
Annali
della Scuola Normale
Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2019, 11/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2019, 11/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Massimo Ferretti

ISSN 0392-095x

Indice

I «QUATTRO CARLI» a cura di Lucia Simonato

Premessa LUCIA SIMONATO	3
I «quattro Carli». Scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento LUCIA SIMONATO	5
Carlo contro Carlo. Le Brun, la tradizione italiana, Maratti e il quadro di grande formato OLIVIER BONFAIT	19
Maratti in Accademia, dal filofrancesismo alla valorizzazione della pittura romana STEFANIA VENTRA	37
Fra Italia e Germania: Loth campione della scuola pittorica veneziana ALICE COLLAVIN	57
«Il vero modo del ben colorire». La pittura veneziana del Seicento tra innovazione, tradizione e aperture cortonesche e marattesche DENIS TON	77
«Maniera grande» e «inarrivabile colorito» in Carlo Cignani DANIELE BENATI, MATTEO SOLFERINI	95
La <i>Storia pittorica</i> di Luigi Lanzi e i «quattro Carli» DONATA LEVI	123

STUDI E RICERCHE

Innovazione e circolazione. La caccia al cinghiale calidonio nel IV secolo a.C., tra Anatolia e Grecia ALESSANDRO POGGIO	137
Il <i>Mambriano</i> del Cieco da Ferrara: alcuni casi di rime 'parlanti' ANNA CAROCCI	159
All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settizonio nel <i>Trionfo</i> di Carlo V a Roma (1536) EMANUELA FERRETTI	179
I testamenti di Francesco Morandini: lasciti e memorie di un pittore manierista ELIANA CARRARA	199
Idealizzazioni locali e idealizzazioni globali: il modello di scienza di Ernst Cassirer GIACOMO BORBONE	227
«Nei pensieri e sentimenti degli uomini». Note sul rapporto autore-opera in Eugenio Garin ILENIA RUSSO	259
Il fascismo, l'agricoltura e l'eliminazione dei dipendenti ebrei dal Ministero nel 1938 ANNALISA CAPRISTO, GIORGIO FABRE	291

NOTE E DISCUSSIONI

Due testi eccentrici del '500: note di lettura ELENA NICCOLAI	329
English summaries	337
Autrici e autori	345
ILLUSTRAZIONI	351

I «quattro Carli». Scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento

Lucia Simonato

L'idea che il veneziano (d'adozione) Carl Loth, il bolognese Carlo Cignani, il parigino Charles Le Brun e il romano (d'adozione) Carlo Maratti, ovvero i «quattro Carli», potessero condividere un affine valore di rappresentatività (ed eccellenza qualitativa) all'interno del loro rispettivo contesto di appartenenza venne esplicitata da Luigi Lanzi fin dalla prima edizione della *Storia pittorica* (1792): «Carlo le Brun primo pittor di corte, uno de' quattro Carli che a' que' tempi godevano la maggior riputazione nella pittura: gli altri tre furono il Loth in Venezia, il Cignani in Bologna, il Maratta a Roma»¹. Intesa come un felice ponte per mettere in dialogo scuole artistiche di geografie diverse, l'espressione «i quattro Carli», pur riproposta dall'abate in tutte le edizioni della sua opera², non riuscì però a sopravvivere all'Ottocento³ e scomparve dal radar degli storici dell'arte del ventesimo secolo, i quali evidentemente non le riconob-

¹ L. LANZI, *La storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Firenze 1792, p. 368. Dopo il convegno del novembre 2017 alla Scuola Normale, anche un recente saggio di Gennaro DE LUCA (*Il poeta Giorgio Maria Rapparini e le arti alla corte palatina di Düsseldorf*, «Prospettiva», 165-6, 2017 [ma dicembre 2018], pp. 105-21: 107 e 119-20, nota 28) si è occupato della formula lanziana.

² Cfr. in questo volume il saggio di Donata Levi.

³ Si consideri ad esempio il caso di Melchior Missirini, che in *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 135 («Le Brun, dice il Lanzi, era considerato il Giulio della Francia: il più celebre de' quattro Carli, che diceansi allora sostenere la Pittura, cioè Le Brun, Cignani, Maratta, e Loth», passo già segnalato da DE LUCA, *Il poeta*, p. 120, nota 28) attinge direttamente dall'abate, mentre una ventina di anni più tardi, nel trafiletto *Belle Arti. Pittori della Romagna*, «Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere, Arti», 12/18, 1847, pp. 139-40: 140, adotta la formula 'ridotta a tre' (sulla quale si ritornerà più avanti): «Finalmente, per tacere di Carlo Cignani, uno dei tre Carli celebri nell'arte, Carlo le Brun, Carlo Maratta, ed esso, e fu autore famoso e lodatissimo della superba cupola in patria, seconda dopo quella di

bero un particolare valore periodizzante e non vi ricorsero come a uno strumento utile per sintetizzare l'orizzonte pittorico italiano tardo barocco⁴. Né forse poteva essere altrimenti, considerando l'intrinseca fragilità di questa formula (con Loth posto, ad esempio, sullo stesso piano di Le Brun), che di fatto non aveva convinto pienamente nemmeno Lanzi, e che di certo tradiva tutte le incertezze di un'origine (per molti aspetti) davvero poco ponderata.

Se è alla *Storia pittorica* che si deve il battesimo più ufficiale nella letteratura artistica italiana dell'espressione «i quattro Carli», non spettano infatti a questo testo i meriti della sua prima coniazione. Utilizza la pregnante etichetta già un anonimo corrispondente di Giovanni Gaetano Bottari in una lettera da Bologna del 20 novembre 1764, pubblicata per la prima volta due anni più tardi nel quinto tomo della raccolta epistolare del bibliotecario fiorentino⁵. L'autore della missiva descrive lo scempio subito nel

Parma». Per un riferimento all'uso di questa espressione da parte di Pietro Selvatico, si veda il saggio di Daniele Benati in questo volume.

⁴ Un orizzonte oggi più limpido grazie ai recenti contributi dedicati proprio a tre dei quattro Carli. Cfr. in particolare *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma 2015, e *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016; gli studi sul collezionismo veneziano del XVII secolo di Stefania MASON e Linda BOREAN (*Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento*, Venezia 2007) e il catalogo della mostra da loro curata ad Ajaccio nel 2018 (*Rencontres à Venise: étrangers et vénitiens dans l'art du XVII^e siècle*, Cinisello Balsamo 2018), con affondi su Loth; e *Charles Le Brun, le peintre du Roi-Soleil*, sous la dir. de B. Gady et N. Milovanovic, Lens 2016.

⁵ *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, a cura di G. Bottari, P. Petroni e L. Crespi, 7 voll., Roma 1754-73, V (1766), pp. 262-3, n. CXLVII. La lettera venne riedita, sempre anonima («N.N.»), nella nuova edizione del *corpus* di Bottari, a cura di Stefano Ticozzi (1822), V, pp. 395-6, e in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...] con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 voll., Bologna 1841, I, pp. 332-3. Qualche anno più tardi uno stralcio (dall'edizione del 1822) venne pubblicato da Roberto D'AZEGLIO, *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, 2 voll., Firenze 1861, I, pp. 139-40, tra due citazioni rispettivamente da una lettera di Ludovico Bianconi e una di Luigi Crespi, senza suggerimenti attribuiti. Non ci sono proposte di identificazione del suo autore nemmeno in L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale*

1735 dalle pitture di Niccolò dell'Abate a Palazzo Torfanini⁶, «spicconate, come si fa delle camere, dove sia morto un tisico», quindi accenna alle copie ad acquarello (oggi perdute) del fregio commissionate, prima della distruzione, a Domenico Maria Fratta dal chimico Iacopo Bartolomeo Beccari, e infine aggiunge:

Non solo non ci son più quei bravi maestri, ch'erano a' tempi di Leon X, di Francesco I, e di Cosimo I, ma né pur quei, che furono in Roma sotto Urbano VIII, e Alessandro VII, quando c'era più d'uno scultore, e più d'un pittore, e architetto di vaglia; e né meno, come eravamo ridotti al principio di questo XVIII secolo, che nel Mondo c'erano almeno *quattro Carli insigni pittori*, cioè Carlo Maratta in Roma, Carlo Cignani in Bologna, Carlo Lot in Venezia, e Carlo le Brun in Parigi; oltre il Gabbiani in Firenze, e Solimena in Napoli e alcuni in Bologna; dopo i quali non rimase chi arrivasse a tanto grido, e a tanto valore anche alla lontana, almeno che sia noto; ma quel che ci era eccellente lasciatoci da quei valentuomini, [oggi] o si guasta, o si ritocca (che è lo stesso) o si rovina tutto, o si vende agli Oltramontani. Povera Italia, sepolta in una profondissima, e più che barbara ignoranza!⁷

Si tratta di affermazioni al limite del paradossale, se solo si riflette che negli stessi anni in Francia operavano artisti come François Boucher (1703-70) e Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), mentre in Italia erano cresciuti pittori quali Giambattista Tiepolo (1696-1770) e Canaletto (1697-1768), con i quali la scuola veneziana (ad esempio) aveva raggiunto un apice di certo più 'alto' di quello toccato alla fine del Seicento da Carl Loth. Inoltre, al cospetto di un sistema di mercato dai confini europei sempre più allargati, i numerosissimi episodi di 'internazionalizzazione', che la pittura italiana del Settecento continuava a registrare (con lo stesso

'Augusta' di Perugia, introduzione di V. Martinelli, nota [...] di F.F. Mancini, Treviso 1981, p. 66, dove il documento è citato.

⁶ Il tema della distruzione, delle copie e dei recuperi novecenteschi degli affreschi di Palazzo Torfanini è più volte affrontato in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fointainebleau*, a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Cinisello Balsamo 2005, specificatamente nei saggi di Wanda BERGAMINI (*I committenti bolognesi di Nicolò dell'Abate*, pp. 93-9: 95-6), Sonia CAVICCHIOLI (*La «visibile poesia» di Nicolò. Fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, pp. 101-15; pp. 101-5) e Ilaria BIANCHI (*Nicolò dell'Abate e Achille Bocchi: un'ipotesi per la storia «pinta sul camino» di palazzo Torfanini*, pp. 125-31), con bibliografia precedente.

⁷ *Raccolta di lettere sulla pittura*, V (1766), pp. 262-3. Il corsivo è mio.

Tiepolo dal 1762 a Madrid, e Canaletto appena tornato in Laguna, dopo un soggiorno decennale in Inghilterra), avrebbero potuto forse suggerire all'autore della lettera criteri di valutazione maggiormente clementi (e qualche motivo di orgoglio in più).

Struggente *amarcord* di un 'bolognese' verace, l'epistola potrebbe essere di Giampietro Cavazzoni Zanotti, nato nel 1674 a Parigi ma trasferitosi già da bambino nel capoluogo emiliano, «vecchio amico» e fedele corrispondente fino all'ultima ora di Bottari⁸, vicino al Cignani (in gioventù) e addentrissimo alle questioni di conservazione del patrimonio artistico della sua città⁹. Lo suggeriscono (tra l'altro) le simili indicazioni che lo scrittore e pittore offrì sul fregio di Niccolò dell'Abate nella sua *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (1739), appena qualche anno dopo la distruzione del ciclo¹⁰: un episodio ricordato ancora da lui nel volume più tardo *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna* (1756)¹¹ e biasimato da subito insieme all'amico

⁸ Cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura*, V (1766), pp. 287-9, n. CLX: 289 (per questa definizione di Zanotti data da Bottari, il 5 novembre 1765), e pp. 252-6, nn. CXLII-CXLIII (lettera di Zanotti a Bottari del 6 aprile 1764 e risposta del bibliotecario fiorentino, il 21 aprile). Per contatti precedenti tra i due si veda anche la *Raccolta di lettere sulla pittura*, III (1759), pp. 370-8, n. CCXXV (lettera di Zanotti a Bottari del 10 marzo 1758), e 379-83, n. CCXXVI (lettera di Bottari a Zanotti del 14 aprile 1759). Cfr. inoltre la *Bibliografia ragionata su Giovan Pietro Zanotti*, a cura di R. Roli, «Atti e memorie. Accademia Clementina», 12, 1977, pp. XVII-XX: XVIII.

⁹ Cfr. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 2 voll., Bologna 1739, II, pp. 143-56 (con una breve autobiografia). Si veda A.W.A. BOSCHLOO, *Giampietro Zanotti en de Accademia Clementina in Bologna*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 33, 1982, pp. 119-67, con bibliografia precedente.

¹⁰ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, p. 315 (nella *Vita* di Domenico Maria Fratta).

¹¹ G. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia 1756, p. 13: «Oh perché queste cose prima della loro ruina non furono pubblicate anch'esse alle stampe? Furono bensì fatte disegnare egregiamente da un nostro liberale e dotto Cittadino [in nota: «Fu il celebre Dottore Jacopo Bartolommeo Beccari, come abbiamo dalla *Storia dell'Accademia Clementina* vol. 2. nella *Vita* di Domenico M. Fratta, pag. 315»], e delle cose belle amantissimo, che in carte le conserva come monumenti d'opere egregie, che potrebbero anche un giorno farsi colle stampe a tutti comuni». Su quest'opera si veda E. D'AGOSTINO, *Letteratura artistica e incisione di traduzione a Bologna*. «Le pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati», «Arte a Bologna», 7-8, 2010-

veneziano Francesco Algarotti (1712-64), morto appena qualche mese prima della lettera a Bottari¹².

Ma, soprattutto, Zanotti, primo segretario dell'Accademia Clementina l'indomani della sua inaugurazione nel 1710, era forse l'unico a Bologna tra i cultori delle belle arti e gli artisti dell'epoca che, grazie ai suoi novant'anni di età (sarebbe scomparso l'anno successivo)¹³, nel 1764 poteva riferirsi in modo tanto diretto e tanto personale a vicende di inizio secolo: «come eravamo ridotti al principio di questo XVIII secolo». Né si fatica a immaginare, nella sua scansione cronologica che premiava addirittura il papato di Alessandro VII, un'eco dei racconti del suo maestro, Lorenzo Pasinelli (1629-1700), a Roma nei primi anni Sessanta del Seicento, durante il regno chigiano, insieme a Cignani¹⁴.

Tipico, poi, di una memoria anziana per così dire 'stereoscopica' (ovvero che percepisce peggio il rilievo sulla lunga distanza) è l'appiattimento temporale dei Carli, perché né Le Brun (scomparso nel 1690), né Loth (deceduto a Venezia otto anni dopo) avevano scollinato nel Settecento. Mentre Cignani e Maratti erano davvero coetanei, sia per anno di nascita

11, pp. 163-72. Cfr. anche la nota dell'editore («il predetto Beccari donò alla P. Biblioteca di Bologna questo prezioso tomo, il quale tuttora si vede») in MALVASIA, *Felsina pittrice* [1841], I, p. 333; e BERGAMINI, *I committenti bolognesi*, p. 96.

¹² F. ALGAROTTI, *Opere*, 17 voll., Venezia 1791-94, VIII (1792), pp. 4-5 (in una lettera a Beccari del 16 maggio 1744). Cfr. L. CIANCABILLA, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna 2012, pp. 47-9.

¹³ *Raccolta di lettere sulla pittura*, V (1766), pp. 251-3, n. CXLII: 253 (dalla lettera di Zanotti a Bottari del 6 aprile 1764): «Circa lo stampare le mie lettere, fate, Monsignore, quello che volete. Tutto ciò, che m'appartiene, tutto è vostro. Solo vi raccomando l'onor mio. Poco io n'ho, ma pur quel poco nol vorrei perdere. Io sono come quel pover uomo, che vive di limosine, che se perde un sol quattrinello, si dispera, e s'affanna. Così farei io. Considerate che ho 90 anni, e che mi vo ogni giorno debilitando». Bottari si dimostra anche informato sulle condizioni di salute di Zanotti (*ibid.*, p. 286) quasi un anno dopo, il 16 ottobre 1765 («È morto vecchissimo il cav. Sebastiano Conca, ma Gio. Pietro Zannotti più vecchio quasi dieci anni di lui vive ancora, ma ha perduti i sensi come un bambino») ed è tempestivamente aggiornato sul suo decesso, il 5 novembre 1765 (cfr. *ibid.*, p. 289: «il sig. Gio. Pietro Zannotti, che passava 90 anni»).

¹⁴ L'incontro è riportato dallo stesso ZANOTTI (*Storia dell'Accademia Clementina*, I, pp. 140-1), così come il suo alunnato presso Pasinelli (*ibid.*, II, p. 144). Cfr. C. BARONCINI, *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629-1700)*, Faenza 2010, pp. 35-7.

(rispettivamente il 1628 e il 1625), sia per anno di morte (rispettivamente il 1719 e il 1713). Senza considerare poi che con il fiorentino Anton Domenico Gabbiani (1652-1726) e il campano Francesco Solimena (1657-1747) si arrivava addirittura alla generazione successiva, quella stessa di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) e del cremonese Donato Creti (1671-1749), ai quali si riferiva probabilmente lo scrittore con l'espressione «alcuni in Bologna».

D'altra parte, il merito di Zanotti non fu quello di aver creato *ex nihilo* la formula dei «Carli», quanto piuttosto di averne incrementato il numero, facendola passare da tre protagonisti a quattro, con un'operazione molto simile a quella di chi tira una coperta che, nonostante tutti gli sforzi, continua a restare troppo corta. L'idea che i «Carli» fossero almeno tre si era infatti già diffusa, con varie declinazioni, nella prima metà del Settecento. In ambito romano è attestata per la prima volta intorno al terzo decennio del secolo, seppure in un'opera manoscritta che vide la luce solo nel Novecento: la usa Nicola Pio nel suo trattato, suggerendo il triangolo Le Brun, Maratti, Cignani¹⁵. La ripropone simile pochissimo dopo Lione Pascoli, nella *Vita* dell'artista francese che diede alle stampe nel 1730, rilevando peraltro la leggera differenza generazionale tra il parigino e i due italiani:

[Le Brun] è stato il primo de' tre, che collo stesso nome, nello stesso tempo in Europa fiorirono per gloria del secolo, per vanto delle nazioni, per vantaggio della pittura, e per pregio di questi fogli. Imperocché fiori in Parigi Carlo le Brun [...], fiori in Roma Carlo Maratta, e fiori in Bologna Carlo Cignani¹⁶.

L'associazione si spiega bene, oltre che nel preciso contesto romano, anche nell'ottica di una più ampia politica culturale pontificia: cofondatore, cancelliere e direttore dell'Académie royale de peinture et de sculpture di Parigi, Le Brun era stato eletto principe dell'Accademia di San Luca

¹⁵ N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [1724], a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 193: «in suo tempo fiorirono nell'Europa tre gran Carli e famosi pittori: Carlo Maratta in Roma, Carlo Le Brun in Francia e Carlo Cignani in Bologna». Su Pio già DE LUCA, *Il poeta*, pp. 107, 119, nota 28.

¹⁶ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, 2 voll., Roma 1730-36, I (1730), p. 112. Su Pascoli, in relazione all'espressione «i tre Carli», aveva già riportato l'attenzione Daniele Benati nel suo intervento all'interno della giornata di studi alla Scuola Normale (2017).

di Roma nel 1676, dove Maratti aveva ricoperto la stessa carica nel 1664 e sarebbe tornato a ricoprirla dal 1699 fino alla morte¹⁷. Cignani invece era diventato principe perpetuo dell'Accademia Clementina a Bologna l'indomani della fondazione, dopo aver contribuito alla sua nascita, assicurandole la protezione di papa Albani¹⁸. D'altra parte, è proprio alla luce della crescente importanza tra Sei e Settecento delle istituzioni accademiche e del loro rapporto spesso simbiotico con forme di potere politico fortemente centralizzate (tanto in Italia, quanto in Francia e in Germania)¹⁹, che sembra trovare spiegazione un concetto di «scuola» pittorica (alluso nel passo di Pascoli) di fatto coincidente con una realtà urbana ben determinata, e non con un territorio dai confini più chiaroscurati. Si tratta di un passaggio importante, soprattutto se si considera che l'adozione di 'dimensioni geografiche a maglie larghe' era stata nevralgica al momento della prima formulazione del concetto, quando all'inizio del Seicento con Giovanni Battista Agucchi si era cominciato a distinguere tra maniera romana (Raffaello e Michelangelo), veneziana (intendendo comunque anche la Marca Trevigiana, con il primato di Tiziano), lombarda (Correggio) e toscana (Leonardo, Andrea del Sarto per Firenze, Domenico Beccafumi e Baldassare Peruzzi per Siena)²⁰: contenitori peraltro vivacemente polisemantici, con la scuola lombarda, che nel corso del secolo comprese spesso l'emiliana e talvolta la veneta, e con quella romana, che inglobò di tanto in tanto la toscana²¹.

La prospettiva di Zanotti, rispetto a questo, non si sarebbe allontanata molto da quella di Pascoli, come esemplificano alcuni passi della sua *Storia*. Giustificando la fondazione stessa dell'istituzione clementina a Bologna alla luce dell'importanza della locale tradizione artistica²², lo scrittore legittimò per il capoluogo emiliano il concetto di «scuola» nei termini di

¹⁷ Si veda in questo volume il saggio di Stefania Ventra.

¹⁸ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, pp. 10-5, 151-2.

¹⁹ N. PEVSNER, *Le Accademie d'arte* (ed. orig. *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940), Torino 1982, pp. 77-156.

²⁰ D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, p. 246. Senza ricapitolare l'ampia bibliografia sul tema, si veda almeno F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982, pp. 123-63.

²¹ Per un'esemplificazione cfr. P. PASTRES, *Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», Supplementi, 8, 2018, pp. 533-59.

²² ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, p. 10.

una dialettica onorevole tra l'eccellenza 'accademica' e la necessaria diffusione extra-accademica (all'interno del più ampio contesto urbano) della sua maniera: «non è disonore lo essere fuori dell'Accademia, siccome è onore grandissimo della nostra scuola, che tanti abbia valenti artefici, che sopravanzino il numero»²³ limitato, previsto nelle adunanze. *In nuce* c'è già il sistema delle «città capitali» lanziene (Firenze, Roma, Bologna e Venezia), con il loro non semplificabile portato stilistico-politico nel tessuto di un'Italia storicamente articolata, che doveva fare i conti anche con le più piccole municipalità²⁴, come suggerisce la conclusione della *Vita* dedicata da Zanotti a Cignani «nostro principe per tant'anni, e perpetuo decoro e lume della nostra scuola»²⁵. Morto a Forlì, per il Carlo emiliano Bologna restava (insisteva lo scrittore settecentesco) la «vera patria», allo stesso modo «d'una pianta, in campo alieno trasportata, ove s'ella produce frutti copiosi, e rari, coloro, a cui li produce ne sono tenuti al terreno, onde nacque, e all'agricoltore, che prima la coltivò»²⁶.

Nella prima metà del XVIII secolo, a ogni modo, era già circolante in Europa anche una seconda triade di «Carli», stavolta nostrana, formata da Maratti, Cignani e Loth, senza Le Brun, che rispondeva all'emergere, sempre più netto, a cavallo dei due secoli in Italia di tre scuole principali: Bologna, Roma e Venezia²⁷. Da una prima mappatura (probabilmente non esaustiva) della sua diffusione, l'impressione è che la fortuna di questo accostamento sia intimamente legata alle 'vie del mercato' percorse dalle opere del pittore monacense: affiora ad esempio, negli stessi anni della variante romana, nel breve medaglione che all'artista dedicò Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742) da Firenze («vissero in un tempo medesimo tre Carli, tutti pittori insigni»²⁸), dove significativa era stata

²³ *Ibid.*, I, p. s.n.

²⁴ Su questi temi si veda il saggio ancora magistrale *Centro e periferia*, di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, in *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. Volume primo. Questioni e problemi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 255-352: 291-7.

²⁵ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, I, p. 164.

²⁷ S. PIERGUIDI, *Il mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche italiane a confronto*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», s. III, 63, 2011, pp. 251-9.

²⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, I-VI, F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori* (<<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri>>, maggio 2019), in part. III, p. 1204 (reso noto da Denis Ton: cfr. il suo saggio qui pubblicato).

l'attenzione alla produzione pittorica di Loth, da parte del gran principe Ferdinando de' Medici²⁹. E come ha bene illustrato Alice Collavin, anche la prima attestazione (a oggi nota) della formula, all'interno del dramma *Il fabbro pittore* di Giorgio Maria Rapparini (1660-1726), messo in scena a Düsseldorf nel 1695, si riesce a comprendere solo alla luce della particolare fortuna collezionistica goduta tra fine Sei e inizio Settecento da Loth (tanto quanto da Maratti e Cignani) presso gli amanti dell'arte tedeschi. Lettore dell'*Academia nobilissimae artis pictoriae*, pubblicata da Joachim von Sandrart nel 1683³⁰, verrebbe peraltro da chiedersi se Rapparini (ammesso che sia stato lui il primo) non avesse mutuato proprio da questa fonte l'idea di una formula giocata sul rapporto tra un'omonimia di artisti e una differenziazione geografica. Si deve infatti proprio a Sandrart la diffusione in Europa a fine Seicento di un errore (commesso già da Karel van Mander), che aveva portato allo sdoppiamento del Polignoto pittore citato da Plinio, nato (e probabilmente morto) a Taso e vissuto lungamente ad Atene³¹, in due distinti artisti con lo stesso nome, rispettivamente di Taso e di Atene³². La coincidenza non è di poco conto. Non solo Agucchi all'inizio del secolo aveva fondato sulla distinzione delle 'scuole' pittoriche antiche presente nella *Naturalis historia* (attica, siciana, asiatica e romana) la propria classificazione delle maniere moderne, ma lo stesso Giovan Pietro Bellori era tornato a ribadire l'importanza per questa del modello pliniano nella seconda metà del secolo, all'interno delle *Vite*³³. Concretizzato visivamente in una tavola con affiancati i (finti) ritratti dei

²⁹ Cfr. *Il gran principe Ferdinando de' Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*, Catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, Firenze 2013, pp. 182-4.

³⁰ Anche questo dato è stato sottolineato da Alice Collavin, al saggio della quale, in questo volume, si rimanda per la citazione di Rapparini dei «tre Carli», che avrebbero fatto «Adria insuperbir, Felsina e Roma». Sul suo *Fabbro pittore* si veda ora anche DE LUCA, *Il poeta*, pp. 106-10.

³¹ C. ROSCINO, *Polignoto di Taso*, Roma 2010, pp. 3-9.

³² J. VON SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimbergae 1683, pp. 49-50 (Polignoto di Atene) e 52 (Polignoto di Taso), e tav. C. L'errore venne accolto anche nella cultura enciclopedica italiana settecentesca (cfr. ad esempio G. PIVATI, *Nuovo dizionario scientifico e curioso sacro-profano*, 10 voll., Venezia 1746-51, I [1746], p. XXXI), e smentito solo allo scadere del secolo da G. DELLA VALLE, *Vite dei pittori antichi greci e latini*, Siena 1795, p. 4.

³³ G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, pp. 315-6.

due (improbabili) Polignoto di Atene e Polignoto di Taso, l'errore di Sandrart poteva, proprio in virtù del peso che l'esempio antico aveva rivestito nella formulazione della teoria delle «scuole» pittoriche, di fatto aprire un agile cortocircuito per ripensare la situazione contemporanea.

Alla luce di queste coordinate, la matassa inizia a sbrogliarsi. Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* sottolineò non solo il legame di amicizia tra l'artista anconetano e l'artista emiliano³⁴, ma anche il favore goduto da entrambi da parte di Clemente XI, che di entrambi in effetti fu committente³⁵. Nell'evocare, quindi, quasi in toni mitici, la vicenda della fondazione dell'istituzione bolognese, avvenuta grazie all'appoggio pontificio, lo scrittore non evitò di rilevare esplicitamente già nel 1739 la stretta affinità tra i due pittori: «[il] Cavalier Maratti, ch'era il Cignani della scuola di Roma»³⁶. Basato su un comune modo di rapportarsi con la propria «scuola», il parallelo proposto da Zanotti finiva così per sottolineare non solo il vincolo di formazione che aveva legato Maratti e Cignani alla rispettiva tradizione artistica di appartenenza, quanto soprattutto il valore di continuità che al suo interno il loro operare aveva assunto, perché in stretta convivenza con le testimonianze storiche dell'arte locale appena riscoperte da eruditi e incisori (talvolta in contesti esemplari, come quello monumentale di San Michele in Bosco a Bologna, nel quale operò Cignani), o addirittura da loro stessi restaurate (come aveva fatto Maratti nelle Stanze vaticane). In altri termini, Zanotti poteva riconoscere, proprio nel caso esemplare dei due «Carli» bolognese e romano, l'importanza identitaria del patrimonio civico, la quale, ancora più di logiche economiche e strettamente d'accademia (nel senso di normative), era chiaramente ne-

³⁴ Si veda ad esempio ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, p. 34. Cfr. R. ROLI, *Cignani e Maratta: un'amicizia nel nome del Correggio*, «Strenna storica bolognese», 64, 2014, pp. 355-64: 362.

³⁵ Come esemplifica la decorazione della cappella della Concezione, nel duomo urbinato: cfr. *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma, 1700-1721*, Catalogo della mostra (Urbino, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 234-8. Per un altro episodio significativo di accostamento, tardo seicentesco, in un contesto collezionistico romano dei due artisti, si veda S. PIERGUIDI, *Niccolò Maria Pallavicini e tre «nobili gare» tra i suoi pittori*, «Studi romani», 61/1-4, 2013, pp. 189-206: 198.

³⁶ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, pp. 12-3. Segnalato da Donata Levi, nel suo saggio in questo volume.

vralgica (Malvasia *docet*) nell'idea di «scuola», alla quale lo scrittore settecentesco si attenne nella sua *Storia*:

Addivene ancora per questo, che tra pittori quelli della nostra scuola, più che gli altri di qualunque altra, benché eccellenti, sono i più atti a giudicare dell'opere de' nostri antichi maestri, sì come è infallibile, che gli eccellenti pittori della scuola di Roma, e di quella di Vinegia, per esempio, meglio che noi faremmo, conosceranno le opere di Rafaello, e di Giulio, e quelle di Tiziano, e di Paolo³⁷.

È di certo il binomio Maratti-Cignani l'asse principale intorno al quale un quarto di secolo più tardi, nel 1764, lo scrittore operò la crasi che portò da tre a quattro «i Carli» pittori, sottintendendo l'idea che i quattro artisti avessero agito a rifondazione e difesa dell'arte, come avevano fatto per la fede cristiana i quattro evangelisti o i quattro padri della Chiesa³⁸. Né poteva sembrare inopportuno a Zanotti ammettere, accanto al romano e al bolognese, Le Brun, accademico per eccellenza e «pittore primario del Re», ricordato peraltro nella sua *Storia* proprio in relazione all'apprezzamento espresso per un rame di Cignani, scambiato dal francese addirittura per un'opera di Annibale Carracci³⁹. Né poca attenzione Zanotti aveva prestato alla «scuola viniziana»⁴⁰ nei suoi scritti, accomunabile alla bolognese e alla romana, già a partire dal simile rapporto con la tradizione, come esemplifica il passo appena citato. Nemmeno, infine, la triade Maratti-Cignani-Loth doveva essere per lui difficilmente accessibile. Se non sappiamo ad esempio rispetto a Gabburri, con il quale era in contatto epistolare negli anni Trenta del Settecento, quale sia stato il rapporto di 'dare e avere'⁴¹, significativo è che anche questo terzetto (come già la variante romana) aveva goduto di almeno un episodio di fortuna a

³⁷ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, p. 192.

³⁸ Trovo abbastanza difficile immaginare (come propone DE LUCA, *Il poeta*, p. 119, nota 28) un'influenza sul canone artistico dei «quattro Carli» da parte della formula omonima utilizzata da Cornelio Musso nelle sue *Prediche* tardo cinquecentesche, per indicare i più illustri predecessori di Carlo V, se non altro perché l'opera non sembra aver goduto affatto di una particolare diffusione tra la fine del Seicento e il Settecento.

³⁹ ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, I, p. 145.

⁴⁰ *Ibid.*, I, p. 304. Cfr. anche *ibid.*, I, p. 321.

⁴¹ Cfr. ad esempio *Raccolta di lettere sulla pittura*, II (1757), pp. 166-68, 296-8, nn. LXXXIII, CI-CIII (lettere di Zanotti a Gabburri, rispettivamente del 27 marzo 1730, del 5 e 7 agosto e del 4 ottobre 1732).

stampa nel Settecento grazie a Francesco Algarotti (amico di Zanotti), il quale l'aveva evocato nella dedica ad Augusto III di Polonia, contenuta nel primo volume delle *Opere* di Stefano Benedetto Pallavicini, edite a Venezia nel 1744: «de' tre Carli è il più degno»⁴². E proprio con il librettista padovano per molti aspetti il cerchio sembra chiudersi, soprattutto considerando il suo approdo nel 1695 a Düsseldorf, dove fu nominato poeta di corte e segretario dell'elettore palatino, ed entrò in contatto con il bolognese Rapparini⁴³.

Rimane forse da sottolineare come, per cronologia, *Il fabbro pittore* si collochi bene in un contesto europeo che, grazie al sistema rafforzato delle accademie, all'orientamento del mercato e del collezionismo, e in particolare a una letteratura artistica sviluppatasi nell'arco del secolo soprattutto per declinazioni locali (Baglione, Malvasia, Boschini ecc.), stava insistendo proprio su un criterio geografico articolato in scuole (ad esempio Roger de Piles), per incasellare criticamente lo stile personale degli artisti all'interno di una possibile griglia di maniere identificanti. Una soluzione che all'inizio del Seicento, se solo si riflette sul diverso concetto di «scuola» suggerito da Giulio Mancini e sulla codificazione per generi artistici sovraterritoriali di Vincenzo Giustiniani, non rappresentava ancora una scelta obbligata, come del resto non lo sarebbe mai stata a ben guardare per Sandrart. Nella sua *Academia nobilissimae artis pictoriae* del 1683 lo scrittore preferì alla città dei papi (unica vera realtà geografica italiana nella *Teutsche Academie* di otto anni prima) quella dei dogi e per farlo non contrappose assolutamente la scuola romana (identificata comunque con il disegno) a quella veneziana (celebrata comunque per il colore), ma sovrappose semplicemente alla pittura lagunare quello stesso mito di universalità, in cui era consistita la sua lettura della Roma di Urbano VIII: una «Universal-Academie»⁴⁴, dove tutti i generi artistici, dal quadro di

⁴² S.B. PALLAVICINI, *Opere*, a cura di F. Algarotti, 4 voll., Venezia 1744, I, p. s.n. (segnalato da DE LUCA, *Il poeta*, p. 119, nota 28): scioglibile come un riferimento a Maratti grazie al confronto con la contemporanea *Relazione storica de' quadri acquistati [...] per la maestà del re di Polonia elettore di Sassonia*, scritta dallo stesso autore verso il 1744 (cfr. *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Vicenza 2002, p. 123; questo passo è stato segnalato in questo volume da Denis Ton).

⁴³ R. MELLACE, s.v. *Pallavicini, Stefano Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014, pp. 553-5.

⁴⁴ J. VON SANDRART, *Teutsche Academie*, 2 Bde., Nürnberg 1675, II, p. 202. Cfr. L. SIMONATO, *Da Roma a Venezia: Sandrart, Pietro della Vecchia e gli altri artisti veneti*

storia al ritratto al paesaggio, e tutti i linguaggi (dal più aureo classicismo al più feroce realismo) erano presenti in maniera ugualmente eccellente.

Questa lettura era di certo in debito con l'idea già agucchiana (e poi belloriana-marattesca) di una maniera moderna romana nata, grazie ad Annibale e Agostino Carracci, dalla combinazione delle principali maniere pittoriche cinquecentesche⁴⁵, ma si era consolidata agli occhi di Sandrart grazie alla cospicua fortuna visiva (in incisioni, in copie, per generi e serializzazione iconografiche), di cui aveva goduto la produzione artistica della città papale nell'arco di tutto il secolo. Né, d'altra parte, pur ricorrendovi spesso, Sandrart avrebbe mai imposto meccanicamente ai suoi lettori l'equazione geografia/scuola, premurandosi piuttosto di spiegare loro come la sua *Teutsche Academie* non fosse diversa da un'università tedesca: aperta ad accogliere i professori migliori, anche se di provenienze differenti⁴⁶. E si trattava di un punto di vista più che legittimo per un pittore francofortese allievo ideale di Rubens, formatosi in varie città europee in un clima di caravaggismo sovranazionale e con il mito della Roma barberiniana.

Proprio la metafora dell'università, «che prende sempre il nome dal luogo [...], quantunque i lettori in grandissima parte o anche tutti fossero esteri»⁴⁷, sarebbe tornata per introdurre l'eclettica e polifonica scuola romana nella *Storia pittorica* di Lanzi, in un momento peraltro in cui sempre più frequenti erano diventate le insofferenze alle minute differenziazioni degli stili geografici 'passati', alla ricerca (basti pensare a Francesco Milizia) di condanne omologanti, fomentate da un'estetica sovraterritoriale, europea e universale come quella neoclassica: i capricci, le smorfie, i cartocci, tanto di un Cortona quanto di un Maratti, tanto di un Bernini quanto di un Algardi. E si trattò di un conflitto reale tra la raffinatezza di una tradizione italiana policentrica che aveva conservato, tramandando e

del Seicento nell'Academia nobilissimae artis pictoriae, in *Die Künstler der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart: Aus aller Herren Länder*, hrsg. von S. Meurer, A. Schreurs und L. Simonato, Turnhout 2015, pp. 358-71.

⁴⁵ S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, pp. 25-51.

⁴⁶ SANDRART, *Teutsche Academie*, II, p. 51.

⁴⁷ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 3 voll., Bassano 1795-96, I, pp. 343-4: «e chi non approva la voce Scuola sostituiscia università». Su questo uso di «università» cfr. D. LEVI, *Appunti sulla metafora teatrale nell'opera di Luigi Lanzi*, in *Luigi Lanzi archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani e A. Santucci, Camerano 2012, pp. 267-83: 272.

declinando il proprio patrimonio, e il concetto di 'barocco' in procinto di nascere che, aggressivo già in grembo, avrebbe presto tentato di divorare i vari localismi seicenteschi e primo-settecenteschi per imporre una nuova codificazione stilistica a maglie larghissime, generata guardando (criticamente) Roma e rovesciandone (quasi) satiricamente le pretese universali.

È in questo contesto, grazie all'intelligenza critica di Lanzi, lanciata in un'elastica sfida tra universale e particolare, tra stile personale e maniera di scuola, tra visione autoptica e tradizione letteraria, che la formula dei «quattro Carli», forse un po' sgangherata ma non banale, avrebbe fatto appena in tempo a vedere la luce, per poi scomparire rapidamente e lungamente nelle nebbie storiografiche di un barocco generalizzato.



Finito di stampare nel mese di giugno 2019
presso CSR S.r.l.
Via di Salone, 131/c - 00131 Roma
Tel. +39 06 4182113