 Bauer 1999, nota 55 p. 525. L'inventario del 1698 dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando (Firenze, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea 1067) è adesso consultabile all'indirizzo: www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1067.pdf. L'inventario del 1713 è invece reperibile all'indirizzo: www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1222.pdf. Il bozzetto è conservato negli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, Inv. O. d. A. 702; si veda la scheda dell'opera di N. Barbolani di Montauto in *Livio Mehus: un pittore barocco alla corte dei Medici 1627-1691*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria Palatina, 27 giugno-20 settembre 2000] a cura di M. Chiarini, Livorno 2000, cat. n° 38 p. 110.

92 Bauer 1999, p. 525. Si veda pure E. Borea, *Loth, Castello, Meus: A Note on a Letter and Three 'Bozzetti'*, in «The Burlington Magazine», 116, 860.1974, pp. 666-667. Il Gran Principe arrivò a possedere alcune decine di quadri, bozzetti e disegni del fiammingo Mehus, il quale si applicava meno alla pittura di genere dal soggetto guerresco e più alla pittura di paesaggio, sempre di piccole dimensioni; si veda N. Barbolani di Montauto, *Il paesaggio, la battaglia e il ritratto nella seconda metà del secolo*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, p. 257.



4. Livio Mehus, *Duello*, olio su tela, 29 x 39 cm, Firenze, Appartamenti Reali di Palazzo Pitti

VII. BOZZETTO

Come era stato già messo in luce da Paola Barocchi⁹³ nel 1984, la stabilizzazione del lessico delle arti passa attraverso il meccanismo di schedatura della lingua promosso dai lessicografi. In ambito «italiano» si possono distinguere due piani: quello della lingua in uso presso gli artisti, con le proprie peculiarità d'uso e accezioni, e quello della lingua vagliata attraverso il canone scelto dai membri della Crusca nelle tre edizioni del *Vocabolario* nel XVII secolo. Vasari era un artista, oltre che uno scrittore, e le sue *Vite* hanno goduto di pressoché ininterrotta fortuna fino all'Ottocento. È questo uno dei motivi per cui finora è stato qui ritenuto utile ricapitolare l'uso che fa della terminologia legata al bozzetto. Egli si era prefissato di esporre i «modi dell'operare» degli artisti, rimanendo quanto più possibile vicino alla lingua parlata dagli artefici. Infatti, spesso le *Vite* di Vasari rimasero riferimento lessicale rispetto alle codificazioni legate alla lingua letteraria.⁹⁴

93 P. Barocchi, *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, in «Lettere Italiane», XXVI, 2.1984, pp. 157-166.

94 Barocchi 1984, pp. 159-160. Si veda Vasari quando dichiara di aver avuto «sempre più cura di usare le voci e i vocaboli particolari e proprii delle nostre arti, che i leggiadri o scelti della

Altra questione è, invece, l'operazione lessicografica sostanziata nei vocabolari: il lessico artistico è lì recepito filtrato dagli scrittori d'arte che non sempre avevano familiarità con procedimenti, strumenti e materiali delle botteghe degli artefici. Nel 1681 Filippo Baldinucci, poligrafo fiorentino alla corte medicea, compilando il suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, dedicò un'entrata alla parola «bozza» in modo tale che ne fosse palese lo status di autonomia materico – concettuale. La parafrasi definitoria del termine afferiva a una classe di oggetti separata da quella dei disegni, sebbene fosse legata alla pratica progettuale degli artisti. Egli scriveva:

“ *Bozza*: si dice ad alcuni piccoli modelli, o quadri, che conducono gli Artefici, per poi farli maggiori nell'opera, quali principio di lavoro, o sia di pittura, di scultura o altro.⁹⁵

«Bozza» è, per la prima volta, un piccolo modello o un quadro, non più una «forma» o uno stadio della progettazione che non sta da solo. Dunque, passate in rassegna le occorrenze e le accezioni dei vocaboli afferenti alla fase preparatoria di un dipinto o di una scultura, si conclude riconoscendo che né Vasari né Baldinucci utilizzarono il termine «bozzetto». L'entrata «bozzetto» connessa alle arti, definita come «lo Schizzo in piccolo d'un'opera grande» sarebbe apparsa solo a partire dall'edizione settecentesca del *Vocabolario della Crusca* (1729-1738). Già nella seconda metà del Seicento c'erano avvisaglie del cambiamento: per indicare il modello di Palma il Vecchio in collezione Contarini fu usato, nel 1667, il termine «bozzetto».⁹⁶ Un bozzetto era stato realizzato da Palma nel 1525 insieme ai dipinti preparatori di Pordenone e Tiziano per la commissione di san Pietro martire per la Basilica di Ss. Giovanni e Paolo a Venezia ma non è chiaro se il termine presente nell'inventario segnalasse la presenza di un disegno o un dipinto a olio.

Nell'inventario di Ercole Ferrata, compilato nel 1686, si rinviene «bozzetto» per indicare un oggetto in terracotta,⁹⁷ cinque anni dopo la pubblicazione del *Vocabolario* di Baldinucci: dunque, a quelle date, doveva essere un vocabolo già in uso e doveva indicare una classe di oggetti separata.

delicatezza degli scrittori»; cfr. Vasari (1568) ed. 1966-1987, vol. I, p. 29.

95 Baldinucci (1681) ed. Firenze 1985, *ad vocem*.

96 Bauer 1975, p. 39.

97 A. Bacchi, *The role of terracotta models in Bernini's workshop*, in *Bernini: sculpting in clay*, catalogo della mostra [New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013, e a Fort Worth Kimbell Art Museum, 3 febbraio-14 aprile 2013] a cura di C. D. Dickerson, A. Sigel e I. Wardropper, New Haven 2012, p.47.

Nelle *Vite* di Lione Pascoli (1730-1736) si avvertiva chiaramente che l'«abbozzetto» fosse previsto nell'*iter* progettuale dell'opera: era, quello, un termine ormai in uso presso gli artisti.⁹⁸ Oggi chiameremmo quasi tutti i «bozzetti» di cui parla Pascoli «modelli di presentazione» perché non avevano nulla di improvvisato e facevano la loro comparsa alla fine di un *iter* sperimentativo in cui l'artista si avvaleva di disegni. Erano oggetti il cui fine strumentale era quello di fornire un'anteprima del quadro o dell'affresco definitivo ed erano utilizzati per ottenere l'approvazione dei committenti, in origine.

Per esempio, quando Carlo Maratti dovette rinunciare, per l'eccessivo carico di commesse accumulate, a una richiesta da parte di Monsignor Muti, propose al suo posto il siciliano Giacinto Calandrucci (1646 – 1707). Il Calandrucci:

“ itovi il giorno susseguente, ed inteso quel che voleva ne fece vari disegni, e volle quando glieli portò andarvi anche il maestro, che prima gli aveva veduti, ed approvati, e mostratiglieli, e vedutigli, e rivedutigli sentì ciocché il Maratti diceva, e secondo il suo parere lo scelse.

A Roma, però, l'approvazione dell'opera da principiarsi passava attraverso il maestro e andava valutata non sul bozzetto ma sui disegni. Infatti il Pascoli poco dopo aggiungeva che Monsignor Muti, scelto il disegno sottoposto al giudizio di Maratti:

“ non volle che [Calandrucci] principiasse l'abbozzetto, se prima non conveniva del prezzo [...] Principiò, e finì immediatamente il bozzetto, ed avanti di fare i cartoni tornò a mostrarlo a Monsignore, che assai gli piacque.⁹⁹

Si badi bene, poco più avanti Pascoli riferisce che Calandrucci stava:

“ Macchiando l'abbozzetto d'un quadro per monsignore Spinola degnissimo governatore di Roma, e poi Legato di Bologna col nome di cardinal Sancesareo, ed altro che altro pittore fatto avea per monsignor di Gamasce ne ricopriva.¹⁰⁰

Il bozzetto si «macchiava», ma poteva essere anche ricoperto un bozzetto altrui, o ritoccato, come si vedrà più avanti. In generale pare fosse consuetudine consolidata anche presso un altro allievo di Maratti preparare il «bozzetto». Infatti ad Andrea

98 Realizzano bozzetti dopo i disegni o lo schizzo: Luigi Garzi, Carlo Cesi, Giovanni Odazzi, Pietro del Po, Antonio Gherardi, Gianandrea Carloni e Francesco Cozza; cfr. L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni dedicate alla Maestà di Carlo Emanuele Re di Sardegna*, Roma 1730-1736, vol. II, p. 237; 173; 388; 93; 293; 191; 69.

99 L. Pascoli 1730-1736, vol. II, p. 312.

100 *Ibidem*, p. 395.

Procaccini (1671 – 1734) il Cardinal Acquaviva ordinò un quadro con una «Santa Cecilia [...] con ricca, e bella gloria di angeli» in tela non molto grande. Procaccini, allora:

“ appena arrivò a casa, che principiò il disegno, e fattone più d’uno glieli portò tutti, che come assai capace, ed intendente scelse il più vago, e volle poscia vedere eziandio il bozzetto.¹⁰¹

A Giovanni Maria Morandi (1622 – 1717) fu commissionato un «quadro alla Pace» con la *Morte della Vergine* da Papa Alessandro VII, e il pittore:

“ essendo la prim’opera che dovea mettere al pubblico mutò, e rimutò più, e più volte il disegno finché soddisfattosi principiò immediatamente l’abbozzetto, e terminatolo diede principio al quadro.¹⁰²

Nella vita dedicata a Giuseppe Ghezzi (1634 – 1721), invece, c’era già un accenno ad un valore diverso che investiva gli «abbozzetti»: dopo aver preparato i disegni per due quadri d’altare da spedire in Spagna e dopo aver composto gli «abbozzetti», il Ghezzi completò «gli uni [i bozzetti] e l’altre [le pale d’altare] a fine con sua piena soddisfazione». L’ambasciatore spagnolo, conte di Uçeda, inviò le tele in Spagna ma trattene i bozzetti per sé.¹⁰³

A riprova del fatto che «bozzetto» abbia un apparato definitorio che corrisponde grossomodo a quello moderno soltanto a partire dal XVIII secolo, va detto che uno dei primi ad adoperare il termine per iscritto fu, non a caso, Ferdinando de’Medici. Si capisce come il bozzetto, figlio di una storia minore, avrà un proprio posto nelle collezioni ogniqualvolta l’esigenza di catalogazione dello scibile sarà più presente. (Fig.5) La vicinanza ad ambienti scientifici o protoscientifici come l’Accademia del Cimento, le operazioni di schedatura della lingua in ambito medico promosse da Leopoldo, il *Vocabolario* di Filippo Baldinucci, le riflessioni dei Cruscantì, sono tutti indizi che portano verso la constatazione che proprio a Firenze ci fosse l’ideale brodo di coltura per un’elaborazione lessicale all’avanguardia sul «bozzetto».

Il Gran Principe Ferdinando, creatore del «mezzanino delle meraviglie» a Palazzo Pitti e collezionista di «bozzetti», scriveva a Niccolò Cassana:

101 *Ibidem*, p.402.

102 Il bozzetto è conservato alla Galleria Borghese; *Ibidem*, p. 128.

103 *Ibidem*, p. 203.



5. Livio Mehus, *Allegoria*, olio su tela, 52 x 40 cm Firenze, Palazzo Pitti (particolare), già in collezione del Principe Ferdinando

“ Signor Niccola, ho ricevuto il quadretto del Palma benissimo accomodato e la ringrazio [...] Circa il modelletto dell’affresco di Paolo, glielo rimando, perché il prezzo mi pare molto alto, né spererei, che lo liberassero per quello che offerirei, che sarebbe quei venticinque ducati; non perché non sia bellissimo, ma in sostanza è un bozzetto di un sotto in su, e per conseguenza di difficile esito, in una Galleria non fa figura. Onde si riduce a poter essere solo compero da qualche Professore per il buon patto che c’è. Per istudio con pochi ducati lo può far fare da l’opera, o in due giornate copiarselo da per sé; e credo, che ancora lei concorrerà in questo mio sentimento; non per avvilire il bozzetto, ma discorrendo mercantilmente. Né i Francesi vi è dubbio, che sieno per comperare simile roba, non conoscendo simile materia.¹⁰⁴

104 Lettera del 12 maggio 1703; nella lettera del 9 dicembre 1702 il Gran Principe scriveva a Cassana che «il bozzetto di Vandich è spiritoso, l’altro è pure bello, e ben tinto, ma non di Rubens». Si veda G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in «Rivista del Regio Istituto d’Archeologia e Storia dell’Arte», VI, 1937, I-II, pp. 145-186: 178-179. Si veda M. Chiarini, *Il «mezzanino delle meraviglie» e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, in *Il Gran Principe Ferdinando de’Medici (1663-1713) collezionista e mecenate*, catalogo

Dunque il Gran Principe scriveva in un momento in cui l'apprezzamento per i bozzetti non era conclamato – tantomeno da parte francese – e sembra ancora di sentir risuonare le parole del cardinal Leopoldo, di qualche decennio prima, che si lamentava che le «bozzette» di Strozzi non fossero «stimate troppo». La lettera di Ferdinando è densa di informazioni: il bozzetto dell'affresco è bellissimo, costa troppo, si può far replicare «per istudio» con pochi ducati, o si può copiare da sé. Infine, una nota molto interessante: il pubblico ideale per quel genere era «qualche Professore»; non era opera adatta a far mostra di sé in una galleria per via della prospettiva «di un sotto in su».

Francesco Algarotti, inoltre, il 28 settembre del 1759 scrisse a Prospero Pesci: il primo allegava alla lettera «due schizzi, che gettati ho sulla carta, e che le spiegheranno chiaramente con un poco però di commento in miei pensieri»; seguiva una lunga e meticolosa descrizione di ciò che il celebre *amateur* veneziano si sarebbe aspettato dai quadri di Pesci.¹⁰⁵

Algarotti informava che:

“ Fra pochi giorni io sarò in Bologna, e spero di vedere i bozzetti dei quadri. Gli vorrei in picciolo; per esempio un piede circa di lunghezza, e otto onces di altezza; e ciò per potergli portare, riporre tra' disegni nella cartella, e farmene, insieme cogli altri che io sto preparando, una galleria portatile. Si ricordi del bel tingere di Pannini, e di Vernet, tanto da lei guardati in Roma; si ricordi sopra tutto di sé medesimo, e con la nobiltà del disegno Italiano avremo riuniti il sapore, e il gusto Fiammingo.¹⁰⁶

Si trattava di vedute: tuttavia, la piccola dimensione, il carattere privato della raccolta, le considerazioni tutte fatte da Algarotti portavano nella direzione del riconoscimento di un oggetto che è un componimento separato, avente una propria autonomia. Addirittura, in un momento in cui quel genere era all'apogeo della diffusione, una serie di opere definite «bozzetti» avrebbe costituito una galleriola portatile.

È allora curioso notare come, all'inizio del XIX secolo, Ugo Foscolo decidesse di tradurre con una perifrasi l'espressione utilizzata dal protagonista del romanzo di Laurence Sterne dal titolo *A Sentimental Journey through France and Italy* (prima edizione: 1768). Mr. Yorick – questo il suo nome – trovandosi a Parigi, dichiarava che:

della mostra [Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013] a cura di R. Spinelli e I. Ferraris, Firenze 2013, pp. 83-91.

105 *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambellano di S.M. il Re di Prussia*, Cremona 1781, Tomo VII, p. 76.

106 *Ibidem*, p. 82.

“ Nel mio pensiero ogni bella persona è un bel tempio dov'io son vago d'inoltrarmi a fine di ammirare le immagini originali, e gli schizzi abbozzati che vi si appendono, piuttosto che la stessa Trasfigurazione di Raffaello.¹⁰⁷

Nell'edizione originale Sterne aveva fatto dire al reverendo Yorick che, nel suo viaggio, non avrebbe visitato musei, chiese o edifici celebri. A tutto ciò egli preferiva la spontanea e originale verità dell'animo degli uomini: «I conceive every fair being as a temple, and would rather enter in, and see the original drawings and loose sketches hung up in it, than the Transfiguration of Raphael itself».¹⁰⁸

Yorick poneva l'accento su due aspetti: questi «schizzi», forse «bozzetti», avevano fattura sommaria ed erano appesi alle pareti. Come alter ego dell'autore, Mr. Yorick dimostrava di preferire questi quadretti alla celebre *Trasfigurazione* di Raffaello: non ci si stupisce che questa fosse la presa di posizione di un inglese; non meraviglia neanche che la traduzione di Foscolo, datata 1805-6, recepisce il messaggio a distanza di quasi trent'anni dalla pubblicazione del *Sentimental journey* di Sterne. Il gusto personale che connotava le riflessioni raccolte nella letteratura di viaggio della seconda metà del secolo XVIII scalzava qualsiasi tipo di canone precostituito, qualsiasi precetto accademico, sovvertiva le gerarchie, facendo sì che l'argomentazione si focalizzasse sul gusto personale. Questo tipo di pubblico amante dell'arte e guidato dal sentimento, si vedrà, sarà quello che apprezzerà e scriverà riguardo ai bozzetti in misura maggiore.

Per spiegare la perifrasi usata da Foscolo, la sua reticenza a tradurre «loose sketches» con «bozzetti», occorre fare un passo indietro e guardare alla diffusione del lessico italiano in Europa.

107 *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie*, Firenze 1850, vol. II, pp. 575-576.

108 L. Sterne, *A sentimental journey through France and Italy* (1768), Paris 1802, p.137.

Il lessico italiano delle opere preparatorie in una prospettiva europea

Nell'ambito della traduzione di alcuni termini andrebbe soppesato l'impatto del lessico artistico «italiano» nei diversi Stati europei, impatto e portata che rispecchiavano esigenze di appropriazione da parte degli storiografi e degli artisti stranieri. Evidentemente il mutamento nell'accezione dei vocaboli non variava solo nel tempo, ma anche secondo i luoghi in cui il lessico, «italiano» in questo caso, attecchiva. A complicare la ricerca si pone, infine, la frammentazione politica, la quale aveva permesso a una larga varietà di termini di essere in uso nella Penisola. È perciò generico parlare di lessico «italiano», meglio dire toscano.¹⁰⁹

Come rilevava Peter Walch nel 1994, la definizione di «sketch» (o «esquisse», aggiunge chi scrive), termine con cui viene tradotto letteralmente l'italiano «schizzo», è parte del problema e forse, parte della soluzione.¹¹⁰

Già nel 1611, a una data molto precoce, era registrata nel Dizionario di Cotgrave l'entrata «esquiche»,¹¹¹ che tuttavia aveva una definizione legata al campo semantico delle arti plastiche e dell'architettura, come «the first rude, or slight draft of a Modell, or platform, for a building».

109 Su questo tema è utile leggere, almeno F. Sabatini, *Aree, confini e movimenti nell'assetto linguistico e nella storia artistica d'Italia*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, atti del convegno [Roma, 2002] a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004, pp. 23-32, senza dimenticare C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (1951), in *Id.*, *Geografia e storia della letteratura italiana*, ed. Torino 1999, pp. 25-54.

110 Si veda l'introduzione di Walch a *French oil sketches and the Academic tradition, selections from a private collection on loan to the Univ. Art Museum of the Univ. of New Mexico, Albuquerque*, catalogo della mostra [North Carolina, Charlotte, Mint Museum of Art, 14 ottobre-11 dicembre 1994] a cura di P. Walch e J. Barnes, Philadelphia 1994, p. 10.

111 Bauer 1999, nota 59 p. 527. Si rinvia ancora a Motolese, 2012, p. 140.

I. RUBENS E IL LESSICO «ITALIANO»

Rubens fu un attore fondamentale nella storia del bozzetto ma non l'unico, in un panorama artistico, all'inizio del XVII secolo, in profonda trasformazione: per usare l'espressione di Kubler, Rubens ebbe un «accesso favorevole alla linea storica»,¹¹² sorretto da doti naturali indubbie. Esistono però delle ragioni per le quali, spesso, gli storici dell'arte si sono rivolti solo al suo modo di preparare dipinti di grande formato ritenendo che queste modalità non avessero precedenti. È pur vero che al fiammingo si deve ascrivere il merito di aver preso possesso e portato al massimo sviluppo stimoli e innovazioni che in gran parte prendevano già corpo presso botteghe di altri artisti al suo arrivo nella Penisola: è stato, d'altronde, definito l'iniziatore della «skizzenmalerei».¹¹³ Non solo, la parabola che disegnò lungo la sua vita ne fece anche un ambasciatore della lingua parlata dagli artisti e lo rese testimone della nascita e del riconoscimento del bozzetto come strumento preparatorio e come oggetto collezionabile. È però altresì vero che la sua maniera l'avrebbe reso il vessillo dei *rubenistes* nella *querelle sur le coloris* all'Académie Royale de Peinture et Sculpture, negli anni Sessanta e Settanta del Seicento.¹¹⁴

Le opere del pittore di Siegen, anche quelle preparatorie, inoltre, hanno riscosso un successo incondizionato e questo ha permesso la loro conservazione. Esse variano dal rapido appunto su carta al modello ben rifinito, dal formato molto piccolo a quello ben più grande. A tutta questa varietà corrisponde, ovviamente, una grande ricchezza terminologica, che oggi è sussunta sotto il lemma «bozzetto». La madrelingua di Rubens era il fiammingo e quindi dovevano risultargli

112 G. Kubler, *La forma del tempo* (1962), Torino 2002, p. 13.

La tesi di Ludwig Burchard, iniziatore del *Corpus Rubenianum*, negli anni '20 del Novecento, era proprio questa: i bozzetti del periodo italiano di Rubens «non sono[...] schizzi appena svariati di colore, quasi "en camaïeu", ma proprio piccole preparazioni a guisa di quadri, pienamente condotte nel colore, e perciò "modelli" che dovevano dare all'ordinatore la dimostrazione di ciò che sarebbe stato il quadro di maggior mole. Il fare degli abbozzi di Rubens maturo è certamente qualcosa d'inedito. Ma sugli inizi, prima di giungere a quel suo modo canonico di bozzettare, egli si tenne all'uso dei cinquecentisti italiani»; in L. Burchard, *Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano*, in «Pinacotheca», 1.1928-29, p. 2. Il primo numero della rivista, fondata da Roberto Longhi con Emilio Cecchi, si apriva con l'articolo di Burchard; il passo compare in L. Freeman Bauer 1975, p. 197. Scriveva poi Burchard sull'onda della scoperta della *Natività* di Fermo da parte di Longhi: «Mi pare dunque che il passo avvertibile dal bozzetto del quadro, ci allontani alquanto dal Correggio, per avvicinarci "via Tintoretto", nella direzione del Caravaggio».

113 P. Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960, p. 34.

114 Si veda *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, atti del convegno [Lille, Université Charles de Gaulle, 1-2 aprile 2004] a cura di M.-C. Heck, Turnhout 2005.

familiari i termini «schets» e «boots».¹¹⁵ Il termine «schets» fu utilizzato per descrivere i dipinti preparatori in volgare olandese nel XVII secolo: questo lemma andò progressivamente a sostituire le parole «teekeninge» o «crabbellinge» (disegno).¹¹⁶ La scelta di «schet», la cui parentela con l'italiano «schizzo» è evidente, pone l'attenzione su un altro aspetto centrale nel disegno: la velocità, il *furor*, la facilità di delineazione sul supporto dell'idea iniziale. Giovan Pietro Bellori, non a caso, mostrava apprezzamento per la «furia del pennello» propria di Rubens: così lodava il pittore celebrando il suo furore inventivo che anticamente sarebbe stato riconosciuto come *furor poeticus* o *furor divinus*.¹¹⁷ È di una qualche rilevanza, allora, che tra il 1612 e il 1615 Rubens si trovò a scrivere di suo pugno non adoperò la parola «bozza» ma una parola derivata da «schizzo». ¹¹⁸ Infatti Rubens inviò due disegni a un mecenate sconosciuto e su uno di essi annotò:

“ Si ha da avvertire che l'opra riuscirebbe molto diversa / da questi *scizzi*, li quali sono fatti leggerissimamente da / primo colpo per dimostrar solo il pensiero [...] mà poi si farebbono / li disegni come anco la pittura con ogni studio e diligenza.¹¹⁹

Julius Held ha identificato gli «scizzi» di Rubens con bozzetti a olio.

A distanza di poco tempo, nel 1619, Rubens si riferì a quelli che oggi chiamiamo «bozzetti» con la locuzione «disegni coloriti»,¹²⁰ associando disegno e colore, due concetti importanti per il loro valore artistico, ma afferenti a due fasi diverse dell'elaborazione di un'opera.

Nel contratto essi erano ancora chiamati «teekeninge» – che significa disegnare, delineare – secondo la dizione tradizionale. Sebbene, infatti, i valori chiaroscurali appartengano allo studio che va compiuto in vista di un dipinto, il colore è identificabile con l'ultima operazione pittorica dopo invenzione e disposizione, secondo uno schema tripartito proprio della retorica.

La locuzione «disegno colorito» sarebbe riapparsa in una lettera inviata da Rubens all'Arciduca Alberto d'Austria, che fu chiamato a intercedere nell'*impasse*

115 Come si legge online nel *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, c'è forse un antico rapporto tra il termine «boots» l'italiano «bozzo» e il francese «boche, boce», ma non sono fornite prove a favore dell'ipotesi; cfr. l'entrata «boots» all'indirizzo internet [gtb.inl.nl]. Si veda inoltre Motolese 2012, note 52 e 53 p.134.

116 Woodall in München 2003, p. 17

117 Si veda Ferrari 1990, p. 29.

118 J. S. Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton 1980, vol. I, p. 4.

119 Held 1980, vol. I, p. 7. Nella sua monografia sul pittore, Rudolf Oldenbourg supponeva si trattasse di cartoni, cfr. R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, Munich-Berlin 1922, p.124.

120 *Ibidem*, vol. I, p. 7 e pp. 547-550.

che si era creato tra il pittore e il Vescovo Carl Maes di Gand:

“ Ben si deve ricordar secondo l'estrema bontà della sua memoria el arciducca d'haver veduto duoi anni fa un disegno colorito fatto di mia mano per servizio della tavola colle porte del altar maggior del duomo di Gandt, ad istanza del Riverend^{mo} Masio.¹²¹

Ancora, nel 1627, un inventario della bottega di Faubourg Saint-Marcel menzionava i bozzetti per il ciclo di Costantino come:

“ Item douze petitz desseigns peintz en huile sur des planches de bois, de la main de Pierre Paul Rubens, représentant l'Histoire de Constantin, prisé à raison de 100 ff pièce [...] 1200 ff.¹²²

Quindi, quelli che noi definiamo «bozzetti» o «modelli» esistevano nella sostanza, sia nella perifrasi che stava a sciogliere quella che sarebbe più tardi diventata un'entrata nel vocabolario, sia nella pratica degli artisti, sebbene il termine usato fosse quello di «scizzi». (Figg.6,7)

Le «schetsen» di Rubens restarono nel suo studio e furono probabilmente vendute all'asta solo nel 1642; nel 1656 erano rintracciabili come «esquisses».

Spontaneità e *furor* propri dello «schizzo» dell'artefice sarebbero rientrati nelle definizioni del lemma «esquisse» nei dizionari francesi di fine Seicento. Non a caso i redattori dei vocabolari ne avrebbero rilevato la dipendenza dal lemma «schizzo» che, come in Vasari o nelle lettere succitate di Rubens, conteneva in sé il seme della necessità di compimento in un rapido gesto della mano («una sola bozza del tutto» aveva scritto Vasari). Non solo, «schizzo» portava con sé, come si è visto, un bagaglio di considerazioni e conquiste nel campo dell'arte da parte degli artisti che gli altri vocaboli, legati più a lavoro, fatica e valore strumentale, non possedevano. «Schizzo» era maggiormente legato al momento inventivo che a quello esecutivo: è meno connesso alla fatica manuale che comporta disgrossare un blocco di marmo o abbozzare una tela.

121 La lettera recava la data del 19 marzo 1614. Si veda P. P. Rubens, *Lettere Italiane*, a cura di I. Cotta, Roma 1987, p. 78; cfr. anche G. Martin, *Rubens's 'Dissegno Colorito' for Bishop Maes Reconsidered*, in «The Burlington Magazine», 110, 785.1968, pp. 434-437.

122 Held 1980, vol. I, p. 69.



6. Peter Paul Rubens, *L'entrata trionfante di Costantino a Roma*, 1622, olio su tavola, 48,26 x 63,5 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

II. LA REAZIONE FRANCESE A VASARI E I TENTATIVI DI APPROPRIAZIONE LESSICALE

All'epoca in cui Giovan Pietro Bellori (1613 – 1696) era giovane, i francesi non vedevano che «attraverso gli occhi altrui», soprattutto attraverso quelli italiani: le lingue in cui si esprimeva l'Europa dotta erano ancora il latino, l'italiano e lo spagnolo. Vista da Roma, la Francia appariva come un «pays de traducteurs».¹²³ Rendere Parigi la culla delle arti, allora, avrebbe voluto dire attuare una capillare *imitatio Romae*: ne furono prova per Bellori le missioni romane dei fratelli Fréart, le incessanti operazioni di calco dalle antichità, le copie di dipinti celebri italiani e l'esito del viaggio francese di Nicolas Poussin.¹²⁴

123 Si veda M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994, pp. 380-388. Sulla ricezione europea delle Vite vasariane è appena uscito *La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, a cura di C. Lucas-Fiorato et P. Dubus, Genève 2017, cui si rinvia per ulteriori approfondimenti.

124 T. Montanari, *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, atti del convegno [Rome, Villa Medici, 7-9



7. Bottega di Filipppe Maëcht e Hans Taye, *L'entrata trionfante di Costantino a Roma*, 1623-1625, arazzo in lana e seta con fili d'argento e oro tessuto a Comans-La Planche (Parigi), 487 x 544,4 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

A quel periodo così fortunato per la cultura «italiana» eretta ad archetipo, ne seguì però un altro in cui il «Mercure de France» del 1682 poté scrivere che «L'Italie est en France et que Paris est une nouvelle Rome».¹²⁵

Le affermazioni d'egemonia francese in campo artistico cominciarono, nell'autocoscienza e nell'autoappresentazione culturale, soprattutto con l'ascesa al trono di Luigi XIV (1643) e sotto il ministero di Colbert; fu allora che si iniziò a comprendere che fosse in atto una *translatio studii ad Francos*.¹²⁶ La Francia diventava la patria del sapere in posizione dominante, rivendicando indipendenza politica,

giugno 2000] a cura di A.L.Desmas e O. Bonfait, Parigi 2002, p. 118.

125 Montanari 2002, p. 120.

126 *Ibidem*, p. 119.

eccellenza morale e un'irreprensibile ed elitaria religiosità giansenista.¹²⁷ Infine, grazie alla fondazione dell'Académie Française (1635), la lingua francese si stava dotando degli strumenti per poter discorrere di arti e scienze.

Le *Vite* del Bellori (1672) si inserivano nel solco di un'operazione storica che si innestava sul ceppo della tradizione unitaria vasariana, dipingendo un'ideale concordia tra Firenze e Roma, in cui l'archetipo sarebbe dovuto rimanere Roma. A quel punto una nuova politica di grandezza in Francia iniziò a promuovere affermazioni d'egemonia esclusiva: fu negli anni Sessanta che scoppiò la polemica per cui si proclamava la necessità di liberarsi del giogo linguistico del latino e l'affrancamento dall'arte antica e italiana.¹²⁸ Le operazioni di traduzione dall'italiano – nel 1651 fu pubblicato il *Trattato della pittura* di Leonardo da Roland Fréart – non fecero che acuire la percezione dello scarto tra una lingua in decadenza, l'italiano, e la lingua francese. Come sarebbe stato di lì a qualche decennio per la grande pittura di storia italiana, considerata funerea e pomposa, così la lingua italiana era considerata inutilmente carica di artifici retorici.¹²⁹

Fu proprio negli anni del passaggio di testimone qui evocati, nel 1662 per la precisione, che Roland Fréart de Chambray, elaborando le sue idee risalenti al periodo 1635-1645, tentò di sviluppare i fondamenti di una dottrina dell'arte in Francia nel suo *Idée de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art*.¹³⁰ Di certo ogni meccanismo di appropriazione a livello culturale, che possa durare nel tempo, passa prima per la conoscenza dell'altro, per il possesso dell'illustre tradizione. È così che, nell'*Avertissement au lecteur* di Fréart de Chambray, era presente la definizione della parola «esquisse», come ricalco dall'italiano, inserita tra quelle che di cui la lingua francese mancava e di cui l'autore, suo malgrado, aveva dovuto fare uso.¹³¹ La *esquisse* è un termine ancora «tout Italien»:

“ quoy qu'il soit presentement fort intelligible en françois. C'est comme un premier

127 F. Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante*, Roma 1989, p. 280.

128 Montanari 2002, p. 131.

129 Waquet 1989, p. 288.

130 R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin*, Le Mans 1662. Si veda anche Occhipinti 2003, pp. 60-61.

131 Fréart de Chambray 1662: «ie me servois de quelques termes Italiens, dont l'intelligence seroit sans doute bien difficile à plusieurs personnes qui n'ont pas l'usage de cette langue [...] Ce conseil [...] m'a neantmoins fait assez de peine, ne trouuant pas d'autres mots purement françois qui eussent des Expressions aussi fortes que celles de ces Barbarismes, que l'usage a comme naturalisez parmi tous les peintres», f. 19.

crayon ou une legere esbauche de quelque ouvrage qu'on medite encor. L'italien dit *Schizzo*.¹³²

A pochi anni di distanza, nel 1668, alla voce «esquisse» si trova la stessa etimologia ricostruita da Fréart de Chambray in Roger de Piles per la sua traduzione in francese del *De arte graphica* di Charles-Alphonse Du Fresnoy.¹³³

Sul piano lessicografico, scambi molto importanti intercorsero tra la Francia e la Toscana nella seconda metà XVII secolo: nel campo della lingua, si cominciava a quel tempo a lavorare per produrre dei veri e propri cataloghi alfabetici di etimologie. A questo proposito Gilles Ménage pubblicò il suo *Origini della lingua italiana* che uscì a fascicoli a Parigi, tra il 1666 e il 1669, e poi a Ginevra nel 1685, al termine di un'intricata vicenda che vide battuti sul tempo gli Accademici della Crusca.¹³⁴ Nel suo testo restava saldo sempre il legame con Vasari, se nel rintracciare l'origine del termine «schizzo» nell'edizione del 1685, Ménage utilizzava allora l'intero passo di «Vasari al capo 16 del suo Trattatello della pittura posto avanti sue Vite de' Pittori».¹³⁵

Questa vicenda dimostra quanto antica fosse la penetrazione dell'apparato definitorio vasariano di «schizzo» in Francia, non solo sul piano lessicale, ma anche nella pregnanza del termine italiano connesso al *furor* alla prestezza, alla «bozza del tutto». Le *Vite* vasariane, almeno fino agli anni '70 del Seicento, rimasero in Francia il testo cruciale su cui si basava la conoscenza degli artisti italiani. Le *Vite* non furono tradotte in francese che nel XIX secolo, perciò erano lette in originale.¹³⁶

Giorgio Vasari non a caso fu definito da Félibien solo un grande scrittore più che riferimento imprescindibile per le regole dell'arte:

“ Il paroist grand Ecrivain, et plus sçavant dans sa langue, que profond dans l'Art de

132 Fréart de Chambray 1662, ff. 21-22.

133 *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy traduit en François*, Paris 1668, pagina non numerata. In apertura di testo «pour soulager les amateurs de peinture» vengono forniti i «termes de cet Art», tra cui «Esquisse».

134 A questo proposito si veda C. Marazzini, *Storia e coscienza della lingua in Italia dall'Umanesimo al Romanticismo*, Torino 1989, in particolare pp. 49-70.

135 G. Ménage, *Origini della lingua italiana*, Ginevra 1685, *ad vocem*.

136 J.Thuillier, *Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari*, in *Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, atti del convegno [Firenze, 1974], Firenze 1976, pp. 667-684.

la peinture dont il n'établit aucunes règles.¹³⁷

La nozione vasariana di schizzo, anche adattata agli oggetti che oggi chiamiamo bozzetti, avrebbe informato le riflessioni degli scrittori d'arte e degli artisti stessi nel momento in cui confezionavano opere preparatorie.¹³⁸

Allo stesso tempo, i primi *Essais d'un dictionnaire universel* di Antoine Furetière, pubblicati nel 1684, non registravano l'entrata «esquisse».¹³⁹ Il dizionario di Furetière è un caso particolarmente interessante perché aveva l'ambizione di schedare il lessico tecnico legato alle arti e alle scienze: stando a quanto affermato da Severina Parodi, inoltre, sembra che Furetière si fosse avvalso delle *Origini di Ménage*.¹⁴⁰

Piccole variazioni da una edizione all'altra dei vocabolari, infatti, possono rivelare una maturazione nella consapevolezza del significato di una parola, in parallelo col maturare della specificità concettuale di essa.¹⁴¹ Nell'edizione accresciuta del 1690 del vocabolario di Furetière, allora, si registrava ancora l'assenza del lemma «esquisse» e altresì l'introduzione del lemma «esbauche»:

“ Esbauche: les premiers traits d'un tableau, les premières pensées sur un ouvrage; le premier dessein d'un bâtiment, & autres choses qui se finissent ou se polissent avec le temps, après avoir été d'abord grossièrement tracées. Une légère esbauche d'un grand Peintre vaut souvent mieux quel les ouvrages finis d'un autre.

137 Thuillier 1976, nota 25 p. 677.

138 Per citare alcuni studi recenti sulla fortuna delle Vite: M.-C. Heck, *La Teutsche Academie de Joachim von Sandrart: une compilation ou une relecture de Vasari et de Van Mander?*, in *Théorie des arts et creation artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, atti del convegno [Lille, 2000] a cura di M.-C. Heck, F. Lemerle, Y. Pawels, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002, p. 241-253; M. Motolese 2012, pp. 111-148; P. Taylor, *Italian artistic terms in Karel Van Mander's Schilder-boeck*, in *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, a cura di H.J. Cook e S. Dupré, Zurich 2012, pp. 197-216; si veda anche *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno [Firenze, 2008], Venezia 2010.

139 *Essais d'un dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts ... par messire Antoine Furetière Abbé de Chalivoy de l'Academie Française*, 1684. Il lemma è assente anche nell'edizione accresciuta del 1690 del dizionario, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts ... par messire Antoine Furetière Abbé de Chalivoy de l'Academie Française*, La Haye e Rotterdam 1690, vol. I.

140 Si vedano: Parodi in Firenze 1981, p.48 e P. Griener, C. Hurley, *Une norme en transformation. La systématique du vocabulaire artistique au XVIII^e siècle*, in *L'art et le normes sociales au XVIII^e siècle*, a cura di T.W. Gaehtgens, Paris 2001, p. 7

141 Come sottolinea G. Nencioni *La 'Galleria della Lingua'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, XII, 4.1982, p. 1532.

Come si può notare, persisteva l'assunto vasariano per cui l'abbozzo di un gran pittore poteva valere più di un quadro molto finito di un altro artista: il lemma *ébauché*, d'altronde, aveva una lunga tradizione in Francia, con attestazione¹⁴² risalente al 1496.

Stesso *furor* veniva ritenuto necessario per la realizzazione di «esquisses» ne *Le dictionnaire des arts et des sciences* di Thomas Corneille del 1694, dove veniva chiarito come il termine derivasse dall'italiano «Squizzo» [sic] e ancora una volta era sottolineata la connessione con il tempo di realizzazione: le «esquisses» andavano condotte con impetuosità nel minor tempo possibile.¹⁴³ Un salto avanti di una decina d'anni e la voce «esquisse» dell'edizione del 1702 del *Dictionnaire universel* di Furetière avrebbe accolto nel suo paradigma definitorio anche il colore. Vi si legge, infatti:

“ Il y en a de deux sortes: *esquisse* au crayon, ou à la plume: & *esquisse* au coloris. Le dernier est un essai d'un plus gran ouvrage que le peintre medite. Ce mot vient de l'Italien *Schizzo*.¹⁴⁴

Ebbene, si è detto che la parola «sketch» è quella utilizzata in inglese per avvicinarsi il più possibile all'italiano «bozzetto»: quest'ultimo, in accezione moderna, sarebbe stato inventato dagli studiosi di scultura nel Novecento, secondo Michael Cole.¹⁴⁵ Una parte della difficoltà degli studiosi moderni sta proprio nel non storicizzare le diverse sfumature che il lessico artistico assume nel tempo. Allo stesso tempo le fonti antiche paiono, come si è visto, differenziare la nozione di «bozzetto»/«schizzo» in pittura da quello in scultura: la tecnica necessaria a modellare un modello scultoreo è ben diversa da quella per tracciare un disegno su carta, né ogni bozzetto pittorico è sempre dotato di franchezza di tocco e apparente improvvisazione.

142 Occhipinti 2003, p. 61 e sgg.

143 T. Corneille, *Le dictionnaire des arts et des sciences*, Paris 1694. Alla voce «esquisse» si legge: «legere ebauche, ou premier crayon de quelque ouvrage dont on a conceu le dessein, & qu'on veut executer. Il se dit particulièrement en Peinture. Ce mot vient de l'Italien *Squizzo*, qui veut dire la mesme chose, fait de *Squizzare*, sortir dehors & jahir avec impetuosité à cause quel es Ouvriers font ces premiers desseins en fort peu de temps, & par une maniere de furie d'esprit. *Esquisse* se dit aussi en sculpture, & veut dire, un petit modelle de terre ou de cire, heurté d'art avec l'ébauchoir»

144 *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts... Recueilli & compilé par feu messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Academie Française, Seconde édition revüe, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, La Haye e Rotterdam, 1701, tomo II, ad vocem.* Non si modifica mai, invece, la definizione di «esquisse» in scultura, sempre indicato come modello in terracotta o cera.

145 Cole in London-New York 2016, pp. 124-126.

In francese la ricchezza lessicale è analoga a quella italiana. «Étude» è altro termine che indica uno studio di un motivo o di una figura, o anche di una porzione del paesaggio, in modo molto accurato, ed è confezionato indipendentemente dal dipinto finito, per sé; esso attiene più agli studi preparatori che si focalizzano su un singolo elemento. «Étude» fissa un modello: si pensi per esempio alle teste di «vecchio» che servivano a fissare un'espressione.¹⁴⁶ Uno studio lasciato allo stato di frammento, quasi un piccolo bozzetto, è chiamato «croquis».

Le distinzioni tra «esquisse», «étude», «projet», e «première pensée», termini che figurano spesso nelle fonti antiche, non attengono solo a questioni lessicografiche, non solo alla maniera in cui è dipinto un quadro, ma anche alla pratica artistica: sono spie, insomma, di come gli artisti concepissero l'incompiuto nell'arte e le opere a vario titolo presenti nel proprio studio, oltre allo scopo cui erano destinate.¹⁴⁷ Non a caso una scansione analoga è rinvenibile in area tedesca, con «skizze» (riservato ai soli dipinti preparatori), «modell», «gedanke», «invention», «vorbild».¹⁴⁸

Le indagini sulla lessicografia francese conoscono però un importante spartiacque, in particolare la redazione dell'*Encyclopédie*: nel caso della moderna nozione di «bozzetto» è necessario analizzare cosa scrissero le penne del secolo dei Lumi in proposito.

III. «ESQUISSE»

Dopo aver ricapitolato alcuni degli snodi della vicenda riguardante la moderna nozione di «bozzetto», si arriva al punto cruciale, e cioè a uno dei momenti di sistematizzazione del sapere più importanti della storia dell'uomo: l'*Encyclopédie*. Quando il poligrafo, di origini pugliesi, Francesco Milizia scrisse il suo *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica* nel 1797, si basò sulla voce francese «esquisse» contenuta nell'*Encyclopédie methodique. Beaux-Arts* (1788–1791) di Claude-Henri Watelet e Pierre-Charles Lévesque:

“ Se il primo *schizzo* ha più fuoco e più brio, avrà anche i difetti della rapida immaginazione; il secondo sarà più moderato, e gli altri di mano in mano più savj [...] Ma per quanto utili sieno gli *schizzi*, gli Artisti, specialmente giovani, debbono

146 Jacquot/a in Strasbourg 2003, pp.14-15.

147 M. Roland Michel, *Le trésor de leur études*, in Strasbourg 2003, p. 49.

148 Bushart 1964, pp. 160 e 164.

usarne con sobrietà, per non avvezzarsi alla scorrezione e al fantastico. Deve l'artista cautelarsi contro la seduzione delle numerose idee vaghe e poco ragionate de' suoi *schizzi*. Grande esame rigoroso gli convien fare delle sue idee libertine quando ha da stabilire la sua composizione. Il tribunal della ragione deciderà del merito de' suoi *schizzi*.¹⁴⁹

Se le operazioni di sistematizzazione del sapere e del vocabolario hanno una ricaduta così importante nel campo del bozzetto, allora occorre riprendere la definizione di «*esquisse*» registrata nella prima edizione dell'*Encyclopédie* nel 1755. Ancora una volta si evincerà, dal confronto con l'apparato definitorio di «*schizzo*», quanto sia utile capire che tipo di storia abbia il vocabolo francese. Si sottolinea qui l'importanza del ricapitolare quale fosse, a metà Settecento, l'idea connessa al vocabolo «*esquisse*»: i dotti d'Europa, a quelle date, parlavano francese e francese era l'arte più in voga e alla moda.

«Donnez à l'esquisse toute la perfection possible, & vous en ferez un modèle achevé. Donnez à l'ébauche toute la perfection possible, & l'ouvrage même sera fini»: così recitava l'*Encyclopédie* nella definizione di «*ébauche*».¹⁵⁰ Eppure, a leggere la definizione di «*esquisse*», si capisce che i francesi non dovevano aver recepito l'esistenza della parola «*bozzetto*» e marcavano l'analogia italiana tra «*ébauche*» (abbozzo) e «*schizzo*». La voce «*esquisse*» dell'*Encyclopédie*, quasi un piccolo saggio sull'argomento, recava la firma di Claude-Henri Watelet, autore di numerosi articoli sulle arti all'interno del più vasto progetto enciclopedico di Diderot e D'Alembert.

La descrizione di Watelet cominciava allora con una sottolineatura della particolare accezione francese di «*esquisse*»:¹⁵¹

“ ESQUISSE, F.F. (*Peinture*) Ce terme, que nous avons formé du mot italien *schizzo*, a parmi nous une signification plus déterminée que dans son pays natal: voici celle que donne, au mot italien *schizzo*, le dictionnaire de la *Crusca*: *spezie di disegno senza ombra, e non terminato*; espece de dessein sans son ombre & non terminé. Il paroît par-là que le mot *esquisse*, en italien, se rapproche de la signification du mot françois *ébauche*; & il est vrai que chez nous *esquisser* veut dire *former des traits qui ne sont ni ombrés ni terminés*; mais par une singularité dont l'usage peut seul rendre raison, *faire une esquisse* ou *esquisser*, ne veut pas dire précisément la même chose. Cette

149 F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano 1797, tomo II, *ad vocem*.

150 Voce «*ébauche*» in Paris 1751-1772, tomo V (1755), p. 213.

151 Di qui in avanti le citazioni provengono dall'articolo «*esquisse*» in *Encyclopédie*, tomo V (1755), pp. 981-982 verificato in <http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr>.

premiere façon de s'exprimer, *faire une esquisse*, signifie *tracer rapidement* la pensée d'un sujet de peinture, pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage; c'est sur cette signification du mot *esquisse* que je vais m'arrêter, comme celle qui mérite une attention particuliere de la part des Artistes.

Watelet attigeva alle ricerche dei Cruscantì per poter affermare che il termine italiano «schizzo» fosse più vicino alla traduzione di «ébauche», cioè abbozzo, cominciamento della pittura non terminato. La «esquisse» francese, invece, era attinente alla velocità d'esecuzione con cui veniva tracciata sul supporto, di modo che non si raffreddasse «l'esprit» che viene riversato nell'idea prima concepita dall'immaginazione. Il genio in pittura si manifesta grazie al veloce movimento della mano che segue l'animo in subbuglio nel momento della creazione. La capacità immaginativa bastava sola a governare, in questa fase del lavoro, l'impianto dell'opera.

“ En Peinture, *l'esquisse* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiste se sert, pour rendre une idée qui s'offre à son imagination, de tous les moyens qui se présentent sous sa main ; le charbon, la pierre de couleur, la plume, le pinceau, tout concourt à son but à-peu-près également. Si quelque raison peut déterminer sur le choix, la préférence est dûe à celui des moyens dont l'emploi est plus facile & plus prompt, parce que l'esprit perd toujours de feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer & fixer ses conceptions.

L'esquisse est donc ici la premiere idée rendue d'un sujet de Peinture. L'artiste qui veut la créer, & dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différens aspects, risque de voir s'évanoüir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeler le souvenir.

Pour parvenir à suivre le rapide effor de son génie, il ne s'occupe point à surmonter les difficultés que la pratique de son art lui oppose sans cesse ; sa main agit pour ainsi dire théoriquement, elle trace des lignes auxquelles l'habitude de dessiner donne à-peu-près les formes nécessaires pour y reconnoître les objets ; l'imagination, maîtresse absolue de cet ouvrage, ne souffre qu'impatiemment le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les *esquisses* des peintres de génie ; on y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

«Esquisse» è supporto all'immaginazione: Watelet non si sofferma tanto sul carattere incompiuto di essa, quanto sulle possibilità che fornisce. I «traits» rapidi con cui è confezionata non sono finalizzati a una rappresentazione definitiva, quanto a catturare un momento nel gioco dinamico delle forme che si impongono alla mente dell'artista. «Faire une esquisse» significa anche fornire un supporto alla

memoria (anche se si copiava o replicava). L'immaginazione, in senso cartesiano, collega l'essere pensante al mondo circostante consentendo di accumulare dati forniti dai sensi: è la facoltà che consente alla mente di formare delle immagini e di tenerle vive operando su di esse. «Maîtresse absolue», tale facoltà interviene nell'attività conoscitiva del mondo circostante prima della ragione, che ordina e chiarisce.

Le «esquisses» possono altresì essere utili per la didattica: in una messe di schizzi prodotti dal genio, il primo è sempre quello più brillante, infuocato dallo spirito creatore, a volte più carico di difetti. È, questa, la «bozza del tutto» di vasariana memoria, quella in cui non si ricerca la verosimiglianza, il momento in cui i particolari sono subordinati alla visione d'insieme suggerita da pochi tratti. Seguire passo passo i movimenti dell'animo dell'artista che si manifestano nei *broüillons* significa poter imparare a scoprire come nascono le idee in pittura e come si perfezionano.

“ Mais pour tirer de certe étude un avantage solide, il faut, lorsqu'on est à la portée de le faire, comparer ensemble les différentes *esquisses* que les célèbres artistes ont fait servir de préparation à leurs ouvrages : il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle est sujette aussi à des défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue ; l'*esquisse* qui suivra ce premier dessein offrira les effets d'une imagination déjà modérée ; les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiste a suivie, & que le jeune élève a l'intérêt de découvrir. Si après ce développement d'idées que fournissent différentes *esquisses* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites sur la Nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie, & ce qu'on peut appeler l'esprit de l'art. C'est ainsi que les *broüillons* d'un auteur célèbre pourroient souvent, mieux que des traités, montrer dans l'Eloquence & dans la Poésie les routes naturelles qui conduisent à la perfection.

All'*amateur*, qual era Watelet, l'esame autoptico della «esquisse» può servire per ricostruire la genesi del dipinto: partendo dagli incidenti di percorso incontrati dall'artista nelle prime fasi della composizione fino al quadro finito è possibile indagare con la ragione ciò che razionale non è, il frutto del genio. Alla scoperta del processo creativo, mettere a paragone le differenti *esquisses* significava poter scandire in fasi, quindi analizzabili, quindi comunicabili, i moti del pensiero dell'artista al lavoro.

Il pubblico che fosse iniziato ai segreti dell'arte, anche se costituito da dilettanti, può giudicare la «esquisse» consegnata alla posterità.

“ Pour terminer la suite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il est enfin nécessaire de comparer avec le tableau fini, tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiste, de l'examen raisonné des *esquisses* des grands maîtres ; on peut aussi, comme amateur, trouver dans cet examen une source intarissable de réflexions différentes sur le caractère des artistes, sur leur manière, & sur une infinité de faits particuliers qui les regardent : on y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont imposée les personnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raisonnables pour y substituer des idées absurdes. La superstition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont souvent produit par la main des Arts, de ces fruits extravagans dont il seroit injuste d'accuser les artistes qui les ont fait paroître. Dans plusieurs compositions, l'artiste pour sa justification auroit dû écrire au bas : *j'ai exécuté ; tel prince a ordonné*. Les connoisseurs & la postérité seroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui seroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la sottise.

Watelet chiudeva l'articolo mettendo in guardia dagli eccessi nell'uso delle «esquisses»: poiché la stagione della vulcanica invenzione, quella dell'entusiasmo, è la giovinezza, bisognava fare attenzione a non cadere negli errori. Lo spettatore sprovveduto poteva credere che quella composizione informe ma seducente potesse essere completata dalla propria immaginazione e bastare di per sé. Ecco perché era considerato più saggio, per l'artefice, fare un uso morigerato delle «esquisses» e utilizzarle come ausilio per fissare le idee nel momento in cui erano concepite, senza farsi trasportare dal godimento per il riguardante.

L'unico tribunale a cui dovevano rispondere le *esquisses* era, nel 1755, quello presieduto dal giudizio e dalla ragione: come si vedrà, era già in corso una sterzata verso un gusto più severo di quello tipico della *rocaille*, gusto in cui furono le *esquisses* e i quadri di piccolo formato a tenere il campo.

“ La marche ordinaire de l'art de la Peinture est telle, que le temps de la jeunesse, qui doit être destiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, est celui dans lequel il semble qu'on soit plus porté aux charmes qui naissent de la partie de l'esprit ; c'est en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aisément, c'est la saison de l'enthousiasme, c'est le moment où l'on est impatient de produire, enfin c'est l'âge des *esquisses* de composition, & rien de si dangereux pour eux que de se librer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indécision dans l'ordonnance, l'incorrection dans le dessein, l'aversion de terminer, en font ordinairement la suite ; & le danger est d'autant plus grand, qu'ils sont presque certains de séduire par ce genre de composition libre, dans lequel le spectateur exige peu, & se charge d'ajouter à l'aide de son imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés ; en effet, que le trait par lequel on

indique les figures d'une *esquisse* soit outré, on y croit démêler une intention hardie & une expression mâle ; que l'ordonnance soit confuse & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intarissable : qu'arrive-t-il après ces présages trompeurs ou mal expliqués ? l'un dans l'exécution finie offre des figures estropiées, des expressions exagérées ; l'autre ne peut sortir du labyrinthe dans lequel il s'est embarrassé ; le tableau ne peut plus contenir dans son vaste champ le nombre d'objets que l'*esquisse* promettoit, & les artistes réduits à se borner au talent qui ont acquis à la Fage & au Parmesan une réputation dans ce genre.

L'artiste ne doit donc faire qu'un usage juste & modéré des *esquisses* ; elles ne doivent être pour lui qu'un secours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit se précautionner contre la séduction des idées nombreuses, vagues & peu raisonnées que présentent ordinairement les *esquisses* ; & plus il s'est permis d'indépendance en ne se refusant rien de ce qui s'est présenté à son esprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorsqu'il veut arrêter sa composition ; c'est par les règles de cette partie de la Peinture, c'est-à-dire par les préceptes de la composition, & au tribunal de la raison & du jugement, qu'il verra terminer les indécisions de l'amour propre, & décider du juste mérite de ses *esquisses*.

Come si può leggere, che fosse l'allievo o l'*amateur* ad ammirare una «esquisse», la ricezione rimaneva sempre questione di capitale importanza. È, questo, un passo in avanti che viene compiuto in Francia, nell'epoca in cui già da una ventina d'anni si organizzavano periodici *Salons*, in cui il mercato di bozzetti era fiorente, in cui gli artisti erano coscienti del valore delle proprie opere preparatorie tanto da moltiplicarle in numerose varianti.

Bozzetti e abbozzi nella genesi del dipinto, bozzetti come opere autonome per le quali non era previsto uno sviluppo successivo: è un'aporìa che non viene sciolta lungo tutto il secolo, il secolo della «guerra dei gusti», come ha scritto Marc Fumaroli.

Geografia e circolazione dei bozzetti nel Settecento

I. FORME, CIRCOLAZIONE, LIMITI TEMPORALI DELLA PRASSI DI PRODURRE BOZZETTI

Quando si dice che il Settecento è l'epoca d'oro dei bozzetti si dimentica che la fortuna vera e propria del genere può essere circoscritta, in Francia e presso i centri artistici «italiani», ai decenni centrali del secolo: quando fu scritto l'articolo «esquisse» nell'*Encyclopédie*, il bozzetto come opera autonoma aveva già imboccato una – temporanea – parabola discendente nella produzione dei pittori e nella considerazione di parte della critica.¹⁵² Sarà poi il XIX secolo a vedere il trionfo vero e proprio dell'estetica del bozzetto «alla prima», con il movimento impressionista a coronare questa tendenza, in Francia: l'artista avrebbe dipinto con pennellate tridimensionali, corpose, e il bozzetto «di tocco e di macchia» sarebbe diventato il quadro vero e proprio.¹⁵³

Come si evince dalla consultazione del fondamentale repertorio di Oreste Ferrari,¹⁵⁴ la quantità stessa di bozzetti seicenteschi a noi noti costituisce una prova dell'apprezzamento a essi accordato, sebbene tale consistenza non sia probante riguardo alla condizione di autonomia accordata al bozzetto del secolo XVII nel momento del suo confezionamento. La divisione del lavoro nei grandi cantieri rinascimentali e seicenteschi era stato un motore per la proliferazione del

152 L'attenzione può essere rivolta, a mero titolo di esempio, all'accezione negativa data all'aggettivo «heurté» nell'*Encyclopédie*: «on appelle *heurté*, des espèces de tableaux qu'on devait nommer *esquisse*, où l'on ne voit que le feu de l'imagination mal digéré [...] il faut que les petits tableaux soient finis, & non *heurtés*»; in Paris 1751-1772, tomo VIII (1765), p. 196.

153 Si veda, in proposito, il saggio di Dominique Jacquot, «*Cette fraîcheur de l'esquisse qui est la beauté du diable de la peinture*», in Strasbourg 2003, pp. 61-71.

154 Ferrari 1990.

materiale preparatorio sia in pittura che in scultura. La distribuzione dei compiti a seconda del grado di autonomia degli allievi è sempre stata una costante nelle grandi botteghe ed era ancora il criterio con cui veniva ripartito il lavoro nello studio del pittore nel Settecento. Questa modalità di comunicazione consentiva al maestro di far slittare *l'inventio* nella prima fase del lavoro, quella costituita da schizzi, cartoni e modelli, ed era garanzia di una certa uniformità nel risultato finale realizzato dagli aiuti che si dividevano i compiti di trasposizione in grande. Come sempre, occorre però operare delle distinzioni: i bozzetti in forma di modelli continuarono ad assolvere alla loro funzione di presentazione al committente e verifica dell'iconografia laddove permase il bisogno di una garanzia di conformità rispetto al progetto.¹⁵⁵ In un momento in cui il *colorito* consisteva in un sistema proto – scientifico di rapporti tra le tinte e in cui l'attenzione ai movimenti dell'occhio del riguardante era costantemente presa in considerazione, la facoltà di realizzare bozzetti diventò quasi normativa.¹⁵⁶ I modelli per gli artisti potevano infatti essere destinati ai collaboratori del maestro, ai tessitori dei arazzi o agli incisori: almeno in via teorica, quando si studia un dipinto preparatorio, bisognerebbe capire chi ne fosse l'utilizzatore finale, in quale tecnica sarebbe stato realizzato e poter quindi dedurre quale fosse il grado di libertà accordato all'artista o artigiano cui era demandata la messa in opera.

Il fatto che bozzetti e modelli, solitamente di formato ridotto rispetto alle opere licenziate, siano stati conservati, ci consente di affermare che gli studi preparatori hanno conosciuto una qualche fortuna, presso collezionisti disparati a seconda delle epoche.¹⁵⁷ La scansione temporale legata al fenomeno del collezionismo

155 A Roma era prassi consolidata nei cantieri che «l'ordinata varietà di voci e accenti» fosse declinata in conformità alle direttive superiori; si veda il saggio di L. Barroero e S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10.1999, pp. 89-178. Sull'importanza del disegno a Roma si tornerà più avanti.

A titolo di esempio, riguardo ai cantieri nordeuropei, sia nel caso di Carlo Innocenzo Carloni che di Paul Troger e Franz Anton Maulbertsch, le ricerche hanno dimostrato una primaria aderenza della dialettica disegno – bozzetto alle clausole stringenti dei contratti, quindi il saltuario ricorso ai bozzetti dipendeva da motivazioni concernenti la trasposizione a fresco: si vedano Krückmann in Landshut/Ergolding 1990, in particolare pp. 77-80; K. Garas, *Skizzen und studien in der Österreichischen malerei des XVIII jahrhunderts. (Einige unbekanntte werke von Paul Troger)*, in «Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae», 5.1958, pp. 375-382.

156 Francesco Algarotti, mentore di Giambattista Tiepolo, fu autore di un libro fortunatissimo nell'Europa dei Lumi: *Newtonianismo per le dame* (1737).

È stato notato come fosse insito nel procedimento stesso di Franz Anton Maulbertsch preparare numerosi studi che garantissero l'armonia del colorito, ritenuta fondamentale per la buona riuscita della commissione. «Colorito» per Maulbertsch implicava: attenzione alla disposizione delle luci e delle ombre, armonia dei colori, compartimento del colore. In altre parole, queste cure afferiscono al concetto tedesco di *haltung*; si veda T. DaCosta Kauffmann, *Maubertsch et la querelle du coloris en Europe centrale à la fin du 18^e siècle*, in Turnhout 2005, pp. 207-216: 208.

157 È d'uopo citare le ricerche condotte da Francis Haskell: si veda *Mecenati e pittori: l'arte e la società*

si allarga a tutto il XIX secolo: si potrebbe dire che il gusto per i bozzetti è cronologicamente sfasato rispetto alla loro produzione.

Starà a un'analisi capillare delle raccolte dei primi decenni dell'Ottocento capire quale fu il momento in cui un pubblico – sempre piuttosto ristretto – cominciò a interessarsi ai bozzetti prodotti da artisti morti non molto tempo prima, maestri che avevano lasciato il proprio patrimonio di «invenzioni» a figli e allievi. Su questo pubblico dovette esercitare un'influenza la diffusione a stampa degli epistolari degli artisti e la pubblicazione di periodici e guide che posero l'accento sui dipinti preparatori.¹⁵⁸

D'altro canto, le pratiche di duplicazione e di moltiplicazione del materiale preparatorio rimanevano questioni legate alla domanda e all'offerta, laddove l'offerta nasceva primariamente per ragioni di prassi artistica: soltanto successivamente poteva avvenire che la consuetudine di bottega potesse essere piegata alle esigenze del pubblico, sulla base di una richiesta. Il cambiamento più radicale ebbe luogo quando gli artisti risposero al gusto per bozzetti producendone in una dinamica «seriale»:¹⁵⁹ essi erano per lo più sganciati dalla necessità di presentazione al committente, mentre erano legati ad esigenze di *atelier* oppure avevano finalità commerciali. In ognuno dei casi presi in esame, infatti, furono gli artisti a decidere come e quando consentire un cambiamento di destinazione alle proprie opere, nel caso in cui le vendite fossero coeve. Quando la messa all'incanto fu decisa da eredi e allievi della bottega, qualche decennio

italiane nell'età barocca (1963), Torino 2000, pp. 236-244 sul Gran Principe Ferdinando de' Medici; pp. 375-377 sui primi collezionisti di «modelli» (Giovanni Maria Sasso, don Giovanni Vianello, padre Giuseppe Toninotto, l'abate Luigi Celotti). Vanno citate le ricerche sul collezionismo dei bozzetti di Peter Paul Rubens: si veda M. E. Wieseman, *Pursuing and possessing passion, two hundred years of collecting Rubens's oil sketches*, in New Haven 2004 con bibliografia precedente; sul collezionismo di quelli francesi si veda Roland Michel in Strasbourg 2003, pp. 49-59; per alcuni percorsi dei bozzetti di Tiepolo: B. Fredericksen, *Niccolò Leonelli and the Export of Tiepolo Sketches to Russia*, in «The Burlington Magazine», 144, 1195.2002, pp. 621-625. Si fa menzione della voce dissonante di D. L. Sparti, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 95-111. Superfluo sottolineare qui che chi scrive non si trova in linea con i – preliminari – esiti delle ricerche in ambito settecentesco esposti da Oreste Ferrari nel saggio *La fortuna (e sfortuna) critica del «bozzetto» nel Settecento*, in Firenze 1994, pp. 253-258.

158 A tal proposito si veda il carteggio pubblicato da Linda Borean, *Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, a cura di A. Bettagno, Verona 2004, vol. II. Data al 1822-1825 l'edizione accresciuta della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII* (8 voll.) iniziata da Bottari e continuata da Stefano Ticozzi.

159 Si veda lo studio di Franca Zava Boccazzi sull'opera di Giambattista Pittoni, *Pittoni: L'opera completa*, Venezia 1979, con le tavole che raccolgono le repliche dei modelli e le incisioni.

dopo la morte del maestro, fu una nuova consapevolezza del valore delle opere preparatorie a guidare intermediari e acquirenti.

La mole di materiale giunto fino a noi, prodotto dall'artista nel corso del processo creativo, è dunque una dimostrazione della volontà da parte di soggetti diversi, nel corso della storia, di godere nel proprio studio, in galleria, poi nel proprio *cabinet* o *boudoir* della vista di opere che non necessariamente erano nate a quello scopo.

Il secolo decimottavo vide piena attuazione del processo che portò alla creazione di un legame tra l'opera d'arte e le comodità, in un contesto in cui il lusso privato poteva prevalere sulle funzioni di rappresentanza. Prima di allora, sia una scultura, sia un grande quadro o un affresco avrebbero svolto egregiamente tali funzioni:¹⁶⁰ i quadri di piccolo formato e dalla preziosa fattura rispondevano a queste nuove esigenze. Non si può affermare, ad ogni modo, che i bozzetti fossero oggetto della bramosia incondizionata di tutti gli acquirenti del Vecchio Continente.

In alcune circostanze legate a doppio nodo al gusto corrente, non sarebbe più stata necessaria la piena leggibilità del progetto riversato nel modello: ciò che l'intendente ricercava era la possibilità di ricondurre quell'opera a una sola mano, nel momento creativo. Come avrebbe sottolineato il conte di Caylus a proposito dei disegni, sarebbe stato arduo trovare qualcosa di più soddisfacente che seguire l'artista dalla prima idea fino agli svariati cambiamenti sopravvenuti mentre era impegnato nell'esecuzione stessa. Compreso questo, gli artisti potevano anche decidere di incentivare un gusto per i pentimenti visibili, per la pennellata fratta, per le figure appena abbozzate: il bozzetto sarebbe diventato, almeno in parte, «una finzione», o un atto recitativo. Prova ne sia la lettera che Francesco Algarotti indirizzò a Giambattista Tiepolo nel 1760; egli si augurava di:

“ trovar ricoperta quella copietta della Cena dei Servi che io già comperai per pochi fiorini e che ridipinta da lei varrà tant'oro, e parrà il modello del quadro che ora è uno dei principali ornamenti di Versaglia.¹⁶¹

160 Conti in Torino 1979-1983, pp. 117-263: 238. Per una panoramica sul gusto nella decorazione degli ambienti privati settecenteschi si veda Rossi Pinelli 2009, pp. 91-124. Per un esempio di un *cabinet* parigino nella seconda metà del secolo si veda C. Bailey, *Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité*, in «The Art Bulletin», 69, 3.1987, pp. 431-447.

161 Milano 1822-1825, vol. VII (1822), p. 448. Non è il caso qui di fornire una casistica completa di opere «ritoccate», ma vale la pena ricordare che era consuetudine richiedere a un pittore di tornare ad agire col pennello su una tela, anche sua. La stessa prassi si conosce a proposito delle numerose repliche di bozzetti e rami di Francesco Trevisani: tocchi di pennello apposti dal pittore

Pienamente consapevole dell'importanza del riferimento veronesiano per Tiepolo, Algarotti chiedeva al suo amico di aggiornare al gusto corrente la «copietta» del telero a Versailles caricandola del brio e dei virtuosismi di pennello di cui era capace. Algarotti affidò proprio a Tiepolo il compito di adattare al Settecento la gloriosa tradizione cinquecentesca veneta, Veronese in particolare, mostrando così di conoscere profondamente la sua arte.

Pochi anni prima Caylus aveva dichiarato che «la touche» fosse un elemento di grazia che si aggiungeva all'opera in modo da renderla seducente:

“ La légèreté d'outil est cette dernière touche qui fait le plus d'impression sur l'esprit du spectateur, celle qui séduit.¹⁶²

Parafrasando, la «touche» non andava a intaccare la struttura del quadro, non era costruttiva ma necessaria a «finire» per mettere in comunicazione opera d'arte e spettatore, la cui attenzione era attratta dalla fattura della superficie del dipinto. È quindi necessario sottoporre la concezione del bozzetto come «prima idea» a vaglio critico, in ogni epoca e a maggior ragione nel proteiforme secolo dei Lumi.¹⁶³ Misurandosi con la prassi degli artisti e con le evidenze materiali ci si rende conto di quanto il concetto di «prima idea», applicato al bozzetto, vada sfumato e distinto: per ragioni meramente esecutive, perché l'artista settecentesco teneva conto di un pubblico, perché il caso e l'improvvisazione erano spesso ottenuti «in laboratorio», perché pochissimi misero davvero in discussione il primato del disegno.

Se si pensa ai più celebri pittori della Penisola che realizzarono «abbozzi» e «macchie», va ribadito che la genealogia del bozzetto trovò il proprio cominciamento nella produzione dei più celebrati maestri del XVII secolo: volendo dar ragione di una geografia della proliferazione dei bozzetti come materiale preparatorio, si devono nominare il bellunese Sebastiano Ricci (1659 – 1734), i napoletani Luca Giordano (1634 – 1705) e Francesco Solimena (1657 – 1747), infine l'istriano, naturalizzato romano, Francesco Trevisani (1656 – 1746).

avrebbero reso «unica» la tela. Si guardi più avanti nel testo.

A Luca Giordano fu chiesto che «coprisse di colore due o tre volte» una sua tela, e questo afferiva alla pratica del tornare su un dipinto, anche autografo; si veda G. Pavanello, A. Mariuz, *La collezione Recanati*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 159.2000/01(2001), 1, pp. 65-175: 76 e 101.

162 *Conférence* del 4 ottobre 1755, si veda *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Lichtenstein e C. Michel, Paris 2007-2015, Tomo VI: Les Conférences entre 1752-1792, vol. II, p. 441. Tiziano e i «coloristes» erano stati più sensibili a quella «finesse de l'art»; Caylus nominava anche Pellegrini come esempio positivo.

163 È il titolo, tra l'altro, del celebre studio di Paul Wescher (*La prima idea*), München 1960.

Ricci, Trevisani, Solimena appartenevano alla stessa generazione.

I loro epigoni, come si è detto, avrebbero trasformato in prassi la moltiplicazione del materiale prima solo preparatorio, incentivando e assecondando un gusto per quadri di piccolo formato, sganciati da logiche di progetto. Va quindi notato, se si vuole avere un panorama completo dello sviluppo nella Penisola del multiforme bozzetto, che negli anni Settanta del XVIII secolo questo processo poteva dirsi compiuto: solo per menzionare alcuni artisti, Sebastiano Conca morì nel 1764, Corrado Giaquinto nel 1766, Giambattista Pittoni nel 1767, Giambattista Tiepolo nel 1770, il romano Gregorio Guglielmi nel 1773, infine Carlo Innocenzo Carloni nel 1775. Nel giro di dieci anni la più gloriosa tradizione del bozzetto al di qua delle Alpi, declinato in differenti maniere nelle «scuole pittoriche» della Penisola, era al tramonto.¹⁶⁴

La gravitazione del potere si spostò sempre più in senso centrifugo verso la Francia, l'Europa centrale, il mare del Nord, il Baltico. Al contempo, le precarie condizioni e le avversità che avevano colpito alcune antiche casate della Penisola accentuarono il movimento dei capolavori verso l'Europa centro-settentrionale.¹⁶⁵

I bozzetti, dipinti mobili per antonomasia, seguirono talvolta le rotte dei capolavori dei celebrati maestri secondo dinamiche a volte analoghe, a volte solo tangenti: spesso rimasero fermi, lì dove erano stati realizzati, per tutto il secolo, finché non sopraggiunsero richieste da parte di mercanti o collezionisti.¹⁶⁶ Questo significa che ne fosse riconosciuto il valore, certamente, ma ciò non implicava che la diffusione avesse raggiunto dimensioni macroscopiche nel corso del secolo XVIII.

164 Tanto che uno sconsolato Giampietro Zanotti scriveva da Bologna a Bottari, già nel 1762: «L'Italia ne' tempi andati ha dato norma e regole alle altre nazioni, ed ora gl'Italiani ingegni si sono avviliti, e blandiscono le altre terre, e loro si fanno soggetti. Adesso nel comporre s'introducono i modi inglesi e francesi, strani e barbari, e così nel fabbricare e nel dipingere»; Milano 1822-1825, vol. IV, p.221.

165 Si veda per esempio F. Haskell, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in Torino 1979-1983, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. III, *Conservazione falso restauro*, a cura di F. Zeri, pp. 5-35: 11-24. Andando in avanti con la cronologia, sulle spoliazioni napoleoniche si veda ora *Il museo universale dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017] a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Milano 2016.

166 Ci riferisce ai «bozzetti» come deposito di «invenzioni» da tramandare agli allievi: non tutti gli artisti eseguivano tali opere per venderle. Esempio è il caso dei modelli di Giambattista Tiepolo, poi passati in eredità al figlio Giandomenico, che Pietro Edwards segnalava in mano di Giovanni Maria Sasso. Scriveva Edwards: «i suoi desiderj per l'acquisto di qualche modello di Tiepolo erano caduti in mano del fu Giovanni Maria Sasso. Dopo la di lui morte furono subito comprati da due, o tre altri negozianti di quadri che pagarono benino, e poscia li nascosero, o li fecero montare a prezzi esorbitanti»; si veda G. Pavanello, *Canova collezionista di Tiepolo*, Venezia 1996, pp. 103-106.

I dipinti prima solo preparatori finirono per spostarsi sotto le spoglie di ambasciatori e, al contempo, ricettori del gusto corrente: seguirono infine i pellegrinaggi laici dei viaggiatori del Grand Tour.¹⁶⁷ Era l'epoca delle «piccole patrie», quella in cui le città facevano da poli d'attrazione per «dotti viaggiatori, principi intelligenti, eruditi e studiosi, dotti scrittori».

La Penisola rimase uno snodo fondamentale in materia di forme, modelli, scelte stilistiche; tuttavia, spesso le svolte assecondarono i mutamenti del gusto degli intendenti stranieri, più aggiornati sulle mode o semplicemente più facoltosi. Il contesto era ormai europeo, la platea si era allargata come anche la quantità dei fattori in campo. Queste tendenze verso il superamento dei confini del singolo stato si acuirono dopo il crinale identificabile con la metà del secolo: schiere di pittori, musicisti, architetti, poeti, attori vennero chiamate ad animare o decorare le residenze aristocratiche o, spesso, i complessi monastici. La Penisola, con il suo panorama artistico complesso e diversificato in rapporto alle varie tradizioni locali, diede un contributo notevole all'arte del continente: un gran numero di artisti, esperti decoratori e scenografi andarono a lavorare nelle corti in Germania, Austria, Polonia, Russia e Spagna.¹⁶⁸

Va detto però che i «centri relais» dell'arte, per mutuare un'espressione di Castelnuovo e Ginzburg,¹⁶⁹ rimasero i medesimi in una mappa di diffusione pluricentrica: Venezia e Roma erano ancora i poli della formazione, affiancate da Napoli, Genova e dalla sempre più centrale Parigi. Dunque le esperienze artistiche si ponevano in una prospettiva internazionale così come il repertorio, ma i riferimenti veneti, lombardi, romani in senso lato, sia che fossero accettati, sia che fossero rifiutati, continuarono a riflettere per buona parte del Settecento. Volendo generalizzare, la differenza rispetto al secolo precedente fu che la formazione passava per queste città e questi territori, ricaricandosi in aree lontane, prima «periferiche» dal punto di vista figurativo. Lì, in quelle che erano già state

167 La definizione di «pellegrinaggio laico» è fornita da Antonio Pinelli in *Souvenir: l'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Bari 2010.

168 Per un compendio sui movimenti dei pittori italiani nell'Europa centrale: K. Garas, *Italian painters in central Europe*, in *Baroque art in central Europe: crossroads*, catalogo della mostra [Budapest, Töténeti Múzeum, 11 giugno-10 ottobre 1993] a cura di K. Garas, M. Mojzer e G. Galavics, Budapest 1993, pp.107-115 con bibliografia precedente. I compensi degli artisti italiani erano elevati: Sebastiano Ricci fu pagato 6000 fiorini per una pala d'altare, quando la paga di M. Altomonte o P. Troger si attestava sui 400/800 fiorini. Tiepolo fu pagato addirittura 26000 fiorini per il soffitto di Würzburg, Maulbertsch 1200 per l'affresco a Féltony (Halbturm); *Ivi*, nota 12 p.115.

169 Su questi temi si vedano i percorsi tracciati nel fondamentale saggio di C. Ginzburg, E. Castelnuovo, *Centro e periferia*, in Torino 1979-1983, parte I, *Materiali e problemi*, vol. I, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, pp. 285-352.

«periferie attardate» del gusto, la storia del bozzetto imboccò nuove strade, anche grazie alla contaminazione con il panorama locale, sempre all'interno di una *koinè* francesizzante che informava i linguaggi di tutta l'Europa.¹⁷⁰ Artisti girovaghi col proprio bagaglio figurativo diffondevano lingue nuove che si innestavano lontano dai luoghi di formazione, generando in loco nuove discendenze. Artisti e collezionisti, inoltre, prelevavano da zone lontane, inoltre, fatti figurativi che rispondevano alla moda, e la moda si decideva a Parigi.

La geografia dei bozzetti è sicuramente imparentata con i movimenti impressi dal sistema accademico francese: lungi dall'essere moti coerenti in ogni parte, essi davano il la a orientamenti molteplici negli effetti e nella propagazione. In ogni centro in cui il bozzetto attecchiva come pratica, però, esso si arricchiva grazie a stimoli diversi: i percorsi sono tanti quanti i nomi con cui veniva indicato, nella Penisola, in Francia, in Moravia, in Boemia o in Baviera. Ancora una volta, si trattava di fenomeni che occuparono i decenni centrali del Settecento e che conobbero un declino sul finire del secolo, in concomitanza con la «riforma dello stile».¹⁷¹

Esemplare per la gravitazione europea del fenomeno di diffusione è la parabola di Carlo Innocenzo Carloni. Lombardo, autore di una quantità impressionante di modelletti e invenzioni, discendeva da una famiglia di stuccatori e decoratori attiva in Austria, Boemia, Germania centro – meridionale, nella Lombardia austriaca e nella terraferma veneziana. (Fig.8) Allievo in prima battuta di un maestro intelvese, andò a perfezionarsi a Venezia e Roma. In laguna capì che il paradigma era costituito dalla pittura di Veronese, filtrato attraverso le esperienze di Luca Giordano e Sebastiano Ricci; a Roma fu il mondo della temperata pittura d'Arcadia di ascendenza marattesca, nell'elegante declinazione di Francesco Trevisani, a fornirgli degli spunti.¹⁷²

Altro pittore dal movimentato percorso nelle corti d'Europa fu Gianantonio

170 Per l'ambito mitteleuropeo e i legami con l'arte francese si veda l'inquadramento proposto A. Spiriti, *La nascita del Rococò: problemi e certezze*, in *Rococò: nascita di un linguaggio artistico*, atti del convegno [Brignano Gera d'Adda, 15 marzo 2008] a cura di A. Spiriti e B. Bolandrini, Brignano Gera d'Adda 2010, pp. 7-15: 10-15. Sulle «strade» della cultura si veda Rossi Pinelli 2009, pp. 25-52.

171 In proposito si rimanda ad Alessandro Morandotti in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2008] a cura di F. Mazzocca, E. Colle, L. Barroero, Milano 2002, pp. 81 e sgg.

172 Si veda il recente S. Coppa, *Qualche osservazione su Diego Francesco e Carlo Innocenzo Carloni, protagonisti del rococò internazionale*, in *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, atti del convegno internazionale [Passau e Linz, 9-13 aprile 2013] a cura di K. Möseneder, M. Thimann, A. Hofstetter, Petersberg 2014, vol. I, pp. 266-276 con bibliografia precedente. Secondo Peter Krückmann Carloni non confezionò mai bozzetti a mero vantaggio dei collezionisti; Krückmann in Landshut/Ergolding 1990, p. 98.



8. Carlo Innocenzo Carloni, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1730-1733, olio su tela, 42,6 x 70,2 cm, passato in vendita presso Sotheby's il 27 gennaio 2017, lotto 440. È il bozzetto per Schloss Ludwigsburg, residenza di Eberhard-Ludwig, duca di Württemberg

Pellegrini (1675 – 1741): veneziano d'origine, lo si trova neanche ventenne al seguito del maestro Paolo Pagani in Moravia. Passò in Inghilterra tra il 1708 e il 1713, a Düsseldorf nel '16, poi di nuovo a Londra, a Parigi all'inizio del terzo decennio, infine a Venezia e di nuovo in bassa Baviera, a Würzburg, Praga e Dresda intorno al 1725. Tornò numerose volte nella città sul Danubio, che per prima aveva visitato al seguito del Pagani, nella seconda metà degli anni Venti.¹⁷³ Il mercato dell'arte, inoltre, molto fiorente nel secolo decimottavo rese molto più fluidi i confini geografici: a maggior ragione nella storia del bozzetto, opera pittorica trasportabile per eccellenza, il commercio fiorente sparigliava le carte. Non c'era bisogno di spostarsi per imparare ad accostare le tinte, per apprendere la maniera di «impastare» di Luca Giordano, non serviva neanche entrare nelle collezioni principesche: poteva bastare un saggio di bravura condensato in un bozzetto napoletano o veneto per modificare la rotta che prendeva la didattica dell'arte nelle botteghe dei pittori e nelle accademie.

173 F. Zava Boccazzi, *Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento*, in *Venezia Vienna*, a cura di G. Romanelli, Milano 1983, pp. 25-88: 39. Franca Zava traccia un filo che parte dall'attività di Gianantonio Pellegrini a Vienna «con i due svaporati soffitti delle Salesiane [la cupola della Salesianeninnenkirche] e della Swarzspanierkirche» e passa per il sempre «costruito» Troger, dissolvendosi nelle «aeree scioltezze» di Maulbertsch; tutto ciò sarebbe indicativo della posizione di avanguardia del veneziano e della modernità del suo contributo viennese. *Ivi*, p. 48.

II. NAPOLI E VENEZIA PER L'EUROPA CENTRALE

L'ascesa del bozzetto come genere non può essere indagata in modo isolato, nei singoli stati: gli esempi a sostegno di questa tesi aumentano in peso e qualità mano a mano che il XVIII secolo avanza e mano a mano che si analizzano le produzioni dei singoli artisti, spesso in movimento. Si potrebbe anche parlare di una diffusione per contagio di cui i contorni non sempre sono definibili.

Un'area geografica da porre in evidenza per la diffusione della pratica di dipingere bozzetti corrispondeva agli attuali Länder meridionali della Germania e all'alta Austria, all'attuale Repubblica Ceca e alla Slovenia. Lì, tra il 1730 e il 1780, il processo di moltiplicazione dei dipinti preparatori già in atto assunse proporzioni che non avevano molti paragoni con altri Stati europei, anche a causa dell'alto numero di commissioni – spesso ecclesiastiche – per grandi decorazioni murali e pale d'altare.

L'afflusso della pittura veneziana in Austria e nella Germania meridionale faceva parte di un più vasto fenomeno di dispersione dell'arte «italiana»: resta un dato storico il fatto che la migrazione di opere napoletane e veneziane verso nord, a maggior ragione durante gli anni del vicereame austriaco, dovettero produrre cambiamenti nel panorama figurativo, una volta giunte a destinazione. Sebbene Klára Garas abbia espresso le proprie perplessità riguardo alle specifiche parentele stilistiche tra pittori del sud e pittori del nord, avanzando l'ipotesi che a volte si potesse trattare di fenomeni paralleli partiti da premesse analoghe,¹⁷⁴ per quanto riguarda il fenomeno della diffusione bozzetto in Mitteleuropa non si può parlare di autoctonia. Sicuramente, come già accennato, se ne potranno in futuro analizzare capillarmente gli esiti indipendenti dall'esportazione iniziale. Non si tratta, nel caso degli studi preparatori, dell'impatto di una cultura figurativa trasposta in altro luogo, o non soltanto: si tratta, nello specifico, dell'adozione, sotto varie forme, di una prassi progettuale perfezionatasi su suolo italico.

La fortuna dei bozzetti di Francesco Solimena in Germania è nota: i saggi della sua bravura erano valutati fino a 1000 scudi¹⁷⁵ e, ancora oggi, essi sono presenti

174 K. Garas, *Venedig und die Malerei in Süddeutschland und Österreich*, in *Venedigs Ruhm im Norden: die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und Sammler*, catalogo della mostra [Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 3 dicembre 1991-2 febbraio 1992; Düsseldorf, Kunstmuseum, 16 febbraio-26 aprile 1992] a cura di M. Trudzinski e B. Schällicke, Hannover 1991, pp. 81-88: 85.

175 Bushart 1964, p.166. Stessa informazione forniva monsignor Camillo Cybo in viaggio a Napoli: «Sopra la porta della stessa Chiesa [Gesù Nuovo] nella parte interna vi dipinge un bellissimo quadro [...] che sarà una delle più belle opere del suo penello: bastando a giustificare questo che lo sbozzo, per altro ben terminato, è già stato pattuito da un Inglese pel presso di mille scudi», nella *Discizione del Viaggio Fatto nel Regno di Napoli da Mons. D. Camillo Cybo nell'Anno 1725*,

in numero considerevole presso le collezioni austriache e tedesche.¹⁷⁶ A proposito delle «macchie» dipinte dal celebre pittore napoletano per la sagrestia di San Paolo Maggiore a Napoli, scriveva il De Dominicis:

“ Non si può abbastanza descrivere la perfezione di queste eccellenti pitture; per la qual cosa dirò solamente che non v'è forestiero dilettaute che non l'osservi e che non la lodi, ed i professori si han portato oltra i monti disegni e bozzetti di sì bell'opera, e massimamente in Germania, in Francia, e in Inghilterra.¹⁷⁷

Fu la prassi imparata a bottega presso Francesco Solimena a far sì che la pittura di marca napoletana si diffondesse in ambito mitteleuropeo: ciò avvenne anche attraverso i bozzetti.¹⁷⁸ Molti dei pittori attivi tra i territori austriaci e i principati meridionali della Germania erano stati allievi del vecchio maestro napoletano o erano passati dalla città partenopea; la circolazione delle opere, venete e napoletane, sulla piazza veneziana, raggiunse volumi ragguardevoli nel corso del secolo decimottavo.¹⁷⁹ Se non è il caso di parlare dell'artista che informò l'ideale estetico dell'Europa centrale, si deve dire che la speciale cifra solimeniana divenne elemento essenziale del gusto dei committenti austro – tedeschi. Nel 1720 arrivò a Napoli Daniel Gran (1694 – 1757), futuro affreschista a Vienna: già

Roma, Biblioteca Nazionale, Mss. Gesuitici 92, citato in A. Hojer, *Héliodore chassé du Temple de Francesco Solimena: le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in «La revue des musées de France», 3, 60.2010, pp. 48-55: nota 29 p. 55. Su Solimena al Gesù Nuovo si veda anche M. di Macco, *I pittori napoletani a Torino: note sulla committenza degli anni di Juvarra*, in Torino 1989, pp. 270-322: 274-277.

176 Si vedano, a puro titolo di esempio, le opere napoletane presenti *ab antiquo* in area tedesca o nell'attuale Repubblica Ceca presenti nel catalogo *Settecento napoletano: sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra [Vienna, Kunstforum der Bank Austria 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994 e Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994] a cura di W. Prohaska e N. Spinosa, Napoli 1994.

177 De Dominicis (1742-1745) ed. 2004-2013, Tomo Terzo/II, p. 1112. In proposito si veda F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 71-74 e pp. 208-218. È probabilmente a Varsavia, inoltre, un bozzetto solimeniano «similmente dipinto su la maniera del Cortona con sommo studio, essendo di figure circa due palmi, e rappresenta san Francesco di Assisi, allor che, volendo presentare al papa la supplica per l'indulgenza della Porziuncola, trovò quella convertita in rose, opera di gran componimento con bella gloria al di sopra, e degna al sommo di lode», già in possesso di «don Giusto Vanden Heuvel» (forse originario di Haarlem) all'epoca in cui De Dominicis scriveva; si veda De Dominicis (1742-1745) ed. 2004-2013, Tomo Terzo/II, p. 1167 e nota 133. Gli inglesi si accaparrarono molti «sbozzetti, macchie [...] gran quantità di disegni» del napoletano: erano «andati in traccia per le case de'privati delle sue opere, strappandole ad ogni costo dall'altrui mani»; cfr. *Ivi*, p. 1168.

178 Un dispaccio inoltrato da Roma a Torino, datato 1707 recava scritto: «l'Abbate Ciccio Solimena. Uomo fresco, vago di colorito, di bell'invenzione, migliore in piccolo»; Di Macco in Torino 1989, p. 281.

179 Su Venezia si veda I. Cecchini, *Attorno al mercato 1700-1815*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009, pp 151-171.

fermatosi presso Sebastiano Ricci, si trattenne due anni a bottega dal Solimena. Nel 1721 giunse Bartolomeo Hohenberg (1694 – 1783), figlio di Martino, entrambi noti a Napoli come «Altomonte»: già passato presso il Franceschini a Bologna (1717) e presso il Luti a Roma (1719), completò la sua formazione a Napoli. Infine, nel 1730, fu la volta della sosta partenopea per il tirolese Johann Jakob Zeiller¹⁸⁰ (1708 – 1783). I giovani pittori mitteleuropei, in viaggio di studio, si fermavano dunque nelle botteghe di Ricci e Piazzetta a Venezia, di Crespi e Franceschini a Bologna,¹⁸¹ di Trevisani e Luti a Roma, per far tappa immancabilmente nello studio di Solimena.

Semplificando, dalla bottega dell'abate Ciccio si dipartirono diverse strade: quella appena menzionata che ebbe rilievo in centro – Europa, quella di Corrado Giaquinto, che passò dalle Marche a Roma e quindi alla Spagna, e infine quella di Francesco De Mura coi suoi modelli del color della porcellana, così apprezzati all'epoca, che raccolse il lascito della pittura più controllata e levigata del napoletano.¹⁸²

Utile a sottolineare la fortuna di lungo corso dei procedimenti del Solimena fu, quasi allo scadere del secolo decimottavo, il racconto della situazione trovata dal rigoroso neodirettore dell'Accademia di Napoli, il tedesco Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Egli si scagliò contro l'incapacità di disegnare degli studenti napoletani:

“ Se volevano vedere solo uno schizzo e credevano che l'arte consistesse in ciò, allora potevo farlo anche in tre ore [...] Vidi che nessuno aveva idea di come si debba disegnare. Alcuni avevano già finito secondo la loro abitudine di abbozzare ogni sera un disegno: chiamavano questo modo di fare 'alla Solimenasco'. La maggior parte delle figure non erano in rapporto¹⁸³ .

180 Bologna 1958, pp. 165-166.

181 Sulla tappa bolognese si rimanda agli atti del convegno a cura di Sabine Frommel, *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, [Bologna, 22-24 maggio 2012], Bologna 2013.

182 Si veda O. Ferrari, *The development of the oil-sketch in Italy*, in Milano 1993, p. 58. I modelli di Francesco De Mura sono esposti al Pio Monte della Misericordia a Napoli; si veda N. Spinosa, *Per la gloria e per la misericordia*, in «FMR. Edizione italiana», 29.2009, pp. 23-48. Francesco Lofano ha di recente messo in luce come le «macchie» di De Mura fossero esposte nella prima stanza della dimora del pittore, accessibile al pubblico. Ciò emerge da un inventario topografico che si aggiunge ai primi due rinvenuti, cosiddetto «inventario Spadetta» [archivio Pio Monte della misericordia, Patrimonio, Eredità, Bb LXII vol. 114 fase 2]; comunicazione orale al convegno *Le collezioni degli artisti in Italia* [Roma, British Academy, 22 giugno 2017]. Va dato merito a Roberto Longhi di aver istituito un paragone tra alcuni aspetti della pittura del Settecento (di Giaquinto in particolare) e le iridescenze, gli splendori e le gamme cromatiche della porcellana, «la regina del secolo»; si veda R. Longhi, *Il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'*, in «Paragone», 53.1954, pp. 23-39: 32.

183 J. H. W. Tischbein *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli* (1861), a cura di M. Novelli Radice,



9. Francesco Solimena, *Aurora rapisce Cefalo*, 1720-1730, olio su tela, 101 x 137, 5 cm, Opočno, Staatliches Schloss

Tutti i tedeschi della generazione giunta a Napoli a inizio Settecento, Gran, Altomonte, Zeiller, peraltro tutti solerti pittori di affreschi, avevano appreso l'uso degli schizzi a olio, tra gli anni Venti e Trenta del XVIII secolo, sia nelle accademie private sia nei cantieri disseminati nelle «piccole patrie» della Penisola: Sebastiano Ricci utilizzò estesamente bozzetti e modelli, così come fecero Giambattista Pittoni o Francesco Solimena.¹⁸⁴

Molti dei cicli ad affresco delle dimore principesche che puntellavano la Moravia, la Boemia e i territori tedeschi, ormai perduti, si possono ai giorni nostri immaginare sulla base delle opere preparatorie ancora custodite nei musei mitteleuropei: si pensi alle collezioni del castello di Opočno, del Barockmuseum di Salisburgo, della collezione Reuschel di Monaco, o della galleria Národní di Praga, solo per citarne alcuni.¹⁸⁵ (Fig.9)

Napoli 1993, p. 234 e 237. Il diario di Tischbein, *Aus meinem Leben*, fu pubblicato solo nel 1861, ma raccoglieva memoria di fatti più antichi: il tedesco diventò direttore dell'Accademia napoletana nel 1789.

184 Va fatto il dovuto distinguo, caso per caso, riguardo all'adozione di strategie commerciali differenziate.

185 Si vedano per esempio K. Rossacher, *Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher*, Salzburg

Si creò in terre austriache e tedesche un particolare crogiolo di culture figurative tale che a Pommersfelden Lothar Franz von Schönborn (1655 – 1729), principe elettore di Magonza e vescovo di Bamberg, fece costruire un castello (1711 – 1718) ricorrendo, per l'apparato decorativo, ai veneziani Antonio Balestra e Gregorio Lazzarini,¹⁸⁶ oltre che a Johann Michael Rottmayr¹⁸⁷ e Johann Rudolf Byss.¹⁸⁸ Non solo, già collezionista delle opere di Francesco Trevisani, Maratti e Luti, aveva chiesto a Francesco Solimena un quadro di *Aurora*¹⁸⁹ definito «d'invenzione, d'ordinanza e di concetto senza pari».

Stesso «italocentrismo» va segnalato per il principe Eugenio, nel secondo e terzo decennio del Settecento, nelle commissioni per il Belvedere superiore e inferiore a Vienna¹⁹⁰. Questa *koinè* di personalità e attitudini, sempre accordate alla temperatura stilistica della pittura d'Arcadia, produsse nelle generazioni successive, cresciute lontano dalla Penisola, esiti anche indipendenti dall'impulso originale: è il caso di Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), per cui Franca Zava segna un filo che parte dalla responsabilità dello «stravagante mondo compositivo» del dalmata Federico Bencovich, o ancora di Paul Troger (1698 – 1762) che poté studiare i dipinti di Giambattista Pittoni per la cappella del castello di Schönbrunn.¹⁹¹

I fenomeni di penetrazione delle culture figurative delle «scuole italiane» in mitteleuropa è verificabile nel campo dei dipinti preparatori in una dinamica che è difficilmente leggibile perché paragonabile al rifrangersi di un'immagine in una galleria degli specchi. Si prenda in esame un bozzetto al Museo di Tours, attribuito alla bottega di Franz Anton Maulbertsch (già assegnato al Tiepolo): rappresentante *L'apoteosi dell'ordine dei Trinitari*, si fregiava di un *pendant*, una tarda replica della fortunata *Consegna delle chiavi* di Pittoni. Secondo Boris Lossky il bozzetto con *La consegna delle chiavi* è replica di mano di un austriaco: probabilmente il

1983; *Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock*, a cura di M. Meine-Schawe, M. Schawe, München 1995.

186 Per la produzione del Lazzarini si rimanda al bello studio di Alberto Craievich, *Gregorio Lazzarini: bozzetti, modelletti, repliche*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 26.2007, pp. 85-98.

187 Anche lui era andato a studiare a Venezia presso Johann Karl Loth.

188 Sulla particolare congiuntura a Pommersfelden si veda Haskell (1963) ed. 2000, pp. 284-285. È doveroso citare lo «scherzo» longhiano *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden [scherzo 1922]*, in «Proporzioni» 3.1950, pp. 216-230.

189 Si veda Napoli 1994, p. 68 e p. 240.

190 W. Prohaska, *Vienna versus Napoli. Osservazioni sul rapporto tra la pittura austriaca e quella napoletana del Settecento*, in Napoli 1994, pp. 77-92: 78. Con la partenza degli austriaci da Napoli, nel 1734, alla fine del vicereame, si esaurirono anche le commesse di pittura napoletana da quel fronte.

191 Si veda F. Zava Boccazzi in Milano 1983, pp. 61-65.

tirolese Paul Troger¹⁹² era all'origine della penetrazione del motivo in quell'area geografica.¹⁹³ Allo stesso modo, il bozzetto che Johann Wolfgang Goethe avvistò a Leipzig nel *kunstkabinett* di Winkler era una delle numerose repliche o versioni dal bozzetto di Daniel Gran per la pala con l'*Elemosina di Sant'Elisabetta* custodita nella Karlskirche di Vienna.¹⁹⁴

A questo punto va sottolineato come sia acclarato che la maggior parte delle commissioni a Giambattista Pittoni giungeva dai paesi dell'area germanica. La dimensione europea della diffusione di modelletti del veneziano si consolidò grazie ai rapporti di committenza con il maresciallo von Schulenburg, il principe elettore di Colonia Clemente Augusto e l'Algarotti.¹⁹⁵ (Figg.10, 11, 12)

Dunque, avanzando il secolo decimottavo e volendo differenziare le aree di diffusione, gli artisti della Baviera e del Tirolo, inizialmente refrattari a produrre schizzi a olio, cominciarono ad adottare il procedimento con un certo ritardo rispetto ai loro colleghi viennesi, che già erano adusi alla maniera napoletana e veneta da qualche decennio. Al tempo di Cosmas Damian Asam (1686 – 1739), infatti, l'impostazione dei grandi affreschi tirolesi e bavaresi concedeva ancora ben poco spazio allo spiccato pittoricismo dei lavori coevi di Rottmayr, Altomonte e Gran.

Inoltre, il legame con il bozzetto a olio pertiene anche a ragioni di impostazione architettonica della figurazione: se ancora nella Germania meridionale gli affreschi nelle chiese erano strutturati secondo una lucida e calcolata impalcatura

192 Paul Troger fu probabilmente in Italia tra il 1722/23 e il 1725. Soggiornò a Venezia, forse già prima del 1721, Padova, Bologna, Roma e Napoli (era sicuramente a Roma nel 1724); cfr. Prohaska in Napoli 1994, p. 86.

193 Il bozzetto era nella collezione privata fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando poi entrò nelle collezioni del museo di Tours: in area veneto – austriaca esistono numerose repliche antiche dai bozzetti a soggetto religioso; si veda B. Lossky, *Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours*, in «Gazette des Beaux-Arts» 55.1960, pp. 51-56: nota 7 p. 56.

194 Altro centro di compenetrazione e irradiazione di linguaggi veneto – partenopei (più per chi studiava in loco che per chi spediva le tele) dovette essere la Karlskirche a Vienna. Il cantiere vide attivi Gianantonio Pellegrini, Sebastiano Ricci, Daniel Gran (due altari), Jacob van Schuppen e Martino Altomonte: essi realizzarono e spedirono le pale d'altare. L'affresco della cupola fu assegnato a Johann Michael Rottmayr: i bozzetti delle pale si conservano oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest perché erano anticamente in collezione Esterházy; cfr. Zava Boccazzi in Milano 1983, p. 46.

195 Lorenzo Rossi di Ragusa, pittore di corte a Dresda nel 1721, acquistò a Venezia per il re di Sassonia quattro modelletti di Pittoni: *Didone con la pelle di vacca*, *Sofonisba*, *Semiramide* e *Nerone e Agrippina*, il cui formato era molto piccolo (35x70 cm). Rossi era anche un mercante d'arte, come molti suoi colleghi artisti a quell'epoca, e faceva da agente per il barone Raymond Leplat, a sua volta consigliere artistico di Augusto II. I modelletti furono poi inventariati presso l'Archivio della Galleria di Dresda nel 1728, essendo però giunti lì cinque anni prima; si veda F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979, cat. n° 306-307-308-309 p. 192. I dipinti potevano essere anche piccole repliche di prototipi maggiori, secondo un principio che sarebbe diventato una prassi per Pittoni in tempi successivi.



10. Giambattista Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734, olio su tela, 72 x 42,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum



11. Giambattista Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734, olio su tela, Budapest, Szépművészeti Múzeum (particolare)



12. Replica da Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734 ca., olio su tela, 49,50 x 39,30 cm, München, collezione Reuschel

imparentata con quella del trentino Andrea Pozzo, lo strumento disegnativo appariva più idoneo a calcolare i diversi punti di vista e la prospettiva architettonica tendente all'infinito.¹⁹⁶

Fu, dunque, la generazione nata tra lo scadere del Seicento e l'inizio secolo, quella, per intenderci, di Daniel Gran, Paul Troger e Johann Jakob Zeiller, Mathäus Günther (1705 – 1788) a usare gran copia di bozzetti: loro, come si è detto, andarono a ingrossare le fila di coloro che contrassero un debito fortissimo

¹⁹⁶ Bushart 1964, p. 150.

con gli «italiani». Non può essere del tutto casuale che, prima di attecchire in area mitteleuropea, l'adozione del bozzetto nella progettazione di affreschi e pale d'altare fosse consuetudine proprio presso quegli artisti «italiani» chiamati a lavorare in quelle terre:¹⁹⁷ una pletora di architetti, scultori, stuccatori e pittori contribuì alla decorazione degli interni delle dimore patrizie. Il bozzetto, prima di essere considerato un saggio di bravura, era necessario a orchestrare queste imprese collettive; era inoltre trasportabile e, in alcuni casi, poteva essere spedito perché si ottenesse l'approvazione della committenza.

Verso la metà del secolo sarebbe diventato, poi, praticamente impossibile distinguere un quadro di dimensioni ridotte e dalla fattura abbozzata e un vero e proprio dipinto preparatorio, con modalità analoghe a quelle descritte per i dipinti francesi. In Tirolo, Austria e Germania del sud la stessa tendenza è rintracciabile nella produzione di Franz-Anton Maulbertsch, Johann Chrysostomus Winck (1725 – 1795) e Thomas Christian Wink (1738 – 1797), Michelangelo Unterperger (1695 – 1758) e Franz Sebald Unterberger (1706 – 1776), Franz Xaver Karl Palko (1724 – 1767), Martin Johann Schmidt detto Kremser Schmidt (1718 – 1801), Franz Sigrist (1727 –1803).

Per avere un'idea del grado di consapevolezza del valore dei bozzetti raggiunto dagli artisti tedeschi occorre citare un episodio avvenuto proprio alla metà del secolo. Il vescovo e responsabili del cantiere del duomo di Bressanone volevano assegnare la decorazione della volta della chiesa previa presentazione dei bozzetti. Il pittore Paul Troger, sicuro di sé, non voleva adempiere alla richiesta di schizzi prima che un accordo vincolante fosse siglato. Va detto che i contratti contenenti dettagliate informazioni riguardo alle sorgenti luminose e alle richieste di particolari iconografie erano in origine molto stringenti, per diventare, alle altezze cronologiche che qui interessano, più stringati riferimenti generici alla composizione e ai passi biblici da rappresentare.¹⁹⁸ (Figg.13, 14)

197 Si segnala che tra gli artisti prediletti dal principe Eugenio di Savoia c'era anche il franco – fiammingo Jacob van Schuppen (1670 – 1751), poi a capo dell'Accademia a Vienna, nipote di Nicolas de Largillière. Come si vedrà, Largillière sarà tra i responsabili dell'introduzione della pratica della *esquisse* all'Académie Royale de Peinture et Sculpture.

198 Garas 1958, p. 375. Lasciare più libertà all'invenzione dell'artista era una tendenza che accomunava i committenti europei, se si confronta la vicenda con questa lettera del re Stanistlas Poniatowski di Polonia a Madame Geoffrin, datata 22 febbraio 1766: «Je veux bien ne plus exiger de dessins de Boucher et de Vien, puisque cela vous fait plaisir, mais comptez que vous êtes peut-être la seule au monde pour qui j'aurais cette complaisance, car jamais on n'a commandé de grandes compositions de peinture (quand on s'en soucie et qu'on croit s'y connaitre un peu) sans esquisses. Ces esquisses ne font pas, je le sais, une loi rigoureuse aux artistes, mais il y a quelquefois des choses dans la composition ou dans le costume qui peuvent s'éloigner



13. Paul Troger, *Adorazione dell'Agnello Mistico*, 1748, olio su tela, Bressanone, Palazzo Vescovile



14. Paul Troger, *Adorazione dell'Agnello Mistico*, 1748-1750, Bressanone, Duomo

Vale la pena di citare per intero ciò che l'archivista Peisser trascrisse a proposito della commissione assegnata a Troger, con un'attenzione anche al lessico usato:

“ Schizzo zaige er khainen ehe und bevor er nit die Parolla und Gewissheit habe. Dan sonst mechte sein Schizzo anderen Mahlern vorgezaiget und er beiseits gesötzet werden.¹⁹⁹

Paul Troger, negli appunti dell'archivista, rivendicava l'importanza dello schizzo: realizzare un bozzetto significava far fronte a una gran parte della mole del lavoro d'invenzione della figurazione e quindi per quest'operazione

extrêmement de la pensée de celui qui demande les tableaux. Ceux-ci ne me sont rien moins qu'indifférents. Je voudrais, s'il était possible, qu'au premier coup d'œil le spectateur fût frappé des idées de justice, d'émulation, de magnanimité et de concorde que ces tableaux sont destinés à faire naître». Erano i quattro soggetti dei dipinti storici commissionati dal re a Vien e Boucher; si veda *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764-1777)*, a cura di C. De Mouÿ, (1875) ed. Genève 1970, p. 216.

199 E. Kofler-Engl, *Sakrale Kunst in Brixen*, in *Brixen. Kunst, Kultur, Gesellschaft*, a cura di H. Heiss, C. Milesi, C. Roilo, Bozen 2006, pp. 19-110: 76. L'affollata composizione campeggia sul soffitto del Duomo di Bressanone e raffigura *Adorazione dell'Agnello Mistico* (1748 – 1750). Garas rilevava che i termini «bozzetto» e «modello» non fossero usati in terra austriaca; cfr. Garas 1958, p. 376.

era necessario ottenere una ricompensa adeguata, oltre che utili garanzie. La parte più importante del progetto era lo «schizzo» a colori, a sua volta preceduto da disegni su carta: lo «schema a colori» sarebbe diventato il modello per l'esecuzione del dipinto in grande. Solitamente questo «schema» arrivava alla fine di una trattativa tra la committenza e l'artista: era in quel momento che venivano apportati i cambiamenti e a questa fase seguiva l'approvazione e la conseguente realizzazione del bozzetto a olio. Accadeva raramente, in territorio austriaco, che lo «schema dei colori» fosse sottoposto ai committenti.

Aggiudicarsi bozzetti e modelli, originariamente destinati ad altri fini, divenne spesso l'unico modo per entrare in possesso di opere di artisti che lavoravano solo per grandi cantieri: era quello il caso dei principati della Germania meridionale.²⁰⁰ Dunque la consistenza numerica dei bozzetti e la loro moltiplicazione porta alla convinzione che essi non fossero utilizzati solo come dipinti preparatori, quindi con valore subordinato alla realizzazione di grandi apparati decorativi tardo barocchi, ma fossero anche oggetti rispondenti al gusto corrente: a essi era attribuito un valore economico. Se un artista lavorava solo per grandi cantieri monastici o principeschi, entrare in possesso di un saggio della sua bravura, in formato ridotto, tale da poter essere esposto in galleria, diventava indicatore di buon gusto e dello status di amatore delle arti.

A riprova del fatto che il cambio di paradigma in merito alla considerazione del dipinto preparatorio – quadro finito riguardasse buona parte dell'Europa centrale, data al 1794 un'annotazione importante. Essa è contenuta all'interno del *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber* di Johann Georg Meusel:

“ Die Skizze davon fällt besser ins Auge als das Werk selbst, und die Malerey scheint ein wenig matt.²⁰¹

Lo schizzo colpiva l'occhio più del dipinto murale, e l'affresco sembrava allo scrivente un po' debole e piatto nel colorito. Si trattava dell'opera del tirolese Johann Jakob Zeiller: risalente al 1761, l'affresco decorava il soffitto della chiesa dell'abbazia benedettina di Fischingen ed era tacciato d'inferiorità rispetto al bozzetto. L'anonimo redattore²⁰² della biografia di Zeiller sembrava cogliere, nella

200 B. Bushart, *Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock*, in Berlin 1967, pp. 149-152.

201 Johann Georg Meusel in «*Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber*», Leipzig 1794, p. 302, citato in Bushart 1964, nota 35 p. 174. Meusel può essere definito un *amateur*: storico, lessicografo, bibliografo tedesco, pubblicò la rivista *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber* (anche col titolo *die Fortsetzung der Miscellaneen artistischen Inhalts*), dal 1787.

202 Forse Johann Peter Denifle, allievo di Zeiller: suo il manoscritto al Ferdinandeum di Innsbruck; cfr. A. Knöpfl, *Johann Jakob Zeillers Deckenfresko zu Fischingen*, in «*Zeitschrift für schweizerische*

sua affermazione, la temperie culturale che caratterizzava gli anni centrali del Settecento, anni in cui il bozzetto era ritenuto, come si è visto, opera frutto del genio dell'artista e sua unica creazione davvero personale.

In «periferia», se così si può chiamare l'area mitteleuropea, le novità elaborate nei grandi centri sarebbero arrivate solo in seconda battuta, dopo l'apprendistato presso le botteghe degli artisti veneziani, romani, napoletani. A riprova di questo c'è la produzione dei bozzetti in area austro – tedesca e boema che si dipana con proprie caratteristiche, almeno fino agli anni novanta del Settecento.²⁰³ D'altronde, proprio nel 1793, il consigliere alla corte di Praga, Johann Ferdinand von Schönfelds, scriveva all'abate Wenzel Mayer, erompendo in un entusiastico moto d'apprezzamento: «i bozzetti di Maulbertsch sono capolavori».²⁰⁴ (Fig.15)

III. ROMA

«È Roma, secondo me, la grande scuola di tutto il mondo, anche io sono stato illuminato e provato»: così Goethe, nel 1817, nel suo diario di viaggio.²⁰⁵ Roma non dispense mai il suo ruolo di capitale delle arti, almeno agli occhi dei suoi abitanti: tramontate in parte le ambizioni universalistiche, l'ideale classico non lasciò mai il passo lì dove era nato. Come si è detto, nella scelta dei modelli, l'antico e la gloriosa tradizione del secolo XVII sarebbero rimasti saldi punti di riferimento per gli artisti di tutt'Europa.²⁰⁶

Va detto che esistevano ben pochi bozzetti caratterizzati da uno stile «alla prima» nella capitale dello Stato pontificio a causa delle peculiarità del panorama artistico di Roma. I modelli lì confezionati dai pittori costituiscono un gruppo di oggetti

Archäologie und Kunstgeschichte», 8.1946, p. 174. Su Zeiller esiste la tesi di Franz Matsche, *Der freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708 – 1783)*, Marburg 1970, che fornisce qualche chiarimento sull'esportazione di moduli solimeniani a nord.

203 A questo proposito si consideri l'apprezzamento per la produzione di bozzetti di Maulbertsch, sulla quale è stato posto l'accento a partire dai primi decenni del secolo XX; si vedano tutti i lavori di Klára Garas e il libro più recente di DaCosta Kaufmann, *Painterly Enlightenment. The art of Franz Anton Maulbertsch, 1724 - 1796*, Chapel Hill 2005, in particolare il primo capitolo. DaCosta Kaufmann, sull'onda di quanto affermato da Heinrich Schwarz, sostiene che i bozzetti di Maulbertsch non si debbano considerare opere «autonome» nel processo creativo del pittore, ma elementi sussidiari; cfr. *Ivi*, pp. 13-14. Nel testo non vengono considerati, tuttavia, il pubblico e la ricezione da parte degli *amateurs*.

204 «Der Meinung von Hofrat Schneeter nach sind Maulbertsch skizzen Meisterstücke»; cfr. K. Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien-Budapest 1960, documento n° CXLI p. 276.

205 J. W. Goethe, *Viaggio in Italia* (1817), tradotto e illustrato da E. Zaniboni, Firenze 1948, vol. I, p. 174.

206 Si veda Milano 2010.



15. Franz Anton Maulbertsch, *La vittoria di san Giacomo da Compostela sui Saraceni alla battaglia di Clavigo*, 1764, olio su carta, 32 × 48 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

il cui statuto è accostabile – ma non sovrapponibile – a quello della «esquisse enlevée». A Roma, come in altre città della Penisola, un accurato controllo dell'iter progettuale attraverso i disegni permetteva agli artisti di realizzare in seconda battuta «bozzetti» che fossero molto più simili a «modelli», perché il processo di elaborazione era stato, a quello stadio, completato. Questo tipo di bozzetti, opera di Carlo Maratti (1625 – 1713), Sebastiano Conca,²⁰⁷ Francesco Trevisani e i loro allievi, non si può dire caratterizzato dalla traduzione dell'immaginazione in un agitarsi furioso del pennello. Un movimento dialettico senza requie tra il «primiero concetto», l'invenzione e il bilanciamento del vero e del verisimile, connotavano ogni impresa dei pittori dell'Arcadia romana. Il contenuto mentale dell'ispirazione (fantasia) e la verifica dell'idea collezionata nel multiforme palcoscenico naturale andavano sottoposti al controllo dell'emendata natura e dell'antico, degli antichi maestri. Solo così l'opera sarebbe stata licenziata alla fine di un processo che tutto

207 Sui bozzetti romani del XVII secolo si veda *Causes et conditions d'execution de bozzetti dans la peinture romaine du XVII^e siècle*, in *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, catalogo della mostra [Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002] a cura di J. M. Olivesi, Ajaccio 2002, pp. 54-62.

Su Conca si veda *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra [Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981] a cura di A. Griseri, M. di Macco, O. Michel, G. Sestieri, N. Spinosa, Gaeta 1981.

ordinava, perfezionava e unificava.

Se si considera Andrea Sacchi come una delle fondamenta su cui sarebbe stato costruito l'edificio imponente della scuola di Roma descritto da Bellori, la definizione del suo magistero come debitore a entrambe le scuole, quella veneta e quella lombarda, può spiegare lo stato dell'arte nella capitale dello Stato della Chiesa negli anni Venti del Seicento, prima dell'avvento di Maratti. Sul piano stilistico, lo studio del colorito lombardo, considerato nella sua declinazione «romana»,²⁰⁸ poteva probabilmente risultare un dato concreto allo spettatore seicentesco, nel caso in cui egli si trovasse in presenza di oggetti quali i «ricordi» dipinti da Andrea Sacchi. Si conoscono infatti alcuni modelli di mano di Sacchi, romano formatosi con l'Albani a Bologna. Si tratta de *La visione di S. Romualdo*, di cui si contano versioni in piccolo: una di esse era in possesso del cardinal Mazzarino nel 1653, un'altra nella collezione di Cassiano Dal Pozzo, una già in collezione Barberini e infine una replica per Papa Alessandro VII.²⁰⁹ Andrea Sacchi eseguì anche bozzetti per le progettate pale pittoriche che avrebbero dovuto essere allagate sotto la cupola di San Pietro²¹⁰ e il suo inventario restituisce il ricordo di numerosi «sbozzi e rametti»: oltre a versioni del mai eseguito *Pasce Oves meas*, il sovrapporta per San Pietro, si sa che Giovan Pietro Bellori stesso possedeva «l'abbozzo primo [...] sopra di una piccola tela» con *l'Apparizione della Madonna ai santi Antonio e Francesco*.²¹¹

Si andrebbe troppo indietro nel tempo se si volesse qui ricapitolare l'intera vicenda dipinti preparatori a Roma nel secolo XVII, nelle varianti dovute alle differenti provenienze geografiche dei pittori, ma va comunque sottolineato come il bozzetto, nella sua declinazione veneta, non fosse mai stata l'unica via a disposizione dei pittori: andrebbe qui spezzata l'antitesi, spesso ideologicamente preimpostata, tra Roma e Venezia e sottolineati invece i legami tra le due città,

208 S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte [Roma, Palazzo Altieri e Accademia di San Luca, 11-12 novembre 2013] a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

209 La tela in collezione Dal Pozzo è ora in Pinacoteca Vaticana e ricomparve, nel 1715, a una delle mostre che si tenevano a San Salvatore in Lauro: Il Commendatore Antonio Del Pozzo, già paggio del Gran Principe Ferdinando a Firenze, pronipote del più famoso Cassiano, presentò nel 1715 il famoso «abbozzo del quadro dell'altar maggiore della Chiesa di San Romualdo, d'Andrea Sacchi» (f 205r), si veda Ferrari 1990, p. 227 e G. De Marchi, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987, p. 303.

210 Ferrari 1990, p. 32.

211 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (1672)*, a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 565. La tela è ricordata nella chiesa dei Cappuccini a Reims, si veda Ferrari 1990, p. 227 e la bibliografia citata.

gli artisti e la prassi del confezionamento di un'opera, e a riprova di questo le evidenze materiali parlano più delle fonti. La via della pittura moderna, che Carlo Maratti aveva imparato presso il maestro Sacchi, passava attraverso un colorito in cui l'«unione» della scuola lombarda, ottenuta attraverso un accurato controllo del chiaroscuro (del *rilievo*), addolcisse la forza del luminoso colorito veneziano.²¹² Il bozzetto sotto forma di modello o nella sua accezione peculiare di «rametto con lo sbozzo», poteva essere uno strumento per mettere a punto queste sperimentazioni che, al tempo della giovinezza del Maratti, esistevano in forma aurorale. Lo statuto di quelle opere, secondo quanto ci restituiscono gli inventari, era ibrido: non è possibile ottenere una pittura estremamente dettagliata su rame e quello «sfumato» quella morbidezza, caratteri tipici della scuola lombarda, una volta approdati a Roma, potevano essere la terza via per l'arte composita che li ha visto luce.²¹³ È una via diversa da quella della pittura di tocco, a ricco impasto: si dipinge «con poco», come accadeva nella pittura su rame per l'appunto.²¹⁴

Nella sua *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, discorso pronunciato nel 1664 all'Accademia di San Luca, Giovan Pietro Bellori non escludeva il dato di natura:

“ Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte.

212 Si veda Ginzburg in Roma 2015, p. 28. Sul complesso concetto di rilievo si rimanda a J. Shearman, *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in «Zeitschrift für kunstgeschichte» 25. Bd., H.1, 1962, pp. 13-47.

213 Sui neoveneti molto si è scritto a partire dall'articolo di Longhi su *Gentileschi. Padre e figlia*, in «L'arte», 19.1916, pp. 245-314. Si vuol qui menzionare almeno il saggio di Giuliano Briganti, in apertura al catalogo *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (Firenze, 1962).

Probabilmente la storia del bozzetto segue proprio la storia di coloro che Longhi aveva battezzato come «scuola prerembrandtiana, che operò in Italia dal 1606 al 1620», «cogli intenti formali di Saraceni e Elsheimer», quindi una scuola legata anche alla pittura di paesaggio (di cui prove eccelse sono i saggi di pittura su rame). Questo sarebbe avvenuto ancora prima, e per vie più sotterranee e meno frequentate, del discepolato di Maratti presso Andrea Sacchi; cfr. Longhi 1916, p. 220. Si veda pure M. G. Aurigemma, *I nuovi orizzonti di Carlo Saraceni*, in *Carlo Saraceni 1579-1620: veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo Venezia, 29 novembre 2013-2 marzo 2014] a cura di M. G. Aurigemma, R. Vodret, E. Settimi, Roma 2013, pp. 1-29. Sul sentimento del paesaggio nell'arte emiliana si veda il bel saggio in apertura a *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della VIII Biennale d'Arte Antica [Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970] a cura dell'Ente bolognese manifestazioni artistiche con F. Arcangeli, Bologna 1970, pp. 17-62. Non è un caso che Arcangeli giunga a evocare in chiusura Chardin, Crespi accanto a Rembrandt, Shaftesbury.

214 «La pittura del primo Caravaggio slargata in forme più lente», Longhi 1916, p. 229.

Bellori insisteva sul fatto che però fosse:

“ necessario lo studio dell’antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura, ed al medesimo fine dirizzar l’occhio alla contemplazione de gli altri eccellentissimi maestri.²¹⁵

Non si può prescindere dall’osservazione della natura, ma essa stessa andava corretta e distillata a partire da un ideale di bello che tendesse all’ottimo e al meraviglioso, unendosi al potere della mente di plasmare la materia verosimile dell’immaginazione. Se si sostituiscono alle «cose sottoposte all’occhio» gli schizzi rapidamente condotti su carta e si pensa all’idea unica come sommo raggiungimento dell’artista al lavoro, si capisce bene che i bozzetti non potevano che presentarsi sotto una forma particolare nella capitale dello Stato della Chiesa. Alcuni dei meccanismi di quel congegno complesso che è l’imitazione sono presenti in un disegno di Carlo Maratti dal contenuto spiccatamente teorico e programmatico: realizzato per il marchese del Carpio, mostra l’*Accademia di pittura*.²¹⁶ Le statue antiche e le iscrizioni – *Tanto che basti, mai abbastanza* – forniscono un apparato strutturato al pittore che voglia cimentarsi nella pittura. Assieme al disegno con *Annibale Carracci che risolve la pittura*,²¹⁷ preparatorio per il frontespizio di una serie incisa da Pietro Aquila con gli affreschi di Palazzo Farnese, la rappresentazione dell’*Accademia di Pittura* si inverava come indiscusso omaggio ai fari dell’ispirazione del pittore.

L’Arcadia romana, un’accademia nata quasi allo scadere del secolo XVII, accoglieva al suo interno letterati e artisti, poeti e scienziati, e indirizzò la cultura della Penisola a partire da Roma: aveva un preciso programma in materia di estetica e si batté per rifondare l’istituzione stessa della creazione artistica grazie al pensiero cartesiano.

L’arcade Gian Vincenzo Gravina, nel primo libro de *La ragion poetica*, si pronunciò in questi termini:

“ Perché i moti dell’animo nostro non corrispondono all’intero delle cose, e non esprimono l’intrinseco esser loro, ma corrispondono all’impressione, che dalle cose si fa dentro la fantasia, ed esprimono le vestigia da i corpi esterni in essa segnate; chi son altri istromenti che con le cose reali medesime, desta in noi l’istesse immagini già dalle cose reali impresse, e spinge l’immaginazione nostra secondo il corso,

215 *L’idea del pittore, dello scultore e dell’architetto* (1664) fu premessa a *Le Vite* di Bellori (1672), ed. Torino 1976, rispettivamente a pp. 14-15 e p. 23.

216 Il disegno è conservato a Chatsworth, collezione del duca di Devonshire.

217 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3371.

e tenore de i corpi esterni, ecciterà gli effetti simili a quelli che son destati dalle cose vere, siccome avviene nei sogni. [...] Perciò il poeta consegue tutto il suo fine per opera del verisimile, e della naturale, e minuta espressione: perché così la mente, astraendosi dal vero, s'immerge nel finto, e s'ordisce un mirabile incanto di fantasia.²¹⁸

Il successo e l'efficacia della poesia, così come dell'arte, è di produrre nell'animo del lettore o del riguardante effetti verosimili a quelli che produrrebbe il vero (la natura) ma partendo da un livello che si eleva al di sopra del mondo empirico: l'arte per l'appunto. Arte e poesia costituiscono a livelli molto alti un insieme di idee emendate dagli accidenti del naturale, dal brutto, dall'irrisolto: l'animo si innalza verso l'idea che è una costruzione dell'artista, maestro demiurgo fabbricatore di un mondo migliore di quello reale, un mondo verosimile.

A questo punto vale la pena sottolineare il ruolo e l'importanza del bozzetto nella prammatica adottata dagli artisti romani: secondo quanto emerge da una nota non firmata, alcune voci si erano levate dalla capitale dello Stato della Chiesa per chiedere delucidazioni riguardo a una commissione d'alto rango. Un artista o un gruppo di artisti erano impegnati nel confezionamento di modelli da sottoporre all'attenzione dei sovrintendenti del cantiere spagnolo de La Granja de S. Ildefonso. Filippo Juvarra, architetto scelto da Filippo V perché fosse a capo del progetto, era morto da pochi mesi quando fu inviata questa missiva, probabilmente redatta dal conte Galvano Landi a Roma e successivamente allegata alla lettera del cardinale Acquaviva per Joseph Patiño: Acquaviva era il tramite per la comunicazione dei romani con il ministro Patiño. In un periodo di assenza temporanea di Acquaviva da Roma, stava a Landi tenere il filo della comunicazione con gli spagnoli. Il documento raccoglieva le perplessità espresse dal gruppo di pittori impegnati a inviare i saggi preliminari dei loro progetti in Spagna: a tal proposito, a Giovanni Paolo Panini (1691–1765) erano stati commissionati dall'architetto Juvarra, nel 1735, quattro ovati per la camera da letto. Dati i rapporti privilegiati di Panini col conte Landi, si può supporre che le parole siano a lui attribuibili.²¹⁹ Appare significativo, dunque, che la missiva recasse la data del marzo 1736 e che risalisse

218 G. V. Gravina, *Della ragion poetica*, Roma 1708, libro I, pp. 9-10.

219 F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, p. 205. Tra i «romani» rimasti in lizza per l'arredo pittorico della sala del trono e la camera da letto de La Granja, dopo l'esclusione di Agostino Masucci che aveva chiesto un compenso troppo alto, a marzo del 1736 quelli coinvolti nei progetti per la sala del trono e per la camera da letto potevano essere Francesco Trevisani, Placido Costanzi, Andrea Lucatelli, Giovanni Paolo Panini, Sebastiano Conca. La scelta di Filippo Juvarra sarebbe andata verso Pietro Bianchi («il primo sarebbe il mio genio», scriveva Juvarra dalla Spagna il primo gennaio del 1736) ma alla fine la sorte volle che, morto l'architetto siciliano, solo Placido Costanzi fosse coinvolto.

a due mesi dopo la morte dell'architetto che era stato il demiurgo della prestigiosa dimora spagnola di Filippo V di Spagna.

Vi si legge:

“ Stante l'ordini avuti di dovere parlare a questi Pittori che devono travagliare li consaputi Quadri, per potere avere li Bozzetti corrispondenti a' medemi e trasmeterli subito in Spagna, mi portai a trovarli, e fattene lor la dovuta premura, m'anno risposto che se per Bozzetto s'intendeva quelli che si fanno in tela ad oglio e poi da essi se ne cava il quadro in grande, che quest'era impossibile, mentre far ciò ne voleva o bisognava premettere tutta la fatica maggiore dell'Opera, poiché è necessario fare tutti li studii a parte per parte per l'atteggiamenti, e formare piccioli modelli di rilievo per osservare li chiari e scuri, lo che non si può fare se non con del tempo molto, e questo fatto non resta che dal Bozzetto trasportarlo in grande. Oltre di che, se ciò si desiderava per confrontare sul Bozzetto il quadro grande trasmesso che fosse stato, non era riuscibile, mentre sempre nel trasportarlo in grande o si vede che molte cose non sono a sito, o si mutano cose che non arrivano a soddisfare l'Artefice.

Se poi per bozzetto s'intendeva d'esprimere in carta un disegno della loro intenzione e l'idea, che questo l'avrebbe subito fatto per trasmeterlo. Quest'è quanto s'è potuto operare in adempimento di quanto è stato comandato.²²⁰

Se per bozzetto s'intendeva quello dipinto a olio su tela, gli interlocutori del conte Landi non erano disposti ad adoperarsi in tali imprese: per portarle a compimento sarebbe stato necessario un considerevole lasso di tempo e, per di più, ciò avrebbe comportato «la fatica maggiore dell'opera». Insomma, l'esecuzione di un bozzetto dipinto presupponeva la messa a punto di una congerie di studi dettagliati di pose e «atteggiamenti» delle figure, oltre che la creazione di «piccioli modelli di rilievo per osservare li chiari e scuri»: in questa fase – come avrebbe fatto notare di lì a pochi anni Paul Troger a Bressanone – risiedeva la maggior fatica dell'opera. Inoltre un bozzetto siffatto avrebbe obbligato l'artista a non apportare le modifiche o i cambiamenti di cui si fosse reso conto allorquando l'opera fosse stata trasportata in grande, a seguito di un ripensamento dell'artefice o per ovviare a un errore.²²¹ Diversamente, nel caso in cui per bozzetto s'intendesse il disegno,

220 *Filippo Juvarra a Madrid*, a cura di C. Greppi e L. Ferrarino, Madrid 1978, pp. 154-155. In calce alla lettera era annotato: «Que el abozzeto es un diseño en papel de la Ydea y que con el mismo nombre le an embiado de Napoles, de París y de otras partes adonde se an mandado hacer las Pinturas. Fho en 23 de marzo 1736». La prima pubblicazione delle lettere dei pittori a Juvarra si deve a Eugenio Battisti, *Juvarra a S. Idelfonso*, in «Commentari», 4.1958, pp. 273-297.

221 Trent'anni dopo, adduceva ragioni legate al «fuoco dell'invenzione» il paesaggista di origini occitane Claude Joseph Vernet (1714–1789), ma la conclusione era la medesima: si rifiutava di far bozzetti. In una lettera datata 6 maggio 1765, affermava: «Je suis habitué à ne pas faire d'esquisses pour mes tableaux et je n'en ai jamais fait [...] Je suis assuré que si je faisais une petite esquisse, non seulement je n'y mettrai pas tout ce qui pourrait être dans le tableau, mais j'y jetterais tout

esso sarebbe stato approntato in brevissimo tempo. È di estremo interesse che gli artisti o l'artista di cui il conte Galvano Landi si faceva portavoce chiedessero già nel 1736 se con «bozzetto» s'indicasse un'opera dipinta o un disegno su carta: è una domanda alla quale ancora oggi non è facile dare risposta sulla base dei soli documenti scritti o degli inventari, in assenza di un chiaro riferimento a un'opera esistente.

Va detto che il *côté* romano di cui Landi era portavoce era composito ma riconducibile a un ambiente gravitante intorno all'Accademia d'Arcadia: quando infatti l'istriano Francesco Trevisani (1656 – 1746), altro pittore coinvolto nell'invio di tele per La Granja de San Ildefonso, aveva accettato la commissione, aveva anche raccomandato il suo collega Andrea Casale, già segnalato a Juvarra dall'abate Albizzini.

Ebbene Trevisani, Conca, Casale, Albizzini e i cardinali Ottoboni e Acquaviva – di cui il conte Landi era il referente a Roma, essendo il cardinale Acquaviva lontano – appartenevano tutti al medesimo circolo culturale in cui il bozzetto era evidentemente tenuto in conto come genere, assieme ai quadri di piccolo formato. Se così fosse, l'autore della lettera si sarebbe fatto portavoce di cosa davvero si pensasse a Roma, intorno al 1735-1736, delle opere preparatorie e del bozzetto in particolare, proprio mentre la corte del cardinale Ottoboni era all'apogeo dello splendore.²²² I bozzetti nella collezione del cardinale erano, per la gran parte, appartenenti a commissioni ascrivibili allo stesso Ottoboni; in alternativa, il prelado tratteneva presso di sé l'invenzione di quadri dipinti dai pittori alla propria corte, realizzati per altri committenti. Nell'inventario datato 5 marzo 1740, stilato alla morte dell'Ottoboni da Giovanni Paolo Panini e riguardante i beni presenti nel Palazzo della Cancelleria, si rinvenivano alcuni modelli di opere commissionate a Sebastiano Conca e Francesco Trevisani, oltre che a Giovan Battista Gaulli. Erano inoltre elencati numerosissimi quadretti di piccolo formato, e molti in rame, stimati cifre piuttosto alte.²²³

mon feu, et à coup sûr le tableau en deviendrait froid; ce serait aussi alors faire une espèce de copie qui me gênerait»; si veda C. Michel, *Imagination et feu, l'esquisse dans la pensée du XVIII^e siècle*, in Strasbourg 2003, p. 40.

222 Il cardinale Pietro Ottoboni morì nel 1740. Su Ottoboni ha lavorato lungamente Edward Olszewski. Si può consultare inoltre F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 84.1995, pp. 156-243.

223 Si veda E. J. Olszewski, *The inventory of paintings of cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004.

Sui dipinti in rame si vedano pure le considerazioni fatte in *La tecnica pittorica di Carlo Maratti. Spunti di riflessione dai dipinti della Galleria Corsini* a firma di C. Falcucci e F. Franco in *Maratti e la sua fortuna* a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 259-275, in particolare 268-274. Derivazioni da quadri autografi dovrebbero essere, infatti, i dipinti su rame di Carlo Maratti presenti nella Galleria Corsini, aventi per soggetto *Sant'Andrea adora la sua croce*

Nella collezione del cardinale – e questo doveva essere il panorama romano nella prima metà del secolo – si verificò un peculiare intreccio tra grandi tele dipinte dai pittori come Conca o Trevisani per commissioni ottenute al di fuori della corte ottoboniana, e «ricordi» o «modelli» di queste opere che erano custoditi nel palazzo della Cancelleria: i quadri di piccolo formato del Trevisani, come era già avvenuto quando il suo protettore era il cardinale Chigi, erano valutati anche cifre considerevoli. Bozzetti e repliche in piccolo erano probabilmente erano apparentati con i numerosi quadri dipinti su rame presenti.²²⁴ Era possibile che Trevisani tenesse conto del destinatario della sua opera e che le versioni autografe finissero nelle mani dei committenti più altolocati, mentre repliche venivano offerte agli acquirenti che passavano presso la sua bottega.²²⁵ (Figg.16, 17)

Come si è già detto, l'autore delle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Lione Pascoli, integrava la pratica di far «abbozzetti» nel racconto delle biografie di Giacinto Calandrucci, Andrea Procaccini – che, per inciso, pure aveva lavorato per il cardinale Acquaviva –, Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Ghezzi. Dunque la «scuola romana», guidata per decenni dal magistero di Carlo Maratti,²²⁶ conosceva bene la pratica di far bozzetti e a nessuno era estranea la possibile destinazione commerciale di tali manufatti.

Carlo Maratti aveva dato notizia del procedimento preparatorio dei quadri che approntava per commissioni anche molto prestigiose, scrivendo a Papa Albani nel 1710:

e la *Fuga in Egitto*. Gli esami effettuati rilevano l'assenza di ripensamenti nel fortunato rame con la *Fuga in Egitto*: l'elevato numero di repliche sarebbe la giustificazione per questa circostanza. In altri casi, la mano del pittore era sempre pronta a «precisare» o «ritoccare» in corso d'opera.

224 Si veda F. R. DiFederico, *Francesco Trevisani: eighteenth-century painter in Rome. A catalogue raisonné*, Washington 1977, p. 9.

225 È il caso del *Martirio con Quattro Santi Coronati*, tela dipinta per l'Opera del Duomo di Siena, nel 1685: se ne conosce una replica in piccolo, forse quando la pala era già completata, che è in collezione privata a Roma, e una replica commerciale, di fattura meno rifinita, acquistata da John Cecil, V Earl of Exeter nel 1700 (oggi a Stamford, Burghley House). La seconda faceva parte di *souvenirs* che il viaggiatore inglese aveva acquisito a Roma; per questo e altri casi si veda K. Wolfe, *Acquisitive Tourism: Francesco Trevisani's Roman studio and British visitors*, in *Roma Britannica: art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, a cura di D. R. Marshall, S. Russel e K. Wolfe, London 2011, pp. 83-101.

226 Si veda Ginzburg in Roma 2015 e ciò che ha scritto Briganti sulla «lingua italiana» in quella particolare congiuntura artistica chiamata Manierismo: *La natura lombarda, le idee romane, i demoni etruschi e l'antico, nella pittura emiliana del Cinquecento e del Seicento*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra [Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico; 10 settembre - 10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, The Metropolitan Museum of Art 26 marzo-24 maggio 1987], Bologna 1986.



16. Francesco Trevisani (attribuito a), *Martirio dei Quattro Santi Coronati*, circa 1700 ca., olio su tela, 51 x 37,5cm, Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter



17. Francesco Trevisani, *Martirio di sant'Andrea*, olio su tela, 51x 35,5cm, Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione del marchese di Exeter (replica della pala per la chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte)

“ umilmente la supplico degnarsi di riflettere che l’opera di cui si tratta è opera mia, perché io son stato quello che ne ho formato più d’un pensiero; io son quello che ho fatto tutto di mia mano il disegno su la gran tela, dove sta di presente; io son quello che ho fatto lo sbozzetto, e l’ho ricoperto di colori tutto di mia mano; son io quello che ho aggiunte sul disegno cose, che non erano ne pensieri, poi nello sbozzetto accresciute cose che non erano nel disegno, poi di nuovo sul quadro aggiunte altre cose che non erano poste ne al disegno, ne allo sbozzetto. E sebbene per colorirlo in grande mi sono, coll’espressa permissione della S.V., servito della mano di uno de’ miei alunni, ciò non fa che l’opera non sia mia; perché oltre tutte le suddette fatiche, avendoli io sempre assistito, visitandolo frequentemente e dirigendolo in tutto, e per tutto, correggendo ancora e mutando e facendo ridurre l’opera a quello stato di perfezione, in cui è ridotta, non si può dire che il quadro sia dell’alunno, di cui io mi sono come d’strumento materialmente servito, ma o deve dirsi che è quadro mio, o senza dubbio dee riputarsi come se fosse mio; siccome per mio lo reputo, lo riconosco e l’approvo [...] Non so perché un uomo di 40 anni col pensiero, disegno, sbozzetto, assistenza et approvazione di Carlo Maratti, non abbia potuto dipingere nell’infimo, e più oscuro luogo della stessa basilica.

Ma tutto questo sia detto per abbondanza di ragioni, perché l’opera, o Santo Padre, parla da se stessa, ne vi è stato, ne vi sarà alcun professore disappassionato, che ardisca di censurarla, o possa con ragione sostenere la sua censura. Ed io stesso mi ero offerto da principio che l’averei di nuovo ritoccata, bisognando. Ma questo

bisogno non v'è e così attesto su la mia coscienza e su l'onor mio.²²⁷ (Fig.18)

Maratti rivendicava la paternità di una tela per la Basilica San Pietro, citando il suo maestro Andrea Sacchi e il suo *san Gregorio* per il medesimo luogo a titolo di giustificazione per le modalità di gestione della commissione. Il maestro aveva sovrinteso all'intera operazione effettuata dall'allievo quarantenne; il dipinto definitivo doveva essere ascritto in pieno al maestro e non all'allievo che aveva messo i colori e trasposto in grande l'opera. Dopo che il venerando pittore aveva controllato tutte le fasi – pensiero, disegno, bozzetto – fornendo assistenza e approvazione, non si poteva in nessun modo mettere in discussione il suo operato sottoponendolo a «censura».²²⁸ L'elaborazione dei modelli per i mosaici della cappella della Presentazione in San Pietro dava ragione dell'operare del pittore di Camerano: l'invenzione veniva fecondata da veloci schizzi che fissavano l'idea e servivano a dare struttura a figure e panneggi. Una volta decisa l'impostazione generale, il pittore studiava le singole figure nude, grazie anche agli studi dei «facchini» in accademia; a questo punto i singoli studi venivano armonizzati e ordinati fino al dettaglio. I bozzetti a olio, nel caso di San Pietro, erano due: uno «schema per i colori» in piccolo e un altro grande, probabilmente da sottoporre all'approvazione dei responsabili della Fabbrica di San Pietro. Solo alla fine di questo lungo processo venne realizzato un cartone da fornire ai mosaicisti.

Se si procede a ritroso e si fanno i confronti con quanto detto in precedenza riguardo alla pratica dei pittori napoletani o dei «cugini» mitteleuropei emergono due dati: il primo è che, ovviamente, il maggiore scarto e le più grandi variazioni compositive si rinvencono tra disegni e dipinto licenziato e non tra bozzetto e dipinto; poi, che i procedimenti sono, se non identici, per lo meno analoghi e che è stata solo la ricezione a segnare una frattura tra la fortuna dei bozzetti veneti o francesi e quelli romani. La stesura raffinata e sorvegliata dei bozzetti era propria tanto di Francesco Solimena, quanto di Carlo Maratti o di Sebastiano Ricci, naturalmente con variazioni a seconda della destinazione dell'opera.

Come la distribuzione del potere a Roma seguiva un modello verticistico, così la

227 [ASV, Fondo Albani, 12]: parte della lettera è citata in A. Negro, *Conca, Melchiorri, Procaccini, tre nuovi bozzetti per i profeti del Laterano*, in *Alessandro Albani patrono delle arti*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993, nota 22 p. 131. Sul disegno per Bellori e Maratti si veda S. Prospero Valenti Rodinò, *Il disegno per Bellori*, in Roma 2000, pp. 131-139 e *Ead., Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in Roma 2015, pp. 85-118.

228 Si veda la scheda di Stéphane Loire in *Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra [Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007-10 febbraio 2008] a cura di V. Casale, F. Petrucci, A. Agresti, Roma 2007, cat. n° 49, pp. 100-101.



18. Andrea Procaccini, *San Pietro battezza il centurione Cornelio*, 1711 ca., olio su tela, 173 x 99 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme. È il modello per uno degli altari della cappella del Fonte Battesimale della Basilica di San Pietro: la pala licenziata da Procaccini fu donata alla chiesa di San Francesco a Urbino dal cardinale Annibale Albani.

gerarchia negli *atelier* contemplava l'iniziativa dei singoli ma solo se coordinata e funzionale a un più ampio progetto. Gli artisti elaboravano studi e progetti nell'ambito di grandi cantieri in cui poi l'armonia e l'ordine doveva prevalere sui singoli accenti: l'ideale classico si esplicava attraverso la ponderazione e la grazia, si dispiegava seguendo le tappe del progetto e del disegno, essendo l'uniformità e l'ordine garantiti dal confronto con l'antico e dei venerati maestri. Secondo l'ideale raffaellesco di bellezza, la natura andava osservata ma era necessario superarla creando un'antologia del bello che l'artista potesse comporre in un'idea unica, armonica e universale. È questa l'impostazione dei cantieri che divennero mostra universale degli esiti della scuola romana: avvenne così nel tamponamento degli ovati lasciati vuoti nella navata di San Giovanni in Laterano, operazione coordinata da Maratti (1703–1708) con l'allogamento di dodici tele, opera di mani diverse e diverse provenienze.²²⁹

Proprio di scelta antologica si deve parlare, nel senso più letterale del termine, quando a proposito di Giovanni Odazzi, formatosi con Pietro da Cortona, Pascoli racconta che era impegnato a dipingere un' *Assunzione della Madonna, san Filippo e san Domenico*, commissionatagli per San Giovanni in Laterano. Scriveva il biografo perugino in proposito:

“ fece diversi disegni secondo il soggetto comunicatogli da monsignor de Vico[...] Consideratili ben bene tutti uno finalmente ne scelse, ed immediatamente gli ordinò, che ne facesse l'abbozzetto ed i cartoni siccome fece.²³⁰

L'«abbozzetto» veniva realizzato alla fine di un lungo processo e a valle, dopo un attento vaglio delle numerose invenzioni. Il valore del dipinto preparatorio come piattaforma di verifica rimase sempre valido, anche quando la funzione sperimentale nell'iter progettuale era quasi del tutto assente e il bozzetto appariva un modello di presentazione, del tutto compiuto. Rispetto al disegno, tuttavia, il bozzetto risultava più bello agli occhi dei committenti e di Maratti, grazie alla «forza» che traeva dal colore:

“ I padri Certosini volevano ornar la cappella di S. Brunone nella lor chiesa della

229 Si veda Negro in Roma 1993, pp. 125-139. Si veda pure Barroero e Susinno 1999, p. 98. Sulle fasi – anche concettuali – che segnavano il passaggio dal concepimento alla pratica dei pittori, si veda Di Macco in Milano 2010, pp. 183-190. Va detto che l'impresa delle dodici tele fu portata a termine nel 1718 e che il denaro fu fornito per la gran parte dal già citato Franz Lothar von Schönborn, possessore della residenza di Pommersfelden e della quadreria lì custodita.

230 Pascoli 1730-1736, vol. II, p. 395. La tela fu licenziata nel 1731: Odazzi la lasciò incompiuta a causa della malattia che lo portò alla morte; fu completata da Ignazio Stern.

Madonna degli Angeli, e data ne avevano incombenza a Maratti, che fu l'inventor del disegno, e scelsero il nostro Giovanni [Odazzi] tra molt'altri pittori proposti anche dal Maratti medesimo per fare il quadro. Delineatone colla matita lo schizzo, e fattone susseguentemente l'abbozzetto lo portò a vedere a' padri, che non ostante, che ne restassero soddisfattissimi vollero mostrarlo al Maratti [...] ne rimase meravigliato, e disse francamente, che sarebbe stato bellissimo, siccome riuscì; e tutta via maggiormente riesce per la forza che prende il colore.²³¹ (Fig.19)

Qualche decennio dopo, un campione del «bozzetto» qual era il veneziano Giambattista Tiepolo (1696 – 1770), ancora prima di partire per la Spagna, si rivelò ansioso di conoscere il giudizio del romano Pompeo Batoni (1708 – 1787) alcuni suoi modelli. Si trattava dei suoi bozzetti per due pale d'altare, raffiguranti il *Seppellimento del corpo di san Marco* e il *Martirio dei santi Abdon e Senne*.

Il 16 marzo 1761 Tiepolo scriveva da Venezia:

“Ella poscia mi fa il piacere di avanzarmi le notizie del compatimento dato dal Sig. Battoni di Roma alli piccoli modelli, tiene il Sig. D. Biasio, ma certamente questo sarà dirivato per la prevenzione di V. S. Ill. ma fattagli di me non già perché io meriti, così che mi si accrescono nuove obbligazioni.²³²”

Il cardinale Daniele Dolfin, ultimo patriarca di Aquileia, aveva chiesto a Tiepolo dei modelli per la commissione della chiesa di San Marco nel 1760²³³ e il pittore veneto si preoccupava che Batoni desse il proprio benestare. In alcuni casi il modello consentiva infatti all'artista, nello specifico a Giambattista Tiepolo, di non viaggiare. Nel caso in esame, Tiepolo sottoponeva il proprio lavoro al celebre maestro romano per ottenerne l'approvazione.²³⁴

Nelle accademie private romane, così come avveniva altrove, s'insegnava ad adoperare i modelli e i bozzetti come strumento d'apprendimento; erano mezzo grazie a cui gli allievi si impraticavano nella pratica della copia, strumenti commerciali replicati in numerosi esemplari, infine opere di presentazione

231 Corsivo mio; *Ibidem*, p. 389.

232 G. Fogolari, *Lettere inedite di G. B. Tiepolo* (uscite postumo, a cura di Nino Barbantini), in «La Nuova Antologia», CDXXIII, settembre-ottobre 1942, pp. 32-37: 37.

233 Si veda pure G. Pavanello, *Rapporti tra Venezia e Roma in età neoclassica*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi [Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997] a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze 2001, pp. 245-262: p. 245.

234 Fu anche il caso dei sette modelli, per altrettante pale d'altare, inviati a re Carlo III di Spagna. La risposta del re alla missiva di Tiepolo che diceva che sarebbe partito di lì a poco fu che non si doveva incomodare, perché i modelli da sé sarebbero stati sufficienti; si veda Brown in Milano 1993, p. 18.

o semplice messa a punto di una «invenzione», dipinti in breve a mo' di appunto per la memoria. Vecchio e nuovo convivevano.

«Bel colorito e perfetto disegno» caratterizzavano le tele faticosamente e lentamente licenziate da Pompeo Batoni: il meticoloso lavoro di finitura e le numerose commissioni affidate all'artista potevano comportare dilazioni di interi anni.²³⁵ Lo sforzo necessario a tradurre i «concetti» elaborati dall'ormai celebrato maestro passava anche attraverso la messa a punto di bozzetti: la combinazione di un'attenzione peculiare posta al momento esatto da rappresentare, all'elaborazione del «concetto» dunque, e la seguente traduzione in immagine dipinta poteva richiedere

una gran mole di tempo e dispendio di energie e denari. Ciò che qui interessa è l'organizzazione dell'*atelier* di Batoni tale che le opere abbozzate spesso erano mostrate per squadernare di fronte al viaggiatore o al potenziale acquirente l'intero metodo di elaborazione di un dipinto. Gli studi dei pittori romani, secondo le testimonianze a noi giunte, infatti, erano quasi dei palcoscenici per la celebrazione dell'artista: l'*atelier* di Francesco Trevisani, protetto da Ottoboni, era stata una meta fissa del turismo artistico. Era affollato di visitatori, soprattutto britannici, desiderosi di acquistare i suoi quadri, e spesso di farsi ritrarre, secondo quanto raccontava il biografo Francesco Moücke.²³⁶

Non stupisce allora trovare accenno all'antico uso di modelli in cera per lo studio delle attitudini e del *rilievo* del quadro, nei suoi dati luministici – di modelli di



19. Giovanni Odazzi, *Apparizione della Madonna a san Bruno*, 1699 ca., olio su tela, 101 x 59,8 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme. È il modello per l'affresco di Santa Maria degli Angeli a Roma, cappella di san Bruno

²³⁵ Si rimanda in proposito a P. B. Kerber, *La precisione del momento: testo e contesto nella pittura di storia di Batoni*, in *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra [Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009] a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008, pp. 68-85.

²³⁶ DiFederico 1977, p. 101.

terra avevano già parlato Vasari e Armenini, si sa che anche Poussin ne faceva uso²³⁷ – per mettere a punto il modello definitivo, nello studio del lucchese. Commentava il visitatore dell'*atelier* di Batoni:

“ Quando si fa questo è come un gioco per bambini ma è una cosa proprio necessaria. Quando è fatto il modello si vede subito come verrà il quadro. Non aveva mai mostrato a nessuno questo metodo, anche se tutti sanno che si serve di piccole figure ma non in che modo e perché.²³⁸

Batoni si rifiutava di consegnare il bozzetto perché lì era contenuto il distillato della sua fantasia: l'invenzione. L'ingresso del pubblico all'interno dell'*atelier* del pittore rese alcuni dettagli della prassi artistica comunicabile: scoprendo i «segreti di bottega», le fasi di progettazione e i meccanismi di messa in opera di un dipinto, che passavano anche per i bozzetti, gli *amateurs*, gli intendenti e i turisti costituirono un nuovo gruppo di interlocutori per gli artisti. (Figg.20, 21)

Allo stesso modo, nel carteggio tenuto dallo stesso Batoni, emerge un altro dato: la fluida concezione di copie autografe, copie degli allievi, repliche, ricordi, in bottega.²³⁹ A un visitatore che chiedeva di poter entrare in possesso di un bozzetto rapidamente dipinto, rispondeva il maestro lucchese:

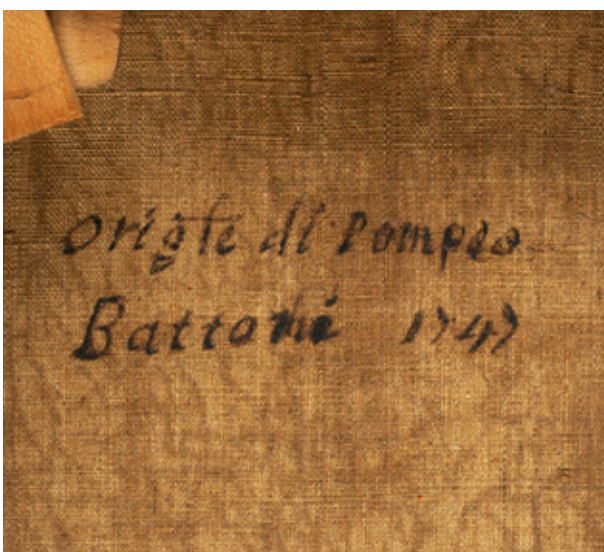
237 Si rimanda al primo capitolo per le occorrenze nelle *Vite* vasariane. Bellori, concisamente, evidenziava la cifra peculiare dei disegni di Poussin citando «le ragioni de'lumi e delle ombre»; si veda Bellori (1672) ed. 1976, p. 472.

238 La lettera di Puhlmann, datata 1777, è citata in C. Mazzarelli e S. Rolfi Ožvald, *Pratiche di atelier e strategie di mercato*, in Cinisello Balsamo 2008, pp. 42-55: 44. Intorno al 1760, poi, Pompeo Batoni sottopose al cardinale Colonna un contratto per la decorazione di un soffitto nell'ala est del palazzo: in sei mesi il maestro lucchese avrebbe sottoposto al committente «tutta la Volta fatta in picholo per modo di Bozetto finito con farci li studij dal Vero, e dalli Modelli di Cera composti in forma di Volta a tutte sue spese». Solo dopo queste preliminari – e imprescindibili – operazioni l'artista avrebbe proceduto con la messa in cantiere dei cartoni e infine avrebbe dipinto a buon fresco la volta. Il progetto non fu mai completato. Dei 900 scudi totali del pagamento per l'espletamento delle operazioni preliminari ben 50 erano destinati al «Bozo a Oglio» si veda Kerber in Cinisello Balsamo 2008, p. 80 con bibliografia precedente.

239 Andrebbe studiata l'incidenza della firma, che compare su alcuni bozzetti e non su altri; si veda Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni a complete catalogue*, New Haven and London 2016, p. 120. *L'immacolata Concezione* (oggi al Princeton University Art Museum 1747) reca in basso sul recto della tela l'iscrizione «Ponpeo Batoni Pins» e sul retro «orig[ina]le di Pompeo/Battoni 1747». Anche in un quadro di Solimena, ritenuto preparatorio per la controfacciata del Gesù Nuovo a Napoli (di cui esistono altri esemplari, a Roma in Palazzo Barberini, in Galleria Sabauda a Torino e in Ohio, Toledo Museum of Art), oggi al Louvre, è stata apposta dal pittore la firma («Fran. Solimena f.») proprio sul limitare di una zona lasciata in precedenza a risparmio per prevedere l'ingombro del portale, zona successivamente dipinta. Anche il quadro di Torino è firmato. Si veda Hojer 2010, pp. 53-54; i «pentimenti» sono considerati prove decisive dall'autore dell'articolo per dimostrare che il quadro al Louvre fosse uno «sbozzo», ma non sempre l'argomentazione è valida.



20. Pompeo Batoni, *L'Immacolata Concezione*, 1747 ca., olio su tela, 41,6x23 cm, Princeton, Princeton University Art Museum



21. Pompeo Batoni, *L'Immacolata Concezione*, 1747 ca., Princeton, Princeton University Art Museum, (particolare del retro): originale di Pompeo Battioni 1747

“ Desiderando il Cavaliere di vedere due soli segni del soggetto fatti da uno de miei giovani senza macchia, e senz'altro, sa molto bene VS Ill. ma, che io non ò troppo piacere il far ciò stante che il mio desiderio si è, che arrivino nove ed'al'improvviso l'opere mie, la ragione s'è perche non fanno mai quella specie, che soliano fare al'improvviso, quando prima s'è veduto il disegno. Onde se il Sig.re Cavaliere mi volesse in ciò dispensare, mi farebbe cosa grata.²⁴⁰

Tale era il significato attribuito all'«invenzione», al «concetto» del pittore trasposto in tela, che non andava mai sottovalutato l'effetto sorpresa della composizione, del colore, del disegno, sul riguardante. Gli allievi imparavano a far «memorie» di quei dipinti tanto faticosamente licenziati, ma questo non vuol dire che tali anticipazioni vedessero la luce per essere messe in commercio. Il bozzetto come «recita teatrale» trovava pieno diritto d'esistenza anche presso questo campione della pittura di storia, uno dei più grandi adepti dell'ideale classico in terra romana. Quando due visitatori del calibro del cardinale Girolamo Colonna e il segretario

240 Kerber in Cinisello Balsamo 2008, p. 79.

di Stato Silvio Valenti Gonzaga si erano recati presso lo studio del pittore per visionare il quadro terminato con il *Sacrificio di Ifigenia*, Batoni aveva già cercato di ritoccare il vero e proprio bozzetto preparatorio, da consegnare al committente insieme alla tela grande ma, non soddisfatto:

“ s'étoit depité contre le Bozzetto, et en fasoit un nouveau d'appres le gran, disant qu'il viendroit beaucoup mieu.²⁴¹

Dunque il «bozzetto» poteva essere anche riconfezionato dopo la pala grande, perché il maestro non era soddisfatto di quello preparatorio: si trattava sempre di un bozzetto, agli occhi di chi scriveva e, probabilmente, per il pittore. (Fig.21) Anche la Magistratura che reggeva il Comune di Pisa - quindi una committenza pubblica - si avvalse dello «sbozzetto» per assegnare a Batoni una tela che avrebbe dovuto essere allogata nel Duomo della città: purtroppo i due bozzetti di cui si parla nel carteggio sono smarriti; avrebbero dovuto avere per soggetto il martirio di san Torpé.²⁴²

Il primo bozzetto («di prima Idea»), datato al 1748, fu rifiutato da canonici e «Professori»; il lucchese però insisteva per avere il permesso di fare il quadro sulla base delle correzioni che gli erano state suggerite:

“ io ne attendevo sempre la correzione da cotesti sig.ri accio avessi potuto avere luogo di condescendere al loro piacimento essendo di giustizia per la spesa del loro denaro, ed Io ne avrei avuto gradimento di poterli ubbidire e servire secondo il loro desiderio quando però avessi conosciuto essere nelli termini ed arte della pittura: Però non so se questa dimora nasca da tema, o pure per critica, o per mala mia sorte, che abbia con cotesti Sig.ri il prolungarmene la risoluzione [...] Dica pure a cotesti Sig.ri che al presente non voglio niente, solo, che il permesso, che faccia quest'opera, che assolutamente sono contento, che ogni qualvolta da Professori dell'arte non incontri il mio operato, e che non meriti il denaro che vogliono spendere, rimarrà a conto mio.²⁴³

Si trattava di una commissione, dunque, tradizionale, in cui i bozzetti batoniani

241 F. Russel, *Dr Clephane, John Blackwood and Batoni's 'Sacrifice of Iphigenia'*, in «The Burlington Magazine», 127, 993.1985, p. 893 Appendix II C. Il bozzetto (43,2x54 cm, datato 1740-1742) ha una lunga storia nel collezionismo privato inglese; Francis Russel nell'articolo sul «Burlington» notava come la parola «bozzetto» non potesse avere uno specifico significato se usata anche per un quadro che era chiaramente un «ricordo». L'interpretazione teatrale del bozzetto come «posa» e «finzione», come commistione tra vero e verosimile, fornisce, a parere di chi scrive, una chiave di lettura meno rigida. Si veda pure la scheda del dipinto in Peters Bowron 2016, p. 53. Si tornerà in seguito sulla questione.

242 Il carteggio, conservato all'Archivio di Stato di Pisa, è stato pubblicato da Dino Frosini nel 1968; si veda D. Frosini, *Lettere per Pisa di Pompeo Batoni*, in «Critica d'arte», 15.1968, pp. 77-80.

243 Frosini 1968, p. 78 documento I.



22. Pompeo Batoni, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1740-1742, olio su tela, 43,2x54 cm, Collezione privata

erano sottoposti al giudizio degli intendenti ed eventualmente approvati. Batoni però, nella lettera menzionata del 21 settembre 1748, rilevava come in passato, lavorando per la chiesa dei Padri Filippini di Brescia, in circostanze simili alla vicenda pisana, era stato solo il quadro grande a dare ragione della sua bravura: nel caso in cui l'opera, una volta esposta, non fosse piaciuta, il pittore si diceva disponibile a restituire il denaro e a ritirare la tela.

La committenza pisana, però, temeva evidentemente il confronto con la gilda dei pittori, che si sarebbe schierata sicuramente col maestro, se a lui fosse stata data l'occasione di esporre il quadro finito. Sia Biagio Curini che Camillo del Mosca, infatti, nel 1749 si espressero a sfavore del lucchese: il primo giudicò il bozzetto «composto di poche figure mal disegnate e peggio disposte», il secondo sottolineava come «il Bozzetto trasmesso» fosse «stato riconosciuto alquanto scarso di figure, e queste alquanto abbozzate».²⁴⁴ Curini, in particolare, non riteneva che la commissione bresciana fosse paragonabile a quella pisana, a causa del differente numero di figure il pittore avrebbe dovuto orchestrare nella

244 *Ibidem*, p. 79 documenti II e III.

composizione; notava anche che «dovendo essere giudicato da altri Pittori» questi l'avrebbero certamente lodato «o per sugezione, o perché fra di lor regolarmente si reggono».²⁴⁵ Nel 1753, diventato più famoso, Batoni prendeva tempo ed era poco disposto a completare il secondo bozzetto, secondo le richieste «più ricco di figure e queste ben disposte, e ben proporzionate secondo il di lui buon gusto».²⁴⁶ La frattura tra committenza, determinata a far valere le proprie prerogative, e i pittori era ormai aperta: i pittori si dichiaravano proprietari delle proprie invenzioni e raramente accettavano le critiche che scendevano così nel dettaglio.²⁴⁷ L'artista – intellettuale ormai, secondo quanto anche il conte di Caylus aveva suggerito, doveva essere lasciato «absolument le maître de son exécution dans toutes les parties».²⁴⁸ Pompeo Batoni, ben lontano da dichiararsi sottomesso e vinto, chiudeva infine la partita, confidando nella vendita del quadro, cosa che gli sarebbe stata facilmente possibile sul mercato romano. Dopo aver dichiarato di essere impossibilitato a completare il bozzetto, Batoni consigliava in alternativa Agostino Masucci, Placido Costanzi, o Corrado Giaquinto:

“ In tanto io non mi perderò danimo de i miei lavori et il quadro che dovevo fare lo tirerò avanti con mio comodo per non spregiare le fatiche di già fatte e questo servira per chi vora comprarlo quale non dubito punto che talora fosse finito trovero subito il padrone, come le sperienza mi fa vedere non avendone fare un di(t)to dipinto appresso di me che per la Dio grazia sono ricercato da tutti, ma questo le mia sorte, e non merito.²⁴⁹

Il mercato ormai era divenuto l'alternativa alla committenza: l'artista poteva rivolgersi alla clientela che frequentava l'*atelier* e non doveva più stare al soldo dei committenti. Questo permise agli artisti di raggiungere un grado di libertà impensabile fino a un secolo prima.

245 *Ibidem*, doc. II.

246 *Ibidem*, doc. III. Il problema del bozzetto era legato alla leggibilità, pare, e alla composizione: i committenti non avevano apprezzato lo stile abbozzato proprio del genere. Probabilmente anche la destinazione chiesastica richiedeva una chiarezza compositiva che, nel bozzetto di Batoni, non era abbastanza curata.

247 Negli stessi anni a Parigi gli artisti si rifiutano di esporre al Salon del 1749; si inizia a delineare una frattura tra la critica nascente e i pittori che vengono ritenuti non all'altezza dell'autodeterminazione e responsabili della decadenza della pittura. Capofila del partito reazionario è La Font de Saint-Yenne; si veda R. Démoris, *La peinture en procès: la naissance de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris 2001.

248 Si veda C. Bailey, *Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven and London 2002, nota 11 p. 243.

249 Frosini 1968, p. 80 doc. IV. A Placido Costanzi fu infine commissionato il quadro che avrebbe dovuto essere dipinto da Batoni.

Antiche pratiche e vetusti metodi erano ancora utilizzati da artisti delle più disparate provenienze, artisti che tuttavia erano diventati impresari e mostravano orgogliosamente tutte le fasi del loro lavoro, anche quelle che ai più, in precedenza, erano sconosciute. A doppia conferma dell'efficacia di quei metodi e del cortocircuito tutto settecentesco tra pratiche antiche e *trouvailles* moderne, le testimonianze di chi visitava gli *atelier* degli artisti danno ragione della lunga vita delle consuetudini di progettazione dei dipinti. Il pittore che rendesse conto della propria pratica – verbalmente e visivamente – a interlocutori che ritenesse all'altezza di tali confessioni era, ancora una volta, prova del cambiamento avvenuto.

La fortuna del bozzetto dipinto in Francia

I. LA BATTAGLIA DEI GUSTI

In Francia, nel secolo XVIII, si può rinvenire – per lo meno – una doppia articolazione nel gusto: per un verso si auspicava il ritorno all’antico e si diffuse il «goût à la grecque», dall’altro si promosse una feconda e liberatrice attività artistica che, in una lettera che Pierre-Jean Mariette inviò al collezionista fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri nel 1731, venne definita «maniéré». Durante periodo della Reggenza del duca d’Orléans (1715 – 1723) a Parigi fiorì infatti il «petit goût»: fu un periodo breve ma nel quale la pratica di confezionare bozzetti si diffuse in accordo col gusto «gracieux» della decorazione degli ambienti privati. Il bozzetto francese divenne oggetto da collezionare e apprezzare per il pubblico colto ma non copiosissimo degli *amateurs*: rimase piena espressione della corrente dell’arte francese che in principio, in modo un po’ dispregiativo, si identificava con lo stile «rocaille». Questo stile, figlio della suprema scienza dell’ornamento, fu vittima della *damnatio* che sarebbe stata comminata, durante il regno di Luigi XV, dai difensori dello stile all’antica: la *rocaille* è stato tuttavia identificata, in seguito, con il modello di vita e l’espressione dello spirito francese per eccellenza, primo stile laico moderno, il primo votato totalmente alla piacevolezza, al divertimento, al diletto e al lusso, al confort e al godimento profano.²⁵⁰ Questo stile contagiò, come si è visto, anche il decoro delle chiese e delle biblioteche conventuali dei piccoli regni della Germania cattolica e quindi si configurava come un fenomeno europeo che però aveva il suo centro propulsore di prim’ordine a Parigi.

La corrente del gusto e della moda definita «rocaille» fu quella che dominò il campo a Parigi almeno fino agli anni Settanta del Settecento: ci fu dunque spazio

²⁵⁰ Fumaroli in Paris 2010, p. 45.

anche per la fantasia sfrenata al potere, per le tinte pastello, per il culto dell'oggetto prezioso e per una certa licenziosità dei costumi. (Figg.23, 24)

Il cambiamento del gusto e il «ritorno all'ordine» apparve evidente quando, nel 1772, Mme Du Barry rimpiazzò, nel pavillon de Louviciennes, le tele con la serie *Les Progrès de l'amour* dipinte dal pittore campione della *rocaille* francese, Jean-Honoré Fragonard, con quelle, con lo stesso soggetto, di Joseph-Marie Vien, maestro dallo stile più «severo» e controllato. Quando la nuova politica culturale, promossa durante il regno di Luigi XV da punte di diamante quali il conte di Caylus e Mariette, segnò il cambio di passo, si iniziò ad auspicare un ritorno all'antico declinato come «goût à la grecque». Lo stile che genericamente definiamo *rocaille* iniziò a tramontare.²⁵¹

La compresenza simultanea degli stili e dei gusti caratterizzò tutto lo sviluppo delle arti nel Settecento: Marc Fumaroli ha messo in luce come, non appena si vogliono abbandonare le vette dell'arte, della poesia e del gusto – artisti del calibro di Boucher e Fragonard, David e Canova, Clodion e Houdon, Piranesi e Füssli, teorici come sensibili e reattivi come Caylus e Winckelmann – si cammini, a valle, in un labirinto variazioni sugli stessi temi e le stesse forme.²⁵² In studi recenti, è stato per esempio dimostrato che neanche il promotore del ritorno allo stile all'antica, il conte di Caylus, amico di Vien e autore del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* (1752-67), fosse del tutto estraneo all'apprezzamento per l'*inachevé*, tratto tipico della fattura di alcuni bozzetti.²⁵³

La pittura di François Boucher (1703 – 1770) non era affatto debitrice all'antico o alla Grecia, eppure né Caylus né Mariette si scagliarono mai contro questo pittore, al contrario di quanto fece Diderot, perché capirono che era l'interprete ufficiale e originale del tratto più singolare e gradevole del gusto della monarchia francese, insieme a Jean-Baptiste Oudry. (Fig.25) Oudry fu, peraltro, tra i protagonisti della stagione *rocaille* e il suo legame con la pratica del bozzetto emergeva nell'attenzione alla pratica della pittura che dimostrò nella *conférence* pronunciata in Académie nel 1752: è stato detto che, in quell'occasione, l'*atelier* entrò in accademia.²⁵⁴

Fu dunque un fenomeno carsico quello della produzione del bozzetto francese nel secolo XVIII: promosso in Accademia, quando la vittoria dei *coloristes* era ormai

251 Anche se, come dimostra Christian Michel, le invenzioni di François Boucher continuarono a essere incise anche negli anni Ottanta del Settecento, financo a essere riprodotte in un servizio in porcellana fabbricato a Berlino nel 1782; si veda C. Michel, *Le mythe de la régénération de l'art au XVIII^e siècle*, in Paris 2010, pp. 57-63: 58.

252 Fumaroli in Paris 2010, p. 24.

253 Démoris 2003, pp. 31-43.

254 J. Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII^e siècle*, Rennes 2016, p. 76.



23 Jean-Baptiste Oudry, *Les divertissements champêtres*, 1720-1723, cinque di nove pannelli decorativi dipinti per il castello di Voré (Orne), Paris, Musée du Louvre



24. Jean-Baptiste Oudry, *Les divertissements champêtres*, 1720-1723, Paris, Musée du Louvre

assodata, diventò una tappa dell'educazione dei giovani allievi e si declinò in varie forme. Riscosse successo presso un pubblico selezionato, presso gli ambienti privati e in contesti intimi e raccolti. Si ravvisa quindi una compresenza di stili, perché la componente *rocaille* non mise mai in discussione i canoni di bellezza improntati alla grazia e all'eleganza classiche, canoni cui gli artisti dell'epoca d'oro del regno di Luigi XIV non avevano mai smesso di obbedire.

La linea sinuosa celebrata da Hogarth nella sua *Analysis of beauty* diventò cardine di questo stile di frivolezze e di una gamma di piaceri variegati per la vista: in pittura, scultura, nelle gallerie ornate di specchi, in architettura, tutto era pensato e progettato per suscitare sorpresa e sollecitare l'occhio nel labirinto della visione. L'insaziabile «appétit de visibilité»,²⁵⁵ che caratterizzò il XVIII secolo trovò uno dei propri modi di appagamento nello stile in voga alla corte di Philippe d'Orléans prima, e poi a Versailles, con Luigi XV.

Tra il 1750 e il 1770, tuttavia, Parigi, capitale della vita mondana, dei guizzi e delle trovate *rocaille* che informavano anche lo stile di vita della corte, e di cui François Boucher era uno dei massimi esponenti, già iniziava a interrogarsi sull'opportunità di tale frivolezza. In corrispondenza con gli scavi di Ercolano, in un momento in cui gli inglesi posero per primi l'attenzione sulle antichità greche, si iniziò ad auspicare anche in Francia una maggiore morigeratezza dei costumi, un'adesione ideale e materiale allo stile «severo». Il mondo muliebre e grazioso che aveva preso piede nella capitale francese iniziò a essere criticato.

Sul crinale della metà del secolo, il gusto dominante durante il periodo della Reggenza iniziò a essere considerato deplorabile dalla Direction des Bâtiments

255 Fumaroli in Paris 2010, p. 40.



25. François Boucher, *Apollon couronnant les Arts*, 1763-1766, olio su tela, 64,5 x 82 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts

e dall'Académie. Il fine era quello di restaurare l'equivalente del gusto «classico» del Gran Secolo, del Seicento, in cui il ruolo di Roma ancora era protagonista.²⁵⁶ Va detto che il riferimento a Roma e alla scuola pittorica romana guidata per tutto il XVII da Carlo Maratti, rimase saldo assieme a quello per l'antico:²⁵⁷ il soggiorno in Italia per gli artisti francesi, rimase dunque una tappa cruciale per la carriera, non tanto e non solo per la formazione dell'artista, quanto per il valore simbolico che assumeva. Attraverso il viaggio un pittore o uno scultore si trasformavano in artisti veri e propri; Roma e Venezia, inoltre, erano luoghi in cui gli artisti imparavano a «stare al mondo», anche dal punto di vista sociale.²⁵⁸

256 *Ibidem*, p. 26. Si veda *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000] a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, Roma 2000.

257 C. Goldstein, *Observation on the role of Rome in the formation of the French Rococò*, in «Art Quarterly», 33, 1. 1970, pp. 227-245: 227.

258 C. Michel, *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique*, in «Studiolo», 1.2002, pp. 11-19: 16.

II. LA FRANCE À VENISE

Venezia, già tappa nel viaggio verso Roma, divenne passaggio necessario, anche soltanto in forma ideale: nel caso di François Lemoyne si trattò di un viaggio vero e proprio, nel 1724, così come avvenne per François Boucher nel 1727. Più avanti, tra il 1759 e il 1761, Jean-Honoré Fragonard, passando da Venezia a seguito dell'abbé de Saint-Non, si interessò anche alle opere dei «moderni» disegnando *d'après* Ricci e Tiepolo, oltre che dai teleri dei maestri del Cinquecento.²⁵⁹ Inoltre, durante la reggenza, a partire dal 1715, Philippe d'Orléans era stato mecenate di artisti sensibili al colore veneto, quali Antoine Coypel, e aveva collezionato Correggio, Raffaello, Tiziano, Veronese, Annibale Carracci: gran parte dei quadri proveniva dalla raccolta già in possesso di Cristina di Svezia. La raccolta Crozat di dipinti era composta per metà da dipinti italiani e di questi un quarto erano tele venete.²⁶⁰

All'inizio del secolo, si rinviene un interesse ancora vivo per la pittura veneta, sulla scorta di quanto già avvenuto nel corso del Seicento.²⁶¹ Nei decenni centrali del secolo, le collezioni parigine riflettevano almeno in parte un dualismo: a farla da padrone erano la pittura fiamminga e olandese, alle quali tutti i *curieux* dei «petit maîtres» erano devoti, mentre le «scuole» romana e veneziana erano rispettivamente la prima e la seconda più rappresentate della Penisola nelle vendite.²⁶² Addentrandosi più nel corso del Settecento, la moda cambiò: la scuola fiamminga e quella olandese riscossero i favori degli intendenti e l'interesse per la pittura proveniente anche dalla laguna iniziò, di conseguenza, a scemare.²⁶³

259 Si veda J. C. R. de Saint-Non, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*. Saint-Non, Fragonard, a cura di P. Rosenberg e B. De Lavergnée, ed. Roma 2000.

260 Le raccolte di Philippe d'Orléans – peraltro visitabile a partire dal 1727 – e la collezione di Pierre Crozat furono celebri nel periodo della reggenza, si vedano P. Michel, *La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Contribution à l'histoire d'une réception*, in *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, atti della giornata di studio [Paris, École du Louvre, 5 febbraio 2002] a cura di G. Toscano, Paris 2004, in particolare pp. 52-53 e a M. Stuffmann, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat*, in «Gazette des Beaux-Arts», 72.1968, pp. 11-144. Per la cospicua presenza di tele venete del Cinquecento, si fa menzione anche della raccolta di Henri-Jules Borbone, principe di Condé, a Chantilly. Per le altre collezioni si veda L. De Fuccia, «La mode à Paris... décide de tout»: collezionisti e pittori tra Venezia e Parigi nel Settecento, in Venezia 2009, pp. 65-79.

261 Basti pensare alla pittura veneta presente presso il celebre mercante Gersaint; G. Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le pont de Notre-Dame: 1694-1750*, Seyssel 2002 e L. De Fuccia, *Venezia e Parigi 1600 – 1700*, Genève 2016.

262 Si vedano i dati presentati in I. Lemainque, *Quelques données sur la présence de la peinture vénitienne du Settecento sur le marché de l'art parisien au XVIII^e siècle*, in Paris 2004, pp.115-117, che si concentrano sugli anni 1730-1799.

263 Si veda De Fuccia in Venezia 2009, p. 73 e la bibliografia citata. Si può consultare Bailey 2002,

Quello che qui interessa è l'attenzione dedicata alla pittura contemporanea, al proliferare di bozzetti che è verificabile ancora oggi nella produzione pittorica di Venezia intorno agli anni Trenta: ebbene, raramente se ne trova traccia negli scritti o nelle collezioni d'oltralpe. C'era una scarsa propensione a includere gli artisti veneti viventi da parte francese: tacquero sia Charles-Nicolas Cochin nel *Voyage d'Italie*, fino al 1780 imprescindibile nodo della letteratura odeporica francese, sia Dezailler d'Argenville nell'*Abregé de la vie des plus fameux peintres*. Ovviamente, costoro non poterono esimersi del tutto dal menzionare Sebastiano Ricci, Antonio Balestra e Rosalba Carriera, quasi tutti passati sulle sponde della Senna.²⁶⁴ Salvo pochi casi, d'altro canto, nelle collezioni francesi non si contavano quadri di pittori veneti contemporanei.²⁶⁵

Nello specifico figurativo, il faro del colore veneto rimase saldo e presente, in particolare sotto la luce veronesiana, accanto a quello fiammingo, dopo la vittoria dei *coloristes* a Parigi, sancita dall'elezione di Roger de Piles a segretario e Charles de La Fosse a direttore nel 1699. A partire dal successo riscontrato dal *morceau de réception* di Charles de La Fosse del 1674 con *L'enlèvement de Proserpine*, infatti, la riflessione sulla pittura veneta divenne fondamentale.²⁶⁶ (Fig.26) Veneti e Correggio: sembra fosse questa la scintilla alla base della produzione di De La Fosse a partire dal 1675. Fu quello un momento in cui si moltiplicarono in numero quei modelli dallo statuto ambiguo e dalle ridotte dimensioni, probabilmente apprezzata dagli intendenti, insieme ai «rametti» dipinti.

Lo sviluppo del bozzetto francese in pieno Settecento oscillava dunque tra due poli, sostanzialmente «entre Flandres et Venise».²⁶⁷ Non a caso, per preparare la

pp. 17-18.

264 Si veda l'edizione in fac-simile, arricchita con note, a cura di Christian Michel, *Le voyage en Italie de Charles-Nicolas Cochin*, pubblicata a Parigi nel 1991. *L'Abrégé de la vie des plus fameux peintres* uscì in 3 volumi in prima edizione (1745-52) e in 4 volumi nella seconda edizione del 1762: Dezaillier si dimostrava decisamente intenzionato a promuovere la pittura olandese e fiamminga. Sui veneziani in «estere regioni», Haskell (1963) ed. 2000, pp. 278-279.

265 Facevano eccezione la collezione «filoveneta» del prince de Conti, messa all'incanto nel 1777, che comprendeva tre quadri di Sebastiano Ricci e Francesco Trevisani, una dozzina di vedute di Antonio Canal e dieci pastelli di Rosalba Carriera e soprattutto la collezione del barone di Heineken, di chiara provenienza sassone ma venduta a Parigi nel 1758. Quest'ultima, significativamente inviata da Dresda e quindi per niente francese, offriva un catalogo pressoché completo della pittura veneta coeva; cfr. P. Michel in Paris 2004, p. 55.

266 C. Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École Française*, Genève 2012, pp. 193-195.

267 N. Ivanoff, *La France et Venise au dix-huitième siècle. Relations artistiques*, in *Venise au dix-huitième siècle: peintures, dessins et gravures des collections françaises*, catalogo della mostra [Paris, Orangerie des Tuileries, 21 settembre-29 novembre 1971], Paris 1971, p. 26. Roger de Piles, nel 1706, aveva esortato a copiare da Tiziano, Rubens e Van Dyck per apprendere la «liberté du pinceau» e il «bon coloris»; cfr. R. de Piles «De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la peinture», in Paris 2007-2015,



26. Charles de la Fosse, *L'enlèvement de Proserpine*, 1673, olio su tela, 115x174 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

pala con *Le Miracle des Ardents* destinato nella chiesa di San Rocco a Parigi, Gabriel-François Doyen (1726 – 1806) trascorse un periodo nei Paesi Bassi per studiare la pittura di Rubens, che rimaneva un riferimento capitale per i francesi.²⁶⁸ (Figg.27, 28, 29)

Uno degli strumenti per la formazione dei giovani era la «*esquisse peinte*» sia come opera frutto immediato dell'*inventio* sia come metodo di trascrizione e di copia. Per quello che riguarda gli studi preparatori, va detto che, se i direttori delle istituzioni educative sotto il regno di Luigi XV raccomandavano di affiancare allo studio del disegno quello del colore, i bozzetti si configuravano come uno strumento principe per l'apprendimento, dopo il disegno.

Tomo III: *Les Conférences au temps de Jules Hardouin-Mansart 1699-1711*, p. 179.

Qui non si discorrerà della ricezione della pittura fiamminga in Francia: per i bozzetti va considerata soprattutto la fortuna di Rubens e Rembrandt. Per la ricezione da parte francese a metà Settecento della pittura dei Paesi Bassi, si rimanda alla recente pubblicazione di G. Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières. Jean Baptiste Descamps (1715 – 1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016, in particolare a pp. 263-282.

268 Doyen fu soprannominato «le Rubens national»: per quella commissione si conoscono numerose *esquisses* e copie; si veda Strasbourg 2003, cat. n° 71 A, B, C, D, E, pp. 196-201.



27. Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1767 ca., olio su carta 32,7x20,5 cm, Paris, Musée du Louvre



28. Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, olio su tela 80x50 cm, Paris, Musée du Louvre



29. Copia da Doyen (Gustave Boulanger?), *Le Miracle des Ardents*, olio su tela 48x 38 cm, Le Mans, Musée Tessé

Ai *pensionnaires* dell'Académie de France a Roma, ancora alla metà del secolo, il collezionista e *amateur* Charles Léoffroi de Saint Yves raccomandava, in un'iperbole, di trascorrere:

“ Au moins six [ans] à Rome et ensuite trois à Venise où se trouvent les plus beaux tableaux des grandes coloristes et où il seroit important que le Roy établit une Académie pour les peintres seulement. Là ils apprendroient la partie de la Couleur qui manque le plus souvent aux habiles gens de notre École.²⁶⁹

Se la «generazione de 1700», da François Boucher a Dandré-Bardon e da Charles-Joseph Natoire a Carle Van Loo, ritenne che gli sforzi dovessero essere orientati al recupero de «la touche, le taches de lumière et les coups de pinceau», Venezia e l'entroterra lombardo rimanevano insomma le sorgenti a cui attingere, almeno nella prima metà del secolo. D'altronde, leggendo la *Breve instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani* premessa da Marco Boschini alla seconda edizione de *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674), il conoscitore veniva esortato a considerare «l'armonia del componimento, l'impeto, la macchia, il tocco, la tenerezza, il battimento, la meza tinta, l'ombreggiamento, il lume, lo sfuggimento, lo scorcio, la degradazione, gli affetti & altri accidenti».²⁷⁰ Le parole

269 C. de Saint-Yves, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748; où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes*, Leyde 1748, p. 109.

270 M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, la *Breve instruzione* non reca la numerazione delle pagine, ma qui ci si riferisce alla pagina numero 2.

di Boschini si ergevano a indicare la via per una nuova comunione di idea ed esecuzione, in cui il «colpeggiare» bastasse a rivelare l'impronta e la bravura dell'artista. La vittoria, già evocata, del partito dei *coloristes* celebrava il ritorno a Venezia come sorgente cui attingere, a maggior ragione se «el colorito contien in si la machia e insieme el trato».²⁷¹ Occorreva imparare a dipingere rendendo il tocco pregnante e significativo in materia di disegno e colore al contempo. In una parola, la qualità del tocco visibile afferiva alla categoria del «pittorresco»:²⁷² è questa qualità che i pittori francesi andarono a cercare in Laguna, con le stesse modalità secondo le quali ancor oggi ci si accosta ad ammirare i colpi di biacca che rendono in pittura lo scintillio delle armature metalliche nei dipinti di Tiziano.

A riprova di questo stato di cose, nel tentativo di trovare un paragone calzante in materia di colorito, chiaroscuro e «girar di pennello» per il pittore di battaglie Joseph Parrocel, nel 1753 l'architetto Ferdinand – Sigismond Delamonce aveva fatto ricorso a Bassano.²⁷³

L'apice fu raggiunto con Charles-Nicolas Cochin che, in qualità di segretario dell'Académie royale de Peinture et de Sculpture, nel 1765, auspicò un rinnovamento della pittura francese che passasse necessariamente attraverso una ricapitolazione dell'esperienza colorista veneziana.

Scriveva Cochin:

“ On peut compter Paul Véronèse au rang des plus grands peintres qu'il y ait en Italie; & c'est un de ceux qui a réuni le plus de parties de la peinture [...] On dit qu l'usage de l'Ecole Vénitienne est de mettre le pinceau à la main de leurs élèves presqu'en commençant leurs études.²⁷⁴

Si piegava alle esigenze francesi l'antica pratica dei pittori veneziani: si recuperarono genio e *furor* propri di Tintoretto, si rileggeva la grazia e l'eleganza di Veronese, si ammirava l'ultimo Tiziano.²⁷⁵

271 M. Boschini, *La carta del navegar pittoresco* (1660), a cura di A. Pallucchini, Roma e Venezia 1966, p. 300.

272 Si veda Sohm 1991.

273 Citato in Delaplanche 2016, p. 32.

274 Michel, 1991, p. 381.

275 Jacquot/a in Strasbourg 2003, p. 15. Sulla fortuna di Veronese, Tiziano e Tintoretto a Venezia, L. Borean, *Jacopo Tintoretto nelle collezioni veneziane del Sei e Settecento*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del convegno [Madrid 26-27 febbraio 2007], a cura di M. Falomir Faus, B. Aikema, Madrid 2009, pp. 202-208. La bibliografia sul tema è vasta quanto insidiosa: si possono rintracciare facilmente testi sulla fortuna dei più celebri maestri veneti del Cinquecento. Nella storia degli studi data invece agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento una tendenza ad accostare, negli studi sui bozzetti, il «pittoricismo *ante litteram*» di queste opere alle tendenze dell'arte contemporanea. A tal proposito basti consultare anche solo l'indice e le illustrazioni del periodico «Art News Annual»: nel numero

Ancora Cochin, infatti, lodava Tintoretto:

“ L'enthousiasme de son génie et la fureur de son pinceau sont au dessus de toute comparaison.²⁷⁶

Tutte queste affermazioni erano destinate ad avere un riflesso nella pratica dell'insegnamento, nell'alunnato dei pittori moderni, senza volontà di storicizzare i procedimenti dei pittori del Cinquecento veneto. Rendere presenti e vive le operazioni di confezionamento, voleva significare poter acquisire la maestria nel campo, così importante, del colorito: non è escluso che la pratica di fare una *esquisse* fosse impartita ai giovani non come fine a sé stessa, ma come metodo per acquisire un'abilità, magari copiando dai maestri, in piccolo, in presenza delle opere dei Tiziano, Veronese, Tintoretto.²⁷⁷ Imparare ad accostare le tinte, ottenere finalmente il tanto sospirato effetto del *tout-ensemble*: questa poteva essere una delle finalità di dipingere *esquisses*, senza nessuna velleità, grossomodo nella prima metà del secolo, di esibire un tocco autoreferenziale.

La ricezione dello stile dei maestri veneti del Cinquecento fu dunque altra cosa rispetto alla pratica dell'insegnamento in accademia, ma soltanto i pittori, «guardandosi fra loro», riuscivano a risolvere delicate quanto sostanziali antinomie.²⁷⁸ Porre l'attenzione sul «Settecento per il Settecento» potrebbe quindi fornire una spiegazione per la permanenza, lungo buona parte del secolo, dei bozzetti nelle collezioni degli artisti: solo loro sarebbero stati in grado di

XXXVII del 1971, dedicato proprio al *Painterly painting*: si legge un'infilata di contributi dedicati ai grandi maestri veneti, a Rubens, Fragonard, Constable, accanto a Hans Hoffmann e Willem de Kooning. In modo analogo, DaCosta Kauffman fa notare quanto Maulbertsch sia stato al centro degli interessi degli studiosi austriaci nel Novecento come precursore dell'Espressionismo astratto; si veda DaCosta Kauffman 2005, pp. 6-7. Si fa qui menzione, inoltre, di D. Rosand, *The meaning of the mark: Leonardo and Titian*, Kansas City/Spencer Museum of Art 1988.

276 Michel 1991 p. 380 e Michel 1993, p. 258. Ancora una volta, si può ricorrere a quanto scriveva Marco Boschini: «Tintoretto fu così fiero nel suo operare, che ben poteva chiamarsi un lampo, un tuono, anzi pure una saetta, che avesse colpite tutte le più eccelse cime della machina Pittoresca: poiché con il suo fulminante pennello ha colpeggiato così fieramente, che ha fatto arrestare e atterrire i più generosi Campioni dell'Arte», cfr. M. Boschini (1660) ed. 1966, p. 730. Anche Vasari si era espresso in merito al «terribile cervello» di Jacopo Robusti; Vasari (1550) ed. 1966-1987, vol. V, p. 468 e sgg.

277 Si veda M. Ferretti, *Falso e tradizione artistica*, in Torino 1979-1983, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. X, *Conservazione falso restauro*, a cura di F. Zeri, pp. 115-195: 147. Le «copie veronesiane potevano invece avere un effetto ingannevole: riduzioni, trascrizioni piene di brio pittorico, acclimatate al gusto moderno piuttosto che impersonali e gelidamente filtrate copie di bottega, con la loro immediatezza pittorica, potevano passare per originali».

278 Longhi 1954, p. 38. La ricezione è legata alla questione della distanza del riguardante, fin dalle parole di Vasari che commentava il *Giudizio Universale* di Tintoretto a Santa Maria dell'Orto. Per la letteratura artistica francese del XVII e XVIII secolo in materia, si rinvia a Delaplanche 2016, pp. 53-57.

comprendere le ragioni di quel «fare», solo loro erano davvero iniziati a quel linguaggio e ne comprendevano i codici.

Dunque alcune delle più fulgide epifanie del bozzetto francese di metà secolo potrebbero essere rilette come studio del materiale studiato in una neonata «periferia», potenziamento in termini espressivi dell'esperienza del colore veneto e fiammingo, riduzione a «cartone dei lumi» di opere inamovibili ammirate durante i viaggi. Tali esperienze figurative, ricalibrate in patria, suscitavano il legittimo interrogativo posto da Nicolas Ivanoff, nel 1971:

“ Quoi de plus vénitien que les esquisses (Collection Cailleux) des Histoires d'Esther ou celles de Jason de Jean-François de Troy?²⁷⁹

Fin qui una panoramica sulle esigenze delle istituzioni francesi di appropriarsi del *coloris* della Serenissima: va detto, tuttavia, che le fonti recano, seppur di rado, memoria di episodi legati specificamente al gusto per i bozzetti da parte del pubblico. È il caso di un modello di Gregorio Lazzarini conteso tra due litiganti: il mercante francese Louis Vatin e il nobile veneziano Zaccaria Sagredo. Nella *Vita di Gregorio Lazzarin*, scritta dal patrizio veneziano Vincenzo da Canal nel 1732, si raccontava che:

“ siccome il pennello del Lazzarini era divenuto famoso, così il sig. Vatin francese non faceva che commettergli lavori ad oggetto di mandargli alla sua nazione. Per lui intanto doveva essere il modello della celebre opera, ch' eseguiva della Vergine, che va in Egitto, per la Scuola della Misericordia; quando l' ora nominato cavaliere, che possiede per quadri, disegni, medaglie ed armi antiche una delle più ricche gallerie dell' Europa, mostrò al pittore ogni desiderio di averlo egli quel modello vaghissimo in un momento, che colui l' opera ne eseguiva. Se ne scusò Gregorio dicendogli di averne ricevuto dal sig. Vatin ed il denaro ed un regalo; ma il Sagredo insistendo gli commise di pregarne il Vatin a cederglielo, che gli darebbe ed il soldo già sborsato, e un quadro con Davvide, che tiene la testa di Goliatte, opera delle buone, che avergli costato venticinque ducati, del celebre pittore Antonio Molinari discepolo di Antonio Zanchi, più corretto del maestro. Durò fatica a cedere il Vatin, che voleva farlo giungere alla sua Corte; pur vi si adattò, giacché riuscigli cara eziando l' opera del Molinari.²⁸⁰

Dunque la contesa vide vincitore il nobile veneziano, e l' apprezzamento maggiore

279 Ivanoff in Paris 1971, p. 19.

280 Craievich 2007, p. 87. La tela è ricordata negli inventari della collezione Sagredo fino al 1753. Non ci è giunto nessuno dei due dipinti raffiguranti *La fuga in Egitto* dipinti dal Lazzarini per luoghi pubblici. Tuttavia Craievich suggerisce si possa riconoscere in una tela passata presso Finarte (Milano 12 giugno 1989, cat.112, olio su tela 265x224 cm) il dipinto già alla Misericordia.

e più deciso proveniva dal Sagredo, determinato a entrare in possesso del modello di Lazzarini. La vicenda fornisce lo spaccato della situazione presente a Venezia: lì c'era una folta rappresentanza di agenti stranieri che ricercavano opere da inviare in patria e Vatin doveva appartenere a questa schiera.

III. LA PROMOZIONE DELLA «ESQUISSE PEINTE» IN AMBITO FRANCESE

La *esquisse* era messa in connessione con la gioventù nell'articolo dell'*Encyclopédie* a essa dedicato: lo era anche nella realtà. Di solito i giovani allievi realizzavano bozzetti e schizzi per imparare sul campo, mentre il maestro sovrintendeva ai cantieri per la messa in opera di un affresco o di una pala d'altare.

Le accademie giocarono un ruolo fondamentale per lo sviluppo e la diffusione della *esquisse*: spesso i grandi frescantì erano anche direttori dell'accademia della città da cui provenivano o di quella in cui si erano stabiliti. Se per «*esquisse*» si intende un progetto prettamente grafico, esso era alla base dell'insegnamento accademico; se si intende un bozzetto dipinto, bisogna avanzare nel corso del XVIII secolo per rintracciarne la legittimazione all'interno dell'istituzione. Da strumento interno alla bottega, come era stato per buona parte del Seicento, il bozzetto venne eletto a strumento didattico inserito a tutti gli effetti nell'apprendistato dell'artista. D'altronde molto presto Roger de Piles, nel suo *Cours de peinture par principes*, aveva raccomandato l'utilizzo di schizzi a olio nella preparazione di un dipinto:

“ Mais qu'il observe sur-tout de ne faire jamais aucun tableau qu'il n'en ait fait un léger esquisse colorié, dans lequel il puisse s'abandonner à son génie & an regler les mouvemens dans les objets particuliers, & dans l'effet du tout-ensemble.²⁸¹

Roger de Piles che, per primo, aveva fatto pendere l'ago della *balance* a favore del colore, era ben consapevole dell'importanza dei bozzetti di Rubens ed esprimeva da tempo la propria predilezione per questo tipo di opere preparatorie.²⁸² Già nel suo *Abregé*, datato 1699, de Piles invitava ad apprezzare proprio l'abilità dei grandi maestri nel realizzare *esquisses* che fornissero, in pochi tratti, l'indicazione

281 R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, pp. 416-417.

282 La bibliografia in proposito è molto ricca. Si veda B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne 1965 e il già citato volume: *Le rubénisme en Europe au XVII^e et XVIII^e siècles*, Turnhout 2005, per una panoramica sulla bibliografia e gli orientamenti critici più recenti. Per il côté italiano, si fa qui menzione della recente edizione critica del *Dialogo sul colorito* di Roger de Piles curata da Giovanna Perini Folesani e Sandra Costa (Firenze 2016).

dell'intero.²⁸³

In questo modo si può evidenziare come, sia nella prassi, sia nella teoria dell'arte, gli schizzi a olio fossero presenti ben prima che il loro uso diventasse parte integrante della formazione accademica.

L'istruzione degli artisti d'oltralpe si divideva tra le accademie private di pittura, l'Académie Royale, la sede romana dell'Accademia di Francia e la conoscenza diretta delle opere grazie alle visite alle collezioni o attraverso i viaggi nei luoghi ritenuti cardine per la storia della pittura.

Entrare in accademia significava per un artista inserirsi in una tradizione ed entrare a far parte di una comunità, in continuità con una certa lettura della storia delle arti del passato: era infatti richiesta agli artisti una vasta cultura visiva. L'esistenza stessa dell'istituzione stava a dimostrare che, nell'ambito della pittura e della scultura, la teoria e la riflessione sopravanzavano in importanza l'operare inteso come atto in sé. Tutto ciò contribuiva all'accreditamento sempre più marcato di pittura, scultura e architettura come arti liberali.

Altro stimolo importante era il viaggio: la formazione dei pittori francesi, in particolare di quella felicemente definita da Pierre Rosenberg la «*génération de 1700*», passava ancora necessariamente per Roma, senza mai fare davvero a meno dell'arte di Venezia, Firenze, Bologna, Parma, Napoli e Genova.²⁸⁴

Allo stesso modo illustri artisti italiani avevano viaggiato raggiungendo Parigi: Sebastiano Ricci tra il 1716 e il 1717, Rosalba Carriera e Gianantonio Pellegrini ad apertura del terzo decennio.

Come messo in luce da Dominique Jacquot, la «*esquisse peinte*» fu introdotta in Francia da Charles Le Brun, in relazione alla sua copiosa produzione disegnativa.²⁸⁵ Fu con il suo allievo Charles de La Fosse che il bozzetto a olio divenne consuetudine negli *ateliers* parigini.²⁸⁶

283 «On ne doit pas non plus rejeter ceux qui ne sont qu'esquissés, et où l'on ne voit qu'une très légère idée et comme l'essay de l'imagination parce qu'il est curieux de voir de quelle manière les habiles peintres ont conçu d'abord leurs pensées avant que de le digérer, et quel es esquisses font encore connoître de quelle touche les grands maîtres se servoient pour caractériser les choses avec peu de traits»; si veda R. de Piles, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins, & de l'utilité des estampes*, Paris 1699, pp.70-71.

284 P. Rosenberg, *Pittori e pittura genovese in Francia dal XVII secolo a oggi: un punto di vista francese*, in *Genova e la Francia: opere artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, G. Assereto, Milano 2003, p. 141-154: 141; Id., *Paris-Venise, ou plutôt Venise-Paris:1715-1723*, in Paris 2004, pp. 99-113.

285 Jacquot/a in Strasbourg 2003, p. 16.

286 Si vedano C. Gustin-Gomez, *Charles de La Fosse 1636-1716*, Paris 2012 e il catalogo della mostra *Charles de La Fosse, 1636-1716: le triomphe de la couleur*, catalogo della mostra [Château de Versailles, 24 febbraio-24 maggio 2015 e Nantes, Musée des Beaux-Arts, Chapelle de l'Oratoire, 19

L'insegnamento di pittura era solitamente impartito in accademie private, solo dopo che quello del disegno era stato completato. Va detto che l'Académie Royale non ospitava lezioni di pittura a olio né tantomeno insegnava a schizzare bozzetti dipinti: l'insegnamento cardine era il disegno.²⁸⁷ Se ne evince che la didattica che si avvaleva dei bozzetti a olio venisse recepita maggiormente durante l'alunnato presso un maestro.

C'è però un'altra circostanza da tenere in considerazione: ad altezze cronologiche che qui interessano, un personaggio quale Nicolas de Largillier diventò influente all'interno dell'Académie francese. Entrato con l'appoggio di Charles Le Brun, tra il 1720 e il 1746 introdusse nella prassi dei propri allievi alcune novità provenienti dall'Europa settentrionale. Dopo l'alunnato ad Anversa e poi a Londra, il maestro era pienamente cosciente dei procedimenti adottati da Rubens e Van Dyck: utilizzava le *esquisses coloriées* in sostituzione dei disegni e questo andava a discapito del progetto preimpostato nei soli studi grafici.²⁸⁸ (Fig.30)

Il suo allievo più famoso, il già menzionato Jean-Baptiste Oudry (1686 –1755), soleva realizzare «*esquisses à l'huile*» come il maestro e considerava il colore come una parte fondante della dottrina della pittura: i principi del colorito non potevano più essere demandati al gusto di ciascuno, né all'istinto.²⁸⁹ Ogni artista avrebbe dovuto sviluppare il proprio senso del colore attraverso una lunga pratica e la familiarità insistita e continua con il naturale, non soltanto con le opere veneziane e fiamminghe. Traballava così l'edificio accademico che aveva sempre estromesso il colore come attinente all'esecuzione e al mestiere della pittura: il valore di un dipinto, affermava Oudry in due *conférences* datate 1749 e 1752, non si poteva stabilire solo sulla base del soggetto.²⁹⁰

La genealogia dell'*esquisse peinte* si può ripercorrere attraverso la produzione

giugno-20 settembre 2015] a cura di B. Sarrazin, A. Collange-Perugi, C. Gustin-Gomez, Paris 2015.

287 Philadelphia 1994, p. 18.

288 Michel 1993, pp. 218-221. Dezallier d'Argenville ne dava notizia: Largillier «jetoit tout d'un coup sa pensée sur la toile» e soleva preparare bozzetti per le commissioni importanti; cfr. A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris 1762, tomo IV, p. 303, consultato all'indirizzo <http://bibliotheque-numerique.inha.fr>.

289 Si veda H. N. Opperman, *Largillier et son élève, Jean Baptiste Oudry*, in *Largillier: portraitiste du dix-huitième siècle*, catalogo della mostra [Montréal, Musée des beaux-arts, 19 settembre-15 novembre 1981] a cura di M. N. Rosenfeld, Montréal 1982, pp. 310-319.

290 Le *conférences* si intitolano «Sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres» (7 giugno 1749) e «Discours sur la pratique de peindre» (2 dicembre 1752); ora in Paris 2007-2015, rispettivamente in Tomo V: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, vol. I, pp. 319-341; e in Tomo VI: Les Conférences entre 1752-1792, vol. I, pp. 49-80.



30. Nicolas de Largillière, *Le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris commémorant le repas offer à Louis XIV le 30 janvier 1687, 1689*, olio su tela, 32x41,5 cm, Paris, Musée Carnavalet

di Jean-François de Troy e François Lemoyne giù fino agli allievi che, peraltro, arricchirono la propria educazione nella Penisola: si tratta di François Boucher, Carle Van Loo, Charles-Joseph Natoire. In particolare i bozzetti destinati a fornire la traccia per la tessitura degli arazzi costituiscono la parte più consistente della produzione francese del secolo XVIII: basti citare le *esquisses peintes* di Oudry, Boucher, Jean-François de Troy o di Deshayes.²⁹¹

Scrivendo Anne Claude de Tubières-Grimoard de Pestels de Lévis, meglio noto come conte di Caylus, nella biografia di De Troy:

291 M. Roland Michel, «*Le trésor de leur études ...*», in Strasbourg 2003, p. 59 nota 20. Il legame tra bozzetti e arazzi era peraltro antico: Peter Paul Rubens discendeva da una famiglia di arazzieri per parte di madre, nel 1630 sposò la figlia di un mercante di arazzi e già dal 1616 elaborava cicli di arazzi per mezzo di bozzetti; si veda Peter C. Sutton in *Drawn by the brush: oil sketches by Peter Paul Rubens*, a cura di P. C. Sutton, M. E. Wieseman con N. van Hout, New Haven 2004, p. 29. I modelli per gli arazzi erano caratterizzati da uno studio coloristico estremamente accurato e risultavano molto compiuti nel loro aspetto formale perché dovevano servire da guida ai tessitori. Si considerino pure i lotti 61-69 con le *Storie di Ester* di De Troy passati in vendita presso Sotheby's nel 2011. Si segnala qui lo studio di Xavier Salomon su alcuni modelli di Corrado Giaquinto che sono identificati come preparatori per una serie di arazzi con le *Metamorfosi* per i reali di Spagna (1753-1763?). Interessanti sono le considerazioni sullo statuto di queste tele di piccolo formato. Si veda X. F. Salomon, *Corrado Giaquinto's Medea Rejuvenating Aeson and Other Modelli for the Palacio Real of Madrid*, in «Metropolitan Museum Journal», 48.2013, pp. 181-197.

“ En conséquence de sa façon de composer sur la toile, [de Troy] a fait très peu d'études sur le papier. Ses esquisses coloriées sont un peu plus communes; car il disait qu'un peintre devait peindre. Il avait raison; mais une opération aussi étendue qu'un tableau d'histoire doit nécessairement coûter des réflexions, des méditations. En agir autrement, c'est, en quelque façon, abandonner son génie au hasard, et le hasard a bien des inégalités.²⁹²

Fu proprio grazie a François de Troy (1679–1752), peraltro, che il bozzetto francese conobbe allora un cambio di passo, poiché si moltiplicò nella produzione di Vien, Pierre e Hallé. Il *cursus honorum* di de Troy rimane significativo anche per la circolazione di certe pratiche artistiche: già professore all'Accademia di Parigi, diresse dal 1738 l'Accademia di Francia a Roma e a Roma fu anche direttore dell'Accademia di S. Luca (1743). Sebbene Caylus ne sottolineasse i limiti, il dato di fatto era che i bozzetti fossero usati dal maestro parigino in sostituzione dei disegni: «un peintre devait peindre». (Figg.31, 32)

Tra gli anni della formazione «italiana» dei pittori della «génération de 1700», databile intorno al 1720, e il momento, intorno agli anni Settanta, in cui il fenomeno della contaminazione del quadro con la fattura (apparentemente) improvvisata del bozzetto si sarebbe completata grazie a Jean-Honoré Fragonard, si può inscrivere il momento di massima diffusione del bozzetto francese nel secolo XVIII nella pratica dei pittori.

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture iniziò quindi ad accogliere veri e propri difensori del bozzetto, anche tra le file dei professori: a una preparazione di tipo pratico si affiancava anche una preparazione di tipo teorico. Tale istituzione non interveniva nel merito della produzione artistica né stabiliva il compenso per gli artisti: il potere dell'istituzione non era economico, ma consisteva nella presentazione unitaria e collettiva della produzione di dipinti e sculture di quella che si configurava come una comunità di artisti.²⁹³ Inoltre l'assemblea disponeva una verifica della capacità teorica dell'artista di rendere conto, con un discorso, della propria esecuzione, dei principi e delle idee sull'arte che avevano fatto da *fil rouge*. Questo fu uno dei motivi per cui, al fine di migliorare gusto e capacità immaginativa dei giovani allievi, si ritenne opportuno puntare sulla trasmissione della teoria che sottendeva alla prassi: l'artista doveva imparare a rendere conto

292 Caylus, *Vie de J.-F. de Troy*, p. 34; citato in Jacquot/a in Strasbourg 2003, p. 16. Anche Francesco Solimena, secondo Bernardo De Dominicis, rispose allo stesso modo al suo maestro: «Il Solimena gli rispose che nelle chiese e ne' luoghi pubblici giammai non aveva veduto esporsi i disegni, ma solamente i quadri, laonde però egli dipingea l'accademia per impratichirsi del colore, perocché [...] sperava esporre sugli altari i suoi quadri, non già i disegni»; De Dominicis (1742-1745) ed. 2003-2014, Tomo Terzo/II, p. 1102.

293 Michel 2012, p. 11.



31. Jean-François de Troy, *Créüse consumée par la robe empoisonnée*, olio su tela, 55,5x80,5cm, passato in vendita presso Sotheby's il 26 giugno 2014, lotto 52



32. Jean-François de Troy, *Le combat des soldats nés des dents du serpent*, olio su tela, 55,5x80,5cm, passato in vendita presso Sotheby's il 26 giugno 2014, lotto 52

della propria pratica in un discorso coerente e ponderato.²⁹⁴ Artisti stessi e professori, a Parigi, produssero una gran mole di *conférences*, grazie alle quali si può ottenere uno sguardo privilegiato sulle ragioni e sul tipo di formazione che portavano gli artisti a compiere determinate scelte.

Con le disposizioni del ministro Colbert e le minacce di esclusione, a partire dal 1664, gli artisti *reçus* accettarono la clausola per cui avrebbero dovuto produrre un'opera su un soggetto dato, senza per questo essere retribuiti, seguendo le indicazioni sul formato.²⁹⁵ Per entrare a fare parte dell'Académie, a ogni membro (*agrée*) era richiesto di sottoporre a una commissione un'opera, un *morceau de réception*: quest'ultimo entrava a titolo gratuito in proprietà dell'istituzione e poteva essere esposto. Non essendo i *morceaux* sottoposti al giudizio di un committente pagante, ma ai colleghi artisti e ai professori, essi rispondevano a una concezione dell'arte che stava all'artista difendere nel quadro dell'orizzonte culturale dell'istituzione di cui avrebbe voluto fare parte.²⁹⁶ Il *morceau de réception* poteva in alcun modo essere opera di atelier perché doveva testimoniare l'eccellenza dell'artista. Già nel XVII secolo, con conferma degli statuti del 1712 e del 1751, era stabilito che l'*agrée* dovesse eseguire la propria *esquisse*, precedente in termini concettuali e temporali al *morceau*, sempre all'interno degli ambienti dell'accademia, in modo che solo successivamente essa fosse di nuovo sottoposta al giudizio dell'assemblea. Soltanto a *iter* completato l'opera definitiva poteva essere eseguita. Le *esquisses* permettevano, per così dire, di accostarsi più da vicino al processo mentale della creazione, fino al momento in cui l'artefice propendeva per una o l'altra soluzione.²⁹⁷ Per la natura stessa dell'istituzione accademica, la meticolosa preparazione, secondo stadi che contemplavano il *croquis*, la *esquisse*, l'*ébauche*, superò ben presto, dati tempo ed energie investiti, il dipinto finito.²⁹⁸ Ciò che contava per l'artista era, in buona sostanza, la dimostrazione di possesso di una capacità immaginativa che fecondasse l'invenzione.²⁹⁹ A essere maggiormente ricercata nel saggio della bravura dell'artista era la bellezza delle

294 *Ibidem*, p. 252.

295 *Ibidem*, p. 178.

296 *Ibidem*, p. 242.

297 Per esempio, Christian Michel fa notare che nel passaggio da una *esquisse* di Nicolas-Guy Brenet (conservato al Los Angeles County Museum of Art) al dipinto, *Thésée découvre les armes de son père* (oggi all'École des Beaux-Arts, la tela fu licenziata nel 1769), si può osservare il ripensamento dell'artista. Egli espunge il dio fluviale che nella *esquisse* faceva da «répoussoir», un espediente allora non in voga e che invece era molto in uso nel secolo XVII; si veda Michel 2012, pp. 240-242.

298 Boime 1971, pp. 37-41.

299 Michel 2012, p.183.

idee: un quadro poteva essere disegnato correttamente, colorito alla perfezione, saggiamente composto ma mai doveva mancare la qualità dell'invenzione, la grazia, il brio, il senso di arguzia, l'entusiasmo che catturavano l'attenzione degli esaminatori.³⁰⁰

Concepite proprio all'inizio del processo generativo di un quadro, le *esquisses* si attestavano sempre più, anche a livello ufficiale, come le opere che sostanziassero meglio la «*première pensée*»: esse si potevano apprezzare anche grazie a un formato ben più contenuto rispetto a quello dei *morceaux*.³⁰¹ In più, grazie alla garanzia di autografia di cui godevano, recavano l'impronta inequivocabile di una mano sola. La «*esquisses*» enucleava al massimo grado il *tout-ensemble* della composizione, in modo più pregnante rispetto al disegno finito, come già Vasari aveva scritto.

Vittoria del partito dei *coloristes*, certezza dell'origine, sincerità nella tecnica: i bozzetti diventarono sempre più importanti soprattutto agli occhi del pubblico degli intendenti, in competizione col quadro finito.³⁰² Non a caso, poi, queste opere sarebbero diventate imprescindibili per la *mise en place* dei complicati soggetti biblici o mitologici su cui i giovani si misuravano per aspirare al prestigioso Prix de Rome.

A sancire la vittoria di questi dipinti preparatori, nel 1748 fu infatti aperta l'École royale des Élèves protégés, la cui direzione fu affidata a Charles-Antoine Coypel.³⁰³ L'École era un'istituzione che permetteva ai vincitori del Prix de Rome di diventare dei veri e propri virtuosi delle *esquisses*.³⁰⁴ La vittoria del

300 *Ibidem*, p. 191.

301 A partire da 1780 ca., le dimensioni dei *morceaux* iniziarono crescere notevolmente, mentre i quadri che sancivano l'*agrément* avevano raggiunto dimensioni monumentali, tali che Pierre cercò di porvi rimedio. Facilmente i *morceaux* intorno agli anni '80 del '700 superavano due metri in altezza; si veda Michel 2012, p. 217.

302 Vale la pena di ricordare che, commentando i bozzetti di Carle Van Loo per la cappella di Saint-Grégoire a Les Invalides, Denis Diderot esplose in un «*Mais pourquoi les a-t-il appellées des esquisses? Elles sont coloriées, ce sont des tableaux et de beaux tableaux qui ont encore ce mérite que le regret de la main défailloit en les exécutant se joint à l'admiration et la rend plus touchante*»; si veda il *Salon* del 1765; Diderot (1765) ed. Oxford 1960, vol. II, p. 67. Qui Diderot cita implicitamente Plinio [*Naturalis Historia*, XXXV, XL, 145]. Gli schizzi/*esquisses* di norma non sono colorati, ma questi di Van Loo sono dei bei dipinti, ammirevoli pur nel «*regret de la main*». Diderot sosteneva che le caratteristiche di quelle *esquisses* consentissero di considerarle quadri a pieno titolo.

303 Si veda L. Courajod, *Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIII siècle: L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'École royale gratuite de dessin fondée par Bachelier*, Paris 1874.

304 I primi veri concorsi di *esquisses peintes* si tennero all'École des Beaux-Arts soltanto a partire dal 1816; cfr. Boime 1971, p. 45.

Grand Prix garantiva la possibilità di affrontare economicamente il viaggio di perfezionamento presso l'Accademia di Francia a Roma e completare la propria formazione per diventare pittore di storia: furono garantiti ai vincitori alcuni anni di formazione supplementare prima della partenza.

Il concorso per il Prix de Rome si dispiegava in varie fasi e i contendenti, ognuno dei quali era un membro dell'accademia, si incontravano all'inizio dell'anno, di solito a marzo. Poi in un giorno solo i partecipanti eseguivano un bozzetto di piccole dimensioni (misure che poi diventarono standard e corrispondono a 32,5 x 40,5 cm). Il soggetto prescelto era deciso dal professore e l'artista non poteva allontanarsi dall'area di lavoro finché tutto l'iter non fosse stato completato. I bozzetti erano quindi sottoposti a una giuria di accademici e, a partire da questo insieme, ne venivano selezionati alcuni. I prescelti, in poche settimane, erano destinati a diventare quadri in grande.

Ai vincitori del Gran Prix de Rome, nell'École royale des Élèves protégés, fu assegnato un maestro che li rendesse edotti su «l'Histoire», «la Fable et la Géographie»: dal 1755 fu Michel-François Dandré-Bardon. Già vincitore del secondo posto al Gran Prix de Rome nel 1725, partì per l'Italia fermandosi a lungo a Roma (1726-1728) e sei mesi a Venezia³⁰⁵ (1731). (Fig.33) In carica fino al 1771, Dandré-Bardon ricevette il compito di dare agli «élèves protégés» un'infarinatura di cultura generale, negli anni di attesa prima della discesa nella Penisola.³⁰⁶ Naturalmente, si espresse anche in materia di *esquisses*, avendo svolto il proprio alunnato presso Jean-Baptiste Van Loo e François de Troy. A queste opere dedicò una significativa affermazione all'interno del suo trattato di pittura, nel capitolo su «Sublime e pathétique»:

“ Une composition qui ne présenteroit rien que de fort ordinaire dans le coloris & le dessein, pourroit se faire estimer par le sublime de son ordonnance. Suivant ce principe une Esquisse même peut être sublime dans son genre! Eh! Combien en est-il dans les cabinets des Curieux, qui sont à ce titre justement admirées!³⁰⁷

305 P. Rosenberg, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778)*, in «Cahiers du dessin français», 12.2001, p. 5.

Si vedano i disegni che contraggono un debito evidente con Giovan Battista Tiepolo (disegni n.° 8a, 8b, 9), Franz Anton Maulbertsch (n.°13) e, secondo il parere di chi scrive, con le stampe da Giovanni Battista Castiglione (n.° 56).

306 C. Michel, *Mythe culturel, des origines de la révolution à la fin de l'Empire?*, in *Le progrès des arts réunis 1763-1815*, atti del convegno [Bordeaux-Toulouse 22-26 maggio 1989] a cura di D. Rabreau e B.Tollon, Bordeaux 1992, p. 84.

307 M.-F. Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765, vol. I, p. 156.



33. Michel-François Dandré-Bardon, *L'adorazione dei teschi*, 1733-1734, olio su tela, 52,8 x 63,6 cm, Washington, National Gallery of Art

Nella *esquisse* si verificava al massimo grado, infatti, il potere dell'idea e del progetto dell'artista: seppure l'esecuzione finale non avesse mantenuto le promesse della *esquisse*, essa sarebbe stata ammirabile anche sola. Dandré-Bardon introduceva inoltre un significativo commento riguardo all'apprezzamento degli schizzi da parte dei *curieux*. La produzione di bozzetti, infatti, non gli era affatto sconosciuta.³⁰⁸

Una riflessione, infine, va riservata al già citato conte di Caylus, che tra il 1747 e il 1750 tenne ben 18 *conférences*: fu uno dei personaggi che più segnarono la critica del secolo XVIII.³⁰⁹ Votato all'analisi autoptica dell'opera, illustre dilettante,

308 Su Dandré-Bardon si veda D. Chol, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^{ème} siècle*, Aix-en-Provence 1987, e A. Rizzo, *Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017, pp. 36-37; p.111; p. 144.

309 Per una riflessione recente sul conte di Caylus si rinvia il saggio di Marc Fumaroli, *Le comte de Caylus et Edme Boucharde: deux réformateurs du goût sous Louis XVI*, Paris 2016, oltre che allo studio di Simone Gougeaud-Arnaudeau, *Le comte de Caylus (1692-1765): pour l'amour des arts*, Paris 2010.

amante dell'arte e infine membro onorario dell'Académie royale de peinture et de sculpture, parteggiò per la rivoluzione compiuta da Antoine Watteau e per la vittoria dello spirito creatore individuale, per il genio sulla natura. Leggendo i suoi discorsi ci si rende conto che le opere non fossero per lui mero documento, sulla base di quanto emerso dagli studi antiquari, dalle scoperte archeologiche, dall'analisi materiale dell'opera, il tutto sottoposto al carattere sperimentale dell'osservazione: esse erano anche le prove del gusto dell'epoca. Il conte di Caylus si può forse definire come il più celebre *amateur* del XVIII secolo: dal 1731 divenne *honoraire amateur* presso l'Académie Royale de Peinture.³¹⁰

Già nel 1747, anno della *conférence* del celebre conte sull'armonia e sul colore, velocità del tratto e momento epifanico della creazione sembravano convergere. Tra l'andamento del tratteggio e l'evocazione del dato cromatico sembrava essere stato costruito un ponte che superava le facili categorizzazioni di disegno e colore. L'osmosi tra disegno e bozzetto dipinto era, a quel punto, un dato da prendere per buono. «Pensare» è «fare», sembrava affermare Caylus in più di una *conférence*, seguire il pensiero dell'artista al lavoro, i suoi «tâtonnements», significa seguire il segno tracciato con lo stilo sulla carta (o sulla tela). Il disegno, e il bozzetto per analogia, equivaleva dunque alla trascrizione dell'attività del pensiero in un oggetto concreto:

“ Vous dessinez une pensée, vous le jetez sur le papier dans le désordre d'une première idée, soit pour ne la point oublier, soit pour le besoin que vous avez de composer. Le trait simple, gras, maigre, coulant ou prononcé, indique cependant la couleur et souvent l'harmonie dont l'auteur est capable.³¹¹

L'*esquisse* permetteva, a coloro che si auto-investivano come iniziati, di entrare nel segreto della creazione.

Celebre, a questo proposito, è l'affermazione pronunciata a tal proposito dal conte di Caylus in un passaggio della sua *conférence*, pronunciata il 7 giugno 1732 presso l'Académie Royale:

“ Quoi de plus agréable, en effet, que de suivre un artiste du premier ordre dans le besoin qu'il a eu de produire ou dans la première idée dont il a été frappé pour une machine dont on peut comparer l'exécution, d'approfondir les différents changements que ses réflexions lui ont fait faire avant d'avoir arrêté son ouvrage,

Si veda anche Rossi Pinelli 2009, pp. 19-20.

310 Si veda Démoris 2003, pp. 33-34.

311 *Conférence* intitolata «De l'harmonie et de la couleur» (7 novembre 1747), ora in Paris 2007-2015, Tomo V: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, vol. I, pp. 73-74.

de chercher à s'en rendre compte, de se voir enfin avec lui dans son propre cabinet, et de pouvoir se former le goût en examinant les raisons qui l'ont engagé à faire des changements.³¹²

IV. L'APOTEOSI TRA LUCI E OMBRE: IL RUOLO DEGLI AMATEURS E DI DENIS DIDEROT

Le esposizioni delle opere dei membri dell'Académie si svolsero con regolarità a partire dal 1737 nel Salon carré du Louvre: esse divennero un'occasione per ammirare e discorrere delle opere in presenza di esse, anche da parte del pubblico non propriamente specializzato che vi si recava in visita.³¹³

Più che alla corte, l'organizzazione e il funzionamento delle esposizioni erano infatti legati a una serie di variabili quali il gusto, la committenza e il pubblico.³¹⁴

Le centinaia di pagine di critica ai Salons parigini circolavano manoscritte all'interno di una piccola *élite*:³¹⁵ non si tratta di sistemi filosofici, ma di pensieri spesso incoerenti, di riflessioni subitane che si nutrivano della forza dell'ispirazione. Per il fatto stesso che i Salons di Diderot non appartenessero a un genere ben definito, essi erano redatti come una corrispondenza amicale, intima e senza regole precise, in una forma aperta e irregolare.³¹⁶ L'esperienza dell'arte che il *philosophe* faceva durante le sue visite alle esposizioni andava di pari passo con la presa d'atto dell'inadeguatezza dell'apparato teorico «ufficiale», in un frangente in cui era il riguardante a doversi esprimere.

Sicuramente la circolazione di questa tipologia di scritti esercitò un'influenza sul gusto di un ristretto gruppo di intendenti; ma, si badi bene, una penna celebre come quella di Diderot era quasi sconosciuta ai suoi contemporanei per «meriti»

312 *Conférence* intitolata «Discours sur le dessins» (7 giugno 1732), ora in Paris 2007-2015, Tomo IV: Les Conférences entre 1712 et 1746, vol. II, p. 451.

313 Si veda A. Lilti, *Le monde des Salons: sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2005. Le esposizioni all'inizio non si svolsero con cadenza regolare, la periodicità sopraggiunse solo a partire dall'anno 1737. I Salons si svolsero dal 1667 al 1881, ma al Louvre solo a partire dal 1699, con una lunga interruzione dal 1704 al 1737. Proprio al 1737 si data l'esposizione al Salon della serie di 32 *esquisses* con la *Cyropédie* di Hyacinthe Collin de Vermont; si veda X. Salmon, *La Cyropédie di Hyacinthe Collin de Vermont, 1735*, in «Gazette des Beaux-Arts», dicembre 1994, pp. 243-266 e Strasbourg 2003, p. 122 e sgg.

314 Si veda a questo proposito A. Becq, *Esthétique, société, marché*, in *La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, a cura di J. Rasmussen, Paris 2009, pp. 19-47.

315 R. Lüthje, *De la problématique de l'esquisse dans le Salon de 1767 in Le regard et l'objet. Diderot critique d'art*, atti del convegno [Orléans e Siegen, 1989] a cura di M. Delon e W. Drost, Heidelberg 1989, p. 55.

316 Lüthje in Heidelberg 1989, p. 60.

in campo artistico.

La spontaneità, che corrisponde a ciò che vi sia di più vicino all'espressione «naturale» dei pensieri giustapposti raccolti nei diari intimi – di cui peraltro non si escludeva la possibilità di pubblicazione – non poteva sostanziarsi in un sistema logico da trattato di estetica. Scriveva Denis Diderot, legando letteratura e pittura nella ricerca della spontaneità primigenia:

“ En littérature comme en peinture, ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse.³¹⁷

Le parole di Diderot erano imparentate con quelle poste a introduzione dell'articolo di Voltaire dedicato a l'«éloquence» nell'*Encyclopédie* (1755). Il cappello dell'articolo recita:

L'article suivant nous à été envoyé par M. de Voltaire [...] Dans la lettre qu'il nous a fait l'honneur de nous écrire à ce sujet, il y a la modestie de ne donner cet article que comme une simple esquisse; mais ce qui n'est regardé que comme une esquisse par un gran maître, est un tableau précieux pour les autres.³¹⁸

Come alla *esquisse* dipinta, così a quella in forma scritta Diderot riconobbe un fascino indiscusso. Queste *esquisses* in forma scritta seguivano il pensiero ondivago del filosofo: in modo analogo, alla traccia del pennello sulla tela seguiva i «pensieri» in formazione nell'immaginazione del pittore.³¹⁹

«Esquisse» scritta o dipinta sono analoghe e innervate della stessa sostanza, ciò che le rendeva preziose o, viceversa, triviali è l'occhio e la mente del riguardante o del lettore. Il fatto stesso che si tenesse presente sempre la ricezione è indice del cambiamento in atto: non è un caso che si iniziasse a scrivere – in modo tale che noi possiamo leggere – più profusamente sulle *esquisse* quando la dinamica sociale del rapporto biunivoco artista – committente si arricchiva di nuovi agenti. All'interno del sistema accademico si potevano individuare delle *élites* che venivano in qualche modo tollerate dagli artisti e che diventavano un interlocutore privilegiato, oltre che la prima forma di mediazione non strettamente organica al mondo artistico. A caratterizzare il dialogo tra artisti e «pubblici» nel secolo

317 D. Diderot, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, ed. Oxford 1963, vol. III (1767), p. 260.

318 Si veda l'articolo «Éloquence», in *Encyclopédie* 1755, tomo V, p. 529. Corsivo nel testo originale. Le tecniche di conversazione contenute nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione divennero molto popolari nel XVIII secolo. Si può istituire un parallelo tra lo stile delle *esquisses* e la gradevolezza che la conversazione sagace e raffinata – ma fine a se stessa – che veniva insegnata all'«uomo di mondo» goldoniano; cfr. anche Krückmann in Landshut/Ergolding 1990, pp. 89-91.

319 C. Jacot Grapa, *Diderot et l'esquisse: la danse de l'esprit*, in «L'Esprit Créateur», 56, 4.2016, pp. 22-34.

XVIII è proprio l'asimmetria della dinamica sociale: resta valido l'assunto per cui, nello scambio di reciproche finezze, la familiarità con chi sia dotato di genio nelle arti figurative è un tratto di spirito e intelligenza per chi voglia fregiarsi della signorilità.³²⁰

Le pagine a firma del conte di Caylus o dell'abbé Du Bos, che informano qualsiasi studio che abbia l'ambizione di occuparsi di bozzetti in ambito francese, erano ancora il prodotto di uno scambio d'idee interno a gruppi piuttosto ristretti. In essi era legittimo discutere di temi riguardanti l'arte in un dialogo di tipo accademico: questi circoli si configuravano come comunità unite dall'attribuzione di prerogative precise.³²¹ Attenti alle mode, gli *amateurs* possedevano il gusto, del tutto sconosciuto ai semplici *curieux*: i primi si accostavano da vicino alla prassi degli artisti, indagavano le motivazioni delle scelte figurative, infine suggerivano soluzioni; i secondi avevano un gusto meno selettivo, accostando l'interesse per i *naturalia* a quello per le opere d'arte.³²² Ai *curieux* non interessava il processo generativo di un dipinto, poiché la conoscenza era volta a rintracciare un ordine e riconoscere il bello nel mondo circostante: si trattava della ricostruzione di un microcosmo in cui avevano diritto di cittadinanza quadri, antichità, medaglie, oggetti esotici e naturali.³²³

Agli *amateurs*, invece, non era estraneo un interesse proto – scientifico per l'arte: Claude-Henri Watelet stesso, il redattore della voce «esquisse» nell'*Encyclopédie*, era un *amateur*. «Receveur général des Finances, honoraire à l'Académie royale de peinture et de sculpture» e membro dell'Académie Française, Watelet era infatti un incisore dilettante: fu lodato da Falconet che lo chiamava «savant amateur».³²⁴ Gli *amateurs* erano dei veri e propri attori nel panorama accademico e il loro ruolo era riconosciuto a livello istituzionale: in occasione dei Salons iniziarono gli attacchi contro le gerarchie precostituite. Il gruppo di questi esperti d'arte costituiva un interlocutore ideale: erano essi stessi artisti dilettanti e la loro passione per la produzione dei pittori viventi faceva tesoro di questo tipo di

320 Conti in Torino 1979-1983, pp. 254-255.

321 Caylus è tacciato di essere l'intermediario tra «l'homme opulent et l'artiste indigent» da Diderot; si veda C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008, p. 305.

322 Ai *curieux* Antoine Schnapper ha dedicato il suo fondamentale studio *Curieux du Grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994.

323 Si veda Krzysztof Pomian, in particolare il capitolo *La cultura della curiosità* (pp. 61-82), in Milano 1989.

324 C. Guichard, *L'amateur dans la polemique sur la critique d'art au XVIII^e siècle*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, atti del convegno [Lausanne, 14-15 febbraio 2008; "Théorie de l'Art et Critique d'Art", Paris, 10-12 aprile 2008; "Théorie de l'Art et Histoire de l'art", Rome, Villa Medici, 22-23 maggio 2008] a cura di C. Michel, C. Magnusson, J. Blanc, Paris 2013, pp. 113-116.

eventi.³²⁵

Il loro giudizio si basava sull'emozione personale, oltre che sul desiderio di conoscenza da presso del miracolo della creazione.³²⁶ Ciò che metteva in comunicazione artista e *amateur*, quello che faceva del secondo un valido consigliere del primo, era il «goût»: una qualità decisamente elitaria quanto di difficile definizione.

La verità, come fece notare Charles-Antoine Coypel nel 1747, è che il pubblico del Salon non era affatto omogeneo, a esso non era riconosciuta una facoltà critica legittima; al massimo avrebbe potuto applaudire e lodare le opere esposte. Dunque, per lungo tempo, la critica rimase appannaggio di poligrafi e pubblicisti. Gli enciclopedisti, più tardi, tentarono di allargare la base del giudizio istruendo il pubblico, non accettando che ci fosse un gioco ristretto di socialità e comunità chiuse. Fuori dalle traiettorie di pensiero di una comunità di *amateurs*, all'interno della quale si esercitava una selezione dettata dal buon gusto e dal sentimento, gli enciclopedisti mirarono a costruire la responsabilità politica del giudizio, sempre nel rapporto con il pubblico.³²⁷

Circoscrivere i destinatari degli scritti di Diderot è però fondamentale: così si spiega l'incoerenza di certe sue affermazioni, così si percepisce che a quelle pagine non era attribuito valore educativo, come invece avveniva per le pagine dell'*Encyclopédie*. Originariamente, poi, i *Salons* scritti a Parigi erano destinati a confluire nella *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, redatta per trentasei anni dal barone Friedrich Melchior von Grimm (1723 – 1807). Stampati solo nei primi decenni dell'Ottocento, i bollettini di Grimm erano destinati alle corti tedesche e nord-europee: il sistema di propagazione d'idee dalla Francia alle lande più settentrionali e l'influsso delle teorie empiriste di John Locke, per il tramite di Jonathan Richardson, sui francesi, inizia a emergere in questo frangente.³²⁸ Grimm scelse come interlocutori del periodico manoscritto gli artisti

325 Ci si riferisce al periodo che precedette gli anni in cui furono organizzate le prime pionieristiche mostre retrospettive di pittura francese (anni ottanta del XVIII secolo); si veda Haskell 2008, pp. 29-38. Sull'attitudine degli *amateurs* per la didattica applicata al disegno si veda pure C. Guichard, *Les «livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'art», 143.2004/1, pp. 49-58.

326 Guichard in Paris 2013, p. 118.

Christian Ludwig von Hagedorn pubblicò – in francese – una delle opere cardine per l'orientamento di questi particolari intendenti d'arte: *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes* (1755).

327 D'altronde Diderot si era scagliato contro Caylus soprattutto nell'ambito di una controversia sull'arte degli antichi; su questa disputa, J. Seznec, *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford 1957, in particolare *La singe antiquaire*, pp. 79-96.

328 Sugli «orizzonti inglesi» dell'estetica Becq 1984, vol. I, pp. 145-171. Il conte di Shaftesbury,

contemporanei e, solo in seconda istanza, il pubblico colto; attaccava i conoscitori perché non si lasciavano trasportare alla contemplazione dell'opera d'arte e contrapponevano la razionalità al «genio».³²⁹

Diderot annotava nei suoi quaderni, che poi sarebbero confluiti nel periodico di Grimm, in qualità di spettatore *savant*, i pensieri che gli suscitavano le fitte file di opere esposte alle pareti.³³⁰ Nei suoi appunti, il *philosophe* non voleva far assurgere l'«esquisse» ad alcun rango privilegiato, non ne difendeva le caratteristiche né ne consigliava la realizzazione: dai suoi scritti si evince solo il piacere cui si abbandonava in alcuni casi, alla vista dei bozzetti. Era un piacere segreto, intimo, legato a lui e a lui soltanto, che variava nel tempo e a seconda delle opere che osservava.³³¹

La svolta nell'apprezzamento delle *esquisses* è decretato dal commento al Salon del 1765:

“ Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de la chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'ame du peintre, qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait; or, plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise.³³²

Il modo più immediato attraverso cui l'enciclopedista poteva farsi intendere dai suoi lettori era utilizzando il codice della musica, in un confronto tra musica vocale e musica strumentale. Egli allora aggiungeva:

“ Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite, presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il

inoltre, aveva individuato proprio nella facoltà dell'uomo di intuire il bello la possibilità di uno scarto verso lo status di «soggetto creante»: in questo modo è la ricezione che diventa fattore decisivo del processo estetico.

329 Si veda Rossi Pinelli in Firenze 1994, p. 298.

330 Per una panoramica sui pubblici che animavano questo tipo di esposizioni a Londra e Parigi a fine secolo e per l'*accrochage* dei dipinti si veda Griener 2010, in particolare pp. 124-130 con bibliografia precedente. Si guardi anche il catalogo della mostra *Le Goût de Diderot: Greuze, Chardin, Falconet, David*, [Montpellier, Musée Fabre, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014] a cura di M. Hilaire, S. Wuhrmann, O. Zeder, Paris 2013.

331 Si veda per esempio D. Brewer, *The progress of sketches*, in Trier 2008, pp. 269-279: 277.

332 Diderot (1765) ed. Oxford 1960, vol. II, pp.153-154. Il commento è dedicato alla *esquisse* di Jean-Baptiste Greuze, *La Mère bien-aimée*.

est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée: combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées.³³³

Nella *esquisse* non occorre cercare l'impianto monumentale dell'opera, né la compiutezza del sistema filosofico, tantomeno la solennità della musica vocale: la verità risiedeva nello spazio intimo del ricevente, che con l'immaginazione completava ciò che l'artista aveva solo accennato, a seconda dei propri stati d'animo.³³⁴ Attraverso queste parole è riconosciuta dignità all'estetica della «*esquisse inachevée*», quindi a un'estetica che contempla l'incompiuto, la bellezza del gesto interrotto e lo slancio inventivo primario. Non è necessario formulare un giudizio, né una decisione definitiva su una *esquisse*, proprio grazie alla sua forma aperta: in questo modo l'opinione può cambiare a seconda delle circostanze e dei moti dell'animo.

Per questo motivo, non discostandosi molto dagli avvertimenti di Watelet, Diderot tornò più e più volte sullo stadio al quale la *esquisse* si interrompeva e sui pericoli di cui essa avrebbe potuto essere foriera: l'errore, la noncuranza, l'immatunità. Scriveva in occasione del Salon del 1765, riferendosi a *L'Éducation des riches* di Noël Hallé:

“ Cela est misérable. On a quelquefois vu des pieds et des mains négligés, des têtes croquées, tout sacrifié à l'expression et à l'effet. Il n'y a rien ici de rendu, mais rien du tout, et point d'effet: c'est le point extrême de la licence de l'esquisse.³³⁵

L'*esquisse* non è la regola, è una pausa, è un languido sostare meditabondo, non può essere il punto d'arrivo di un artista. Il punto è – e non solo in materia di dipinti preparatori – sempre quello dell'equilibrio, difficile da trovare, tra il troppo finito e l'ingegnosamente interrotto. Diderot sottolineava come un giovane

333 Diderot (1765) ed. Oxford 1960, vol. II, p. 154. Per quanto riguarda i Salons e la musica, si vedano anche J.-C. Rebejkow, *La musique dans les Salons de Diderot*, in «Revue Romane», vol. 32 n.1, 1997 e gli atti del convegno *Diderot, Les Beaux-Arts et la musique* [Aix en Provence, 14-16 dicembre 1984], Université de Provence 1986.

334 Come aveva scritto Caylus a proposito dei disegni: «Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'esprit de l'auteur ressentait alors la force et la vérité de l'expression, l'œil curieux, l'imagination animée, se plaisent et sont flattés chacun d'achever ce qui souvent n'est qu'ébauche. La différence qui se trouve, selon moi, entre un beau dessin et un beau tableau, c'est que, dans l'un, on peut lire à proportion des forces tout ce que le grand peintre a voulu représenter, et que, dans l'autre, on termine soi-même l'objet qui vous est offert»; discorso intitolato «L'étude du dessin» (7 giugno 1732), ora in Paris 2007-2015, Tomo IV: Les Conférences entre 1712 et 1746, vol. II, p. 451.

335 Diderot (1765) ed. Oxford 1960, vol. II, p. 86. Diderot si riferisce alla «pauvre esquisse» di Hallé con *L'Éducation des riches*.

artista potesse realizzare *esquisses* in modo brillante, anche se tecnicamente non fosse particolarmente dotato; spesso, invece, un quadro finito richiedeva pratica ed esperienza, non soltanto l'ispirazione fiammante e subitanea. Il genio, la *verve*, quindi, si sarebbero manifestati principalmente nell'*esquisse*, non avendo conferma nell'opera licenziata.

L'interrogativo cruciale del filosofo veniva posto nel 1767:

“ Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont, la vie n'y est plus. [...] Pourquoi un jeune élève, incapable de faire même un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse? C'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie; et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience des longues études, et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé; et conserver la vie de la jeunesse?³³⁶

Il quadro finito può essere la tomba della vita, è il cadavere in cui ogni potenzialità è espressa: in esso non si ravvisa più alcun impulso. È la passione il vero motore della creazione, non la riflessione: una sola parola è in grado di produrre nella mente di chi ascolta un intero e compiuto pensiero, così come basta una *esquisse* a suscitare nell'animo dello spettatore, che è in risonanza con quello dell'artista, una grande opera.

Anche alla vista della serie di *Ruines*, opera di Hubert Robert, il *philosophe* annotava numerosi pensieri sulle *esquisses*. È celebre il commento al Salon del 1767, in cui Diderot appuntava, commentando la tecnica del pittore: (Fig.34)

“ Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion. Un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton; et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élançés en avant, et voilà deux bras; deux autres traits informes, et voilà deux jambes; deux endroits pochés au dedans d'un ovale, et voilà deux yeux; un ovale mal terminé, et voilà une tête; et voilà une figure qui s'agite, qui court, qui regarde, qui crie. Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste, *Agnosco veteris vestigia flammæ*. Dans les transports violens de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri, et se tait. Cependant j'ai tout entendu. C'est l'esquisse d'un

336 Diderot (1767) ed. Oxford 1963, vol. III, p. 241. Su questo tema si veda anche il bell'articolo di Uwe Fleckner, «*Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?*» Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle, in Paris 2001, pp. 509-533.



34. Hubert Robert, *Une vue de la Ville Madame, à Rome*, 1765-67, olio su tela, 53 x 70 cm, San Pietroburgo, Ermitage

discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fai donc un poète qui finit tout?
Il tourne le dos à la nature.³³⁷

E la riflessione di Diderot, dopo un racconto piccante, continuava così:

“ L’esquisse ne nous attache peut-être si fort, que parce qu’étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu’il plaît. C’est l’histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous les sommes tous plus ou moins³³⁸ .

Tutta la poetica del Salon del 1767 contraeva un debito con quella che Edmond Burke aveva enucleato nel suo *A philosophical Inquiry into the origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*. Pubblicato nel 1759, ne era stata fornita una traduzione in francese nel 1765: solo grazie a questa circostanza si può spiegare la veemente difesa della *esquisse*.³³⁹ Fu Burke a proporre i criteri di definizione, le sorgenti del sublime: esso non è connotato da armonia o placido sentire, ma dal tumulto

337 Diderot (1767) ed. Oxford 1963, vol. III, pp. 247-248. È il commento a una «Esquisse coloriée d’après nature à Rome» licenziata da Hubert Robert.

338 *Ibidem*, p. 242.

339 Si veda J. Seznec, *Préface*, in Diderot (1767) ed. Oxford 1963, vol. III, p.VIII.

interiore, financo dal terrore. È nella natura stessa, nella sua sostanza primigenia e selvaggia che va ricercata l'origine di un'emozione sublime: la rottura dei legami teorizzata in questo Salon, la sensazione di terrore che un grido scomposto può suscitare, hanno dignità e ragione d'essere nel momento in cui si colga il tratto sublime delle cose. Di certo queste idee erano in circolazione già da tempo, ma l'analisi delle suggestioni proposte dal *philosophe* porterebbe in una sola direzione. L'imitazione pedissequa, la ricerca del *trompe l'œil* o l'aspirazione alla verosimiglianza potevano invece nascondere dichiarazioni mendaci, legate alle convenzioni del gusto: il balbettio, un grido, una pennellata appena tracciata, i segni della matita in forma di *croquis* erano forme più autentiche e sincere di espressione artistica o verbale. La forma appena accennata e quella troppo dettagliata costituiscono due estremi, ma Diderot sembrava accettare soltanto il primo polo:

“ Ô mon ami, la plate chose que des vers bien faits! La plate chose que la musique bien faite! La plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint!³⁴⁰

L'«élan vital» è nell'accento, nel frammento, nella maestria nella gestione della «négligence»: così la sintassi si faceva fratta, paratattica e nominale, libera dalle regole, a dire il vero. Diderot subiva la seduzione delle idee indeterminate, vaghe, non sottoposte al ragionamento, proprie dell'*esquisse*: ciò che è vivo e fragrante, appena creato, è anche informe.

Nel 1767 il carattere iniziatico della fruizione della *esquisse* emergeva: il genio non è di tutti, è innato. Riflettere, elaborare, meditare, acquisire abilità nel «faire» sono abilità che possono essere insegnate: il fuoco della genialità era, al contrario, un germoglio che nasceva spontaneo.

“ Ce n'est rien et c'est beaucoup, comme de toutes les esquisses. [...] Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fogue. Un bon tableau n'est jamais que l'ouvrage d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la belle esquisse, et le génie ne se donne pas; c'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau fair, et le fair peut s'acquérir. Lorsque nous voyons les esquisses d'un grand maître, nous regrettons la main qui a défailli au milieu d'un si beau projet.³⁴¹

340 Diderot (1767) ed. Oxford 1963, vol. III, p. 117.

341 *Ibidem*, p. 298. È la «esquisse d'une femme assise» di Nicolas-René Jollain.

Una parte del fuoco di questa fase andava ritenuto negli stadi successivi, così come la *verve* della giovinezza poteva essere mantenuta viva anche in età adulta. Eppure basta aspettare pochi anni e neppure Robert si sarebbe salvato dalle critiche. Ecco Diderot tornare sui suoi passi:

“ C’est une fort jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si, moins expéditif, moins croquant, il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement. [...] Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l’habitude de finir, sa tête et sa main deviendront libertines [...] Finissez, monsieur Robert; prenez l’habitude de finir, monsieur Robert.³⁴²

Ma prima della critica al Salon del 1767, prima che il secolo si chiudesse, va posto l’accento su un altro pensiero fondamentale bloccato su carta da Denis Diderot: è un abbozzo di gerarchia in base al grado di libertà d’espressione nelle tre arti figurative.

“ La sculpture est faite pour les aveugles, et pour ceux qui voient. [...] Le peintre et le sculpteur sont deux poètes; mais celui-ci ne charge jamais. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas [...] Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d’exquis, qui m’annonce que son travail est long, pénible, difficile, et que, s’il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu’on peut créer en un instant et effacer d’un souffle il n’en est pas ainsi du ciseau qui déposant la pensée de l’artiste sur une matière dure, rebelle et d’une éternelle durée, doit avoir fait un choix original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau et le pinceau que le ciseau [...] Une légère incorrection de dessin, qu’on daignerait à peine apercevoir dans un tableau, est imperdonnable dans une statue.³⁴³

Lo strumento attraverso cui si disegna consente il massimo grado di libertà possibile e così si può spiegare perché i disegni fossero tanto profondamente amati nel Secolo dei Lumi. Subito segue il pennello, solo ultimo lo scalpello, per sineddoche la scultura. Non era il pensiero degli artisti, questo, ma, come si è detto, la divergenza tra la valutazione critica e la stima accordata dal pubblico permette al giudizio di rifrangersi in mille sfumature diverse.

342 Diderot, *Salon de 1771*, in *Œuvres*, a cura di L. Versini, Paris 1994-1997, p. 907.

343 Diderot (1765) ed. Oxford 1960, vol. II, p. 209.

Lo statuto autonomo

I. BOZZETTI AUTONOMI – BOZZETTI COME OGGETTI POLIFUNZIONALI

Nel Settecento grandi soffitti affrescati costituivano il coronamento simbolico dell'intero edificio, il culmine di un climax ascendente che partiva dalle camere, dai saloni, finestre, porte, arredi, scaloni, altari, decorazioni a stucco: essi dovevano parlare della famiglia che li aveva commissionati, delle virtù che la connotavano, dovevano proiettare il visitatore verso il soffitto smaterializzato con un cielo pullulante di figure sospese. I programmi teologici o allegorici erano parecchio complessi e il tempo di esecuzione di solito doveva essere molto breve: ecco perché servivano un programma già approntato e l'abilità dell'artista che studiava in inverno la composizione, da trasporre in grande in breve tempo. La scala monumentale e la complessità di alcune di queste operazioni di decorazione degli edifici giustificava la proliferazione del materiale preparatorio, bozzetti e modelli compresi, oltre che ricordi e repliche. Botteghe ben organizzate e sistemi di produzione altamente efficienti permettevano all'artista di dare libero sfogo alla propria feconda invenzione, mentre una squadra di collaboratori lavorava effettivamente sui ponteggi sotto il controllo del maestro.

Tale prassi dava ragione dell'esistenza di numerose versioni o diverse copie della stessa composizione: probabilmente usate come modelli da fornire ad allievi e collaboratori, esse venivano a loro volta replicate. Quando gli affreschi erano troppo grandi e il livello di dettaglio raggiunto si rivelava eccessivo, poteva essere prevista una divisione della figurazione in diversi bozzetti indipendenti. Non è sempre facile stabilire quali fossero completati prima della realizzazione dell'opera (di solito affresco o dipinto murale) definitivo e quali fossero dei

«ricordi» realizzati *d'après*.³⁴⁴

Eppure, la parcellizzazione della composizione in schizzi a olio, talvolta, non si può spiegare solo con le ragioni strumentali e di prassi artistica: si rivela utile riflettere sulla destinazione di alcuni di questi bozzetti o modelli. Si è detto che il numero dei bozzetti rinvenuti – per esempio in area mitteleuropea – non era, giunti alla metà del secolo decimottavo, più giustificabile con le sole ragioni funzionali di preparazione dell'opera grande. Un disegno avrebbe dovuto essere, da solo, sufficiente per preparare un dipinto, anche di dimensioni notevoli: allora l'unica spiegazione per il moltiplicarsi dei bozzetti risiedette nel mutamento di gusto che si rifletteva nella diffusione di queste opere.³⁴⁵

Si pensi, per esempio, a un modello di Giovan Battista Gaulli per la volta della chiesa del Gesù, sicuramente meno celebre di quello custodito alla Galleria Spada a Roma: si tratta di un interessante palinsesto di 14 cartoncini applicati su tela, custodito al Princeton University Art Museum. Identificabile come un vero e proprio «modello cantieristico», di sicuro non era nato per essere collezionato, considerazione fatta peraltro anche sulla scorta delle istruzioni vergate sul verso della tela. Eppure ricomparve sul mercato intorno al 1970 a Lucerna e fu probabilmente stimato la ragguardevole cifra di 200 scudi da Anton von Maron³⁴⁶ nel 1803. (Fig.35)

Sostituire a un'unica composizione tanti piccoli quadri che si concentrassero sulle diverse scene dell'immagine finale significava tener presente anche un potenziale ingresso in una collezione privata e l'ostensione di essi in una galleria o, più facilmente, nella dimensione privata di un salotto. Anche la moltiplicazione dello stesso soggetto in numerose varianti non trovava ragione nella funzione strettamente strumentale: come ha scritto Franca Zava Boccazzi,

344 È una diatriba, quella del «pre» o «post», che riguarda opere celebri come i dipinti di Luca Giordano per Palazzo Medici Riccardi di Firenze, per la maggior parte già in collezione Denis Mahon. Sull'argomento si era espresso già Walter Vitzhum; si veda W. Vitzhum, *La galleria di Palazzo Medici-Riccardi*, Milano 1965. Luca Giordano eseguì per i Riccardi sia «macchie» preliminari che «modelli» più rifiniti, che sono stati anche identificati come «ricordi». Oreste Ferrari propendeva per la tesi secondo cui la preparazione degli affreschi fosse stata assai meditata e che di «prime idee» e «modelli» si trattasse. «È comunque proprio e particolarmente considerando l'unitarietà del lavoro, del passaggio dalle «macchie» ai «modelli» e infine agli affreschi [...] che meglio si percepisce il processo generativo del comporre e, soprattutto, dell'immaginare di Giordano»; si veda in merito O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, vol. I, pp. 86-87.

345 Bushart 1964, p. 148.

346 F. Petrucci, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009, cat. n° B15b pp. 477-478. Si rimanda alla scheda dell'opera per le trascrizioni di cantiere. Petrucci sostiene che i cartoni furono forse riassemblati in un restauro ottocentesco (il modello misura 163 x 111 cm): va detto che, rispetto al modello della galleria Spada, questo palinsesto raffigura «in previsione» la cornice polilobata e degli angeli che la sostengono.



35. Giovan Battista Gaulli, *Il trionfo del nome di Gesù*, 1676-1679, olio su carta incollata su tela, 163 x 111 cm, Princeton, Princeton University Art Museum

«se la committenza provoca, a fini pratici, il modello, è il collezionismo che ne stimola la moltiplicazione».³⁴⁷

Il bozzetto si configurava, quindi, come un oggetto che rispondeva a molteplici bisogni e stimoli: era un compromesso tra le richieste di un committente e il lavoro dell'artista, poteva essere un'opera del tutto compiuta in ogni parte o uno schizzo veloce a mo' di appunto, poteva infine essere una replica a posteriori di un bozzetto di presentazione o addirittura una riduzione di un grande dipinto, a beneficio di un *amateur*. I bozzetti potevano anche essere, al momento della loro comparsa, copie o riduzioni in piccolo formato da grandi pale o grandi cicli decorativi.³⁴⁸ Queste tipologie erano vicine ma differenti, tanto quanto lo sono i termini utilizzati da artisti e collezionisti.

A queste tendenze faceva da contraltare il fatto che gli artisti furono i primi a riconoscere un valore al bozzetto, sia pure soltanto come deposito di idee pittoriche all'interno di un *atelier*. Alla fine del processo che portò il bozzetto da esperimento a riduzione in piccolo o replica – in «recita», si diceva –, per diventare un oggetto bastante in sé, sarebbero cambiate sia le condizioni iniziali d'esistenza, sia l'impiego: sarebbe mutato lo statuto stesso dell'opera d'arte preparatoria.

Non potendo disporre di precetti e istanze comunicate per via orale, però, bisogna oggi affidarsi agli scritti che registrarono talvolta le dichiarazioni dei pittori che si espressero in materia di contratti, rivendicavano un compenso o rifletterono sulle opere parlando di fronte a un uditorio.

Un episodio precedente a quello celeberrimo che vide protagonista Sebastiano Ricci ha per protagonista un genovese, il Baciccio. Lione Pascoli informava che tale «Luca Capocaccia» incaricò Giovanni Battista Gaulli del progetto della volta della cappella del transetto destro in Santa Maria della Vittoria a Roma, già concessa in giuspatronato al mercante romano Giuseppe Capocaccia³⁴⁹ nel 1694.

347 F. Zava Boccazzi, *Considerazioni sul «modelletto» di Giambattista Pittoni*, in *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, atti del convegno [in occasione della mostra *Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya* a Braunschweig, Museum Herzog Anton Ulrich, 28-30 marzo 1984] a cura di R. Klessmann e R. Wex, Braunschweig 1984, pp. 94-105: 99.

348 Si pensi alla produzione di un pittore quale Flaminio Torre, che si specializzò in quadri di piccolo formato e copie virtuosisticamente dipinte: i virtuosi del pennello probabilmente differenziavano la produzione della propria bottega per rispondere alle esigenze del mercato. Si veda A. Colombi Ferretti, *Bilancio su Flaminio Torre*, in «Paragone», 333.1977, pp. 8-28, specialmente pp. 18-19.

349 R. Canuti, *La cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Vittoria e la collezione di dipinti di Giuseppe Capocaccia*, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1999, p. 41. Sulla cappella Capocaccia si veda pure C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, pp. 91-301; *Pittura barocca romana: dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo*, catalogo della mostra [Ariccia, Palazzo Chigi, 20 novembre 1999-12 marzo 2000] a cura di F. Petrucci, R. Diez, E. Gigli, F. Matitti,

Ora, il sottarco che sovrasta la finestra è stato affrescato da Ventura Lamberti: la cappella si presentava così all'aprirsi dell'anno 1700. (Fig.36)

Alla sua morte, Giuseppe Capocaccia aveva infatti disposto che «si rifaccia ancora il quadro di S. Giuseppe dà qualche valent'Uomo da spenderci cento doble incirca»:³⁵⁰ come oggi è visibile, il gruppo marmoreo con *Il sogno di san Giuseppe* adorna la cappella e non c'è traccia di un quadro di san Giuseppe. Nel corso dei cambiamenti che la cappella subì nell'assetto, infatti, l'erede di Giuseppe Capocaccia, Luca, incaricò il Gaulli di «ornare di pitture la sua cappella eretta nella chiesa di Santa Maria della Vittoria de'PP. Carmelitani Scalzi a Termini».³⁵¹ I compilatori delle *Vite* dei pittori genovesi, Raffaello Soprani e soprattutto Carlo Giuseppe Ratti, successivamente, aggiunsero materia alla narrazione della vicenda già fatta da Lione Pascoli.

“ Sucedette qualche po' di contrasto nello stabilire il prezzo dell'Opera. Ma il tutto s'accomodò per mezzo del Padre Sacripanti allora Priore di quel Convento. Già il Pittore formata n'avea la bozza; quando il Capocaccia andato a vederla, disse, che intendeva si dovesse anche questa comprendere nel prezzo pattuito. Allora Gio. Battista, divenuto una furia, caricò di male parole il Capocaccia, diè dei calci nel cavalletto, fe'pezzi della bozza; né mai più volle udirsi parlar di quell'Opera. Quest'opera *per se bellissima* dopo essere stata molti anni in tal modo guasta, fu ultimamente da me racconciata, mentre in Roma io godeva dell'amabil conversazione del già mentovato Giulio Gaulli figliuolo del nostro Gio. Battista.³⁵²

R. Pantanella, Milano 1999, cat. n° 4, pp. 66-67

350 ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 23, Testamenti, Hilarius Bernardinus, 1694, *Testamento di Giuseppe Capocaccia*, c.535v citato da Canuti in Roma 1999, p. 42.

351 R. Soprani - C.G. Ratti, *Vite de' pittori scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani in questa edizione rivedute accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Genova 1768 -1769, tomo II, p.84.

352 *Ibidem* (Corsivo mio). Un bozzetto per Santa Maria della Vittoria è identificato da Francesco Petrucci, sulla scorta degli studi di Dieter Graf, con una tela misurante 50 x 65 cm già in collezione Fagiolo, oggi custodita a Palazzo Chigi di Ariccia e interpretata come *Apoteosi di san Giuseppe*; cfr. Petrucci 2009, cat. n°B32 p. 506. Conclude Petrucci in questa scheda: «Un "S. Giuseppe portato in gloria" valutato cinquanta scudi e un "Bozzetto di S. Giuseppe portato in gloria" stimato venti scudi erano presenti nell'inventario di Giulio Gaulli nel 1761; quest'ultimo corrisponde al "Bozzetto rappres:e S. Gius:e, alto palmo 1 ½ e largo 3" ancora presente nell'inventario del 1803. È possibile che la "bozza per se bellissima" restaurata da Ratti coincidesse con il dipinto stimato cinquanta scudi, mentre il bozzetto valutato venti scudi possa essere identificato con la tela della collezione Fagiolo, anche per le misure indicate.» Esiste un altro bozzetto che potrebbe essere ricondotto a questa commissione: si tratta di una tela dipinta da Gaulli misurante cm 37,5 x 74,5, oggi conservata al Musée Fesch di Ajaccio (inv. 852-1-770); cfr. *Ivi*, cat. n°B35 p. 513. Petrucci la inserisce nella sezione «studi per cicli decorativi non identificati» e ipotizza si tratti di un' *Ascensione di san Pietro* facente parte di un progetto non conosciuto per la Basilica Vaticana, essendo la finestra molto simile a quelle presenti nelle lunette sotto le cupole delle navate laterali di San Pietro. Sebbene il colore delle vesti non coincida con quello canonico di quelle di san Giuseppe, l'incorniciatura della finestra appare sorprendentemente simile a quella presente nella

Il diniego da parte del Gaulli fu legato a doppio nodo alla pretesa del committente di tenere per sé e compreso nel prezzo pattuito anche il bozzetto, giudicato dal Ratti «di per sé bellissimo».³⁵³ Ciò implica, *ça va sans dire*, che il pittore per primo riconobbe alla propria opera, seppur preparatoria, un valore indipendente.

Come si è detto, una presa di posizione riguardo al ribaltamento del sistema di valori attraverso cui si giudicava un quadro preparatorio, proveniva in primis dal fronte degli artisti e si diffuse, per corrispondenza, tra le *élites* di tutta Europa. Sicuramente vanno ricordate le celeberrime parole di Sebastiano Ricci in proposito, parole attorno alle quali si è costruita la «moderna scienza» del bozzetto. Il valore del dipinto preparatorio si evince, infatti, da un celeberrimo scambio epistolare di Sebastiano Ricci (1659–1734) col conte Gian Giacomo Tassis, presidente della Fabbriceria di Sant’Alessandro della Croce a Bergamo. Non solo nelle lettere scritte dal pittore bellunese è contenuta la più importante affermazione riguardo alla preminenza del bozzetto rispetto all’opera grande da licenziare come finita, ma da ogni frase promana l’orgoglio dell’artista che godeva di una condizione di intellettuale in grado di dialogare alla pari col proprio committente e rivendicare le proprie prerogative. Scrive Ricci a Tassis nell’estate del 1731:

“ Ma sappia V.S. illustriss. che vi è differenza da un bozzetto, che porta il nome di modello, a quello che le perverrà. Perché questo non è il modello solo, ma è quadro terminato, e le giuro che io farei un quadro grande d’altare simile a quello che io ho fatto, piuttosto che far questo piccolo che ella chiama col nome di modello. Sappia di più che questo piccolo è l’originale, e la tavola da altare è la copia.³⁵⁴

E, in una lettera di poco successiva, Ricci ripeté che le proprie scelte dovessero essere valutate in quanto tali:

“ Ella adunque sia certa che questo, benché piccolo quadretto pretendo che sia una delle meglio operazioni che io abbia fatto, ed insomma io non ne so di più. Vorrei

cappella. Il santo ha una posa molto simile a quella poi adottata per il san Giuseppe di Bonaventura Lamberti nell’affresco del sottarco nella cappella Capocaccia. Questo bozzetto con san Pietro/san Giuseppe è raffigurato sulla sovraccoperta del volume di Oreste Ferrari sui bozzetti (1990). (Fig.37)

353 Si veda pure Ferrari 1990, p. 45. Si annota, per completezza d’informazione, che Ratti aveva già parlato del bozzetto di Gaulli: secondo il manoscritto del 1762 delle *Vite*, a mediare tra Gaulli e Luca Capocaccia fu padre Sacripanti, che era priore nel convento della Vittoria. «Quando fu un giorno il Capocaccia a vederlo e come già aveano concertato del prezzo, pretendeva egli che il bozzetto pure dovesse nel convenuto acordato entrare, s’alsò Giambatista tutto smanioso e dopo averle dette villanie, sfondò il bozzetto e quindi, sempre ingiuriandolo, il cacciò né più volle dipinger la volta». Si veda C. G. Ratti, *Storia de’ pittori scultori et architetti liguri e de’ forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. Migliorini, Genova 1997, p. 81.

354 Milano 1822-1825, vol. IV (1822), pp. 93-94.



36. Ventura Lamberti, *Apoteosi di san Giuseppe*, Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Capocaccia



37. Giovan Battista Gaulli, *Ascensione di san Pietro (?)*, olio su tela, 37,5x74,5 cm, Ajaccio, Musée Fesch

essere un Raffaele per meglio averla soddisfatta, ma non posso essere che quello, che per ora e per sempre sarò.³⁵⁵

Sebastiano Ricci rompe il paradigma precedente affermando che tutto l'atto creativo si sarebbe riversato nel bozzetto preparatorio, essendo quest'ultimo consustanziale al pensiero del pittore; il brio, il fuoco dell'invenzione erano tutti contenuti nel quadretto che era «l'originale». (Fig.38) Il modello, nel 1731, non era più uno dei nodi del «farsi» dell'opera in grande ma un'opera autonoma. La tela spedita dal Ricci era talmente accurata nell'esecuzione che la pala d'altare era reputata «la copia». Aggiungeva il bellunese:

“ Se fosse fatto, com'è il solito costume de' bozzetti, non avrei cercato alcuna ricompensa. Ma torno a dirle, che sarebbe stato per me più agevole il farlo in grande [...] Si ricordi V. S. illustriss. che mi commise di farlo finito, e che sorpassasse l'altro. Io l'ho fatto, lo vedrà.³⁵⁶

Dunque si è in presenza di un bozzetto caratterizzato ossimoricamente dall'attributo della finitezza, stando a quanto scriveva Ricci. Se è finito, è opera a sé. Esso costituisce un'entità a sé stante, a corredo della pala: di più, dev'essere pagato. Il genere, la cui nascita viene sancita con queste parole del Ricci, degli «abozetti» è «anfibo» perché somma alla freschezza dell'abbozzo la diligenza del quadro in grande.³⁵⁷ Questa è la dimensione recitativa – o teatrale, che dir si voglia – che connota praticamente tutti i bozzetti del secolo XVIII: i bozzetti non erano più meramente preparatori. Come in un'esecuzione musicale, il virtuoso Ricci voleva tradurre in immagine, attraverso l'esecuzione e i colori, un'invenzione, in modo analogo a quanto in quel periodo andava facendo Antonio Vivaldi in musica.³⁵⁸

355 *Ibidem*, vol. IV, p. 98. La lettera è del 14 novembre 1731. Si veda *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra [Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010] a cura di G. Pavanello, Venezia 2010. La lettera celeberrima di Sebastiano Ricci, contenente l'affermazione «questo picciolo è l'originale» non era contenuta nella prima edizione delle lettere di artisti nella *Raccolta* di Bottari. Nel terzo volume della prima edizione, però, appaiono le prime lettere al Conte Gian Giacomo Tassis riguardanti «il quadro dell'Anime», pala per la quale Ricci aveva realizzato il modello che aveva definito «l'originale»; cfr. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVI*, Roma 1754-1773, vol. III, pp. 256-257; pp. 261-263.

356 Milano 1822-1825, vol. IV (1822), p. 94.

357 G. Pavanello, «Questo picciolo è l'originale», in Venezia 2010, pp. 13-27: 13. Non è da sottovalutare che era prevista una traduzione a stampa della pala d'altare: l'invenzione della pala d'altare delle Anime doveva essere diffusa tramite incisione.

358 Si rimanda qui alle parole, già citate, di Denis Diderot sulla *esquisse*, a paragone con la musica strumentale: a una sinfonia Diderot faceva dire ciò che voleva. Anche le parole di Gian Vincenzo Gravina sul verosimile e i moti dell'animo andavano nella medesima direzione.



38. Sebastiano Ricci, *I santi Gregorio Magno e Girolamo intercedono per le anime purganti*, olio su tela, 91 x 54 cm, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Dalle parole scritte da Sebastiano Ricci alle già menzionate affermazioni di Diderot, ai Salon del 1765 e 1767, passarono poco più di trent'anni. Riallacciare la vicenda di Gaulli alla più nota affermazione del Ricci significa anche prendere atto di una situazione di scambi frequenti e consolidati a un livello di prassi artistica, che trovavano intersezioni oggi poco analizzate nelle monografie dei singoli artisti: autorevoli voci si sono espresse, invece, in passato a favore di una «Intra – european unit on the level of the oil sketch».³⁵⁹ Se interpretata come studio delle fasi di progettazione di un dipinto, sempre considerando che l'intenzione dell'artista si può ricostruire solo fino a un certo punto, l'affermazione di Wittkower è dunque da considerarsi suggestiva. Ai pittori non era di certo sconosciuto il lessico tecnico legato al loro lavoro; doveva insomma esserci una differenza tra schizzo, abbozzo, macchia, pensiero: probabilmente l'unico accostamento possibile è al mondo della musica – lento, adagio, sostenuto, allegretto, vivacissimo –. Ecco il perché dell'indugiare sullo «spirito» e sul «brio»: tempo e movimento insieme scandivano i «modi» delle opere preparatorie, così come avrebbe fatto la mente al lavoro, il pensiero creatore.

In alcune occasioni l'affermazione di Ricci è stata accostata a un'altra di Francesco Solimena, nella già citata commissione delle tele per La Granja de San Ildefonso: il napoletano avrebbe dovuto inventare un quadro con l'«istoria» della «Battaglia vinta da Alessandro contro Dario Re di Persia», sulla base di una richiesta dell'architetto Filippo Juvarra datata 2 settembre 1735. Scriveva il napoletano, che inizialmente ignorava chi fosse il reale committente della sua opera, a Don Antonio Saviano, duca di Satriano:

“ in quanto allo schizzo, che desiderarebbe mi piglio la libertà di dirle, che questo non è un picciol quadro, ma un copia; che ricerca la maggior attenzione a riguardo di chi l'ordina, e del mio desiderio et onore, oltre che tutto consiste nel pensiero, che ben concepito, e digerito, si puol dire in buona parte fatto anche il quadro.³⁶⁰

Alberto Craievich, sulla scorta di una recensione di Catherine Whistler a una mostra sui bozzetti di Tiepolo, ha voluto accostare l'affermazione celeberrima di Sebastiano Ricci «questo picciolo è l'originale» a questa di Solimena riguardante il suo schizzo che «non è un picciol quadro che è un copia».³⁶¹ Se però l'affermazione

359 Prefazione di Rudolf Wittkower a *Masters of the loaded brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo*, catalogo della mostra [New York, Galleria M. Knoedler and Company, 4-29 aprile 1967] a cura di M. Lewine, New York Columbia University 1967, p. XI.

360 Lettera del 9 novembre 1735, spedita da Barra; si veda Battisti 1958, p. 289.

361 A. Craievich, *Sebastiano Ricci: i bozzetti*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno di studi [Venezia, 14-15 dicembre 2009] a cura di G. Pavanello, Verona 2012, p. 46.

di Solimena viene inserita nel contesto dell'ampio carteggio con Juvarra, essa assume un significato meno netto di quanto i due studiosi vorrebbero. È possibile che, a quel punto della trattativa, il maestro napoletano volesse sottolineare che avrebbe trattenuto presso di sé l'originale dello schizzo e ne stesše inviando una copia agli spagnoli. Se poi si accosta la nozione di «pensiero» di Solimena a quella di «bozzetto», già citata, nella lettera attribuita al conte Galvano Landi da Roma, si potrebbe pensare che il maestro stesše sottolineando come nello schizzo ci fosse la gran parte del lavoro per la progettazione dell'opera. Dunque Ricci si stava effettivamente riferendo al suo bozzetto dipinto, Solimena a uno schizzo su carta che non avrebbe fornito se non in copia. Infatti, leggendo più avanti il carteggio, l'abate Ciccio aveva infine consegnato «un diseño, o sea schizo como aqui llaman» che si sperava fosse seguito da un «diseño que en la abrebiatura pueda dar una idea de todo el quadro, aunque siempre en la ejecución se varian muchas cosas para irlo siempre mexorando».³⁶² Da questo processo sarebbero scaturite numerose versioni della composizione, non ultima la «macchia» dipinta a olio su tela. Infatti, come si evince dal carteggio, i referenti spagnoli alla corte di Napoli cominciarono a parlare di «macchie», o forse sarebbe più appropriato dire «modelli» se si vuole usare la dicitura moderna, nei mesi successivi al tempo in cui Solimena «schiccherava in carta» le proprie invenzioni sotto forma di schizzo.³⁶³ Fu lo stesso pittore napoletano a fornire, nelle sue lettere una chiara scansione dei tempi e dei modi della creazione: ai suoi osservatori spagnoli non restava che registrare che le versioni dell'opera fossero numerose e che la figurazione si sarebbe chiarita mano a mano nei disegni, mentre Solimena leggeva le fonti.³⁶⁴ Con le dovute cautele, una circolazione e un dialogo tra le «scuole» si rintracciano anche, all'interno della Penisola stessa, passando dalle sponde del Tirreno a quelle dell'Adriatico. Si rintracciano parentele napoletano – venete, dovute all'arrivo di quadri a Venezia alla circolazione di opere preparatorie, va riconosciuta la predilezione di Ricci per il «barocco luminoso ed elegante di Giordano», che risale a prima del viaggio a Firenze.³⁶⁵ Come Ricci poteva aver conosciuto opere

362 Lettera del 29 novembre 1735; si veda Madrid 1978, p. 123-124.

363 Infatti solo più avanti, gli attenti referenti spagnoli parlarono in questi termini: «en vista de lo que deberé responder a V.E. que queda encargado ya Solimene de la ejecución del quadrito con el aboso, o sea la mancha como aquí llaman, que en quanto a la idea y disposición de la pintura deberá ser conforme en lo esencial al diseño de claro y obscuro en papel que remintí a V.E.»; cfr. Madrid 1978, p. 131. Era riconosciuta una differenza sostanziale alla «macchia» rispetto allo «schizzo»: la prima andava eseguita in conformità col secondo, come da contratto. La «mancha» è la macchia, ovverosia come viene chiamato il «quadrito» a Napoli, ed è ben diversa dal progetto ben finito, a chiaroscuro, che è il disegno su carta, inviato in precedenza.

364 Quinto Curcio Rufo, *De rebus gestis Alexandri Magni*, libro V, cap. XIII.

365 N. Spinosa, *Dal Barocco di Luca Giordano al Rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e*

di Solimena già all'inizio del secolo, così la cifra solimeniana ben si prestava a essere mutuata da Giambattista Pittoni intorno agli anni Trenta del XVIII secolo.³⁶⁶ Assonanze solimeniane sono infatti riscontrabili nelle soluzioni figurali ma anche in certi stacchi chiaroscurali che ben torniscono le figure. I «motivi» presi in prestito dal maestro sarebbero stati di natura sia endogena che allogena: egli si appropriava anche di invenzioni altrui riproponendole mediante un paziente lavoro di rifinitura, per creare un nuovo prototipo.³⁶⁷ Tra l'ideazione, che corrispondeva in termini pratici all'invenzione dello schizzo, e l'esecuzione del quadro, passava molto tempo: l'elaborazione scandita secondo le tappe della progettazione comportava la riconsiderazione dei particolari.

Tutto ciò basta solo parzialmente a giustificare, però, perché l'opera preparatoria assumesse, agli occhi di intendenti in materia d'arte e degli artisti stessi, un ruolo così peculiare. Si è detto che gli artisti in primis furono coloro che riconobbero un valore al bozzetto: anche l'atto del dono può essere considerato un indicatore dell'importanza a esso accordata. Giambattista Pittoni, dal canto suo, chiamato a rappresentare la «scuola veneta», ringraziava Filippo Juvarra per averlo prescelto e aggiungeva:

“ io non ommeterò fatica, attenzione et assiduità di sorte perché con questi mezzi possa suplir a miei difetti per ben corrispondere al mio sommo dovere et alla bella idea dell'opera. Mi convien con rossore offerir a vossignoria il modelleto, che temo non le possi riuscir grato sulla consideratione che non mi vidi onorato di ricerca dello stesso, come ebbi l'onore in qualunque delle altre opere dà lei generosamente ordinarli.³⁶⁸

Sarebbe stato un onore, per Pittoni, poter offrire il suo modelletto con *l'Ingresso di Alessandro a Babilonia*: pare, però, che questo non gli fosse stato espressamente richiesto dall'architetto Juvarra. Ben conscio del valore di un modelletto, ambasciatore di fama e di gusto, il pittore veneziano aveva comunque mandato un saggio della propria bravura in Spagna. Come risulta dal carteggio successivo, per la sola realizzazione del bozzetto Pittoni aveva chiesto tempo fino a Pasqua dell'anno 1736: a settembre si prese atto del fatto che l'opera fosse giunta in

Venezia tra fine Sei e inizio Settecento, in Verona 2012, p. 174. Su Giordano e la scansione del suo lavoro in abbozzi, macchie e modelli, si rimanda alla monografia del 1992 curata da Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi.

366 Zava Boccazzi 1979, p. 35 e p. 63.

367 Zava Boccazzi 1979, p. 51.

368 Lettera del 28 settembre 1735; Battisti 1958, p. 283.

Spagna molto compromessa e rovinata.³⁶⁹ Solo a metà dicembre, infine, dopo l'approvazione del bozzetto, il pittore si sarebbe pronunciato sul compenso richiesto.

I patti riguardo al bozzetto però non furono chiari: se il 28 settembre 1735 il veneziano sembrava offrire in dono il «modeleto», nelle lettere successive chiedeva a Juvarra trenta dobloni per la realizzazione di esso. In assenza di questo compenso, egli iniziò a reclamare quel quadro, facendo presente al conte de Fuenclara a Venezia di non essere capace di dipingere la tela per la galleria spagnola senza il bozzetto. È possibile che, non vedendosi riconoscere una somma di denaro per il frutto del suo ingegno, «el boceto», il veneziano ne pretendesse a gran voce la restituzione.³⁷⁰ È noto, infatti, che fosse prassi per Pittoni inviare il modelletto della propria opera e poi attenderne la spedizione, previa approvazione da parte dei committenti, prima di cominciare il quadro definitivo: il 16 febbraio del 1732 era stata registrata la spesa per il trasporto da Venezia a Milano e viceversa di un modelletto con *L'istituzione dell'ordine delle suore della Visitazione* destinato alla chiesa del Monastero di Santa Maria della Visitazione.³⁷¹

La pratica del dono non conosceva confini: il piccolo, prezioso quadro di Francesco Trevisani con *Il martirio dei sette figli di santa Felicità* fu donato dal cardinale Ottoboni al marchese di Torcy, nipote del Gran Colbert.³⁷² Dipinto sopraffino, di formato analogo a quello dei bozzetti, saggio di «notomie» e di virtuosismo del pennello, era considerato talmente importante dal cardinale e dall'artista capodistriano, che fece parte dei regali inviati da Ottoboni ai francesi. All'indomani dell'investitura a protettore della Francia a Roma, il cardinale decise di coronare il prestigioso riconoscimento con l'invio di doni: il dipinto fu fondamentale anche per Trevisani, che aveva apposto la propria firma e si era ritratto sotto il seggio del prefetto di Roma Publio. (Fig.39) Piccolo dipinto di fattura eccellente, fu ritenuto degno di lode anche da Antoine Coypel.³⁷³

Altro caso particolare di «dono» è quello di Corrado Giaquinto (1703 – 1766)

369 Madrid 1978, pp. 174-175.

370 M. T. Fernández Talaya, *Las pinturas encargadas por Juvarra para la galeria del Palacio de la Granja*, in «Reales sitios», 119.1994, pp. 46-47.

371 Zava Boccazzi 1979, cat. n° 106 p. 141.

372 Sulla vicenda si veda D. Bull, *Francesco Trevisani's 'St. Felicity', a gift from Cardinal Ottoboni to the Marquis de Torcy*, in «The Burlington Magazine», 150, 1258.2008, pp. 4-14.

373 *Ibidem*, p. 23. Scrisse Coypel: «M. Trevisani a voulu faire voir dans les deux tableaux qu'il a peints qu'il méritoit toute la réputation qu'il a présentement icy, et les meilleurs connoisseurs conviennent qu'il est encore surpassé lui mesme dans ces derniers ouvrages».



39. Francesco Trevisani, *Il martirio dei sette figli di santa Felicità*, 1709, olio su tela, 75 x 62,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (firmato: *Trevisani Pinx.t*)

all'Accademia di San Luca. Come si è visto, in area romano - napoletana il bozzetto assumeva particolare importanza perché caratterizzato da lunga ponderazione sul soggetto da rappresentare, preziosa fattura e accurata finitura. Ebbene, Giaquinto ritenne che la conduzione pittorica di uno dei bozzetti avente per soggetto una particolare interpretazione dell'*Immacolata Concezione* potesse essere a tal punto ricercata da essere donata in occasione del suo ingresso nel consesso accademico,



40. Corrado Giaquinto, *L'Immacolata*, ante 1740, olio su tela, 64,5 x 40 cm, Roma, Accademia di San Luca



41. Corrado Giaquinto, *Il riposo durante la fuga in Egitto*, 1740 - 1742, olio su tela, 98 x 63 cm, Paris, Musée du Louvre, già in collezione Othon Kaufmann et François Schlageter

alla seduta del 3 gennaio 1740.³⁷⁴ (Fig.40) Un altro bozzetto opera di Giaquinto, con il *Riposo durante la fuga in Egitto*, declinato in numerose versioni, reca sul retro della tela la dedica al re di Sardegna e oggi è al Louvre.³⁷⁵ (Fig.41) Sempre Giaquinto sembra fosse l'autore del dono dei bozzetti ad Antonio Velázquez per la cupola del Pilar: l'agnizione stilistica fu di Longhi ma resta il fatto del doppio dono. Corrado regalò i bozzetti all'allievo perché li utilizzasse, una volta tornato in Spagna, e Velázquez li donò alla chiesa nel 1753.³⁷⁶

Inoltre, a riprova che la pratica del dono dei bozzetti – soprattutto a personaggi di spicco delle cerchie di intendenti che dialogavano con gli artisti – fosse frequente, si sa che Tiepolo vendeva o talvolta donava i suoi «modelletti». Quando Giambattista Tiepolo era ancora in vita, il suo amico Francesco Algarotti ne possedeva ben tredici e, tra questi, alcuni erano stati oggetto di regali.³⁷⁷

Si è vista la scenografia sulla quale si consumava l'ascesa del bozzetto come opera

374 Si veda Di Macco in Torino 1989, p. 322 e M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958, p. 53. Giaquinto aveva unito l'iconografia (non ancora stabile) della Vergine Immacolata con quella dell'Assunta: il committente, nobile piemontese in contatto con l'aristocrazia austriaca, era Ercole Giuseppe Lodovico Turinetti di Prierio. In qualità di ambasciatore d'Austria a Roma, Di Prierio aveva appoggiato l'elevazione della celebrazione dell'Immacolata Concezione a festa comandata presso papa Clemente XI Albani, nel 1708.

375 Si veda P. Rosenberg, *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Othon Kaufmann et Françoise Schlageter au Département des peintures*, Paris 1984, n. 35 p.102 e Di Macco in Torino 1989, p. 287.

376 Longhi 1954, p. 36.

377 Brown 1993, p. 15. Per esempio, era stato un regalo ad Algarotti il modello per Villa Pisani a Stra.

autonoma su un piano europeo: tra gli anni Venti e Trenta del XVIII secolo opere preparatorie e repliche romane, venete, napoletane, genovesi, lombarde, si erano rese protagoniste di un cambiamento. Soltanto dopo questa fase, in Germania meridionale, in Boemia, in Austria, in Francia, presso alcuni centri italiani, sollecitati da un gusto nuovo, alcuni intendenti informati sulle tendenze della pittura francese contemporanea, ne avevano scritto. Agli artisti però bastava la visione delle opere che avevano colonizzato le corti dell'Europa centrale e non occorre l'avallo della critica.

In particolare, secondo Bruno Bushart, nel XVIII secolo, generi quali ritratti, nature morte, pittura di storia, dipendevano in area tedesca, più che in altre epoche, dai risultati raggiunti nei Paesi vicini. Autonomi invece furono i traguardi tagliati da pittura monumentale ad affresco e bozzetti: l'alta qualità dei prodotti darebbe ragione dell'indipendenza raggiunta dall'arte tedesca in questi campi.³⁷⁸ A questo proposito lo studioso riconosceva i rapporti privilegiati con l'Italia ma denunciava uno sviluppo autonomo del bozzetto tedesco. Fenomeno, come si è visto, già presente nella Penisola lungo il XVII secolo, il bozzetto nel Settecento tedesco si fregherebbe dell'attributo di autonomia. La storia dei bozzetti sarebbe quindi la storia di una produzione che non contrae più debiti con quella italiana coeva, ma conosce uno sviluppo isolato e glorioso.

Come si diceva, la valutazione pecuniaria costituisce uno – non l'unico – degli strumenti attraverso cui giungere alla conclusione che ai bozzetti era riservato un riconoscimento speciale.

Nell'ambito di una commissione del 1797 a Franz Anton Maulbertsch di un quadro per la cattedrale della città ungherese di Szombathely,³⁷⁹ il pittore morì prima della realizzazione di quest'ultima opera. La vedova provò a vendere i bozzetti già completati per la cifra di 2000 fiorini al vescovo di quella città, minacciando di offrirli allo Ermitage o a un *kustkabinett* russo. Il vescovo ungherese però rifiutò sapendo che non valevano più di 1000 fiorini, stando alle parole pronunciate dall'artista prima di morire. L'interesse della vicenda non sta tanto nelle cifre qui riportate, quanto nel fatto che il prezzo pattuito per l'intero lavoro in cattedrale commissionato al pittore tedesco ammontasse a 2400 fiorini: ciò significa che il bozzetto preparatorio era considerato il massimo raggiungimento durante il

378 Bushart 1964, p. 146.

379 Bushart in Berlin 1967, p. 150. In generale, il valore pecuniario dei bozzetti in terra tedesca si attestava in una forbice tra i 9 e i 250 fiorini; si veda Bushart 1964, p. 166.

lavoro dell'artista e che l'esecuzione era, a confronto, mal retribuita nonostante necessitasse di approvvigionamento di materiali e di assistenti.³⁸⁰ Non solo, era l'ammontare complessivo del tempo necessario a realizzare i bozzetti che richiedeva la gran parte della retribuzione.

Anche l'oscillazione della valutazione pecuniaria può dunque essere probante: se il valore dei bozzetti di Rubens oscillava tra 20 e 80 fiorini nel XVII secolo, durante i due secoli successivi crebbe in maniera esponenziale, in parallelo con le descrizioni a essi riservate nei cataloghi di vendita e finalizzate all'acquisto da parte degli intendenti.³⁸¹

Lo spettro di un comune sentire si rinviene in maniera puntiforme eppure ricorrente in una miriade di episodi che costituiscono la galassia della distribuzione dei bozzetti nel vecchio continente.

Come si è detto, alcune linee di tendenza vanno ravvisate nell'ambito di una dialettica Penisola italiana–Francia, ove per Italia, ovviamente, non si possa parlare di uno Stato. È su questo binario doppio che avvengono alcuni degli scambi e delle prese di posizione più significativi per lo studio del bozzetto.

Non potendo sempre risalire, partendo dalle evidenze materiali, all'intenzione degli artisti che avevano in principio confezionato un bozzetto, ci si può spingere a fare verifiche di volta in volta.

Se si passa all'area francese, il soffitto della Salle des Coseils alla Banque Royale a Parigi fu assegnato dal munifico e potente John Law, nel 1720, a Gianantonio Pellegrini: l'affresco ebbe vita breve, perché dopo appena due anni dalla sua esecuzione andò distrutto. L'impresa era imponente: il soffitto misurava 41,60 metri in lunghezza e 8,60 metri in larghezza. Sembra che Pellegrini dipinse a olio su muro, non solo ad affresco, per velocizzare l'operazione: se ne conosce una dettagliata descrizione di Bernard Lépicié e diversi bozzetti e disegni.³⁸² (Fig.42) Il conte di Caylus, nella vita di François Lemoyne (1688 – 1737) scrisse che, quando l'esecuzione del soffitto della Banque Royale fu affidata a Pellegrini, il francese:

“ toujours porté au grand pour l'envie de primer, peignit une esquisse pour cette

380 *Ibidem*, p. 151.

381 Wieseman in New Haven 2004, p. 64.

382 C. Garas, *Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum Wözléményey», 21.1962, pp. 75-93. Di recente il Petit Palais ha acquistato *Le déchargement, en bord de Seine, de marchandises en provenance de la Louisiane*, un altro dei quattro bozzetti preparatori finora conosciuti; è riapparso presso Sotheby's il 24 gennaio 2014, con la corretta attribuzione a Pellegrini.



42. Gianantonio Pellegrini, *Lo scarico delle merci provenienti dalla Louisiana sulle rive della Senna*, 1720, olio su tela, 35,5 x 65 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

même galerie, quoique l'ouvrage fût donné au Pellegrini, et qu'il n'y eût aucune espérance pour lui de l'obtenir.

L'azione fu compiuta:

“ pour donner des preuves de sa capacité, les répandre par la gravure, et faire sentir indirectement qu'il était injuste de donner à des étrangers des ouvrages que le gens de la nation pouvaient exécuter.³⁸³

Lemoyne scelse di dipingere lo stesso soggetto di Pellegrini per facilitare il confronto: non era la prima volta che un bozzetto, nella pratica del pittore, diventasse un ariete per sfidare la fortezza della commissione già assegnata a un collega, peraltro straniero.³⁸⁴

Non da ultimo, infatti, il bozzetto assunse importanza tale da connotarsi di sfumature marcatamente campanilistiche.

Quando Lemoyne si uccise, nel 1737, i suoi eredi cominciano a vendere i suoi averi. Il 23 agosto 1737 François Berger, suo protettore e finanziatore, si presentò agli eredi con una lettera del *Contrôleur-Général* Philibert Orry che richiedeva che il modello per l'affresco della volta del Salon d'Hercule a Versailles fosse ritirato

383 Michel 2002, p. 15. Il racconto della vita di Lemoyne fu redatto da Caylus nel 1748. La splendida *esquisse* di Lemoyne è oggi custodita al Musée des Arts Decoratifs di Parigi.

384 Si consideri, in altre circostanze e altri tempi, la proverbiale prestezza di Jacopo Tintoretto applicata ai cantieri della Sala del Collegio a Palazzo Ducale e alla Scuola di San Rocco a Venezia. Per ricapitolare le vicende, si veda Ferrari 1990, p. 20.

dalla vendita. Di fatto non è stato chiarito se Berger portò il modello alle collezioni reali, perché un «modello» simile è registrato nella collezione di Jean de Jullienne nel 1749. L'abbé L. Gougenot ringraziava, infatti, Jullienne di aver salvato l'opera:

“ Sans l'amour décidé de cet Amateur pour les Ouvrages de sa Nation, cette esquisse auroit passé dans les Pays Etrangers.

Jean de Jullienne avrebbe infine lasciato il modello alle collezioni reali francesi.³⁸⁵
(Figg.43, 44)

Un'altra delle vie per riconoscere l'autonomia di un'opera quale un bozzetto o un modello rispetto al corrispettivo «in grande» è analizzarne forme e logiche interne. Accade, infatti, che alcuni bozzetti non possono in alcun modo essere ritenuti preparatori per ragioni interne alla figurazione: si tratta di oggetti che oggi definiamo «ricordi». Dipinti dopo la realizzazione del bozzetto, tratti da esso o derivati dall'affresco, si collocano temporalmente e concettualmente dopo la progettazione, ma non sono in ogni caso sempre distinguibili da quella fase. Quando se ne possa accertare il carattere a posteriori, essi dimostrano che, a quel punto, l'autonomia del bozzetto era già stata raggiunta: i «ricordi» hanno una funzione ben diversa dal dipinto preparatorio e possono essere redatti in numerose varianti.

È questo il caso, secondo Hermann Bauer, del tondo con l'*Apoteosi di Papa Leone IX* di Giandomenico Tiepolo, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra. Il formato circolare del bozzetto non poteva essere preparatorio per l'affresco del soffitto della chiesa di San Lio a Venezia, che ancora oggi si presenta in situ quadrilobato e con una differente distribuzione delle figure. Di diverso avviso si dichiarava Byam Shaw: in un articolo del 1959 scriveva che il tondo fosse un «bozzetto» preparatorio, sebbene avesse appena ammesso che il rapporto tra disegni, bozzetti e dipinti dello studio di Tiepolo fosse una vera e propria trappola per gli storici dell'arte.³⁸⁶

Al registro superiore, il tondo è occupato dall'apoteosi della Croce e dalla Trinità, la parte inferiore invece ospita l'ascensione verso il cielo del Papa attraverso le

385 Si veda C. Bailey, *François Berger (1684-1747): enlightened patron, benighted impresario*, in *Curiosité: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, Paris 1998, pp. 389-405, p. 395 e nota 66 p. 403. Uno dei modelli che François Lemoyne confezionò per il Salon d'Hercule è oggi custodito al Musée National du château di Versailles, è dipinto a olio su tela incollata su un'armatura concava.

386 J. Byam Shaw, *A sketch for a ceiling by Domenico Tiepolo*, in «The Burlington Magazine», 101, 681.1959, p. 448.



43. François Lemoyne, *L'Apothéose d'Hercule*, 1730-1731, tela incollata su legno, Versailles, Musée national des château de Versailles et de Trianon (particolare)



44. François Lemoyne, *Maquette per il soffitto del Salon d'Hercule*, 1730-1731, 154x121x29,5 cm, olio su tela incollata su un'armatura lignea concava, Musée national du château de Versailles et de Trianon

nuvole, circondato da schiere di putti, cherubini e angeli. Nel «bozzetto», o forse sarebbe meglio dire «ricordo», Domenico si concentrò su due gruppi principali, il Papa e la Trinità, mentre l'organizzazione dello spazio dell'affresco era più complessa. Le dimensioni del campo centrale avevano portato l'artista a cercare soluzioni ben diverse rispetto a quelle del modello, in cui al contrario si può ravvisare una certa compressione dei gruppi. (Figg.45, 46)

La riduzione e semplificazione facilitano la lettura da parte di un osservatore ravvicinato che si ponga di fronte al dipinto. Tutta l'illuminazione, la disposizione delle ombre e la diafana apparizione di sparute figure tra le nuvole rispondono a una logica interna al tondo; non c'è rispondenza con le soluzioni adottate nell'affresco di San Lio.³⁸⁷ Nel soffitto i gruppi di figure sono più diradati e vengono ripetuti i putti che giocano festosi lungo la cornice.

Stesso ragionamento si potrebbe avanzare riguardo ai «bozzetti» di Giambattista per lo scalone di Würzburg e per il soffitto di Palazzo Clerici a Milano, rispettivamente al Metropolitan Museum di New York e nella Kimbell Art Foundation di Fort Worth. Non c'è rapporto proporzionale tra le dimensioni degli affreschi, che misurano decine di metri, e i bozzetti in formato decisamente ridotto, commisurato a un tipo di visione che potesse abbracciare l'intera immagine in un sol colpo.³⁸⁸

Bozzetti di questo tipo non erano preparatori, rispondevano altre esigenze e dinamiche opera – spettatore: essi sono notevolmente differenti dalle immagini dei grandi affreschi, veri e propri congegni pittorici separati.

I pittori come Giandomenico Tiepolo volevano dare l'impressione di pensare con pennello in mano e dar vita così a «prime idee» sostanziate nei bozzetti, ma era ben più probabile che si trattasse di opere nate a metà del processo di elaborazione, in una fase piuttosto avanzata. In questo, allora, ma non nell'effetto pittorico che ne risultava, tali bozzetti sono accostabili a quelli romani.

Ciò che importa ai pittori veneziani qui menzionati, come avvenne per gli epigoni tirolesi e austriaci, non era la resa spaziale, lo sfondato prospettico, ma la suggestione creata dall'effetto pittorico concentrato nel formato ridotto e collezionabile di un bozzetto: ecco una delle ragioni per cui non si tratta di dipinti preparatori. In questo senso il bozzetto veneziano si poneva a metà strada

387 Il diametro di questo «bozzetto» misura 71,1 cm. Si veda Byam Shaw 1959, pp. 447-451; H. Bauer, *Einige Bemerkungen zur Olskizze im venezianischen Settecento*, in Braunschweig 1984, p. 89.

388 Antonio Morassi ha evidenziato una certa standardizzazione delle misure dei modelli di Giambattista Tiepolo: 70x100 cm per i soffitti e 40x55 cm per pale e quadri da cavalletto. Si può anche consultare la recensione di Francis Watson al libro di Morassi su Tiepolo: *G. B. Tiepolo pioneer of modernism*, in «Apollo», LXXVII, marzo 1963, p. 247.



45. Giandomenico Tiepolo, *L'Apoteosi di Papa Leone IX*, 1783, olio su tela, diametro 71,1 cm, London, Victoria and Albert Museum



46. Giandomenico Tiepolo, *Apoteosi di Papa Leone IX*, 1783, affresco, chiesa di San Lio, Venezia

tra la libera creazione che fluisce nello schizzo e l'idea del tutto compiuta: il «modelletto» era un'immagine in cui venivano combinati diversi temi e la ricerca era orientata alla visione da parte di un riguardante. Uno dei compiti fondamentali cui l'arte doveva assolvere è quello della godibilità: inutile aggiungere che fosse più facile saggiare la fattura di un dipinto misurante quaranta centimetri per cinquanta piuttosto che una grande *maquette* misurante più di un metro e mezzo per un metro.³⁸⁹ Non si può dire che il bozzetto veneziano del Settecento fosse uno studio attraverso cui si metteva a punto l'impalcatura dell'immagine: si trattava invece di un oggetto polifunzionale, i cui differenti usi sono difficili da descrivere compiutamente ed esattamente al giorno d'oggi.

L'aspetto di un bozzetto considerato non come mero strumento ma come opera collezionabile doveva dunque rispondere ovviamente al criterio di piacevolezza estetica: come si è detto, è questa un'altra delle spie indirette per stabilire le date in cui questo genere si sganciò dalla finalità di presentazione al committente. Accade spessissimo che nel momento – spesso imprecisato – in cui questi manufatti entrarono nelle collezioni, venisse ricoperta la porzione di tela lasciata «a risparmio» risparmio perché destinata nel dipinto finale ad accogliere un elemento architettonico, una cornice, una decorazione a stucco.³⁹⁰

389 La prima è la misura standard di molti bozzetti di Giambattista Tiepolo per le pale d'altare. La seconda è su per giù la misura della *maquette* di François Lemoyne per il soffitto del Salon d'Hercule (1730-1731), custodita al Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

390 Si pensi ai bozzetti di Gaulli per i pennacchi della chiesa del Gesù a Roma: a essi fu aggiunta della verzura per riempire lo spazio vuoto lasciato dall'artista; cfr. R. Enggass, *Three bozzetti by*

A Parigi, una famosa collezione che includeva il materiale di lavoro, i bozzetti e i disegni era quella di Charles-Antoine Coypel, e fu venduta il 5 marzo³⁹¹ 1753. Ebbene, il nonno di Charles-Antoine, Noël Coypel, aveva preso parte al cantiere per l'Église Royale de Les Invalides, diretto da Charles Le Brun: quel cantiere, intorno al 1700, era il più importante insieme a quello per la cappella di Versailles, per i pittori delle «istorie». Furono realizzate *esquisses* e modelli di presentazione.³⁹² La *esquisse* con l'Assomption, opera di Coypel, è oggi conservata nel Musée des Beaux-Arts di Rennes, ma è passata per il mercato privato nel secolo XIX. Appare evidente la ridipintura che si sovrappone alla zona della centina, lasciata vuota in previsione dell'inquadratura architettonica: l'esecuzione di queste aggiunte è piuttosto debole e ciò è prova del fatto che il bozzetto fosse stato trasformato in un'opera autonoma e non sussidiaria, a un certo punto della sua storia.³⁹³ (Fig.47)

Dunque, l'impostazione dell'immagine rientra a pieno titolo nella valutazione dell'autonomia di un manufatto: è stato notato, per esempio, che la variazione di punto di vista dal dipinto preparatorio a quello finale può essere la spia di un cambiamento. Se si prevede la fruizione di un bozzetto come fosse un dipinto da cavalletto è più facile che si tenga conto della facilità e chiarezza di lettura della figurazione, della completezza dell'immagine e della bidimensionalità della tela o tavola. Se pure sono giunti fino a noi modelli tridimensionali dei soffitti o delle cupole, in cartapesta o legno e gesso, da trasportare poi a fresco, si tratta di eccezioni perché trasporto e inserimento in un *cabinet* risultavano meno agevoli.³⁹⁴ È, questa, una linea di tendenza che Bruno Bushart ha ravvisato nel confronto tra il modello con *Die Heiligen des Benediktinerordens in der Glorie* di Johann Evangelist Holzer (1737 – 1738) e quello di medesimo soggetto, fortemente indebitato con esso, di Matthäus Günther, per Rott am Inn.³⁹⁵ (Fig.48) L'impostazione della cupola era la medesima, con disposizione delle figure in schiere concentriche, ma il modello più tardo di Günther perdeva i tasselli lasciati a risparmio da Holzer,

Gaulli for the Gesù, in «The Burlington Magazine», 99.1957, p. 52.

391 Bailey 2002, p. 21.

392 *Les couleurs du ciel: peintures des églises de Paris au XVII^e siècle*, catalogo della mostra [Paris, Musée Carnavalet du 4 ottobre 2012-24 febbraio 2013] a cura di G. Kazerouni, Paris 2013, pp. 307-309.

393 Paris 2013/a, cat. n° pp. 320-321.

394 Si fa qui menzione dei tre modelli tridimensionali di Gaulli fino a ora noti: un modello tridimensionale per la cappella del Battistero di San Pietro (Vestibolo della cappella del Battesimo), scoperto di recente ad Aix en Provence e il modello per la chiesa del Gesù, nella Galleria dei Marmi a Roma; si veda Petrucci 2009, pp. 495-497; p. 484.

395 È custodito al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco e databile intorno al 1761.



47. Noël Coypel, *Assomption de la Vierge*, 1704, olio su tela, 69,1 x 91,2 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts



48. Johann Evangelist Holzer, *I santi dell'ordine benedettino in gloria*, 1737, olio su tela, 110 x 126 cm, Münsterschwarzach

guadagnandone in chiarezza e leggibilità. Il trapasso, sottile ma sostanziale, dal modello di presentazione all'opera indipendente, è indiscutibile: si passa dal modello semisferico circolare al tondo bidimensionale da cavalletto con l'impaginazione riportata sul piano. Lo stesso fenomeno di riporto sul piano è rintracciabile nei modelli per le cupole opera di Wink, Zick, Mages, Zeiller, e Zoller a partire dalla metà del secolo.³⁹⁶

Infine, altro caso interessante, datato agli anni Cinquanta del XVIII secolo, è il lavoro di Johann Baptist Zimmermann per il Festsaal in Schloß Nymphenburg raffigurante il regno di Flora e delle Ninfe: il modello, custodito ad Augsburg, sorprende perché opera una selezione delle figure presenti nell'affresco monacense. Non solo, salta all'occhio che il modello fosse stato confezionato tenendo presente un punto di vista frontale: ciò è evidente se si guarda la volta a cassettoni dell'arco con la verzura in basso a destra e lo si confronta con la vertiginosa prospettiva di quello dell'affresco. Nel dipinto di Augsburg il violento sott'insù dell'affresco è riproposto in un effetto d'insieme che attenua lo sfondato della parete.³⁹⁷ (Figg.49,50)



49. Johann Baptist Zimmermann, *Allegoria (Flora e le ninfe)*, 1755-1757, München, Schloß Nymphenburg, Festsaal (particolare)



50. Johann Baptist Zimmermann, *Allegoria*, olio su tela, 160 × 116 cm, Augsburg, Staatsgalerie Altdeutsche Meister

396 Bushart 1964, p. 154.

397 *Ibidem*, p. 156.

L'importanza della fase esecutiva e l'apprezzamento per i bozzetti

I. L'ESECUZIONE «VIRTUOSA» IN RAPPORTO ALLA RICEZIONE

Elogiata da Baldassarre Castiglione, la *sprezzatura*, il modello etico che conteneva in sé il frutto trasfigurato di una lunga e mai sopita tradizione classica risalente a Plinio, divenne concetto cardine dell'educazione, anche artistica, nel Settecento. I precetti contenuti nel *Libro del Cortegiano* avrebbero informato parte della cultura europea e a essi si sarebbe riferita anche l'arte: sia Mariette che Caylus auspicarono infatti un ritorno al «juste milieu». ³⁹⁸ Nell'arte, il riflesso di questa concezione oraziana del «giusto mezzo», dell'evitare il troppo e il troppo poco si traduceva nell'invito a rifuggire eccessive forme di affettazione, di «troppo finito», alla ricerca della grazia:

“ una certa sprezzatura, che nasconde l'arte, e dimostri, ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognuno sa le difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia. ³⁹⁹

È alla sovrana supervisione della sprezzatura che si riferivano tutti i trattati francesi quando mettevano in comunicazione la ricerca della «*beauté du faire*» con l'abilità attraverso cui renderla visibile: la «*facilité*». Mascherare la difficoltà

³⁹⁸ Il trattato fu tradotto in tedesco, francese, inglese, francese e, prima del 1600, si contavano già più di 20 edizioni in Francia, cfr. Fleckner in Paris 2001, p. 518. Su questi temi si veda P. Burke, *The fortunes of the Courtier: the European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge 1995.

³⁹⁹ Castiglione, ed. Torino 1964, p. 124.

esecutiva, rendere in forme visibili l'entusiasmo, tradurre la creazione in un gesto che potesse apparire più naturale e primigenio possibile: questo era il fine. Ecco il motivo della fortuna di così tanti bozzetti – non tutti – dalla fattura *enlevée*: dovevano dar l'impressione di esser nati senza studio, senza stento, senza fatica. Lo spettatore edotto settecentesco si voleva mettere in risonanza con queste tendenze: l'arte stimolava i sensi dispiegandosi come un atto teatrale di fronte al riguardante, sempre sollecitando arguzia e vivacità di spirito.

Nel marzo del 1759, Charles-Nicolas Cochin pubblicò il suo *De la connoissance des Arts fondés sur le Dessen, & particulièrement de la Peinture*, dove teorizzò le leggi fondamentali cui sottostare in campo artistico. Ebbene, per Cochin – che fu, va sottolineato, anche un celebre incisore e formò il suo gusto sulla base della sua conoscenza dell'arte italiana – il virtuosismo come principio estetico sopravanzava il disegno, la composizione, il colorito e il chiaroscuro:

“ Il est un mérite qui couronne tous les autres, & sans lequel les efforts du travail le plus assidu ne conduisent point au-delà du médiocre; c'est le goût qui se manifeste par la légèreté & le graces de la manière de faire, par la fermeté & la sureté du travail; on le sent mieux qu'on peut l'exprimer. C'est cette apparence de facilité, de certitude, & d'enthousiasme dans l'exécution, qui rend les détails le plus fins & les plus savans, sans peine & comme par hazard. C'est ce beau maniement du pinceau ou du ciseau, qui donne à connoître que l'Artiste ayant une idée bien nette de ce qu'il vouloit faire, a frappé le but avec hardiesse & précision.⁴⁰⁰

Non era il pennello carico di colore lo strumento per dare prova di maestria: il virtuosismo del pittore avrebbe reso le più fini delicatezze facendo sembrare quell'atto il più naturale del mondo. La resa del dettaglio minuto e le finezze del pennello non avevano a che fare con il grado di finitura del quadro: c'erano quadri che gli «ignoranti» definivano finiti dove mancava tutto quello che un bravo pittore avrebbe saputo ottenere in un primo abbozzo.⁴⁰¹

400 C.-N. Cochin, *Peinture. De la connoissance des Arts fondés sur le Dessen, & particulièrement de la Peinture*, in «Mercure de France» marzo 1759, pp. 171-194: 189. Si veda anche Michel 1993, p. 274. Cochin era un ammiratore assoluto del «fuoco» che guidava la mano di Tintoretto e il tocco magico, spirituale di Chardin.

Caylus si era dichiarato disponibile a riconoscere l'importanza della conoscenza fabbrile nella *conférence* «De l'amateur» (1748): per un *amateur* la pratica dell'arte (e della copia) è l'unica chiave che forma il gusto e rende lo spirito permeabile alla vera conoscenza. Di certo l'*amateur* non può diventare davvero un artista perché arriva troppo tardi a esercitare mente e mano all'unisono. Si veda Paris 2007-2015, Tomo V: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coypel 1747-1752, vol. I, pp. 196-205.

401 Si veda cosa Antoine Furetière scrisse nel paradigma definitorio di «esbauche»: «les premiers traits d'un tableau, les premières pensées sur un ouvrage; le premier dessein d'un bâtiment, & autres choses qui se finissent ou se polissent avec le temps, après avoir été d'abord grossièrement

Un'opera che potesse avere successo avrebbe dovuto dare l'impressione di essersi fatta da sé, come aveva fatto notare Filippo Baldinucci enunciando cosa fosse il «gusto». Tradotta in termini artistici, l'importanza dell'agire con sprezzatura doveva suonare così:

“ I nostri Artefici dicono, di gusto, o di buon gusto fatta quella pittura, disegno, o simile, la quale non solo non apparisca fatta con istento e fatica; ma che accompagnata con una facilità, e franchezza d'operare, dimostri avere in sé tutte quelle leggiadrie, e tutte quelle qualità più belle, che le à voluto dar l'Artefice; il che allora avviene, quando egli s'è apposto (come noi sogliamo dire) alla prima, ed alla bella idea a genio di cui la mano fervorosa à con gran facilità obbedito.⁴⁰²

Parafrasando, l'abilità dell'artefice di tradurre l'idea mentale in un'immagine attraverso una scienza prammatica che mascherasse qualsiasi «istento e fatica» era considerata il prerequisito fondamentale per far sì che un'opera fosse degna di lode. La fattura della «pittura, disegno o simile» era, dunque, collegata da Baldinucci al gusto, quindi alla ricezione.

Il bozzetto era destinato a divenire il genere principe in cui le affermazioni, esposte da Baldinucci a fine Seicento, si sostanziasse in campo artistico.

Se grazia ed eleganza erano considerati il massimo raggiungimento di un'arte basata sul decoro, allora uno dei mezzi per raggiungere l'obiettivo era proprio quello di nascondere la fatica, adottare movenze del pennello che nascondessero lo studio, che facessero apparire tutto naturale, spontaneo. Il processo appena descritto si dipana lungo il secolo, nell'acuirsi di un ben percepibile divario tra la «freschezza» di prima mano dei bozzetti e l'uniformità, la ricerca di chiarezza, la *gravitas* dei quadri (anche modelli) o degli affreschi licenziati come definitivi. L'intelligibilità e l'armonia dell'insieme della figurazione vennero scalzati, presso il collezionismo che si interessò ai bozzetti, dall'atto demiurgico e apparentemente irripetibile dell'artista: questo assunto è sempre valido, ma va trattato con le dovute cautele. Come si è cercato di chiarire, non sempre i bozzetti esibivano una pennellata «alla prima»: le «leggiadrie» del pennello, talvolta, non si traducevano in una «pittura di tocco e di macchia», eppure un semplice segno lasciato dal pittore poteva rendere unica quell'opera che noi oggi definiremmo una «copia».⁴⁰³

tracées. Une legere *esbauche* d'un grand Peintre vaut souvent mieux quel les ouvrages finis d'un autre» ; in La Haye e Rotterdam 1690, tomo I, *ad vocem*.

402 Baldinucci (1681) ed. 1985, si veda alla voce «gusto».

403 Per esempio a Bologna, già a metà Seicento, «si copiava spesso anche da Ludovico, oppure si avvertiva una rinata passione per i veneti, specialmente Tiziano: tutti ottimi pretesti per gareggiare di pennello con gli originali, adeguandoli alla moda con il renderli nuovamente movimentati

La moda della pittura, nell'epoca del trionfo della *rocaille*, contemplava i piccoli formati, un'arte distinta, elegante, in cui l'elemento caratterizzante fosse un eccezionale virtuosismo tecnico, che trovava dimora in contesti intimi e raccolti.⁴⁰⁴ Luoghi prediletti per esporre i bozzetti non dovettero essere le grandi sale, ma gli ambienti che questo secolo preferiva: i gabinetti e i *boudoirs* caratterizzati da una decorazione totale in cui l'attenzione fosse sollecitata in ogni istante.⁴⁰⁵

Concentrarsi sul bozzetto, per questi collezionisti di modesta portata, significava estrarre uno dei numerosi frammenti della scena che si apparava di fronte allo spettatore in una dimora aristocratica, magari decorata con un soffitto affrescato: questi intendenti operavano una scelta e privilegiavano il godimento sensuale della pittura, nell'intimità della propria raccolta, con l'oggetto tra le mani. In questo modo i dipinti preparatori guadagnavano, mano a mano, sempre più importanza, e il momento esecutivo veniva tenuto in gran conto e analizzato, sovente a discapito della realizzazione dell'opera grande. Erano, come si è visto, i «bozzetti» i veri «originali», in un momento in cui la nozione di «originale» oscillava ancora: isolati dagli sbattimenti di luce cui l'opera licenziata come definitiva era sottoposta, sganciati dall'impianto architettonico, dalle ombre riportate degli stucchi, separati dalla messe di colori e bagliori dorati delle volte o degli altari, protetti dal rifrangersi delle immagini negli specchi. Il fatto artistico condensato in un bozzetto permetteva allo spettatore di astrarsi da tutti i problemi accessori del progetto, che un pittore doveva pur sempre tener presenti: luce, cambiamento di visione al variare della posizione dello spettatore, altezza del soffitto o distanza dal piano di calpestio, le peculiarità del sito e la traduzione in una gamma di colori semplificata, se si trattava di un affresco.⁴⁰⁶ Da vicino, si

nella stesura; ed è cosa che va oltre a quanto sembri legittimo ad occhi moderni, abituati ad una diversa e più meccanica idea di riproducibilità, oltre che ad un filologico rispetto per gli originali»; Colombi Ferretti 1977, p. 18.

404 Divenne presto un luogo comune il fatto che i dipinti di maestri italiani fossero caduti in disgrazia sul mercato parigino a causa delle loro notevoli dimensioni: alla metà del secolo, il critico d'arte Étienne La Font de Saint-Yenne affermò che «nos curieux ne possèdent pas des lieux assez vaste pour les y pouvoir placer, n'ayant point les palais immenses comme ceux d'Italie», si veda Bailey 2002, nota 104 p. 249.

405 Per la decorazione degli ambienti privati settecenteschi si veda ancora Rossi Pinelli 2009, pp. 91-124.

406 Un meccanismo analogo appare evidente se si confrontano l'affresco con *Göttlicher Wille vereint Religion und Wissenschaft (La Saggezza divina unisce Scienza e Religione)* della strepitosa biblioteca del monastero di Wiblingen (1744), in terra bavarese, e il relativo bozzetto in collezione privata, entrambi del pittore Franz Martin Kuen. Il bozzetto, che raffigura la sola scena di Adamo ed Eva, preleva un motivo e lo isola, per il godimento dei collezionisti, alienandolo dalla complessa raffigurazione del soffitto della biblioteca e azzerando ogni rimando. Si tratta dell'estrazione di un motivo e della sua confezione in forma del tutto autonoma, senza rimandi e all'interno di

poteva godere di un piacere unico: il «girar di pennello» dell'artista, i contrasti chiaroscurali, la *palette* utilizzata e la consistenza della tacca di colore apposta sulla tela, la giustapposizione dei colori, il trapasso netto o sfumato da una tinta all'altra. Ciò non implicava che l'unico modo per rendersi conto del «fare» dell'artista fosse connesso alla maniera «alla prima».

Il collezionismo di bozzetti, ristretto ai circoli immediatamente prossimi all'artista, era quello degli *amateurs*, coloro che, come si è detto, erano adepti delle tendenze artistiche d'avanguardia. Per il tutto il periodo della Rivoluzione francese, fino al Consolato e all'Impero, i collezionisti d'oltralpe continuarono a comprare dipinti del Seicento e Settecento di piccole dimensioni.⁴⁰⁷ Questo gusto per i dipinti di piccolo formato e per i bozzetti venne preannunciato da collezionisti o intenditori di modesta portata che probabilmente avevano preavvertito un mutamento – che solo più tardi avrebbe contagiato le grandi collezioni – oppure che non potevano permettersi quadri di soggetto storico e grande formato, oppure ancora da collezionisti che erano spinti da particolari predilezioni personali.⁴⁰⁸ Resta aperta una domanda alla quale è difficile rispondere, ovverosia se si trattasse di opere entrate in collezione per scelta consapevole o per investimento, dati i prezzi più contenuti rispetto alle opere di grande formato.

A partire da metà del secolo decimottavo, il gusto non si orientava, infatti, verso una scelta univoca ma, come ha fatto notare Haskell, poteva contemplare un ampio universo di oggetti e varie «maniere». Articolarsi e ampliarsi del gusto furono, infatti, i motori per la vanificazione delle gerarchie valutative, cosa che portava un medesimo collezionista a interessarsi a un bozzetto di Rubens accanto a una scena di genere di Van Mieris.⁴⁰⁹ La stessa compresenza, d'altronde, era evidente nelle collezioni francesi.

L'espansione del mercato però va valutata sul piano europeo: a Londra e Parigi il sistema di vendita era gestito da antiquari – mercanti dal raggio d'affari; a Venezia continuava esserci domanda grazie al turismo internazionale.⁴¹⁰ Ebbene,

un ovato di ridotte dimensioni. Il significato complesso dell'affresco, con tutte le sue allegorie, è assolutamente non percepibile nel bozzetto che piuttosto assume un'intima atmosfera idillico – pastorale; Bushart 1964, pp. 156-157.

407 Haskell 1982, pp. 122-123.

408 Il fenomeno degli appassionati d'arte che si sottraggono all'influsso di fattori esterni e a gerarchie precostituite si fa più macroscopico a partire dal 1840 ca.; si veda Haskell 1982, p. 165 e Haskell (1963) ed.2000, pp. 375-377.

409 Haskell 1982, p. 44.

410 Su Venezia si veda Cecchini in Venezia 2009, pp. 151-171. Lo zecchino veneziano, grazie alla plurisecolare stabilità nel peso e nel titolo, veniva sovente utilizzato per l'attribuzione di valore dei dipinti.

il numero dei *cabinets de peinture* a Parigi salì dai 15 del 1766 ai 38 nel 1785: durante il regno di Luigi XVI, il prezzo delle opere degli artisti viventi francesi andava aumentando. Non solo, accanto alla pittura moderna, cresceva il valore di dipinti olandesi e fiamminghi, soprattutto a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo, a discapito delle opere degli antichi maestri italiani.⁴¹¹ Nel caso degli artisti viventi francesi, però, poteva essere facilmente accertata l'autografia di un dipinto o di un bozzetto: diventava sempre più urgente, di fronte alle nuove esigenze commerciali e all'emergere della moderna scienza antiquaria, collegare un manufatto all'invenzione del singolo, in un'epoca in cui ancora era forte il legame tra consapevole attività creativa e un'attitudine virtuosamente classificatoria.⁴¹²

Si prenda un caso a esempio: un modello di Giambattista Tiepolo con *L'incontro di Antonio e Cleopatra*, ricordo o bozzetto di una tela presente nella raccolta del principe Nicolai Yousouppoff a San Pietroburgo nel 1800; originariamente era in *pendant* con *Il banchetto di Cleopatra*.⁴¹³ (Fig.51) Il modelletto con *Antonio e Cleopatra*, si trovava intorno al 1750 nella collezione di Angelo della Vecchia a Vicenza.⁴¹⁴ (Fig.52) La parabola collezionistica di quest'opera di ridotte dimensioni⁴¹⁵ è ricostruibile grazie agli studi sistematici condotti su Giambattista Tiepolo e appare emblematica: se si accetta la datazione al 1742 – 1743, i due modelli con l'incontro e il banchetto di Cleopatra si trovavano, dopo poco più di un lustro, in collezione dell'avvocato Angelo della Vecchia, che possedeva altre opere di Tiepolo. Dieci anni dopo, infatti, i modelletti attirarono l'attenzione di alcuni viaggiatori di prestigio: il giovane Fragonard, al seguito dell'Abbé de Saint-Non, copiò a sanguigna l'incontro di Antonio e Cleopatra⁴¹⁶ e Charles Nicolas Cochin registrò la presenza nel Palazzo della Vecchia di diversi bozzetti. Cochin scrisse: «plusieurs esquisses: une paroît de *Luca Giordano*; les autres sont de *Piazzetta* & de *Tiepoletto*. Elles sont très bien composées, & spirituellement

411 In Francia l'interesse per la pittura settecentesca, intesa come fenomeno storico, prese a manifestarsi prima che il Settecento avesse fine; si veda Haskell 1982, p. 119. Veniva riconosciuta l'indipendenza della scuola francese e uno sviluppo storico a essa interno del tutto coerente: non a caso nel 1745 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville diede alle stampe il suo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, il cui movente era la promozione degli artisti francesi.

412 Ferretti in Torino 1979-1983, p. 137.

413 National Gallery, London, inv. NG6409. Le tele monumentali (338 x 600 cm) con *L'incontro di Antonio e Cleopatra* e *Il banchetto di Antonio e Cleopatra* sono al Museo Nazionale di Archangel'skoe.

414 *The Wrightsman Pictures*, a cura di E. Fahy, introduzione di P. Rosenberg, New York 2005, pp. 84-89, scheda dell'opera a cura di E. Fahy. Per il palazzo Della Vecchia Tiepolo eseguì nel 1750 la grande tela con *L'Apoteosi del committente nel segno delle Virtù* che ora si trova a Palazzo Isimbardi a Milano; F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Milano 2002, p. 127.

415 Le misure sono 46,4 x 66,7cm.

416 Disegno al Norton Simon Museum, Pasadena, California, inv. F.1970.03.112.D.



51. Giambattista Tiepolo, *Il banchetto di Cleopatra*, 1740 ca., olio su tela, 46,3 x 66,7 cm, London, The National Gallery



52. Giambattista Tiepolo, *L'incontro di Antonio e Cleopatra*, olio su tela, 46,4 x 66,7 cm, già New York, Wrightsman collection

touchées, particulièrement celle de *Tiepoletto*».⁴¹⁷ L'abbé de Saint-Non annotò sul diario che Della Vecchia, incredibilmente ricco, possedeva: «Deux petites Esquisses piquantes, don l'une est l'Entrevüe d'Antoine et de Cléopâtre, et l'autre le Fetin que cette Reine célèbre donna au Général Romain. Compositions pleines de feu et de Génie».⁴¹⁸

Anche la pittura di Bernardo Strozzi (1581 – 1644), più di un secolo dopo la morte del pittore, attirava intendenti interessati all'esibizione di virtuosismo cromatico, alla raffinata nobiltà del tessuto pittorico, ove il colore era steso ottenendo effetti densi e materici, attraverso pennellate brevi o allungate che attiravano la luce, con preziosi riflessi cromatici. Non a caso, il genovese Carlo Giuseppe Ratti lasciò una memoria della sua particolare sensibilità in materia di bozzetti: nelle postille a *Vite de' pittori scultori ed architetti genovesi* di Soprani, segnalava che un bozzetto di Bernardo Strozzi fosse nella collezione di Giovanni Battista Cambiaso (1711-1772). Cambiaso, nato da famiglia ricca e nobile, sarebbe stato eletto doge di Genova. Ratti, in una postilla, informava sulla pregevole qualità delle opere di Bernardo Strozzi per il coro di San Domenico, che versava in precarie condizioni: (Figg. 53, 54)

“ Troppo scarso è stato il nostro Soprani in descrivere l'Opere d'un Soggetto in pittura sì segnalato, e a cui tanto debbe la Scuola Italiana, che su i dipinti di lui cerca continuamente il vero modo di colorire. Or acciocché non passi di volo la menzione delle pittura di questo coro, le quali sono l'unica Opera vasta, e grandiosa dello Strozzi; dirò, come in esse si scorge vivamente la fantasia d'un valentuomo, ed una franchezza di pennello maestrevole, e risoluta. Ci fa male, che l'umidare cagionato da' tetti le vada a poco a poco struggendo; anzi in alcuni luoghi più non vi rimanga vestigio di ciò, che vi era dipinto. Si conserva tuttavia illesa la volta di mezzo; e ancorché perisse, non per tanto non si perderebbe l'idea di ciò, che ora v'è; perocché dal Sig. Gio. Battista Cambiaso, del fu Gaetano se ne conserva la bozza ad olio, *come cosa di rarissimo pregio*.⁴¹⁹

417 Michel 1991, p. 393. Secondo parte della critica le piccole tele furono dipinte per il palazzo veneziano di Carlo Cordellina, altro avvocato vicentino: per lui Tiepolo aveva realizzato affreschi nella villa di Montecchio e un soffitto, probabilmente destinato alla residenza veneziana dell'avvocato. Ciò sarebbe in contraddizione con la testimonianza di Cochin; Pedrocco 2002, p. 278.

418 Roma 2000/a, p. 224.

419 Corsivo mio, Si veda Soprani - Ratti 1768, tomo I, nota C p. 190. Carlo Giuseppe Ratti si prodigava anche a difendere la gloria locale del celebre pennello dagli strali di «Monsieur Couchin»: «Il giudizio poi, che delle pitture fatte dallo Strozzi in questo coro, ne dà Mr. Couchin, merita d'esser qui per graziosa facezia riportato. Egli dice: che il tuono del colorito alquanto rossiccio è buono; ma che il disegno è scorretto, e di niuna nobiltà: indi conchiude, (metterò le sue stesse parole) *Il est mal composé, e il n'y a ni grandes masses, ni effet*. Asserzione tutta opposta al comun sentimento di coloro (eziandio stranieri), che s'intendono di pittura». La decorazione (perduta) del coro di San Domenico fu affidata allo Strozzi da Giovan Stefano Doria e Giovan



53. Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, 1620-23, 177x107,5 cm, Genova, Accademia Ligustica



54. Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, 1620-23, Genova, Accademia Ligustica (particolare)

Come si può facilmente evincere già da queste citazioni, Carlo Giuseppe Ratti lodava la qualità e la presenza della «bozza» nella prestigiosa collezione, glossando e aggiornando, in pieno Settecento, il testo di Soprani. Era stato lui stesso, d'altronde, a restaurare la «bozza» del Gaulli per la cappella Capocaccia, come si è già visto. Dunque un'attenzione ai bozzetti, l'apprezzamento di cui erano oggetto, non si doveva limitare all'ambiente parigino: sebbene in questo caso potesse trattarsi anche del valore documentario di un'opera che recava memoria di pitture che versavano in cattive condizioni, restava il riconoscimento del «rarissimo pregio».⁴²⁰

Carlo Doria per la strabiliante cifra di 2000 scudi d'argento, saldati nel 1622. Ratti aveva già menzionato il quadro, descrivendo Palazzo Cambiaso di Strada Nuova nel 1766: nel 1824 la bozza fu donata da Marcello Durazzo all'Accademia Ligustica, dove ancora si trova. Il dipinto misura 177x107,5 cm. Si veda C. Manzitti, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013, cat. n° 102 p. 120.

420 Anche il modelletto con *L'incoronazione della Vergine* di Giovanbattista Merano, oggi custodito alla Galleria Nazionale di Parma, era nelle mani di un celebre ministro riformatore francese, Guillaume-Léon du Tillot. Nato in Spagna ma figlio di un *valet de chambre*, educato in Francia, Tillot (1711-1774) diventò prima ministro delle finanze e poi primo ministro «illuminato» sotto Filippo di Borbone presso il Ducato di Parma, dove favorì una politica filofrancese. Ai tempi di Carlo Giuseppe Ratti si conservava memoria del distrutto affresco di Merano con la cosiddetta Madonna di Piazza (1688) sulla facciata del palazzo del Criminale a Parma, grazie al «cartone di essa in grande entro il palazzo della Comunità e il bozzetto ad olio» in collezione «Du Tillot, Ministro della Corte di Parma; Signore, a cui tanto debbono le nobili Arti, specialmente la nostra»;

II. IL GUSTO PER LA BELLE MATIÈRE

È indubbio che la vittoria del partito dei *coloristes* avesse impresso una svolta alla poetica francese in materia d'arte: come ha scritto Adriano Mariuz, privilegiare il colore – la *belle matière* – significava privilegiare la fase esecutiva rispetto all'ideazione.⁴²¹

Passando in rassegna le diverse «scuole pittoriche» italiane presenti nella collezione di Crozat, nel 1741 Pierre – Jean Mariette, grande collezionista di stampe e disegni, appuntava una descrizione dei procedimenti di Tiziano in cui lo «schizzare» era sostanzialmente un problema afferente alla sfera del colore. In un passo fulminante, il celebre *amateur* ricondusse sotto un cappello definitorio di *esquisse* velocità, colore e pensiero dell'artista cadorino:

“ Ceux qu'il a faits pour ses compositions de figures ne sont le plus souvent que de légères esquisses qui servaient à fixer sa pensée: mais ces premiers traits dénotent toujours un grand homme, ils indiquent de belles formes, et il y règne un goût qui, prenant sa source dans le beau, tient lieu d'une plus grande correction. Le Titien, tout occupé de l'effet de la couleur, se bornait à ces simples esquisses. Lorsqu'il a voulu faire des dessins arrêtés, alors il est entré dans de plus grands détails.⁴²²

Per Mariette erano proprio i grandi *coloristes* prima a disegnare con foga le loro *esquisses* per poi ponderarle e regolarle nel segno: è, questa, una caratteristica propria anche di Rubens. Scriveva l'*amateur* parigino:

“ Le beau génie de Rubens et sa parfaite intelligence se manifestent pour le moins autant dans ses dessins que dans ses tableaux. Dans ses plus légères esquisses, ce grand maître met une âme et un esprit qui dénotent la rapidité avec laquelle il concevait et exécutait ses pensées. Mais, lorsqu'il les met au net, alors, sans rien perdre de cet esprit, qui devient seulement plus réglé, il y ajoute tout ce qu'un homme, qui possédait dans un éminent degré toutes les parties de la peinture, et singulièrement celle du clair-obscur, était capable d'imaginer pour en faire des ouvrages accomplis.⁴²³

(Soprani – Ratti 1769, tomo II, p. 64). Su Du Tillot, i suoi legami con Caylus e Paciaudi, l'ambiente giansenista romano e la riforma del gusto a Parigi, si veda anche Fumaroli in Paris 2010, p. 36.

421 A. Mariuz, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659 – 1734)*, in Venezia 2010, pp. 29-45: 32.

422 *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes: Pierre-Jean Mariette 1694-1774*, a cura di M.J. Dumesnil, Paris 1856, p. 259.

423 *Ibidem*, p. 268. Si sottolinea qui che anche alcune posizioni del conte di Caylus sono state interpretate come molto vicine a quelle di Roger de Piles; si veda Démoris 2003.

Per la ricezione era fondamentale la traduzione immediata del genio in un disegno o un quadro che fosse dipinto più rapidamente possibile: poco importa che ciò non corrispondesse alla prassi reale dei pittori. Un altro dato da rilevare è che le caratteristiche legate al *faire* viruoso erano collegate sempre alle scuole fiamminga e veneta, in un momento in cui si apprezzava la pittura di tocco, «furiuse».

Uno sguardo nuovo si concentra sull'autografia dei disegni, già a partire dai primi decenni del Settecento: ogni segno su carta (per analogia, ogni pennellata sulla tela), divenne traccia del genio creatore, dell'ondivaga immaginazione che si traduce in materia. Permaneva l'ambiguità dei termini, perché non si capisce fino in fondo se Mariette si riferisse soltanto a disegni su carta, a carboncino o sanguigna, o anche ai «bozzetti» dipinti che alla sua epoca dovevano essergli noti. Sicuramente la «prestezza» di Rubens però, alle date in cui il collezionista scriveva, godeva ancora di una connotazione positiva: l'«esprit» andava conservato dalla *esquisse* a tutte le fasi successive di messa a punto dei dettagli della figurazione. Gli intendenti si interessavano ai modelli e gli artisti – creatori si esercitavano a produrne: storicizzavano e ricaricavano di brio le copie dai dipinti del secolo precedente, o del glorioso Cinquecento veneziano, i saggi di bravura di Rubens e l'eterogenea produzione dei pittori romani del Seicento. Nel Settecento, insomma, la differenza stava nella diversificazione delle strategie e nella macroscopica espansione del fenomeno: i procedimenti erano gli stessi adottati già nel Seicento ma gli artisti si erano fatti impresari. Stava cambiando il gusto e questo si rifletteva sul mercato dell'arte.

Il veronese Antonio Balestra (1666 – 1740), formatosi a Roma alla scuola di Maratti, sconsolato, registrava la situazione in cui versava la pittura al momento in cui scriveva. Rivolgendosi al collezionista fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri, nel 1730, rilevava:

“ alcuni (e questo è lagrimevole) per altra strada vanno dietro al loro genio e capriccio, col cercar di farsi taluno delle maniere ammanierate, fantastiche e ideali, lontane dal vero, il che non serve ad altro che a coprire con un'apparente macchia che dia nell'occhio, quella totale mancanza de'veri fondamenti.⁴²⁴

Tutto sta a intendersi su cosa fosse il tocco, apparentato con la «macchia» di cui Balestra si lagnava: si è detto che la «touche» non andava a intaccare la struttura del quadro, non era costruttiva ma necessaria a «finire» per mettere in comunicazione opera d'arte e spettatore.⁴²⁵

424 Milano 1822-1825, vol. II (1822), pp. 260-261.

425 Si tratta sempre di *topoi* antichissimi riproposti e trasfigurati nella letteratura artistica

I tocchi quasi impercettibili di pennello dovevano avere importanza capitale nel secolo decimottavo, e non solo per i pittori veneti. Sebbene le posizioni sul *faire* di Caylus non fossero sempre scevre da contraddizioni, i suoi scritti registrarono una predilezione per l'esecuzione, anche se la fase più legata alla «manœuvre de l'outil» doveva essere sempre subordinata all'idea.

Il conte di Caylus aveva dedicato alle modalità esecutive una *conférence*, datata 4 ottobre 1755, pubblicata nel «*Mercure de France*» del settembre 1756, dal titolo *De la légèreté de l'outil*.⁴²⁶ In quella relazione Caylus lodava gli ultimi tocchi dati all'opera che, «par un sentiment exquis, fleurissent toutes les parties d'un tableau». La «*touche*» era:

“ composée de ces *laissés* qu'on ne peut comparer qu'à ces sous – entendues, à ces mots suspendus qui font l'agrément de la conversation; on peut les sentir & non les définir: ils disent ce qu'il faut sans s'appesantir & sans abuser de la finesse.⁴²⁷

Ancora una volta, dunque, un'analogia tra arte e retorica con un'attenzione sottile posta sul dato esecutivo. Questa definizione di «*touche*» di Caylus, che poi si accorda bene al gusto per i disegni e le stampe più che per i bozzetti dipinti, è anche più adatta a descrivere la pittura elaborata in alcuni centri della Penisola: il tocco andava considerato un *quid* aggiunto alla fine per garantire l'effetto finale, per «finire» davvero. Non a caso il tocco era una «*légèreté*»: Caylus non si riferiva in alcun modo all'esibizione ostentata delle tracce lasciate dal pennello saturo di colore, ma al pittore che con «*main légère répand les fleurs et promène les grâces, sa délicatesse les conduit*». (Fig.55) Mentre per Caylus questa caratteristica si configurava come la strada maestra da percorrere per finire le opere, per Cochin tale caratteristica era costitutiva della pittura nella sua totalità, non riservata alla *couche* superficiale. Non si trattava, insomma, solo di dare impressione di facilità, ma anche di saper completare un'opera con *esprit*.⁴²⁸

settecentesca; sul concetto di «ultima mano» nelle fonti antiche si veda Occhipinti 2003, p. 72.

426 *Conférence* del 4 ottobre 1755 in Paris 2007-2015, Tomo VI: Les Conférences entre 1752-1792, vol. I, pp. 438-447.

427 *Ibidem*, p. 441. Sull'attenzione di Caylus per il dato esecutivo in pittura, oltre che per il soggetto, si veda Démoris 2003. A questo proposito va sottolineato il rapporto d'amicizia che legava Caylus a Watteau: l'entrata di Antoine Watteau all'Académie nel 1717, con il *Pèlerinage à l'île de Cythère*, aveva segnato un colpo decisivo a sfavore del partito della pittura di storia e, di conseguenza, a quello del soggetto. La teoria dell'arte dovette trovare un modo per giustificare le qualità di un quadro che non afferivano né al contenuto o al significato, né all'immaginazione, né al disegno e tantomeno allo studio del nudo. Caylus, dal canto suo, tentò di conservare sempre all'interno della legittimità del discorso accademico, l'esperienza esclusiva e intima della pittura di Watteau.

428 Michel 1993, p. 275.



55. Francesco Trevisani, *Il martirio dei sette figli di santa Felicità*, 1709, olio su tela, 75 x 62,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (particolare)

Negli anni Trenta e Quaranta del Settecento, decenni cruciali per la preminenza della spontaneità del gesto, caratteristica tanto apprezzata nei bozzetti, platealmente si consumò la frattura tra ideazione ed esecuzione: le incessanti operazioni di limatura, di sovrano equilibrio fra le masse e il controllo della temperatura cromatica vennero riservate alla fase finale della realizzazione, mentre la fase vulcanica e feconda, connotata da un forte sentimento, coincise con il processo ideativo. Questa distanza si acuì mano a mano che il secolo volse al termine e che la supremazia di un nuovo ideale classico tornò a governare su ogni creazione a carattere monumentale. In «piccolo» veniva invece confinata la fase più rovente e vivacemente pittorica del lavoro: questo valeva anche per le repliche e le riduzioni da grandi dipinti.

Dunque molto presto il virtuosismo esecutivo che si traduceva nell'ottenere l'«apparente macchia» aveva suscitato le critiche di alcuni artisti ancora impegnati ad assicurare un'accurata rifinitura ai prodotti del proprio *atelier*. I «modi» in cui si articolava la pittura del tempo in rapporto al gusto, secondo consuetudini che riguardavano anche i bozzetti, furono chiariti dal geniale incisore e collezionista Anton Maria Zanetti detto il Giovane (1706 – 1778) che, nel trattato *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani*, scrisse:

“ Tenendo, com’ei solea dire, due sorte di pennelli nella stanza sua; l’una per gl’intelligenti, e l’altra per gl’ignoranti. Per i primi ei volea dipingere con ispeditezza e maestria; e perciò non sempre erano quelle pitture molto finite. Per i secondi all’incontro usava d’un’estrema attenzione e diligenza, cosicché si possono numerare i capelli nelle teste [...] V’è chi pregia più l’una che l’altra di queste maniere; io crederei che la prima fosse la migliore, quando tuttavia sia ridotta con amor sifficiente, siccome ei solea fare talvolta con ammirabile grazia e semplicità.⁴²⁹

Va sottolineato come questi «modi» del fare fossero riscontrabili, a detta di Zanetti, nella produzione di un singolo artista, Pietro Liberi, che variava il proprio stile a seconda del pubblico al quale si rivolgeva la sua arte. A breve distanza, l’esperto vendita Varanche de Saint Geniès faceva probabilmente eco a Zanetti o a un sentire comune, nel 1777:

“ Si les tableaux soigneusement finis plaisent plus vulgairement, il est une certaine classe d’amateurs qui jouissent suprêmement sur un seul croquis; ils recherchent l’âme et les pensées de l’homme de génie, qu’ils savent voir et reconnaître.⁴³⁰

Le vie restavano sempre sostanzialmente due: quella di un temperato classicismo, di cui Roma era il centro irradiante grazie al magistero di Maratti e all’Accademia d’Arcadia, o quella di una pittura che andasse dietro «al genio e capriccio», quindi alla pennellata esibita. I confini però, erano più labili di quanto oggi possa sembrare, e il bozzetto fu il laboratorio in cui queste tendenze trovarono una significativa, quanto intima, convergenza.

Le finezze di pennello, come si è in parte visto, caratterizzavano anche le repliche di o da Maratti, o la serie di copie/repliche/riduzioni di Francesco Trevisani. Nel maestro capodistriano la variazione delle pennellate era uno dei «modi» per

429 A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani*, Venezia 1771, p. 380. Si veda anche Craievich in Verona 2012. È un *topos* antico: nel volgarizzamento di Jean Marin da Alberti (1553), l’espressione «*modello esbauché*» faceva intendere che l’architetto avrebbe potuto far comprendere la propria invenzione nella «semplicità» di un modello abbozzato, piuttosto che nelle inutili rifiniture con cui l’artista ignorante sembrava voler attirare il favore del committente; Occhipinti 2003, p. 62. Per un profilo di Zanetti si vedano gli studi di Chiara Piva.

430 La notazione dell’esperto è citata in Jacquot/a in Strasbourg 2003, p. 18, ma Dominique Jacquot, che si rifà a Colin Bailey, non rintraccia l’assonanza. Sicuramente radice comune andava rintracciata in Boschini che sottolineava come «gli abbozzi [di Tiziano] satollavano gli intendenti», ma le affermazioni di Zanetti risultano sono ben più circostanziate. Boschini inoltre aveva già rilevato che Pietro Liberi adottasse due maniere, una più corsiva e sommaria e una più elaborata e rifinita, a ricco impasto; si veda Boschini (1660) ed. 1966, p. 523. Nel 1783, a proposito di un «abbozzo nel gusto tizianesco» assai mediocre, Pietro Edwards aggiungeva che «qualche mezzo dilettante può vedere in questo quadro delle cose che i professori non sapranno scoprirvi giammai, ed allora il venditore può regolarsi a norma della circostanza»; citato in Cecchini in Venezia 2009, p. 163.

l'ottenimento di numerose repliche che fossero tutte «originali»: per distinguere una replica dall'altra variava la resa dell'epidermide del dipinto. Scriveva Lione Pascoli nel 1729:

“ Poca fortuna ha avuto cogli scolari; perché o che essi non abbiano saputo imitarlo, o che egli solo in così rara, vaga e saporita maniera sappia dipingere [...] Tanto che da questi in fuori si stenderà anche a trovar chi sappia ben copiare l'opere sue; ed io parlar posso per isperienza che avendo dovuto far fare una copia di certa bellissima Maddalena che anni sono ebbi da lui non trovai alcuno che mi desse del genio, e la miglior mi convenne fatta da lui rimpastare. Ed è certamente stato mirabile in questa, perché oltre alla correzione, attitudine, espressione, e colorito d'innumerabili immagini, che ha in tele della stessa misura o poco meno o poco più duplicate.⁴³¹

Si vuole sottolineare che i cambiamenti fossero connessi al piacere per la pittura osservata da presso, con modalità diverse a seconda delle conoscenze del pubblico che si accostava ai manufatti artistici. L'interesse per l'esecuzione si accompagnò, dunque, a quello per l'esame delle opere da vicino e la valutazione dei procedimenti esecutivi in parallelo con le operazioni compiute dall'artefice. L'amatore coltivava la frequentazione di artisti e assiduamente si confrontava con l'opera dal vivo, munito della lente d'ingrandimento: l'osservazione costituiva infatti il legame tra mondo esteriore e immagine mentale. Quando, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo si iniziò a riflettere su questo tipo di visione, il riguardante entrò in gioco e l'attività del suo occhio fu riconosciuta quale agente attivo nella dinamica della creazione, anche grazie all'intervento dell'immaginazione.⁴³² (Fig.56)

Fondamentale era l'avallo degli intendenti, attraverso il *faire* e il *ductus* pittorico, in uno scambio di reciproche galanterie: l'associazione della mano dell'artista – anche in una replica – al tocco pittorico era promossa dal mercato, mentre lungo tutto il XVIII secolo i *connoisseurs* si allenavano, come dimostra la precoce affermazione di Jonathan Richardson, a riconoscere da un solo tratto il genio al lavoro. Scriveva il conoscitore inglese che andava preservato il movimento iniziale in cui lo «spirit», trasmesso attraverso il gesto della matita sulla carta o dal pennello sulla tela, era ancora vivo. Il genio e la bellezza potevano essere colti anche in uno schizzo veloce, nel movimento accidentale della penna, della matita

431 DiFederico 1977, p. 93. DiFederico cita l'annotazione che Lione Pascoli fa, a proposito di Trevisani, nel manoscritto custodito a Perugia. Il passo sarebbe poi scomparso nella redazione definitiva delle *Vite*.

432 Per questi temi si veda anche Delaplanche 2016, pp. 99-114 e Démoris 2003.



56. Charles-Germain de Saint-Aubin, «L'avez vous reconnu?» *Livre de caricatures tant de bonnes que mauvaises*, 1769-1774, inchiostro e acquerello su carta, 18,7 x 13,2 cm, England, Waddesdon Manor, Rothschild Collection

o del pennello di un grande maestro.⁴³³

Questo concetto più l'aggiunta del genio creatore quale attributo imprescindibile per ogni artista che volesse definirsi tale, avrebbe contribuito alla fortuna del bozzetto nel Settecento. Scriveva Charles- Nicolas Cochin:

“ Une des plus grandes beauté de l'art [...] qui est l'effet du sentiment qui meut

433 Richardson (1719) in London 1773, p. 321.

l'artiste en opérant, c'est cet art dans le travail, cette sûreté, cette facilité de maître qui souvent fait toute la différence du vrai beau, de ce beau qui excite l'admiration, avec le médiocre qui nous laisse toujours froids. C'est ce faire (ainsi que le nomment les artistes) qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, et qui caractérise si bien les vrais talents de l'artiste, qu'une petite partie du tableau, même la moins intéressante décèle au vrai connoisseur que le morceau doit être d'un grand maître.⁴³⁴

La pratica del «ritoccare» alcuni esemplari prodotti «in serie», azione svolta anche dagli allievi, era infatti invalsa fin dai tempi di Luca Giordano.⁴³⁵ A questo proposito le testimonianze coincidono: spesso non si trattava di vere e proprie «contraffazioni», si facevano passare per modelli cinquecenteschi opere di artisti di generazioni successive; altre volte invece, gli artisti lavoravano a posteriori su repliche in piccolo. Prova ne sia lo stratagemma che il conte Francesco Algarotti suggerì a Giambattista Tiepolo nel 1760. Come già accennato nel capitolo 3, l'intervento di Tiepolo sulla tela, copia del dipinto di Veronese con il *Convito in casa Levi* che si trovava a Versailles, ne avrebbe permesso una considerevole rivalutazione, a partire dai «pochi fiorini» che erano stati pagati in prima istanza. «Ricoprendola» con «quelle tanto espressive e significanti pennellate», per usare un'espressione usata da Algarotti, Giambattista avrebbe tramutato in «modello» una «copietta».

Il conte amava mettere a confronto l'abilità dei «moderni» di riprodurre il «fare» dei maestri antichi, aggiornato al Settecento, anche per dimostrare ad Augusto III l'abilità degli artisti che gli proponeva. Già in un'altra occasione Algarotti aveva fatto contraffare a Tiepolo la maniera di Veronese per una copia del *Ratto di Europa*: egli aveva scritto a Mariette di aver comprato un quadretto della «scuola de Maganza» e averlo fatto «ricoprire e ridipingere» da un

“ valent'uomo che seppe così ben fare, che in cinque o sei giorni e'diede a questa pittura così fresca come ella era, almeno un centocinquat'anni. Tanto egli ne ribassò le tinte, le venne mangiando qua e là, e tale fu la patina di che la seppe sporcare.⁴³⁶

Si può capire dunque fino a che punto l'osservatore esterno, l'intendente, si accostasse alla pratica dell'artista analizzandone con così tanto acume e profondità

434 Michel 1993, p. 272.

435 Si può anche consultare anche R. E. Spear, “Di Sua Mano”, in *The ancient art of emulation. Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity*, a cura di E. K. Gazda, Ann Arbor 2002, vol. I, pp. 79-98.

436 Gli episodi sono ricapitolati in K. Christiansen, *Algarotti's Tiepolos and his fake Veronese*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno [Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996] a cura di L. Puppi, Venezia 1998, vol. I, pp. 403-409: 407.

la prassi. La lente di ingrandimento rendeva visibili i «laissés», come li aveva chiamati Caylus e tutto poteva trovare una propria collocazione nel sistema della conoscenza, teorica o fabbrile che fosse.

Il colpo d'occhio, secondo anche la definizione che ne diede l'*Encyclopédie Methodique* nel 1788, era sintetico, la temporalità che lo contraddistingueva era di natura diversa dalla lunga osservazione. Nel XVIII secolo si tenne conto di questo tipo di visione, per esempio riguardo al *croquis* o, per l'appunto, il bozzetto. L'immagine che seguisse i dettami imposti dal *coup d'œil* aveva primariamente il vantaggio di essere efficace, fin quasi a piegare lo sguardo: essa riusciva potentemente tattica e comunicativa.⁴³⁷ Dunque la visione si articolava in diversi «modi»: è possibile che i bozzetti fossero creati, nel loro statuto «anfibo», anche per sollecitare il riguardante a soffermarsi, avvicinarsi e riconoscere la mano dell'artista o ad allontanarsi per cogliere il sospirato *tout – ensemble*.⁴³⁸ Ognuna di queste modalità risultava valida e, in alcuni casi, era compresente nel raggio di competenze di uno stesso collezionista o nello stile di uno stesso artista: questi fenomeni si manifestavano in modo più evidente qualora si vadano a indagare le platee veneta e francese, laddove il mercato dell'arte era più vivo.⁴³⁹

La via intrapresa dall'arte francese registrò prontamente il cambiamento: dichiarandosi libera dal giogo degli antichi e dall'antica condanna di arte meccanica, anche la pittura poteva intraprendere strade ardite. Il bozzetto francese della prima metà del Settecento, ben prima delle sperimentazioni di Fragonard, rifletté questo slittamento verso un'ostentazione della materia plasmata dalla mano dell'artista: l'«epidermica seduttività dei colori»⁴⁴⁰ avrebbe finito per contagiare anche il quadro.

La pittura di Jean Honoré Fragonard, che oggi appare così rivoluzionaria,

437 K. Smentek, *Mariette and the science of connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014, pp.154-159. Dandré Bardon aveva scritto: «les beautés d'exécution [...] servent à fixer les yeux du spectateur sur les objets destinés à toucher son âme, et sans les attrait du beau faire, la rapidité avec laquelle il parcourait certains ouvrages l'empêcherait d'en apercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire»; Michel 1993, p. 276.

438 Un *curieux* francese così descriveva l'accrochage del proprio *cabinet*, nel 1776: «Quand on est parvenu à compléter les hauts on place au dessous avec la même méthode un cordon de petits tableaux fins dont les détails soutiennent la loupe. On les éloigne assez les uns des autres pour qu'il y ait du jeu dans la totalité et l'on ne place jamais de trop bruns à côté des clairs: car l'un des deux perdrait et seroit anéanti par l'autre. Il faut que le tout soit d'accord et c'est cette harmonie qui est le comble de la perfection»; si veda Bailey 1987, p. 446. I dipinti collocati più in basso dovevano –letteralmente – «sostenere la lente d'ingrandimento», ovverosia erano sottoposti a un esame da vicinissimo.

439 Il mercato dell'arte parigino cresceva notevolmente e nel 1780 si contavano quattro sale d'asta, si veda Bailey 2002, p. 17.

440 Rossi Pinelli 2009, p. 225.

condannata da Denis Diderot al Salon⁴⁴¹ del 1767, non era destinata a raccogliere universalmente consensi: l'artista era divenuto famoso grazie alla costruzione di una carriera tutta legata al commercio dei suoi quadri in circoli ristretti. La sua sigla pittorica, il tocco «alla prima», la pennellata carica e visibile, diventarono i principali polarizzatori del suo successo. L'anonimo autore delle *Mémoires secrets* probabilmente faceva eco a un sentire comune, quando annotò, nel 1769:

“ M. Fragonard, ce jeune artiste qui avait donné, il y a quatre ans, les plus grandes espérances pour le genre de l'histoire, dont les talents s'étaient peu développées au Salon dernier, ne figure d'aucune façon à celui-ci. On prétend que l'appât du gain l'a détourné de la belle carrière où il était entré et qu'au lieu de travailler pour la gloire et pour la postérité, il se contente de briller aujourd'hui dans les boudoirs et dans les gardes – robes.⁴⁴²

Dunque, in prima battuta, agli occhi stessi degli intendenti, i dipinti di Fragonard, dove l'atto del dipingere diventava esso stesso il soggetto del quadro, erano destinati alla fruizione privata. Caratterizzati da una struttura pittorica «aperta», essi mettevano in comunicazione lo sguardo dello spettatore con il cammino segnato dalla mano che dipingeva. È solo grazie a questo tipo di sensibilità che la pittura da cavalletto di Jean-Honoré Fragonard riscosse il favore degli *amateurs* e della committenza privata: si pensi solo alla tela assolutamente priva di «historia» dal titolo *Perrette et le pot au lait* del Musée Cognacq-Jay di Parigi,⁴⁴³ risalente al 1770. Non si tratta di una «esquisse» vera e propria, ma è evidente che non ci fosse più confine chiaro tra il «preparatorio», non definitivo, l'incompleto, e ciò che fosse compiuto, finito, necessario. Il vero soggetto del quadro, al di là del debito contratto con la favola di La Fontaine, era il vapore che fuoriusciva dalla brocca di latte rovesciata al suolo, a seguito della caduta di Perrette: le pennellate cariche di colore bianco e crema occupano ben più spazio della sola metà superiore del quadro, e sono riproposte nella manica scomposta della fanciulla e nella sottoveste, descritta sommariamente in pochi filamenti di colore. (Figg.57, 58) Nel 1773, un *pamphlet* descrisse con interiezioni e aggettivazione abbondante, carica di spirito e quasi nervosa e fratta, la fattura dei quadri che Jean-Honoré Fragonard aveva confezionato per la duchessa du Barry, esposti in quel momento al Salon:

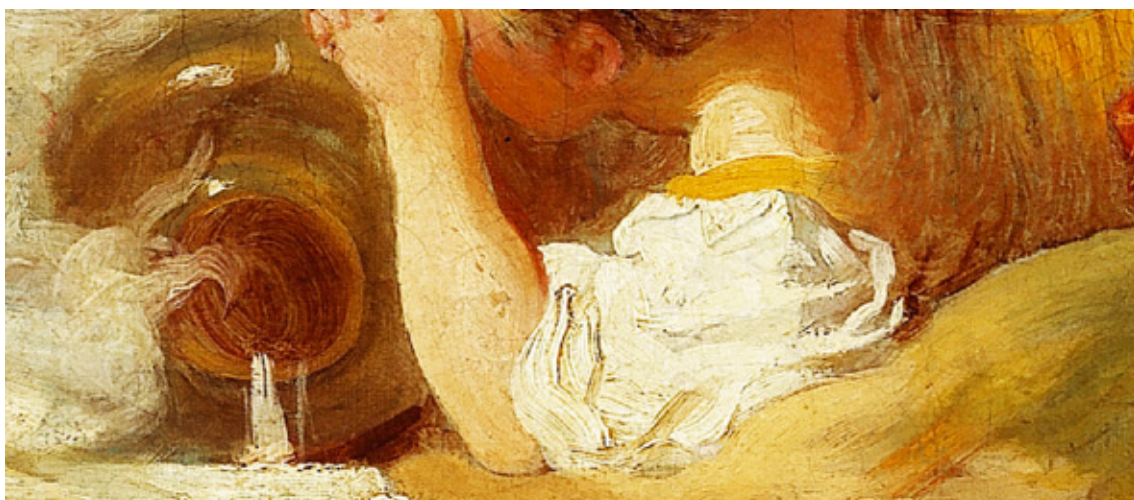
441 Diderot (1767) ed. Oxford 1963, vol. III, p. 280.

442 B. Fort, *Les Salons des «Mémoires secrets» 1767-1787*, Paris 1999, p. 49.

443 Si veda *Fragonard*, catalogo della mostra [Paris, Grand Palais, 24 settembre 1987-4 gennaio 1988; New York, Metropolitan Museum 2 febbraio-8 maggio 1988] a cura di P. Rosenberg e M.-A. Dupuy, Paris 1987, cat. n° 143 pp. 304-306.



57. Jean-Honoré Fragonard, *Perrette ou le pot au lait*, 1770 ca., olio su tela, 53x63 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay



58. Jean-Honoré Fragonard, *Perrette ou le pot au lait*, 1770 ca., Paris, Musée Cognacq-Jay (particolare)

“ le nec plus ultra, pour le heurté, le roulé, le bien fouetté, le tartoullis. Le voilà, le voilà, le véritable tartoullis c'est du divin Fragr. dont je parle, le pinceau le plus capital selon les clefs de notre peinture. Le divin Fragr. est un Michel-ange & un Titien, les deux à lui tout seul.⁴⁴⁴

Le parole dell'autore del pamphlet ci sono di sussidio per valutare la ricezione della pennellata vigorosa e carica di materia di Fragonard: negli anni Sessanta del Settecento, il francese trasferì il suo tocco inconfondibile dalle *esquisse* ai dipinti

444 Si veda C. Guichard, *Fragonard et les jeux de la signature au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'art», 177.2012/3, pp. 47-55: 50.

licenziati.⁴⁴⁵ Il movente appare oggi chiaro: tollerata solo se confinata ai bozzetti, la «pittura alla prima» di Fragonard diventò la sua sigla, insieme elemento di autenticazione e garanzia per gli acquirenti. Nel caso di Fragonard, la firma apposta fondeva gesto, nome e tocco nella materia pittorica: la sigla era ricavata con la stessa pennellata che descriveva il nodo di un albero o lo sbuffo di una manica e allo stesso tempo era il tocco stesso del pittore, virtuoso, facile, veloce, a farsi firma: dinamiche e peculiarità analoghe sono state ravvisate nella pittura di piccolo formato di Giandomenico Tiepolo.⁴⁴⁶

Non a caso i bozzetti «alla prima» sono passati alla storia come i soli frutti sinceri del genio creatore (e non traduttore): eppure il loro statuto rimase per tutto il secolo in un terreno liminare che non ha mai permesso un loro circostanziato e definitivo riconoscimento come opere del tutto compiute.

Le reazioni a questo stato delle cose furono quasi immediate: tra i primi a opporsi, già nel 1747, l'amico di Mariette, La Font de Saint Yenne. Egli si oppose alla perdita di trascendenza dell'opera d'arte auspicando un ritorno alla pittura di storia, perché:

“ di tutti i generi della pittura, il primo è senza dubbio quello di storia. Il pittore di storia è il solo pittore dell'anima, gli altri non dipingono che per gli occhi.⁴⁴⁷

Dunque le istanze di cui si faceva portavoce La Font de Saint Yenne erano volte ad arginare le tendenze della pittura francese determinate a sedurre l'occhio del riguardante. Insomma, all'avvento del pittore ginevrino Jean – Étienne Liotard (a Parigi dal 1748 al 1753), che si dichiarava a favore di «netteté, propreté et uni», si iniziava già ad avvertire insofferenza per lo stato in cui versava la pittura francese, ma le diverse vie dello stile rimasero compresenti per tutto il secolo.⁴⁴⁸

Ciò che si vuole qui sottolineare è, ancora una volta, la scansione temporale del fenomeno: all'epoca di Luigi Lanzi il partito reazionario aveva già schierato le proprie truppe. Scriveva il gesuita, dimostrando disprezzo per la «maniera moderna» che si basava sui meccanismi ben oleati del «tirar via di pratica» che i veneti erano stati causa di dure reprimenda da parte degli stranieri. Infatti era

445 Quali, per esempio, le quindici *Figures de fantaisie*, 1768-1772, per buona parte oggi conservate al Musée du Louvre.

446 Mariuz in Verona 2008, pp. 19-114.

447 Citato in Rossi Pinelli 2009, p. 225.

448 J.-E. Liotard, *Explication des différents jugements sur la peinture*, in «Mercure de France», novembre 1762, pp. 173-190.

del tutto nociva:

“ una celerità che abborraccia, che sdegnava freno di regole, che non finisce il lavoro presente per ansietà di passar presto ad altro lavoro, e così ad altro guadagno.⁴⁴⁹”

Quello che qualche decennio prima era stato reputato un valore, finiva per diventare un motivo di condanna.

III. IL FENOMENO DI MOLTIPLICAZIONE DELLE «INVENZIONI»: ORIGINALI, REPLICHE, RIDUZIONI, VARIANTI

Sia D'Argenville che Descamps, scrivendo le biografie degli artisti, avevano un intento diverso da quello che aveva mosso Giorgio Vasari: il mercato dell'arte era fiorente e costoro individuarono i destinatari dei propri scritti negli *amateurs* e nei collezionisti. Era quindi necessario fornire dei punti di riferimento per far sì che questi potessero orientarsi nell'apprezzamento delle opere e operare acquisti oculati. Capitale era il riconoscimento dell'autenticità di un'opera e la verifica autoptica di un'attribuzione: questo stato delle cose aveva portato a dover valutare tutto il processo di creazione delle opere. Il secolo era ancora quello in cui restava saldo il legame tra prassi d'arte e costume nobiliare, fra «professori» e «dilettanti», con una scansione legata alle occasioni concrete e senza generalizzazioni: si potesse ricostruire una storia dei micro-slittamenti che interessarono i bozzetti, si potrebbe seguire di pari passo il mutamento della nozione di «originale» fino all'evo moderno. Questi processi si dipanarono nel corso del secolo, all'interno dello studio dei pittori, impegnati nella trasmissione delle conoscenze e, contemporaneamente, in un'attività commerciale nella quale ancora la copia era uno strumento per il colto compiacimento del conoscitore.

Il carattere non del tutto compiuto di alcune delle «esquisses» fece sì che Jean Baptiste Descamps si concentrasse su di esse e sulle implicazioni concernenti il problema dell'invenzione dell'artista geniale.⁴⁵⁰ L'attenzione all'autografia coincideva anche con valutazioni economiche dei pezzi sul mercato: l'esecuzione era spesso delegata ad allievi e assistenti, mentre c'erano *chances* che il bozzetto,

449 Lanzi (1809) ed. 1968-1974, vol. II, pp. 47-48.

450 Si veda G. Maës, *La réception de Rubens en France au XVIII^e siècle: quelques jalons* in Turnhout 2005, p. 56. Per Jean Baptiste Descamps e le «esquisses» di Rubens si veda Descamps 1753-1764, vol. I, pp. 312-313 e pp. 314-317. Sedici bozzetti di Rubens erano in collezioni private francesi quando Descamps scriveva. Ora si veda anche Maës 2016.

coincidente con il concetto, il pensiero, fosse ascrivibile alla mano del maestro.⁴⁵¹ Se, come scriveva Charles-Nicolas Cochin, era possibile discernere un originale da una copia grazie al riconoscimento del *faire* dell'artista, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville ridusse al frammento la spia sufficiente a riconoscere l'autografia. Si spinse ad affermare Dezallier d'Argenville, nel suo *Abregé de la vie des plus fameux peintres*:

“ Un coup de pinceau, un seule touche d'arbres dans un tableau, découvre son auteur.⁴⁵²

Era, questo, un gioco degli specchi, in cui da parte del collezionista diventava sempre più importante ottenere patente di autografia dei suoi acquisti e da parte dell'artista (l'offerta) il virtuosismo si faceva garanzia di valore, in un intreccio di conoscenza ed esigenze di mercato. Va notato che, però, a questo punto, non era ancora emersa la moderna svalutazione della «copia» come oggetto privo di evoluzione fabbrile e azione storicizzante: i bozzetti, come si è detto prodotti e riproposti per i collezionisti, erano replicati senza per questo perdere l'aura. Insomma, si era ancora lontani dall'età «romantica» che avrebbe gettato discredito su qualsiasi tipo di esercitazione accademica, sulla pratica della «copia» che in pieno secolo decimottavo aveva valore in campo conoscitivo, creativo e dunque educativo.⁴⁵³ (Figg.59, 60)

Il fenomeno della replica o della moltiplicazione degli «studi preparatori» o dei «ricordi» si fece macroscopico nel corso del Settecento, in una misura sconosciuta al secolo precedente. Come si può evincere dalla quantità di repliche, la duplicazione o la riduzione non era considerata squalificazione di un prodotto di derivazione: si trattava di una strategia interna all'*atelier* in cui venivano sfruttati

451 La nozione moderna di «originale» nasce quando si stabilizza quella di «falso»; si veda Ferretti in Torino 1979-1983, p. 162. Nel Settecento il concetto di originale ha un legame con l'ambito filologico, il saper ricondurre un'opera a una mano, ma sempre nel campo della conoscenza fabbrile della prammatica degli artisti e dell'erudizione. Il saggio di Ferretti parte infatti dalla nozione legata all'azione del «contraffare» in Vasari (dipendenza fabbrile da un modello) per arrivare – per quanto qui interessa – al mutamento dell'accezione del termine in Francesco Milizia (1797); *Ivi*, pp. 131-151.

452 Dezallier d'Argenville 1762, tomo II, p. 39.

453 In proposito, si veda l'affresco contenuto in una cornice polilobata di Francesco Solimena, avente per soggetto *San Francesco che rinuncia ai beni paterni*, nel coro delle monache nella chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli, replicato contemporaneamente all'esecuzione degli affreschi in formato «da galleria». Si veda in ultimo S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015, cat. n° A21 p. 145. Se ne conosce un'altra replica, recante sul retro l'iscrizione «modello fatto da F.co Solimena in Napoli», passato il 23 novembre del 2010 da Porro & C. a Milano (lotto 233), proveniente dalla collezione di Davide Fossati (Venezia), riconosciuto come il vero bozzetto preparatorio da Nicola Spinosa.



59. Francesco Solimena, *San Francesco rinuncia ai beni paterni*, olio su tela, 74x 98 cm, Chalon sur Saône, Musée Vivant Denon (replica autografa?)



60. Francesco Solimena, *San Francesco rinuncia ai beni paterni*, 1684, Napoli, coro della chiesa di S. Maria Donnaregina

i motivi già elaborati in repertori evidentemente lì presenti (modelletti, disegni preparatori, schizzi, motivi prelevati da varie opere e replicati solo in parte, studi di particolari, di figure). Non mancavano, infine, le riduzioni con varianti che mostravano riuniti alcuni modelli figurativi presenti in composizioni diverse.⁴⁵⁴

L'affermazione fulminante di Zava Boccazzi, secondo cui era stato il collezionismo a stimolare la moltiplicazione dei bozzetti costituisce un assioma che rimane valido per tutto il secolo XVIII: il movente economico doveva essere una delle ragioni per la moltiplicazione delle invenzioni da parte degli artisti ormai imprenditori. Il modello o bozzetto di presentazione aveva, lungo tutto il corso del secolo XVII e ancora nel XVIII, assolto alla funzione di anteprima dell'opera finale. Il formato dei modelletti, però, rispondeva anche al gusto corrente che prediligeva oggetti da inserire in strutture miniaturizzate e curate in ogni dettaglio.

La *replica* di un bozzetto, il *ricordo*, o quello che Wittkower definì *bozzetto post festum*,⁴⁵⁵ cioè una versione ridotta dipinta in modo apparentemente libero, a volte con una pennellata fluida, a partire da un dipinto più grande, erano dunque strumenti didattici ma anche oggetti da collezionare.

Si sa che Gregorio Lazzarini, il maestro di Giambattista Tiepolo, talvolta faceva passare per modelli preparatori dei quadretti dipinti *d'après*.⁴⁵⁶

Molto significativa è la vicenda che vide protagonista un membro della famiglia Esterhazy che commissionò piccole repliche, dipinte con brio, delle quindici

454 Su questi temi si veda Ferretti in Torino 1979-1983, p. 147 e sgg. Come ha messo in luce Haskell, nel 1806 i giovani artisti andavano alla British Institution per copiare e replicare in piccolo le opere esposte; Haskell 2008, p. 73.

455 Wittkover in New York 1967, p. XXI.

456 Craievich 2007, pp. 85-86.

pale d'altare di una chiesa di Budapest, specificando che dovessero differire in qualche particolare dai dipinti di grande formato, in modo da sembrare bozzetti preparatori.⁴⁵⁷

Riduzioni dagli affreschi, d'altronde, si rivelarono anche i «bozzetti» dalla chiesa dei Trinitari a Via dei Condotti a Roma, come magistralmente ha ricostruito Longhi nel 1954.⁴⁵⁸

La stessa pratica era adottata da Pompeo Batoni, ma senza una chiara volontà di contraffazione;⁴⁵⁹ ad altre latitudini ma nel medesimo bacino d'influenza dell'Arcadia romana, anche il siciliano Mariano Rossi (1731 – 1807) replicava i propri modelli prelevando motivi e cangiantismi dalla pittura di Corrado Giaquinto. Considerando che spesso sono state rintracciate due – talvolta anche tre – versioni del medesimo bozzetto di Rossi, è forse il caso di chiedersi se non si tratti, più che di bozzetti preparatori, di dipinti di dimensioni ridotte che riproducessero una pala o un affresco particolarmente importanti; si può ipotizzare che al pittore fosse chiesto di replicare le composizioni di successo. Rossi, inoltre, contemplava nella propria prassi operativa la realizzazione di un bozzetto per il committente e uno per il proprio studio.⁴⁶⁰

Si è detto di Francesco Trevisani: ebbene la disputa in corso riguardo a come definire le numerose «tele di testa» (30 x 25 cm) o «tele di tre» o «quattro palmi» (rispettivamente 67 cm e 90 cm) del maestro è ancora aperta. Nel 2008 Duncan Bull ha sostenuto che, definendo nella sua monografia i dipinti di piccolo formato «bozzetti» o «modelli», DiFederico abbia intorpidito le acque.⁴⁶¹ Tutto questo accade quando si abbia una nozione di bozzetto strettamente legata all'autografia: i prodotti di derivazione risulterebbero svalutati, anche se nella bottega del capodistriano venivano venduti indiscriminatamente ai turisti e connoisseurs come prodotti del maestro

Accadeva che alcune invenzioni riscuotessero un successo particolare e, per questo, fossero replicate in gran copia. Dalla tela di Pittoni inviata a palazzo Taverna a

457 Watson 1963, p. 246. Watson dichiara di non capire la differenza lessicale tra *modelli* e *modelletti* in italiano (in effetti inesistente) e sospende il giudizio su quelle che chiama «forgeries» o «copies» di Giandomenico: «precisely the same problem is presented by certain so-called 'sketches' in oils related to the great frescoes and altarpieces. That there was in the eighteenth century, just as today, a taste among collectors for the free, unfinished sketch is certain».

458 Sulla vicenda Longhi 1954, pp. 37-38.

459 Si veda Kerber in Cinisello Balsamo 2008 e la bibliografia citata. Qui «contraffazione» è usato in accezione moderna e quindi negativa, come avviene dopo il confine stabilito all'epoca in cui l'abate Luigi Lanzi scriveva; si veda sempre Ferretti in Torino 1979-1983, p. 151 e sgg.

460 G. Bongiovanni, *I bozzetti di Mariano Rossi e l'ambiente benedettino*, in *Tesori ritrovati 1968-2008*, a cura di M. Guttilla, Messina 2009, p. 197.

461 Bull 2008, nota 39 p. 10.

Monte Giordano a Roma, il *Sacrificio di Polissena*, e dal *Sacrificio della figlia di Jefte*, oggi a Palazzo Reale a Genova, furono tratte numerosissime repliche in piccolo, in numerose varianti: tali opere erano abbinata in *pendant* ad altre di piccolo formato senza avere con esse relazione né di commissione né di soggetto.⁴⁶² Questi prodotti in serie erano sganciati da qualsiasi finalità preparatoria o missione: diventavano quadri a sé stanti, a soggetto profano o religioso, dalle dimensioni contenute. A questo punto della carriera, intorno al terzo e quarto decennio del Settecento, quella di Pittoni potrebbe essere riconosciuta come una vera e propria strategia commerciale all'interno di un sistema organizzativo dell'*atelier* ben strutturato. La pratica di confezionare repliche o memorie di dipinti maggiori divenne frequente nell'ultima fase di Ricci e a partire dalla prima maturità di Pittoni. Potrebbe essere quindi stato Sebastiano Ricci a Venezia a dare inizio a una tale prassi fino a farla diventare consuetudine operativa.⁴⁶³ Giambattista Tiepolo replicava molto spesso le sue invenzioni o motivi da esse prelevati: spesso tratteneva i «ricordi», specialmente se di progetti realizzati fuori da Venezia.⁴⁶⁴ Esistono dei criteri attraverso cui, talvolta, si può stabilire quale fosse un bozzetto dipinto con finalità progettuali e quale, invece, un «ricordo» dipinto *d'après*. Per il dipinto rinvenuto a Hendon Hall nel 1954, attualmente in collezione Wrightsman, raffigurante *l'Allegoria dei pianeti e dei continenti* affrescata a Würzburg, Francis Watson ha ipotizzato una riduzione dall'affresco.⁴⁶⁵ Per facilitare la lettura delle figure che animano la parte più esterna della raffigurazione (quelle disposte in modo tale da incorniciare il grande spazio centrale popolato dalla porzione di cielo e dalla quadriga di Apollo) esse sono state ingrandite considerevolmente.

462 Zava Boccazzi 1979, p. 70. È questo il caso di due modelletti al Musée du Louvre con il *Sacrificio di Polissena* e la *Clemenza di Scipione*: entrambi misurano 56x98 cm e probabilmente il secondo motivo è stato elaborato solo per fare da pendant al primo. Cfr. *Ivi*, pp.150-151 cat. n° 144 e 145.

463 Craievich in Verona 2012, pp. 49-51. Craievich rintracciava la presenza di più versioni dei bozzetti di Ricci intorno agli anni Venti, ingiustificatamente legate a una singola commissione, oltre che la condotta discontinua tra i vari esemplari. Lo studioso riconduceva poi questa fase della produzione del Ricci argomentando così: era plausibile che, grazie al suo fiuto imprenditoriale, Ricci avesse inteso il valore commerciale dei «bozzetti» e di conseguenza ne avesse sfruttato le possibilità commerciali. Il bellunese prese infatti a riprodurre, nei suoi ultimi anni di vita, varie copie dai dipinti «originali», e in queste repliche il suo intervento variava, da più a meno esteso. È un ragionamento che rimane valido per molti artisti settecenteschi.

464 Brown in Milano 1993, p. 17.

465 Watson 1963, p. 248. Il dipinto misura 185x139 cm. Nella scheda del dipinto in collezione Wrightsman, Everett Fahy rigetta l'attribuzione a Giandomenico e l'identificazione del modello con un *ricordo*. I gruppi allegorici con l'America e l'Europa sono invertiti e mancano i medaglioni con i committenti di Würzburg, il grado di compiutezza formale è elevato e il dettaglio è molto curato; la preparazione a bolo rosso che fa propendere Watson per l'attribuzione a Giandomenico è diversamente interpretata da Fahy. In ogni caso, anche solo le dimensioni, anche se proporzionali alla monumentalità del soffitto di Würzburg, rendono difficile un'identificazione con un bozzetto.

Affinché non si trascuri nessuna delle «scuole pittoriche», va detto che il fenomeno della replica era presente anche a Napoli, per esempio nella produzione di Pietro Bardellino (1728 – 1810): esistono numerose versioni della tela con *Ester e Assuero* nella chiesa di Regina Coeli. Forse Bardellino scelse di operare alcuni cambiamenti, dal modello alla tela, per adattare il dipinto a esigenze differenti di illuminazione oppure semplicemente per fornire al mercato varianti di un'opera fortunata. (Figg.61, 62) Un'altra ipotesi potrebbe essere quella della volontà di far incidere il bozzetto: nel Settecento si aprì un dibattito sulle incisioni, sulle acqueforti in particolare.⁴⁶⁶ Le acqueforti erano apprezzate soprattutto perché vi si rilevavano i dati legati a «la touche» e allo «esprit»: la mano dell'incisore, in una stampa a puntasecca, poteva muoversi liberamente sul supporto, ottenendo effetti pittorici sconosciuti all'incisione tradizionale a bulino.⁴⁶⁷ Non solo, è proprio in ambito incisivo che nel 1649 Abraham Bosse si era espresso in favore del tocco come mezzo per distinguere una copia dall'originale, perché quello permetteva il riconoscimento l'agnizione della mano dell'artista.⁴⁶⁸

Attraverso il controllo del tempo di morsura nell'acido, d'altronde, si otteneva un

466 Nella recensione, a firma di Italo Faldi, alla mostra *Painting in Italy in the Eighteenth century: Rococo to Romanticism* (Art Institut of Chicago e successivamente al Minneapolis Institute of Arts e al Toledo Museum of Art) nel 1970-71, l'autore muoveva alcune critiche alle scelte operate dagli organizzatori. In particolare sosteneva che sarebbe stato meglio, per seguire i criteri di qualità e tipicità, selezionare un dipinto di Pietro Bardellino e non un dipinto attribuito a Filippo Falciatore: un bozzetto con *Ester e Assuero* allora in collezione privata romana, legato alla tela allogata nella chiesa di Regina Coeli a Napoli, avrebbe meglio testimoniato la deliziosa pittura rosa e madreperlacea del tramonto della pittura napoletana delle ultime decadi del Settecento (I. Faldi, Review of *Painting in Italy in the Eighteenth century: Rococo to Romanticism*, in «The Burlington Magazine», 113, 822.1971, p. 571). Il dipinto omonimo di Pietro Bardellino a Napoli, in Santa Maria Regina Coeli, era in *pendant* con il *San Filippo battezza la Regina Candace*, e recava la data 1786 sul retro. Il piccolo dipinto – riprodotto in Faldi a p. 570, fig.104 – esiste anche in altre varianti: è il caso di un dipinto già in collezione privata romana (in vendita il 30 novembre 2014 presso Blindarte a Napoli, lotto 134) che presenta alcuni cambiamenti nella trabeazione dell'architettura sullo sfondo e nelle pose delle figure attorno a Ester ed è in controparte. La tela passata presso Blindarte era stata impreziosita dall'aggiunta del motivo della tenda in alto a destra, che creava una quinta teatrale al gesto di Assuero.

467 K. Scott, *Chardin multiplié*, in *Chardin*, catalogo della mostra [Paris, Grand Palais, 7 settembre-22 novembre 1999; Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 dicembre 1999-20 febbraio 2000; Londra, Royal Academy of Arts, 9 marzo-28 maggio 2000; New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 giugno-17 settembre 2000] a cura della Réunion des Musées Nationaux con P. Rosenberg, Paris 1999, pp. 61-65: 63. Sulla resa dei valori nel passaggio dal bulino all'acquaforte si può consultare S. Massari, F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione da Maso Finiguerra a Picasso*, ed. Roma 2005, p. 155 e sgg.

468 A. Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, Paris 1649. In relazione alla «esquisse» o al «premier esbache» Bosse si dichiarava neutrale, se il fine era di dipingere «d'une manière croquée et non finie, et ou quasi tous le coups de pinceau paroissent en quelque façon separez les uns des autres, ce qui se nomme communement peindre artistement». Vedi *Ivi*, p. 43.



61. Pietro Bardellino, *Ester e Assuero*, immagine tratta da I. Faldi, *Review of Painting in Italy in the Eighteenth century- Rococo to Romanticism*, in «The Burlington Magazine», 113, 822.1971, fig. 104 p. 570



62. Pietro Bardellino, *Ester e Assuero*, 74,5x46,5 cm, passato in vendita presso Blindarte a Napoli, il 30 novembre 2014, lotto 134

effetto di profondità più o meno marcato che poteva evocare la pressione esercitata dal pennello dell'artista sulla tela. Proprio alcuni dei maggiori incisori del secolo si espressero a favore dell'importanza del tocco: nelle stampe di traduzione la ricerca di virtuosismo raggiungeva livelli tali che quasi scompariva l'individualità dell'incisore per mettersi al servizio della pittura.⁴⁶⁹ La scansione di dipinti e repliche aveva un rapporto con i diversi stati delle stampe: la produzione di Jean Baptiste Chardin, per esempio, era legata alla ripetizione e alla moltiplicazione.⁴⁷⁰ Spesso, inoltre, Chardin eseguiva repliche delle scene di genere e delle sue nature morte, esponendole ai Salon, anche a distanza di pochi anni.⁴⁷¹ Le numerose versioni delle opere di medesimo soggetto variavano per piccoli particolari secondari, ma anche per l'inversione in controparte di una figura, come in un gioco di riflessione speculare. La riproduzione in controparte è connaturata all'incisione, ma nei dipinti e nei bozzetti diventò un espediente per ottenere diversi «originali»: ci si trova ancora in un momento in cui nessun discredito era gettato sulle repliche, sulle moltiplicazioni dell'invenzione. Le tele di Chardin, dipinte con dinamiche seriali,

469 Sulla circolazione delle stampe di derivazione si veda almeno E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009.

470 *Chardin: il pittore del silenzio*, catalogo della mostra [Ferrara Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010- 23 gennaio 2011 e Madrid, Museo del Prado, 28 febbraio-29 maggio 2011] a cura di P. Rosenberg, Ferrara 2010.

471 Scott in Paris 1999, p. 72.

non godevano affatto dell'attributo di unicità: ogni variante era un originale e ognuna di esse trovava la propria ragion d'essere nel rapporto con le altre tele.⁴⁷² Il Settecento fu il secolo dei disegni e delle incisioni: strumenti fondamentali per la trasmissione del sapere in materia d'arte, erano riproduzioni utili anche allo studio comparativo.

Non bisogna dimenticare, in proposito, anche l'attività incisoria di Giandomenico Tiepolo; si può citare ciò che Morassi scrisse a proposito delle 27 acqueforti con la *Fuga in Egitto*:

“ una composizione musicale con 24 varianti sopra un tema dominante.⁴⁷³

Sarà a partire dal secolo XIX che ci si dimenticherà che la replica accademica, di mano del maestro o dei suoi assistenti, era un modalità di assimilazione stilistica e qualitativa: la copia diverrà «sempre più vuota di contenuto documentario e di evoluzione fabbrile, e dunque di concreta storicità».⁴⁷⁴

La riflessione su repliche, duplicazioni e varianti è legata dunque a doppio nodo con il versatile statuto di «originale» che connota l'opera nel XVIII secolo: un dipinto replicato numerose volte, in versioni diverse perché con qualche cambiamento, o identico come un calco, restava sempre un originale. La nostra accezione di originale non coincide affatto, infatti, con quella settecentesca: si potrebbe piuttosto parlare di «originali multipli». Per quanto riguarda i disegni di Pittoni, inoltre, è stato evidenziato che su di essi sia frequente rinvenire macchie d'olio e fori di spillo, oltre che strappi negli angoli superiori. Le macchie d'olio rendevano il disegno trasparente e lasciavano che fosse possibile leggere l'immagine nel verso, consentendo una riproduzione in controparte. Alcuni motivi di Pittoni sono effettivamente riprodotti ribaltati sulla tela: si potrebbero anche così spiegare alcuni dipinti genericamente definiti bozzetti e che sono in controparte.⁴⁷⁵

472 C. Guichard, *La main et le geste*, in *De l'authenticité: Une histoire des valeurs de l'art (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris 2014, p. 72.

473 A Morassi, *La «Fuga in Egitto» di Domenico Tiepolo. 27 Acqueforti*, Milano 1960, p. 8. Una curiosa assonanza si rintraccia con ciò che Jean – Baptiste Marie Pierre scriveva al conte d'Angiviller, nel 1783: «Le grand nombre a toujours préféré d'exécuter un sujet donné. Tout artiste qui a du génie préfère une décision, parceque lorsqu'on le laisse le maître, il fait vingt esquisses et de vingt sujets différens, sans pouvoir se décider sur le choix, tandis qu'il fait vingt esquisses sur un sujet donné et qu'il est certain que le dernier de ces esquisses est le meilleur»; citato in Bailey 2002, nota 23 p. 244.

474 Ferretti in Torino 1979-1983, p. 165.

475 Zava Boccazzi 1979, p. 79.

C'era, dunque, la possibilità il bozzetto autografo dell'artista fosse replicato da altre mani anche all'interno dello stesso *atelier*. L'assimilazione della maniera del maestro era una delle tappe dell'educazione di un artista: è importante però notare che questo paradosso persista quando romanticamente si va a cercare la genuina mano dell'artista nel bozzetto che conterrebbe l'«idea prima». Può anche trattarsi, infatti, di una replica di allievo parecchio somigliante o volutamente completata con gli ultimi tocchi dalla mano del maestro. Questo rende ancora più drammatico il problema dell'autografia e che cosa si richieda oggi a un'opera per considerarla «originale» e autentica.⁴⁷⁶ Il problema si pone, naturalmente, anche per alcuni modelletti di Tiepolo replicati all'interno dello studio del pittore: è ora chiaro che alcuni dei bozzetti spacciati per paterni fossero invece di Giandomenico, che riusciva in piccolo a mostrare personalità e forza pari a quelle del padre. «In grande» il confronto rendeva le differenze più lampanti. Molti disegni a lungo accettati come di Giambattista erano in realtà repliche in piccolo confezionate dopo il dipinto grande o la pala d'altare: la stessa cosa succedeva con i bozzetti a olio. Evidentemente queste erano opere richieste da una clientela di privati.⁴⁷⁷ La questione dell'originalità era strettamente legata al gusto per i bozzetti: i fenomeni di apprezzamento – anche economico – di disegni e opere preparatorie considerati autentici e la nascita della figura del *connoisseur* erano connessi. Del resto, memore della scienza dei conoscitori e degli intendenti particolarmente sviluppatasi nel corso del secolo XVIII, Johann Wolfgang Goethe si rivolgeva nel 1815 allo scrittore e critico musicale Johann Friedrich Rochlitz sottolineando quanto l'originalità fosse fondamentale non solo in materia di disegni, ma anche di dipinti. Subito dopo aggiungeva che riconoscere l'originalità non implicava che l'opera in questione fosse esattamente realizzata dalla mano del maestro cui era attribuita: identificare un'opera come originale voleva dire che essa fosse frutto d'ingegno a tal punto da essere associata a un nome famoso.⁴⁷⁸ Ciò che

476 «La copia scambiata per originale o il *pastiche* fatto circolare sotto maggior nome rappresentano la prova provata del grado di assimilazione stilistica e qualitativa dei grandi modelli», si veda Ferretti in Torino 1979-1983, p. 140. Non a caso uno dei più grandi *pasticheurs* era stato Luca Giordano, maestro della pittura «à la manière de» e prolifico autore di bozzetti. Winckelmann fu tra i primi a esprimersi contro la copia, ben distinta dal principio dell'imitazione: la copia era «il contrario del pensiero indipendente».

477 Sul diverso statuto dei bozzetti in Giambattista e Giandomenico e sul costante ricorso di Giandomenico alla citazione (anche dal padre) si vedano gli studi di Adriano Mariuz; Mariuz in Verona 2008, specialmente pp. 43-46.

478 La lettera è del 7 febbraio 1815 e recita: «Bei Gemälden, noch mehr bei Zeichnungen, kommt Alles auf Originalität an. Ich verstehe hier unter Originalität nicht, dass das Werk gerade von dem Meister sei, dem es zugeschrieben wird, sondern dass es ursprünglich so geistreich sei, um die Ehre eines berühmten Namens allenfalls zu verdienen», Biedermann, *Goethe's Briefwechsel mit Rochlitz*, Leipzig 1887, p.149 citato in F. Wickhoff, *Die italienischen handzeichnungen der Albertina*,

rendeva tale un «originale» era il giudizio frutto del parere qualificato. Il conte di Caylus aveva dichiarato, nel *Discours sur le dessins*, già nel 1732, che:

“ Une copie qui aura été déterminée originale par des gens sages ou connoisseurs est, à mon sens, un original; elle est encore plus authentique quand elle aura été jugée telle par les peintres.⁴⁷⁹

Questo è lo stesso statuto del bozzetto che si è voluto chiamare «recitativo» o dichiarativo: il riconoscimento della mano che aveva inventato e creato un manufatto inscrivibile nell'ampia gamma di oggetti che oggi definiamo «bozzetti», assieme al beneplacito del consesso degli artisti e degli intendenti, bastavano a dichiarare un'opera un «originale». Come già si è detto, spesso copie dei bozzetti erano realizzate dai giovani allievi sotto il controllo del maestro: questo non toglieva nulla, nel Settecento, al loro statuto di «originali» ed essi potevano recavano la firma del maestro.

Il processo appena descritto non può essere definito come un fenomeno di falsificazione né la serialità aveva connotazione negativa: si trattava di virtuosi del gesto che imitavano i propri insegnanti. È il caso, a titolo esemplificativo, di due serie di *esquisses* con la *Morte di Meleagro* e *Il giovane Pirro* copiate dagli allievi e fatte passare per opere di François Boucher (1703 – 1770).⁴⁸⁰ Sia François Boucher che Jacques Louis David non esitavano ad apporre le loro firme sotto dipinti licenziati dai loro allievi, ritoccandoli solo alla fine.⁴⁸¹ Un *amateur*, committente di Jacques Louis David, scriveva che la firma era la garanzia di autenticità e non consisteva solo nell'ascrizione di un'opera a un il nome; essa consisteva nel ritocco finale del maestro sulla tela:

“ Ne pourrais-je obtenir [...] que Monsr. David fit ébaucher sur cet original par l'un de ses élèves le portrait du Saint-Père seul, auquel il donnerait ensuite lui-même les dernières coups de pinceau, en y inscrivant son nom!⁴⁸²

in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 12.1891, p. CCVI.

479 *Conférence* del 7 giugno 1732, ora in Paris 2007-2015, Tomo IV: Les Conférences entre 1712 et 1746, vol. II, p. 455.

480 Si veda Strasbourg 2003, cat. n° 17, 17A, 17B, 18A, 18B pp. 104-107.

481 Johann Christian von Mannlich aveva appuntato sui suoi diari che, presso lo studio di Boucher: «ce sont ces copies que nous ne devons que préparer sans y mettre les dernières touches qu'il retouchait pendant son déjeuner, en fit des originaux et les vedit deux louis pièce»; si veda J. C. von Mannlich, *Histoire de ma vie. Memoires de J.C. von Mannlich (1822-1841)*, a cura di K.-H. Bender e H.Kleber, Trier 1989, vol. I, p. 157.

482 J.-R. Manton, *David en toutes lettres*, in *David contre David*, atti del convegno [Paris, Musée du Louvre, 6-10 décembre 1989] a cura di R. Michel, Paris 1993, vol. II, p. 815 e Guichard 2014, p. 71.

Boucher aveva proprio sviluppato un mercato dei propri «dessins terminés», realizzati dai suoi allievi ma firmati dal maestro. La formazione in *atelier* poteva contemplare la realizzazione di bozzetti copiati da allievi e assistenti «alla maniera» del maestro. Poteva accadere che questi, che erano esercizi, venissero poi venduti al collezionista in buona fede come «originali» col beneplacito e a beneficio del pittore che .

IV. GOETHE E GLI «SKIZZISTEN»

Sfugge alla classificazione di genere il testo dal titolo *Il collezionista e la sua cerchia*, che Johann Wolfgang Goethe pubblicò nella rivista «Propilei», a due riprese, nel 1799.⁴⁸³ Nel racconto, che condensa realtà, finzione, vero e verisimile, vicino alla tradizione illuminista del *pamphlet*, le idee sull'arte sono espone in forma narrativa e dialogica, il genere della lettera era alternato a stralci di colloqui e a considerazioni estetiche.⁴⁸⁴ Goethe stesso riteneva lo scritto – sempre considerato opera secondaria – una strana opera breve, un divertimento e non un saggio d'estetica, anche se il suo principale interlocutore durante la stesura fu Schiller. Destinatari delle otto lettere, in cui il testo si articola, erano gli otto curatori della rivista «Propilei», tra cui Goethe stesso; gli autori erano numerosi e contribuivano con lo scambio d'idee, trascritto in dialoghi, alla vivacità dell'opera polifonica. Il collezionista – un medico – si serviva del genere epistolare per rispondere al curatore della rivista che aveva chiesto espressamente una descrizione della raccolta, da lui stesso visitata in precedenza. Rimane dunque saldo l'assunto, già esplicitato, per cui la lettera, nel Settecento, era veicolo per una presa di posizione soggettiva e parziale: lontana dalle convenzioni del trattato, il genere epistolare, se affidato alla stampa, fungeva da raccordo tra sfera privata e società.

La collezione di cui si parla ne *Il collezionista e la sua cerchia* è il frutto di una raccolta di famiglia, il deposito di memorie, scelte e occasioni sedimentate nella storia di un ristretto gruppo di persone: il narratore aveva ricevuto in eredità da suo nonno l'insieme di oggetti; nel corso del tempo, il nucleo di opere iniziale era

483 J. W. Goethe, *Il collezionista e la sua cerchia* (1799), a cura di G. Catalano, Napoli 2000. La prima parte de *Il collezionista* fu pubblicata nell'aprile del 1799, mentre la seconda parte – dalla quinta lettera, a p. 87 nell'edizione del 2000 – segna un cambio di passo con l'espedito narrativo dell'ingresso della figura di un ospite straniero.

484 Goethe (1799) ed. 2000, p. 3. A parere di chi scrive, il primo a rilevare un legame tra la storia dei bozzetti e il testo di Goethe è stato Bruno Bushart nel 1964.

stato arricchito secondo il gusto dei componenti della famiglia e alcune sezioni erano state aggiornate. Julie e Karoline, le nipoti del collezionista, più giovani dunque, erano portatrici di un messaggio che riflettesse continuità e variazioni nel gusto; il medico – collezionista era più propenso a istituire legami tra le opere, ad accrescere la sua conoscenza sulla base degli oggetti, frammenti di un ordine, anche mentale, complesso. Ogni personaggio del testo esprimeva un'opinione e dunque ognuno era ambasciatore del proprio gusto: il microsistema familiare riusciva a superare infine le divisioni interne in un singolare gioco definitorio, proiettandosi verso la società, in cui tutte le posizioni trovano spazio. Ogni tendenza del gusto è corretta, non c'è spazio per condanne nel testo di Goethe: qualora fossero emerse divergenze d'opinione, il dialogo sarebbe stato utile ad appianare le differenze in una sintesi superiore. Va detto che di scambio di idee si trattava, e che l'esame autoptico delle opere in collezione non trovava mai spazio: i personaggi ragionavano formulando coralmemente categorie teoriche che sottintendessero, ovviamente, a raggruppamenti di oggetti. La prima parte dell'opera è dedicata alla ricapitolazione delle vicende che avevano portato alla formazione della collezione, quindi ha carattere più statico e riflessivo.

Scrivendo il collezionista, in capo alla prima lettera:

“ Molto dipende dal carattere e dall'inclinazione di un amatore, da come si sviluppano in lui l'amore per l'arte e lo spirito del collezionista, due inclinazioni che si riscontrano spesso nell'uomo; altrettanto, direi, la personalità dell'amatore dipende dall'epoca alla quale appartiene, dalle circostanze in cui si trova, dagli artisti e mercanti d'arte coevi, dai paesi che ha visitato per primi, dalle nazioni con le quali è in rapporto. Tutto dipende da mille fattori casuali. Quante circostanze possono contribuire a renderlo profondo o superficiale, di vedute aperte o limitate, capace di valutazioni d'insieme o di giudizi parziali!⁴⁸⁵

Seguiva la rassegna dei generi artistici di cui la raccolta si componeva, articolati e scanditi dal gusto delle generazioni che si erano succedute. Il padre del medico aveva accumulato opere votate alla resa del dettaglio prelevato dalla natura («l'imitazione fedele delle cose naturali che allora veniva esercitata con successo nella pittura ad acquerello»), bronzetti antichi e marmi assieme a piccoli ritratti a olio su rame, il più possibile somiglianti all'effigiato; questi ultimi erano riuniti in un ambiente intimo confacente alle ridotte dimensioni.⁴⁸⁶ Caroline, una delle

485 Goethe (1799) ed. 2000, p. 31.

486 Goethe (1799) ed. 2000, pp. 39-41. Un artista che si era formato presso la scuola francese aveva provato a ritrarre i componenti della famiglia, ma i suoi dipinti erano risultati «armoniosi, pieni di spirito e mostravano una certa naturalezza, ma paragonati all'originale lasciavano molto

due nipoti del medico, aveva sviluppato un gusto spiccato per le incisioni alla maniera nera, «con le quali aveva decorato la sua tranquilla stanza».⁴⁸⁷ Julie e il fratello del medico avevano accumulato una messe di oggetti piccoli in avorio, argento, ritratti in miniature smaltate, immagini uscite dalla bottega di Johann Heinrich Füssli, suppellettili di varia natura che venivano raccolte attorno all'effigiato per garantire la continuità della storia familiare e il paragone tra il vero e il verosimile.⁴⁸⁸ Esecuzione accurata e imitazione meticolosa erano ciò che gli antenati e i parenti del medico richiedevano all'arte, da verificare con la lente d'ingrandimento, in modo che potesse aumentare «ancora di più la meraviglia di un tale lavoro». Per il narratore, invece:

“ non esisteva nell'arte maggior piacere che ammirare schizzi, capaci di far percepire improvvisamente la vivacità di un lavoro in via di realizzazione. Le opere eccellenti di questo genere appartenute alla collezione di mio nonno e che mi avrebbero potuto insegnare come uno schizzo possa essere eseguito nello stesso tempo con attenzione e con spirito, servirono ad accendere la mia passione senza però guidarla. Gli abbozzi disegnati in maniera disordinata, quasi violenta, attiravano la mia attenzione; apprezzavo oltre misura ciò che, con pochi tratti, rappresentava solo il geroglifico di una figura. A partire da quei fogli iniziai in gioventù la mia piccola collezione. [...] Accadde che anche alcuni pezzi finiti approdassero nella mia collezione [...] Imparai ad apprezzare il felice passaggio da un progetto geniale a una geniale esecuzione e ad ammirare le opere compiute, pure pretendendo sempre che anche nel tratto più preciso dovesse essere visibile la presenza di un sentimento. A comprendere queste opere contribuirono le acqueforti di diversi maestri italiani.⁴⁸⁹

Nella seconda parte del testo, ovverosia dalla quinta lettera pubblicata nei «Propilei», al ristretto gruppo di persone coinvolte si aggiungeva uno straniero: si tratta di un espediente narrativo, atto a vivacizzare il dialogo, non confinandolo ai membri della famiglia. Al posto delle opere, in un singolare gioco di rispecchiamenti, iniziavano a essere posti sotto la lente d'ingrandimento i visitatori, non senza la formulazione di giudizi di parte. La riflessione sugli oggetti si alternava, dunque, a un dibattito nel quale era il viavai stesso degli

a desiderare»; *Ivi*, p. 43.

487 *Ibidem*, p. 79.

488 *Ibidem*, pp. 45-61. Interessante la collocazione delle pitture in rame giunte dall'Inghilterra (non solo ritratti) all'interno del *boudoir*: messe sotto vetro su fondo lilla, incorniciate in mogano e ornate con bacchette di metallo; cfr. *Ivi*, p. 57.

489 *Ibidem*, pp. 63-65. Il collezionista afferma inoltre di aver compiuto un viaggio a Dresda, ma di non essere mai stato in Italia; le sue opinioni, però, erano «in sintonia con l'opinione di molti uomini egregi»; *Ivi*, p. 69.

intendenti a essere sottoposto ad analisi. Il luogo della conservazione degli oggetti diventava «luogo di comunicazione»⁴⁹⁰ e la funzione dell'arte era quella di istituire un virtuoso sistema di circolazione delle idee, in cui privato e pubblico fossero inscindibilmente legati.

L'opera si concludeva con la divisione, non scevra da una vena ironica, degli artisti in sei gruppi che, a loro volta, esplicitavano in categorie le tendenze del gusto: *nachahmer* (imitatori), *imaginanten* (immaginifici), *charakteristiker* (caratteristici), *undulisten* (ondulisti), *kleinkünstler* (miniaturisti), *skizzisten* (schizzisti).

Le sei categorie di artisti rendevano palese l'assunto di fondo del testo: l'artista era creatore tanto quanto la ricezione costruiva e informava il giudizio, essendo entrambi agenti attivi nella storia dell'arte. Ogni categoria era relativa, ogni definizione critica parziale: la pluralità degli accenti doveva essere in ultima analisi preservata e non schiacciata da un pensiero preconstituito. Il sommo scopo dell'arte era la bellezza e il suo effetto ultimo era il sentimento della grazia: solo ciò che era «caratteristico», però, meritava di essere chiamato bello perché non esiste bellezza senza carattere. Come si può vedere, è una declinazione particolare della bellezza ideale questa di cui disquisiva il medico, poiché il «carattere» si mostrava nelle linee generali «che percorrono le opere come un'ossatura spirituale», solo il «carattere» avrebbe condotto alla grazia.⁴⁹¹ L'ideale classico, la perfezione cui tendeva l'artista, passava per la realizzazione di più esemplari, varietà, tipologie e generi: alla fine del processo, l'artista si trovava in presenza dell'idea stessa.⁴⁹² Il bello partiva dal basso, dalla somma dei tentativi, non calava dall'alto, perciò era definito «caratteristico». La bellezza trovava le proprie condizioni di esistenza dalla natura per distillarsi nell'ideale e rispecchiarsi nuovamente nel particolare, per avere un effetto sul piano dell'empiria, di qui il fine didattico dell'arte.⁴⁹³ L'unità e il canone si raggiungevano solo a valle, nella ricezione da parte del pubblico che giudicava e riconduceva tutto al pensiero.

Su un piano didattico e pedagogico, dividere e separare, semplificare in buona sostanza, aiutava anche a comunicare al pubblico degli amatori ciò che veniva elaborato nell'accademia privata del medico – collezionista. Una classe di artisti, la cui esistenza è teorizzata nel testo, può essere interessante per la storia della ricezione dei disegni e dei dipinti preparatori: si tratta degli «schizzisti».

490 *Ibidem*, p. 15.

491 Si veda la lettera V.

492 Goethe (1799) ed. 2000, p. 111.

493 *Ibidem*, p. 115.

“ Abbiamo chiamato *schizzisti* tutti coloro che vogliono produrre troppo con pochi tratti [...] Qui non si intendono i maestri che schizzano il progetto generale dell'opera da eseguire per sottoporlo al giudizio proprio e degli altri poiché per costoro lo schizzo rimane tale; si definiscono a ragione schizzisti coloro che sviluppano un talento solo in funzione di questi abbozzi non giungendo mai alla conclusione [...] Lo schizzista nella maggior parte dei casi, ha troppa immaginazione, si innamora di oggetti poetici, anzi fantastici, ed è sempre un po' esagerato nell'espressione. Di rado gli accade di essere troppo delicato o insignificante, questa qualità è legata piuttosto in genere a una buona esecuzione.⁴⁹⁴

La descrizione di questa «classe» di artisti continuava puntuale più avanti, nell'ottava lettera che chiudeva il testo di Goethe:

“ Attraverso la vista l'arte figurativa non deve solo parlare allo spirito, ma anche soddisfare l'occhio. Lo spirito potrà così associarsi e non negherà la sua approvazione. Il bozzettista [Der Skizzist] però parla in maniera immediata allo spirito seducendo e divertendo ogni persona inesperta. Un'idea felice, più o meno chiara, rappresenta solo simbolicamente, passa velocemente attraverso l'occhio, stimola lo spirito, l'umore, la fantasia, e l'amatore sorpreso vede ciò che non c'è. Qui non si parla più di disegno, proporzioni, forme, carattere, espressione, composizione, armonia, esecuzione, al loro posto subentra una parvenza. Lo spirito parla allo spirito e il mezzo attraverso il quale ciò dovrebbe accadere, diventerà nullo. Schizzi pregevoli di grandi maestri, incantevoli geroglifici, coltivano nella maggior parte dei casi questa tendenza, conducendo poco alla volta l'amatore alla soglia dell'arte, dalla quale appena avrà gettato uno sguardo al di là della soglia non tornerà più indietro. L'artista esordiente, se continua ad aggirarsi nella cerchia dell'ideazione e del concepimento, avrà più da temere dell'amatore perché entrando attraverso questa porta in modo immediato nell'orizzonte dell'arte, correrà subito il rischio di non andare al di là della soglia.⁴⁹⁵

Per traslato, le caratteristiche del bozzetto, dipinto o disegnato che fosse, avevano finito per definire l'artefice: chi si specializzava nel confezionare gli «entwürfen» era dotato di un'immaginazione feconda ma eccessiva, non sapeva ben calibrare la poetica degli affetti e non poneva attenzione all'esecuzione. Il genere artistico del bozzetto, fine a se stesso, si identificava con un'esecuzione abbozzata. Dunque, quasi allo scadere del Settecento, Goethe non faceva passare sotto silenzio l'esistenza di questa classe di opere, ma allo stesso tempo non assolveva gli artefici, invitandoli a finire e a rifinire, in modo non dissimile da quanto avevano fatto a Parigi Watelet e, in Italia, Milizia.

494 *Ibidem*, p. 83.

495 *Ibidem*, pp. 164-165.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1 - Jean-Honoré Fragonard (attribuito a), *L'inspiration de l'artiste*, 1760 ca., penna e inchiostro marrone e wash su gesso nero, 230 x 349 mm, passato in vendita presso Sotheby's il 5 luglio 2016, lotto 231

Figura 2 - Pierre Subleyras, *Le Songe de Joseph*, primo quarto del XVIII secolo, olio su tela, 47 x 63 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts

Figura 3 - Giulio Cesare Procaccini, *Madonna con il Bambino e un angelo*, 1610-1612, olio su tela, 46 x 79 cm, Napoli, Museo di Capodimonte

Figura 4 - Livio Mehus, *Duello*, olio su tela, 29 x 39 cm, Firenze, Appartamenti Reali di Palazzo Pitti

Figura 5 - Livio Mehus, *Allegoria*, olio su tela, 52 x 40 cm Firenze, Palazzo Pitti, già in collezione del Principe Ferdinando (particolare)

Figura 6 - Peter Paul Rubens, *L'entrata trionfante di Costantino a Roma*, 1622, olio su tavola, 48,26 x 63,5 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art

Figura 7 - Bottega di Filippa Maëcht e Hans Taye, *L'entrata trionfante di Costantino a Roma*, 1623-1625, arazzo in lana e seta con fili d'argento e oro tessuto a Comans-La Planche (Parigi), 487 x 544,4 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Figura 8 - Carlo Innocenzo Carloni, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1730-1733, olio su tela, 42,6 x 70,2 cm, passato in vendita presso Sotheby's il 27 gennaio 2017, lotto 440.

Figura 9 - Francesco Solimena, *Aurora rapisce Cefalo*, 1720-1730, olio su tela, 101 x 137, 5 cm, Opočno, Staatliches Schloss

Figura 10 - Giambattista Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734, olio su tela, 72 x 42,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

Figura 11 - Giambattista Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734, olio su tela, Budapest, Szépművészeti Múzeum (particolare)

Figura 12 - Replica da Pittoni, *Santa Elisabetta distribuisce le elemosine*, 1734 ca., olio su tela, 49,50 x 39,30 cm, München, collezione Reuschel

Figura 13 - Paul Troger, *Adorazione dell'Agnello Mistico*, 1748, olio su tela, Bressanone, Palazzo Vescovile

Figura 14 - Paul Troger, *Adorazione dell'Agnello Mistico*, 1748-1750, Bressanone, Duomo

Figura 15 - Franz Anton Maulbertsch, *La vittoria di san Giacomo da Compostela sui Saraceni alla battaglia di Clavigo*, 1764, olio su carta, 32 x 48 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Figura 16 - Francesco Trevisani (attribuito a), *Martirio dei Quattro Santi Coronati*, circa 1700 ca., olio su tela, 51 x 37,5cm, Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter

Figura 17 - Francesco Trevisani , *Martirio di sant'Andrea*, olio su tela, 51x 35,5cm, Stamford, Linconshire, Burghley House, collezione del marchese di Exeter (replica della pala per la chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte)

Figura 18 - Andrea Procaccini, *San Pietro battezza il centurione Cornelio*, 1711 ca., olio su tela, 173 x 99 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme.

Figura 19 - Giovanni Odazzi, *Apparizione della Madonna a san Bruno*, 1699 ca., olio su tela, 101 x 59,8 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme.

Figura 20 - Pompeo Batoni, *L'Immacolata Concezione*, 1747 ca., olio su tela, 41,6x23 cm, Princeton, Princeton University Art Museum

Figura 21 - Pompeo Batoni, *L'Immacolata Concezione*, 1747 ca., Princeton, Princeton University Art Museum, Particolare del retro del quadro: *orig[ina]le di Pompeo Battoni 1747*

Figura 22 - Pompeo Batoni, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1740-1742, olio su tela, 43,2x54 cm, collezione privata

Figura 23 - Jean-Baptiste Oudry, *Les divertissements champêtres*, 1720-1723, cinque di nove pannelli decorativi dipinti per il castello di Voré (Orne), Paris, Musée du Louvre

Figura 24 - Jean-Baptiste Oudry, *Les divertissements champêtres*, 1720-1723, cinque di nove pannelli decorativi dipinti per il castello di Voré, Paris, Musée du Louvre (due dei cinque pannelli esposti)

Figura 25 - François Boucher, *Apollon couronnant les Arts*, 1763-1766, olio su tela, 64,5 x 82 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts

Figura 26 - Charles de la Fosse, *L'enlèvement de Proserpine*, 1673, olio su tela, 115x174 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

Figura 27 - Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1767 ca., olio su carta 32,7x20,5 cm, Paris, Musée du Louvre

Figura 28 - Gabriel-François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, olio su tela 80x50 cm, Paris, Musée du Louvre

Figura 29 - Replica da Doyen (Gustave Boulanger?), *Le Miracle des Ardents*, olio su tela 48x 38 cm, Le Mans, Musée Tessé

Figura 30 - Nicolas de Largilliere, *Le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris commémorant le repas offer à louis XIV le 30 janvier 1687*, 1689, olio su tela, 32x41,5 cm, Paris, Musée Carnavalet

Figura 31 - Jean-François de Troy, *Créüse consumée par la robe empoisonnée*, olio su tela, 55,5x80,5cm, passato in vendita presso Sotheby's il 26 giugno 2014, lotto 52

Figura 32 - Jean-François de Troy, *Le combat des soldats nés des dents du serpent*, olio su tela, 55,5x80,5cm, passato in vendita presso Sotheby's il 26 giugno 2014, lotto 52

Figura 33 - Michel-François Dandré Bardon, *L'adorazione dei teschi*, 1733-1734, olio su tela, 52,8 x 63,6 cm, Washington, National Gallery of Art

Figura 34 - Hubert Robert, *Une vue de la Ville Madame, à Rome*, 1765-67, olio su tela, 53 x 70

cm, San Pietroburgo, Ermitage

Figura 35 - Giovan Battista Gaulli, *Il trionfo del nome di Gesù*, 1676-1679, olio su carta incollata su tela, 163 x 111 cm, Princeton, Princeton University Art Museum

Figura 36 - Ventura Lamberti, *Apoteosi di san Giuseppe*, Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Capocaccia

Figura 37 - Giovan Battista Gaulli, *Ascensione di san Pietro* (?), olio su tela, 37,5x74,5 cm, Ajaccio, Musée Fesch

Figura 38 - Sebastiano Ricci, *I santi Gregorio Magno e Girolamo intercedono per le anime purganti*, olio su tela, 91 x 54 cm, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Figura 39 - Francesco Trevisani, *Il martirio dei sette figli di santa Felicità*, 1709, olio su tela, 75 x 62,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (firmato: *Trevisani Pinx.t*)

Figura 40 - Corrado Giaquinto, *L'Immacolata*, ante 1740, olio su tela, 64,5 x 40 cm, Roma, Accademia di San Luca

Figura 41 - Corrado Giaquinto, *Il riposo durante la fuga in Egitto*, 1740 - 1742, olio su tela, 98 x 63 cm, Paris, Musée du Louvre, già in collezione Othon Kaufmann et François Schlageter

Figura 42 - Gianantonio Pellegrini, *Lo scarico delle merci provenienti dalla Louisiana sulle rive della Senna*, 1720, olio su tela, 35,5 x 65 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Figura 43 - François Lemoyne, *L'Apothéose d'Hercule*, 1730-1731, tela incollata su legno, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (particolare)

Figura 44 - François Lemoyne, *Maquette per il soffitto del Salon d'Hercule*, 1730-1731, 154x121x29,5 cm, olio su tela incollata su un'armatura lignea concava, Musée national du château de Versailles et de Trianon

Figura 45 - Giandomenico Tiepolo, *L'Apoteosi di Papa Leone IX*, 1783, olio su tela, diametro 71,1 cm, London, Victoria and Albert Museum

Figura 46 - Giandomenico Tiepolo, *Apoteosi di Papa Leone IX*, 1783, affresco, chiesa di San Lio, Venezia

Figura 47 - Noël Coypel, *Assomption de la Vierge*, 1704, olio su tela, 69,1 x 91,2 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts

Figura 48 - Johann Evangelist Holzer, *I santi dell'ordine benedettino in gloria*, 1737, olio su tela, 110 x 126 cm, Münsterschwarzach

Figura 49 - Johann Baptist Zimmermann, *Allegoria (Flora e le ninfe)*, 1755-1757, München, Schloß Nymphenburg, Festsaal (particolare)

Figura 50 - Johann Baptist Zimmermann, *Allegoria*, olio su tela, 160 x 116 cm, Augsburg, Staatgalerie Altdeutsche Meister

Figura 51 - Giambattista Tiepolo, *Il banchetto di Cleopatra*, 1740 ca., olio su tela, 46,3 x 66,7 cm, London, The National Gallery

Figura 52 - Giambattista Tiepolo, *L'incontro di Antonio e Cleopatra*, olio su tela, 46,4 x 66,7 cm, già New York, Wrightsman collection

Figura 53 - Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, 1620-23, 177x107,5 cm, Genova, Accademia Ligustica

Figura 54 - Bernardo Strozzi, *Visione di san Domenico*, 1620-23, Genova, Accademia Ligustica (particolare)

Figura 55 - Francesco Trevisani, *Il martirio dei sette figli di santa Felicità*, 1709, olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum (particolare)

Figura 56 - Charles-Germain de Saint-Aubin, «*L'avés vous reconu?*» *Livre de caricatures tant de bonnes que mauvaises*, 1769-1774, 18,7 x 13,2 cm, inchiostro e acquerello su carta, England, Waddesdon Manor, Rothschild Collection

Figura 57 - Jean-Honoré Fragonard, *Perrette ou le pot au lait*, 1770 ca., olio su tela, 53x63 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay

Figura 58 - Jean-Honoré Fragonard, *Perrette ou le pot au lait*, 1770 ca., Paris, Musée Cognacq-Jay (particolare)

Figura 59 - Francesco Solimena, *San Francesco rinuncia ai beni paterni*, olio su tela, 74x 98 cm, Chalon sur Saône, Musée Vivant Denon (replica autografa?)

Figura 60 - Francesco Solimena, *San Francesco rinuncia ai beni paterni*, 1684, Napoli, coro della chiesa di S. Maria Donnaregina

Figura 61 - Pietro Bardellino, *Ester e Assuero*, immagine tratta da I. Faldi, Review of *Painting in Italy in the Eighteenth century: Rococo to Romanticism*, in «The Burlington Magazine», 113, 822.1971, fig. 104 p. 570

Figura 62 - Pietro Bardellino, *Ester e Assuero*, 74,5 x 46,5 cm, passato in vendita presso Blindarte a Napoli, il 30 novembre 2014, lotto 134

BIBLIOGRAFIA

1553

Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone, Roma 1553

1609

Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino dedicate al Magnanimo Signor Giovan Carlo Affaetati, Parigi 1609

1649

BOSSE Abraham, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies, Paris 1649*

1662

FRÉART DE CHAMBRAY Roland, *Idée de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en paralelle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin, Le Mans 1662*

1668

L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy traduit en François, Paris 1668

1672

BELLORI Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma 1672*

1684

Essais d'un dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts ... par messire Antoine Furetière Abbé de Chalivoy de l'Academie Française, 1684

1685

MÉNAGE Gilles, *Origini della lingua italiana, Ginevra 1685*

1688

BALDINUCCI Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Decennale I della parte II del secolo IV dal MDL al MDLX, Firenze 1688*

1690

LA HAYE E ROTTERDAM 1690

Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts ... par messire Antoine Furetière Abbé de Chalivoy de l'Academie Française, La Haye e Rotterdam 1690

1694

CORNEILLE Thomas, *Le dictionnaire des arts et des sciences, Paris 1694*

1699

DE PILES Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des dessins, & de l'utilité des estampes, Paris 1699*

1701

LA HAYE E ROTTERDAM 1701

Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts... Recueilli & compilé par feu messire Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, de l'Academie Française, Seconde édition revüe, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, La Haye e Rotterdam, 1701

1702

BALDINUCCI Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Decennale I della Parte III del secolo IV, dal 1580 al 1590, Firenze 1702*

1708

DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes, Paris 1708*

GRAVINA Gian Vincenzo, *Della ragion poetica, Roma 1708*

1730-1736

PASCOLI Lione, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni dedicate alla Maestà di Carlo Emanuele Re di Sardegna, Roma 1730-1736*

1748

DE SAINT-YVES Charles, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748; où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes, Leyde 1748*

1751-1772

PARIS 1751-1772

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre mis en ordre & publié par M.Diderot ... & par M. D'Alembert, Paris 1751-1772

1753-1754

DESCAMPS Jean Baptiste, *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, Paris 1753-1764*

1754-1773

ROMA 1754-1773

Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII, Roma 1754-1773*

1755

VON HAGEDORN Christian Ludwig, *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes, Dresden 1755*

1759

COCHIN Charles-Nicolas, *Peinture. De la connoissance des Arts fondés sur le Dessen, & particulièrement de la Peinture, in «Mercure de France», marzo 1759*

1762

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres, Paris 1762*

LIOTARD Jean-Étienne, *Explication des différents jugements sur la peinture, in «Mercure de France», novembre 1762*

1765

DANDRÉ-BARDON Michel-François, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765

1768-1769

SOPRANI Raffaello, RATTI Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi scritto da Carlo Giuseppe Ratti in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova 1768-1769

1771

ZANETTI Antonio Maria, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani*, Venezia 1771

1773

LONDON 1773

The works of Mr. Jonathan Richardson, a cura di J. Richardson, London 1773

1781

CREMONA 1781

Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambellano di S.M. il Re di Prussia, Cremona 1781

1797

MILIZIA Francesco, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano 1797

1802

STERNE Lawrence, *A sentimental journey through France and Italy* (1768), Paris 1802

1822-1825

MILANO 1822-1825

Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822-1825

1841

MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (1678), a cura di G. Zanotti, Bologna 1841

1850

FIRENZE 1850

Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Prose letterarie, Firenze 1850

1856

PARIS 1856

Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes: Pierre-Jean Mariette 1694-1774, a cura di M.J. Dumesnil, Paris 1856

1857

CELLINI Benvenuto, *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini* (1569), a cura di C. Milanese, Firenze 1857

1864

ARETINO Pietro, *Il primo libro delle lettere di Pietro Aretino*, Milano 1864

1870

LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Paris 1870

1891

WICKHOFF FRANZ, *Die italienischen handzeichnungen der Albertina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 12.1891

1922

OLDENBOURG Rudolf, *Peter Paul Rubens*, Munich-Berlin 1922

1924

RIDOLFI Carlo, *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato* (1648), a cura di D. F. von Hadeln, Berlin 1924

1928-1929

BURCHARD Ludwig, *Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano*, in «Pinacotheca», 1.1928-29

1937

FOGOLARI Gino, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», VI, 1937, I-II

1942

FOGOLARI Gino, *Lettere inedite di G. B. Tiepolo*, in «La Nuova Antologia», CDXXIII, settembre-ottobre 1942

1946

KNÖPFLI Gino Albert, *Johann Jakob Zeillers Deckenfresko zu Fischingen*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 8.1946

1948

GOETHE Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia* (1817), tradotto e illustrato da Eugenio Zaniboni, Firenze 1948

1950

LONGHI Roberto, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden [scherzo 1922]*, in «Proporzioni», III, 1950

1953

GANTNER Joseph, *Il problema del «non finito» in Leonardo, Michelangelo e Rodin*, in «Atti del seminario di Storia dell'Arte. Studi di Storia dell'Arte dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pisa», 4.1953

1954

LONGHI Roberto, *Il Goya romano e la 'cultura di via Condotti'*, in «Paragone», 53.1954

1957

ENGGASS Robert, *Three bozzetti by Gaulli for the Gesù*, in «The Burlington Magazine», 99.1957

SEZNEC Jean, *Essai sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford 1957

1958

BAROCCHI Paola, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, in «Arte antica e moderna», 3.1958

BATTISTI Eugenio, *Juvarra a S. Idelfonso*, in «Commentari», anno IX, fasc. IV, ottobre-dicembre 1958.

BOLOGNA Ferdinando, *Francesco Solimena*, Napoli 1958

D'ORSI Mario, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958

GARAS Klára, *Skizzen und studien in der Österreichischen malerei des XVIII jahrhunderts. (Einige unbekannte werke von Paul Troger)*, in «Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae», 5.1958

1960

GARAS Klára, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien-Budapest 1960

LOSSKY Boris, *Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours*, in «Gazette des Beaux-Arts» 55.1960

MORASSI Antonio, *La «Fuga in Egitto» di Domenico Tiepolo. 27 Acqueforti*, Milano 1960

OXFORD 1960

Denis Diderot, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Salon 1765 vol. II, Oxford 1960

WESCHER Paul, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960

1960-1962

BARI 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962

1962

BRIGANTI Giuliano, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962

GARAS Klára, *Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum Wözléményey», 21.1962

SHEARMAN John, *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in «Zeitschrift für kunstgeschichte» 25. Bd., H.1, 1962

1962-2002

BATTAGLIA Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1962-2002

1963

OXFORD 1963

Denis Diderot, *Salons*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Salon 1767 vol. III, Oxford 1963

PRINCETON 1963

Latin American Art and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963

WATSON Francis, G. B. *Tiepolo pioneer of modernism*, in «Apollo», LXXVII, marzo 1963

1964

BUSHART Bruno, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 3.F. 15.1964

CASTIGLIONE Baldassarre, *Il Cortegiano con una scelta delle opere minori*, a cura di B. Maier, Torino 1964

1965

STAROBINSKI Jean, *La scoperta della libertà 1700 – 1789*, Milano/Genève 1965

TEYSSÈDRE Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Lausanne 1965

1966

BOSCHINI Marco, *La carta del navegar pittoresco* (1660), a cura di A. Pallucchini, Roma e Venezia 1966

LONGHI Roberto, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in «Paragone», 195.1966

SCANNELLI Francesco, *Il Microcosmo della Pittura* (1657), Milano 1966

1966-1987

VASARI Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987

1967

BERLIN 1967

Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967

NEW YORK COLUMBIA UNIVERSITY 1967

Masters of the loaded brush. Oil sketches from Rubens to Tiepolo, catalogo della mostra [New York, Galleria M. Knoedler and Company, 4-29 aprile 1967] a cura di M. Lewine, con la prefazione di Rudolf Wittkower, New York Columbia University, 1967

POSNER Donald, *Baroque and Rococo oil sketches*, in «The Burlington Magazine», 190, 771.1967

1968-1974

LANZI Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1809), a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1974

1968

FROSINI Dino, *Lettere per Pisa di Pompeo Batoni*, in «Critica d'arte», 15.1968

MARTIN Gregory, *Rubens' 'Dissegno Colorito' for Bishop Maes Reconsidered*, in «The Burlington Magazine», 110, 785.1968

SALZBURG 1968

Image and imagination: Oil sketches of the Baroque. Collection Kurt Rossacher, catalogo della mostra [Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1-30 ottobre 1968, Kansas City, Nelson Atkins Gallery of Art, 21 novembre-31 dicembre 1968; Toledo, Toledo Museum of Art, 26 gennaio-2 marzo 1969; Provicence, Museum of Art, 19 marzo-20 aprile 1969; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts 7 maggio-8 giugno 1969], Salzburg 1968

STUFFMANN Margret, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat*, in «Gazette des Beaux-Arts», 72.1968

1970

BOLOGNA 1970

Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana, catalogo della VIII Biennale d'Arte Antica [Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970] a cura dell'Ente bolognese manifestazioni artistiche con F. Arcangeli, Bologna 1970

GENÈVE 1970

Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764-1777), a cura di C. De Mouÿ, (1875), Genève 1970

GOLDSTEIN Carl, *Observation on the role of Rome in the formation of the French Rococò*, in «Art Quarterly», 33, 1.1970

MATSCHÉ Franz, *Der freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708 – 1783)*, Marburg 1970

1971

BOIME Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971

FALDI Italo, *Review of Painting in Italy in the Eighteenth century: Rococo to Romanticism*, in «The Burlington Magazine», 113, 822.1971

PARIS 1971

Venise au dix-huitième siècle: peintures, dessins et gravures des collections françaises, catalogo della mostra [Paris, Orangerie des Tuileries, 21 settembre – 29 novembre 1971], Paris 1971

1972

TRKULJA Silvia Meloni, *Luca Giordano a Firenze*, in «Paragone», 267.1972

1974

BOREA Evelina, *Loth, Castello, Meus: A Note on a Letter and Three 'Bozzetti'*, in «The Burlington Magazine», 116, 860.1974

1975

FREEMAN BAUER LINDA, *On the origins of the oil sketch. Form and function in Cinquecento preparatory techniques*, New York University, PhD, 1975

1976

FIRENZE 1976

Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, atti del convegno [Firenze, 1974], Firenze 1976

1977

COLOMBI FERRETTI Anna, *Bilancio su Flaminio Torre*, in «Paragone», 333.1977

DiFEDERICO Frank Robert, *Francesco Trevisani: eighteenth-century painter in Rome. A catalogue raisonné*, Washington 1977

FIRENZE 1977

Giulio Carlo Argan, *Leonardo: la pittura*, Firenze 1977

1978

FREEMAN BAUER LINDA, «*Quanto si disegna si dipinge ancora*»: some Observations on the Development of the Oil Sketch, in «Storia dell'Arte», 32/34.1978

MADRID 1978

Filippo Juvarra a Madrid, a cura di C. Greppi e L. Ferrarino, Madrid 1978

1979

ZAVA BOCCAZZI Franca, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979

1979-1983

TORINO 1979- 1983

Storia dell'arte italiana, coordinamento editoriale di G. Bollati e P. Fossati, Torino 1979-1983

1980

HELD Julius Samuel, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton 1980

1981

FIRENZE 1981

Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento, atti del convegno [Pisa, 1980] a cura di G. Cantini Guidotti, Firenze 1981

GAETA 1981

Sebastiano Conca (1680-1764), catalogo della mostra [Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981] a

cura di A.Griseri, M. di Macco, O. Michel, G.Sestieri, N.Spinosa, Gaeta 1981

1982

HASKELL Francis, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* (1976), Milano 1982

MONTRÉAL 1982

Largillierre: portraitiste du dix-huitième siècle, catalogo della mostra [Montréal, Musée des Beaux-Arts, 19 settembre-15 novembre 1981] a cura di M. N. Rosenfeld, Montréal 1982

NENCIONI Giovanni, *La 'Galleria della Lingua'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 3, XII, 4.1982

1983

MILANO 1983

Venezia Vienna, a cura di G. Romanelli, Milano 1983

SALZBURG 1983

Kurt Rossacher, *Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher*, Salzburg 1983

1984

BAROCCHI Paola, *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, in «Lettere Italiane», XXVI, 2. 1984

BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la Raison classique à l'Imagination créatrice 1680-1814*, Pisa 1984

BRAUNSCHWEIG 1984

Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, atti del convegno [in occasione della mostra *Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya* a Braunschweig, Museum Herzog Anton Ulrich, 28-30 marzo 1984] a cura di R. Klessmann e R. Wex, Braunschweig 1984

PARIS 1984

Pierre Rosenberg, *Musée du Louvre. Catalogue de la donation Othon Kaufmann et Françoise Sclageter au Département des peintures*, Paris 1984

1985

FIRENZE 1985

Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), ristampa anastatica con nota critica di S. Parodi, Firenze 1985

RUSSEL Francis, *Dr Clephane, John Blackwood and Batoni's 'Sacrifice of Iphigenia'*, in «The Burlington Magazine», 127, 993.1985

1986

ARISI Ferdinando, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986

BOLOGNA 1986

Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, catalogo della mostra [Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico; 10 settembre-10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, The Metropolitan Museum of Art 26 marzo-24 maggio 1987] a cura del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Bologna 1986

PARIS 1986

Les concours d'esquisses peintes (1816-63), catalogo della mostra [Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 8 ottobre-14 dicembre 1986] a cura di P. Grunchev, Paris 1986

UNIVERSITÉ DE PROVENCE 1986

Diderot, Les Beaux-Arts et la musique [Aix en Provence, 14-16 dicembre 1984], Université de

Provence 1986

1987

BAILEY Colin, *Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité*, in «The Art Bulletin», vol. 69 n. 3 1987

CHOL Daniel, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^{ème} siècle*, Aix-en-Provence 1987

DE MARCHI Giulia, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987

PARIS 1987

Fragonard, catalogo della mostra [Paris, Grand Palais, 24 settembre 1987-4 gennaio 1988; New York, Metropolitan Museum 2 febbraio-8 maggio 1988] a cura di P. Rosenberg e M.-A. Dupuy, Paris 1987

RUBENS Peter Paul, *Lettere Italiane*, a cura di I. Cotta, Roma 1987

UNIVERSITY PARK /PA 1987

Light on the Eternal City: observations and discoveries in the art and architecture of Rome, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park/Pa 1987

1988

ARMENINI Giovan Battista, *De' veri precetti della pittura (1587)*, a cura di M. Gorreri, Torino 1988

ROSAND David, *The meaning of the mark: Leonardo and Titian*, Kansas City/Spencer Museum of Art 1988

1989

BOLOGNA 1989

Lo studio delle arti e il genio dell'Europa (1796-1802): scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti, con un saggio di A. Pinelli, introduzione di A. Emiliani, traduzione di M. Scolaro, Bologna 1989

FIRENZE 1989

Metodologia ecdotica dei carteggi, atti del convegno internazionale di studi [Roma 23-25 ottobre 1980] a cura di E.D'Auria, Firenze 1989

HEIDELBERG 1989

Le regard et l'objet. Diderot critique d'art, atti del convegno [Orléans e Siegen, 1989] a cura di M. Delon e W. Drost, Heidelberg 1989

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente; rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989

MARAZZINI Claudio, *Storia e coscienza della lingua in Italia dall'Umanesimo al Romanticismo*, Torino 1989

MILANO 1989

Krzysztof Pomian, *Collezionisti amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989

TORINO 1989

Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989

VON MANNLICH Johann Christian, *Histoire de ma vie. Memoires de J.C. von Mannlich (1822-1841)*, a cura di K.-H. Bender e H.Kleber, Trier 1989

WAQUET Françoise, *Le modèle français et l'Italie savante*, Roma 1989

1990

FERRARI Oreste, *Bozzetti Italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990

LANDSHUT/ERGOLDING 1990

Carlo Carlone 1686-1775. *Der Ansbacher Auftrag*, catalogo della mostra [Ansbach, 27 settembre-11 novembre 1990] a cura di P. O. Krückmann, Fritz Fischer, B. von Hagen, B. Langer, S. Nadler, G. Schuhmann, Landshut/Ergolding 1990

1991

HANNOVER 1991

Venedigs Ruhm im Norden: die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und Sammler, catalogo della mostra [Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 3 dicembre 1991-2 febbraio 1992; Düsseldorf, Kunstmuseum, 16 febbraio-26 aprile 1992] a cura di M. Trudzinski e B. Schällicke, Hannover 1991

MICHEL Christian, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758) édité en fac-simile avec une introduction et de notes*, Roma 1991

SOHM Philip, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth-and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991

1992

BOLOGNA 1992

Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII: papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1990, atti del convegno a cura di E. Cropper, Bologna 1992

BORDEAUX 1992

Le progrès des arts réunis 1763-1815, atti del convegno [Bordeaux-Toulouse, 22-26 maggio 1989] a cura di D. Rabreau e B. Tollon, Bordeaux 1992

FERRARI Oreste, SCAVIZZI Giuseppe, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992

HIRST Michael, BAMBACH Carmen, *A note on the word modello*, in «The Art Bulletin», vol.74, 1.1992

1993

BUDAPEST 1993

Baroque art in central europe: crossroads, catalogo della mostra [Budapest, Töténeti Múzeum, 11 giugno-10 ottobre 1993] a cura di K. Garas, M. Mojzer e G. Galavics, Budapest 1993

GRASSI Luigi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento (1956)*, ed. Roma 1993

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993

MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Roma 1993

MILANO 1993

Giambattista Tiepolo master of the oil sketch, catalogo della mostra [Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 settembre -12 dicembre 1993] a cura di B. L. Brown, Milano 1993

PARIS 1993

David contre David, atti del convegno [Paris, Musée du Louvre, 6-10 décembre 1989] a cura di R. Michel, Paris 1993

ROMA 1993

Alessandro Albani patrono delle arti, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993

TISCHBEIN Johann Heinrich Wilhelm, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli (1861)*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1993

1994

FERNÁNDEZ TALAYA María Teresa, *Las pinturas encargadas por Juvarra para la galeria del Palacio de la Granja*, in «Reales sitios», 119.1994

FIRENZE 1994

Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Firenze 1994

FUMAROLI Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994

NAPOLI 1994

Settecento napoletano: sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734, catalogo della mostra [Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994 e Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994] direzione scientifica a cura di W. Prohaska e N. Spinosa, Napoli 1994

PHILADELPHIA 1994

French oil sketches and the Academic tradition, selections from a private collection on loan to the Univ. Art Museum of the Univ. of New Mexico, Albuquerque, catalogo della mostra [North Carolina, Charlotte, Mint Museum of Art, 14 ottobre-11 dicembre 1994] a cura di P. Walch e J. Barnes, Philadelphia 1994

SALMON XAVIER, *La Cyropédie di Hyacinthe Collin de Vermont, 1735*, in «Gazette des Beaux-Arts», dicembre 1994

SCHNAPPER ANTOINE, *Curieux du Grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994

1994-1997

PARIS 1994-1997

Denis Diderot, *Œuvres*, a cura di L. Versini, Paris 1994-1997

1995

BURKE Peter, *The fortunes of the Courtier: the European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge 1995

DA VINCI Leonardo, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Firenze 1995

MATITTI Flavia, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 84.1995

MUNCHEN 1995

Die Sammlung Reuschel, Ölskizzen des Spätbarock, a cura di M. Meine-Schawe, M. Schawe, München 1995

1996

PAVANELLO Giuseppe, *Canova collezionista di Tiepolo*, Venezia 1996

1997

LICHTENSTEIN Jacqueline, *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art*, in «Revue d'esthétique», 31/32 1997

MICHEL Christian, *Les conférences académiques: enjeux théoriques et pratiques*, in «Revue d'esthétique», 31/32 1997

MILANO 1997

Carlo Innocenzo Carloni 1686/87 – 1775 Dipinti e bozzetti, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca Züst e Campione d'Italia, Galleria Civica, 14 settembre-30 novembre 1997] a cura di S. Coppa, P. O. Krückmann, D. Pescarmona, Milano 1997

RATTI Carlo Giuseppe, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. Migliorini, Genova 1997

REBEJKOW Jean-Christophe, *La musique dans les Salons de Diderot*, in «Revue Romane», vol. 32 n.1, 1997

1998

PARIS 1998

Curiosité: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper, a cura di O. Bonfait, Paris 1998

VENEZIA 1998

Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, atti del convegno [Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996] a cura di L. Puppi, Venezia 1998

1999

BARROERO Liliana, SUSINNO Stefano, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10.1999

BAUER Linda e George, *Artists' inventories and the language of the oil sketch*, in «The Burlington Magazine», 141, 1158.1999

DIONISOTTI Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), Torino 1999

FORT Bernadette, *Les Salons des «Mémoires secrets» 1767-1787*, a cura di B. Fort, Paris 1999

MILANO 1999

Pittura barocca romana: dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo, catalogo della mostra [Ariccia, Palazzo Chigi, 20 novembre 1999-12 marzo 2000] a cura di F. Petrucci, R. Diez, E. Gigli, F. Matitti, R. Pantanella, Milano 1999

PARIS 1999

Chardin, catalogo della mostra [Paris, Grand Palais, 7 settembre-22 novembre 1999; Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 dicembre 1999-20 febbraio 2000; Londra, Royal Academy of Arts, 9 marzo-28 maggio 2000; New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 giugno-17 settembre 2000] a cura della Réunion des Musées Nationaux con P. Rosenberg, Paris 1999

ROMA 1999

L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti, a cura di E. Debenedetti, Roma 1999

2000

DE MAURO Tullio, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Torino 2000

GOETHE Johann Wolfgang, *Il collezionista e la sua cerchia* (1799), a cura di G. Catalano, Napoli 2000

HASKELL Francis, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiane nell'età barocca* (1963), Torino 2000

LIVORNO 2000

Livio Mehus: un pittore barocco alla corte dei Medici 1627-1691, catalogo della mostra [Firenze, Galleria Palatina, 27 giugno-20 settembre 2000] a cura di M. Chiarini, Livorno 2000

PAVANELLO Giuseppe e MARIUZ Adriano, *La collezione Recanati*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 159.2000/01, 1

ROMA 2000

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000] a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, Roma 2000

ROMA 2000/a

Jean Claude Richard de Saint Non, *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato 1759-1761. Saint-Non, Fragonard*, a cura di P. Rosenberg e B. De Lavergnée, ed. Roma 2000

2001

DÉMORIS René, *La peinture en procès: la naissance de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris 2001

FIRENZE 2001

Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a

Napoli, atti del convegno internazionale di studi [Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997] a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze 2001

FIRENZE 2001/a

Storia delle arti in Toscana. Il Seicento, a cura di M. Gregori, Firenze 2001

PARIS 2001

L'art et le normes sociales au XVIII^e siècle, a cura di T. W. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau e M. Schieder, Paris 2001

ROSENBERG Pierre, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778)*, in «Cahiers du dessin français», 12.2001

2002

AJACCIO 2002

Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'œil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie, catalogo della mostra [Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002] a cura di J. M. Olivesi, Ajaccio 2002

ANN ARBOR 2002

The ancient art of emulation. Studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity, a cura di E. K. Gazda, Ann Arbor 2002

BAILEY Colin, *Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven and London 2002

DA SAN BIAGIO Fedele, *Dialoghi familiari sopra la pittura (1788)*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002

FRIEDERICKSEN Burton, *Niccolò Leonelli and the Export of Tiepolo Sketches to Russia*, in «The Burlington Magazine», 144, 1195.2002

GLORIEUX Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le pont de Notre-Dame: 1694-1750*, Seyssel 2002

KUBLER George, *La forma del tempo (1962)*, Torino 2002

MICHEL Christian, *Les relations artistiques entre l'Italie et la France (1680-1750): la contradiction des discours et de la pratique*, in «Studiolo», 1.2002

MILANO 2002

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2002] a cura di F. Mazzocca, E. Colle, L. Barroero, Milano 2002

PARIS 2002

L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700), atti del convegno [Rome, Villa Medici, 7-9 giugno 2000] a cura di A.L.Desmas e O. Bonfait, Paris 2002

PEDROCCO Filippo, *Giambattista Tiepolo*, Milano 2002

UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE LILLE 3, 2002

Théorie des arts et creation artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle, atti del convegno [Lille, 2000] a cura di M.-C. Heck, F. Lemerle, Y. Pawels, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2002

2003

DÉMORIS René, *Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé*, in «Revue de l'art», 142.2003

MILANO 2003

Genova e la Francia: opere artisti, committenti, collezionisti, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, G. Assereto, Milano 2003

MUNCHEN 2003

Peter Paul Rubens: A touch of brilliance. Oil sketches and related works from the State Hermitage Museum

and the Courtauld Institute Gallery, catalogo della mostra [London, Hermitage Rooms, Somerset House, 20 settembre 2003 – 8 febbraio 2004] a cura di J. Woodall, S.-S. Durante e E. Vegelin Van Claerbergen, München 2003

OCCHIPINTI Carmelo, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2003

STRASBOURG 2003

L'apothéose du geste: l'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard, catalogo della mostra [Strasbourg, Château des Rohan, 7 giugno-14 settembre 2003 e Tours, Musée des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003-11 gennaio 2004] a cura di D. Jacquot e S. Join-Lambert, Strasbourg 2003

2003-2014

DE DOMINICI Bernardo, *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani (1742-1745)*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2014

2004

FIRENZE 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni, atti del convegno [Roma, 2002] a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004

GUICHARD Charlotte, *Les «livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'art», 143.2004/1

NEW HAVEN 2004

Drawn by the brush: oil sketches by Peter Paul Rubens, [in connessione con la mostra *Drawn by the brush*, Connecticut, Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich, 2 ottobre 2004-30 gennaio 2005; California, Berkeley Art Museum, 2 marzo 15 maggio 2005; Ohio, Cincinnati Art Museum, 11 giugno-11 settembre 2005,] a cura di P. C. Sutton, M. E. Wieseman con N. van Hout, New Haven 2004

OLSZEWSKI Edward J., *The inventory of paintings of cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004

PARIS 2004

Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle, atti della giornata di studio [Paris, École du Louvre, 5 febbraio 2002] a cura di G. Toscano, Paris 2004

PEDRETTI Carlo, *Le macchie di Leonardo*, XLIV Lettura Vinciana [Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 17 aprile 2004], Firenze 2004

VERONA 2004

Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume, a cura di L. Borean, Verona 2004

2005

DACOSTA KAUFMANN Thomas, *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724 – 1796*, Chapel Hill 2005

LILTI Antoine, *Le monde des Salons: sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2005

MASSARI Stefania, NEGRI ARNOLDI Francesco, *Arte e scienza dell'incisione da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma 2005

NEW YORK 2005

The Wrightsman Pictures, a cura di E. Fahy, introduzione di P. Rosenberg, New York 2005

TURNHOUT 2005

Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, atti del convegno [Lille, Université Charles de Gaulle, 1-2 aprile 2004] a cura di M.-C. Heck, Turnhout 2005

2006

BOZEN 2006

Brixen. Kunst, Kultur, Gesellschaft, a cura di H. Heiss, C. Milesi, C. Roilo, Bozen 2006

2007

CRAIEVICH Alberto, *Gregorio Lazzarini: bozzetti, modelletti, repliche*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 26.2007

ROMA 2007

Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia, catalogo della mostra [Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007-10 febbraio 2008] a cura di V. Casale, F. Petrucci, A. Agresti, Roma 2007

2007-2015

PARIS 2007-2015

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, a cura di J. Lichtenstein e C. Michel, Paris 2007-2015

2008

CINISELLO BALSAMO 2008

Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour, catalogo della mostra [Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009] a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008

BULL Duncan, *Francesco Trevisani's 'St. Felicity', a gift from Cardinal Ottoboni to the Marquis de Torcy*, in «The Burlington Magazine», 150, 1258.2008

GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008

HASKELL Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008

MARIUZ Adriano, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008

TRIER 2008

The ruin and the sketch in the Eighteenth Century, a cura di P. Wagner, F. Ogée, R. Mankin e A. Hescher, Trier 2008

2009

BOREA Evelina, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa 2009

MADRID 2009

Jacopo Tintoretto, atti del convegno [Madrid, 26-27 febbraio 2007], a cura di M. Falomir Faus, B. Aikema, Madrid 2009

MARAZZINI Claudio, *L'ordine delle parole. Storie di vocabolari italiani*, Bologna 2009

MESSINA 2009

Tesori ritrovati 1968-2008, a cura di M. Guttilla, Messina 2009

PARIS 2009

La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle, a cura di J. Rasmussen, Paris 2009

PETRUCCI Francesco, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009

SPINOSA Nicola, *Per la gloria e per la misericordia*, in «FMR Edizione italiana», 29.2009

TORINO 2009

Orietta Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino 2009

VENEZIA 2009

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009

2010

BRIGNANO GERA D'ADDA 2010

Rococò: nascita di un linguaggio artistico, atti del convegno [Brignano Gera d'Adda, 15 marzo 2008] a cura di A. Spiriti e B. Bolandrini, Brignano Gera d'Adda 2010

FERRARA 2010

Chardin: il pittore del silenzio, catalogo della mostra [Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 ottobre 2010-23 gennaio 2011 e Madrid, Museo del Prado, 28 febbraio-29 maggio 2011] a cura di P. Rosenberg, Ferrara 2010

GIOMETTI Cristiano, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010

GOUGEAUD-ARNAUDEAU Simone, *Le comte de Caylus (1692-1765): pour l'amour des arts*, Paris 2010

GRIENER Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010

HOJER Annette, *Héliodore chassé du Temple de Francesco Solimena, le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in «La revue des musées de France», 3, 60.2010

MILANO 2010

Roma e l'antico: realtà e visione nel '700, catalogo della mostra [Roma, Museo Fondazione Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011] a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2010

PARIS 2010

L'Antiquité rêvée: innovations et résistances au XVIII^e siècle, catalogo della mostra [Paris, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010- 14 febbraio 2011; Houston, Museum of Fine Arts, 20 marzo-30 maggio 2011] a cura di G. Farault, C. Leribault e G. Scherf, Paris 2010

PINELLI Antonio, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Bari 2010

VENEZIA 2010

Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano, catalogo della mostra [Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010] a cura di G. Pavanello, Venezia 2010

2011

LONDON 2011

Roma Britannica: art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome, a cura di D.R.Marshall, S. Russel e K. Wolfe, London 2011

2012

FIRENZE 2012

Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012

GUICHARD Charlotte, *Fragonard et les jeux de la signature au XVIII^e siècle*, in «Revue de l'art», 177.2012/3

GUSTIN-GOMEZ Clémentine, *Charles de La Fosse 1636-1716*, Paris 2012

MICHEL Christian, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École Française*, Genève 2012

MOTOLESE Matteo, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012

NEW HAVEN 2012

Bernini: sculpting in clay, catalogo della mostra [New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013, e Fort Worth, Kimbell Art Museum, 3 febbraio-14 aprile 2013] a cura di C.D. Dickerson, A. Sigel e I.Wardropper, New Haven 2012

VERONA 2012

Sebastiano Ricci 1659-1734, atti del convegno di studi [Venezia, 14-15 dicembre 2009] a cura di G. Pavanello, Verona 2012

ZURICH 2012

Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries, a cura di H.J. Cook e S. Dupré, Zurich 2012

2013

BOLOGNA 2013

Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII), [Bologna, 22-24 maggio 2012], Bologna 2013

FIRENZE 2013

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713) collezionista e mecenate, catalogo della mostra [Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013] a cura di R. Spinelli e I. Ferraris, Firenze 2013

MANZITTI Camillo, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013

PARIS 2013

Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire, atti del convegno [Lausanne, 14-15 febbraio 2008; "Théorie de l'Art et Critique d'Art", Paris, 10-12 aprile 2008; "Théorie de l'Art et Histoire de l'art", Rome, Villa Medici, 22-23 maggio 2008] a cura di C. Michel, C. Magnusson, J. Blanc, Paris 2013

PARIS 2013/a

Les couleurs du ciel: peintures des églises de Paris au XVIIe siècle, catalogo della mostra [Paris, Musée Carnavalet, 4 ottobre 2012-24 febbraio 2013] a cura di G. Kazerouni, Paris 2013

PARIS 2013/b

Le Goût de Diderot: Greuze, Chardin, Falconet, David, catalogo della mostra [Montpellier, Musée Fabre, 5 ottobre 2013-12 gennaio 2014] a cura di M. Hilaire, S. Wuhrmann, O. Zeder, Paris 2013

ROMA 2013

Carlo Saraceni 1579-1620: veneziano tra Roma e l'Europa, catalogo della mostra [Roma, Palazzo Venezia, 29 novembre 2013-2 marzo 2014] a cura di M. G. Aurigemma, R. Vodret, E. Settini, Roma 2013

SALOMON Xavier F., *Corrado Giaquinto's Medea Rejuvenating Aeson and Other Modelli for the Palacio Real of Madrid*, in «Metropolitan Museum Journal», 48.2013

2014

GUICHARD Charlotte, *De l'authenticité: Une histoire des valeurs de l'art (XVIe-XXe siècle)*, Paris 2014

PETERSBERG 2014

Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum, atti del convegno internazionale [Passau e Linz, 9-13 aprile 2013] a cura di K. Möseneder, M. Thimann, A. Hofstetter, Petersberg 2014

ROMA 2014

Filippo Juvarra architetto dei Savoia, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, Roma 2014

SMENTEK Kristel, *Mariette and the science of connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014

TORINO 2014

Storia delle Storie dell'Arte, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014

2015

CAROTENUTO Simona, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015

PARIS 2015

Charles de La Fosse, 1636-1716: le triomphe de la couleur, [Château de Versailles, 24 febbraio - 24 maggio 2015 e Nantes, Musée des Beaux-Arts, Chapelle de l'Oratoire, 19 giugno - 20 settembre 2015] a cura di B. Sarrazin, A. Collange-Perugi, C. Gustin-Gomez, Paris 2015

ROMA 2015

Maratti e l'Europa, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte [Roma, Palazzo Altieri e Accademia di San Luca, 11-12 novembre 2013] a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015

2016

DE FUCCIA Laura, *Venezia e Parigi 1600 – 1700*, Genève 2016.

DELAPLANCHE Jérôme, *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIII^e siècle*, Rennes 2016

DE PILES Roger, *Dialogo sul colorito (1673)*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, Firenze 2016

FUMAROLI Marc, *Le comte de Caylus et Edme Bouchardon: deux réformateurs du goût sous Louis XVI*, Paris 2016

HOCHMANN Michel, *Colorito, la technique des peintre vénitiens à la Renaissance*, Turnhout 2016

JACOT GRAPA Caroline, *Diderot et l'esquisse: la danse de l'esprit*, in «L'Esprit Créateur», 56, 4.2016

MAES Gaëtane, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières. Jean Baptiste Descamps (1715 – 1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016

LONDON/NEW YORK 2016

Material Bernini, a cura di E. Levy e C. Mangone, London/New York 2016

MILANO 2016

Il museo universale dal sogno di Napoleone a Canova, catalogo della mostra [Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017] a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Milano 2016.

PETERS BOWRON Edgar, *Pompeo Batoni a complete catalogue*, New Haven and London 2016

2017

GENÈVE 2017

La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles, a cura di C. Lucas-Fiorato et P. Dubus, Genève 2017

RIZZO Alessia, *Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*, Fondazione

ROMA 2017

Maratti e la sua fortuna, atti delle giornate di studio internazionale [Roma, 12-13 maggio 2014] a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017