

Bibliotheca Archaeologica
*Collana di archeologia
a cura di Giuliano Volpe*

52

UNA LEZIONE DI ARCHEOLOGIA GLOBALE

Studi in onore di Daniele Manacorda

*a cura di
Mirco Modolo, Silvia Pallecchi,
Giuliano Volpe, Enrico Zanini*

ESTRATTO

© 2019 Edipuglia srl, via Dalmazia 22/b - 70127 Bari-S. Spirito
tel. 0805333056-5333057 (fax) - <http://www.edipuglia.it> - e-mail: info@edipuglia.it

ISBN 978-88-7228-878-8

ISSN 1724-8523

DOI <http://dx.doi.org/10.4475/878>



EDIPUGLIA

L'autore ha il diritto di stampare o diffondere copie di questo PDF esclusivamente per uso scientifico o didattico. Edipuglia si riserva di mettere in vendita il PDF, oltre alla versione cartacea. L'autore ha diritto di pubblicare in internet il PDF originale allo scadere di 24 mesi.

The author has the right to print or distribute copies of this PDF exclusively for scientific or educational purposes. Edipuglia reserves the right to sell the PDF, in addition to the paper version. The author has the right to publish the original PDF on the internet at the end of 24 months.

INDICE

Presentazione

di Andrea Carandini

Una lezione di archeologia globale. Daniele Manacorda e il rinnovamento dell'archeologia italiana
di Mirco Modolo, Silvia Pallecchi, Giuliano Volpe, Enrico Zanini

PASSATO E PRESENTE

Andrea Augenti

La storia dell'archeologia con i se. Paolo Orsi, Emanuel Löwy e il concorso del 1889

Nicoletta Balistreri

Falsificazioni ligoriane su pietra: una new entry?

Marcello Barbanera

Le disgrazie altrui [non] siano un ornamento per la propria patria (Polyb., IX.10)

Valeria Capobianco

Un ponte sul Foro Romano? Progetti di sistemazione dell'area archeologica centrale nel XIX secolo

Giulia Facchin

Quando un notaio incontra un foglio da musica

Francesca Ghedini

Le coperture di tipo architettonico in area archeologica

Maura Medri

Il Matrix di Harris 40 anni dopo: appunti sul metodo

Mirco Modolo

All'alba della moderna archeologia: la riflessione antiquaria sui concetti di stile e tipologia tra Sei e Settecento

Elisabetta Pallottino

Dialoghi

Paola Porretta

Il Tempio di via delle Botteghe Oscure. Storia di un progetto e di un'anastilosi

Giuseppe Pucci

La copia degli Antichi e dei (post) Moderni

Elizabeth Jane Shepherd

"Repertum Populoniae". Storia di una lastra Campana

Enrico Zanini

Leopoldo II di Toscana, il mosaico di Vignale e un progetto di parco archeologico nella Maremma dell'800

ARTE, STORIA, ARCHEOLOGIA

Patrizia Basso

Delfini e spettacoli

Fabrizio Bisconti

Il sarcofago pagano e/o cristiano del buon pastore di Spalato. Ultime riflessioni

Giuliano De Felice

Nuove considerazioni sul mosaico 'dei pavoni' della basilica paleocristiana di San Leucio (Canosa di Puglia, BAT)

Rachele Dubbini

Sul valore del primo miglio a Roma antica

Elisabeth Fentress
The Domitii Ahenobarbi and Tribal Slaving in Gaul

Carlo Gasparri
Disiecta membra dal Foro di Augusto. Un'aggiunta

Maria Letizia Gualandi
Un nuovo caso di sarcofago reimpiegato nella Pisa del Tardo Medioevo

Danilo Leone
Campus nundinarum. Storia di un mercato nel suburbio orvietano

Alessandra Molinari
Anfore antiche e anfore medievali: riflessioni comparative sui modi di produzione e scambio

Silvia Pallecchi
Ismarus e gli altri. Nascita ed evoluzione di un sistema produttivo

Stefania Pesavento Mattioli
A proposito di un nuovo gruppo di anfore vinarie adriatiche

Marina Silvestrini
Isaurica, un'ambigua nobildonna in un'epigrafe salentina

Stefano Tortorella
Lastre fittili architettoniche del tipo Campana in edifici sacri: un aggiornamento

Giuliano Volpe
Lussi urbani in campagna. Paesaggi rurali in città

PAESAGGI E STRATIFICAZIONI

Stefano Camporeale
Le ceramiche comuni dagli scavi di un balneum in località Case Saliotto presso Narni (Terni)

Mariagrazia Celuzza
Ripercorrendo la Valle dell'Albegna: nuovi dati e conferme

Laura Cerri
Archeologia, geofisica e geomorfologia: dati integrati per la ricostruzione del paesaggio dell'abitato antico di Pitinum Pisarense (Macerata Feltria-PU)

Emeri Farinetti, Elisa Giunta
Idronimi, toponimi e comportamenti. Per uno studio diacronico del paesaggio idrografico dell'Agro Romano

Alessandro Guidi
Frontiers of the central Tyrrhenian area

Erminia Lapadula
Un vivarium tardorepubblicano nella alta valle del Sauro. Ricerche di archeologia preventiva in Basilicata (Guardia Perticara, PZ)

Cynthia Mascione
Un mausoleo e un balneum lungo la Via Flaminia. Narni, Case Saliotto 1993-94

Paola Palazzo
Brindisi. Lavori di riqualificazione urbana del Lungomare Regina Margherita (2012-2013)

Andrea Zifferero
Ripercorrendo la Valle dell'Albegna: Orbetello, Marsiliana, Oinaréa, Kamarte

LE OCCASIONI DELL'INCONTRO

Lucia Botarelli
Tamen aqua sustinetur. Le isole fluttuanti nel mondo romano

Alfredo Buonopane

Un medicus ocularius dalla via Appia alla "rete"

Giulia De Palma

Un sepolcro dei liberti di Potitus Valerius Messalla al II miglio della via Latina

Giulio Del Buono

Una perduta chiesa romana: S. Cecilia Nicolai Marescalci poi S. Cecilia della Fossa

Ivan Di Stefano Manzella

Il signaculum dello schiavo imperiale Vitalis trovato a Patù in Puglia

Fabio Fabiani, Claudia Rizzitelli

Trasformazioni urbanistiche a Pisa: da un quartiere di età imperiale alle fortificazioni tardo antiche

Elisabetta Giorgi

Appunti per ripensare la cronologia dei bolli laterizi di Marco Fulvio Antioco a Vignale

Maria Grazia Granino Cecere

Ancora un Vehilius prenestino?

David Nonnis

Un nuovo monumento dei Saufeii a Praeneste

Silvia Orlandi

Passeggiate epigrafiche lungo la via Appia

Emanuele Papi

Un'iscrizione latina dalla madrasa A?u 'Inanyya di Fez

Claudio Salone

Ciò che non è più e ciò che non è ancora: i nomi latini della porta

Riccardo Santangeli Valenzani

Le molte vite di un'epigrafe: l'iscrizione di Teofilatto e Teodora da S. Maria Egiziaca

Rita Volpe

CUIQUE SUUM? Un insolito graffito nel sepolcro degli Scipioni

PENSARE L'ARCHEOLOGIA

Gian Pietro Brogiolo

Dai luoghi di Montalbano ai paesaggi archeologici del Ragusano. Tra delusioni ed emozioni

Giuliana Calcani

L'archeologia tra costruzione, distruzione e sviluppo dell'identità

Franco Cambi

Stratigrafie, tipologie, geografie, dal Grand Congloué alla narrazione

Paolo Carafa

Topografia e Archeologia Classica: biografie di paesaggi

Enrico Giannichedda

Fare e raccontare, manufatti e storie

Valentino Nizzo

Guardare chi non ci guarda, ascoltare chi non ci ascolta

Martina Revello Lami

Il materiale e il culturale. La produzione ceramica antica tra saperi tecnici, scelte artigianali e tradizioni culturali

Nicola Terrenato

Testi digitali stratificati: verso una nuova forma di monografia archeologica?

Massimo Vidale

La prolungata trasfigurazione di Percy Bysshe Shelley (lezioni post-processuali per archeologi processualisti)

ARCHEOLOGIA E MONDO CONTEMPORANEO

Marta Coccoluto

La cultura a parole. Riflessioni sul patrimonio culturale e la comunicazione

Valeria Di Cola, Adelina Ramundo

L'Università scende in strada. Il progetto di archeologia pubblica "Appia primo miglio"

Susanna Ferrini

Progetto di valorizzazione per il Giant Bao'en Temple Heritage Park a Nanchino

Ada Gabucci

Gestire la parte sommersa dell'iceberg

Sauro Gelichi

Dalla mansio all'albergo. Archeologia pubblica e uso pubblico del passato: riflessioni su comunicazione, partecipazione, inclusione

Caterina Ingoglia

Archeologia e identità: note su alcune "sottrazioni" da Gela

Daniele Malfitana, Antonino Mazzaglia

Innovazione e ricerca vs immobilismo e assenza di programmazione. Prospettive e opportunità per la ricerca applicata all'archeologia

Carolina Megale

La logica del Sì. Volontari del sapere, economia e benessere per lo scavo archeologico del III millennio

Massimo Montella

Il patrimonio deve migliorare la vita delle persone

Roberto Nardi

Il ruolo della conservazione della gestione del patrimonio culturale

Carlo Pavolini

Uno sguardo nuovo sui luoghi della storia dal Teatro di Taormina? Riflessioni su uno scritto recente di Daniele Manacorda

Orietta Rossi Pinelli

Dalla cultura del frammento alla mixed reality: è ancora attuale la nozione di autenticità?

Mirella Serlorenzi

Crypta Balbi 2.1. Alcune brevi riflessioni

Bruno Toscano

2006: un apice dell'interesse politico per i beni culturali

Marco Valenti

"Perché non restituire al Colosseo l'arena che un tempo accoglieva giochi e spettacoli?"

Valeria Volpe

Pedalare il paesaggio. Bicicletta, paesaggi e patrimonio culturale

Pubblicazioni scientifiche di Daniele Manacorda

Le immagini

All'alba della moderna archeologia: la riflessione antiquaria sui concetti di stile e tipologia tra Sei e Settecento

di Mirco Modolo*

* Archivio centrale dello Stato, MiBAC; mirco.modolo@beniculturali.it

Abstract

Winckelmann's *Geschichte der Kunst des Altherthums* (1763) represents the arrival point of the antiquarian research which, from the second half of the seventeenth century onwards, became progressively independent from the analysis of iconography and embraced specifically material aspects of the artistic production. The paper traces this cultural evolution from the point of view of the study on ancient painting, that is from the pioneering research by Giovan Pietro Bellori (1615-1696) to Caylus' most famous antiquarian works: in *Recueil de peintures antiques* (1757) Caylus defined "goût" as the characteristic artistic expression of each Nation in every age. Moreover, the same term is used in *Recueil d'antiquités* (1752-1767) to define the chrono-typological basis followed in the ordering of the evidence from material culture. Therefore, "goût" translates two fundamental categories of modern archaeology meant to be separated for a long time and then rejoined only during the twentieth century: the one referring to stylistic matters, the other relying on "typology" as a fundamental tool in the studies on material culture.

Key-words: style; typology; ancient painting; Antiquarianism; Winckelmann; Caylus; Bartoli; Bellori.

Nella *Geschichte der Kunst des Altherthums* (1763), Winckelmann, superando il modello precedente delle biografie degli artisti, eleva lo stile a parametro critico fondamentale per l'ordinamento cronologico dei manufatti artistici del mondo antico, gettando, come è noto, le basi per la moderna disciplina della storia dell'arte. Quest'opera costituisce in realtà solo il punto di arrivo di ricerche antiquarie che, dalla metà del XVII secolo, tendevano a rendersi sempre più autonome dalle fonti letterarie per concentrarsi direttamente sulla materialità fisica dell'oggetto. Oggetto che in archeologia può essere inteso come opera d'arte, e perciò analizzato attraverso le sue peculiarità stilistiche, oppure come espressione della cultura materiale, in quanto tale descritto secondo le sue caratteristiche tipologiche. I concetti di stile e tipologia, due pilastri della moderna disciplina archeologica, grazie all'opera di Caylus e Winckelmann alla metà del Settecento costituirono per la prima volta il centro della riflessione antiquaria. Non che in precedenza non vi fosse cognizione di essi, in particolare dello stile – si pensi, oltre a Vasari, alla centralità dello stile nel manoscritto delle *Considerazioni sulla pittura* (1614-1630) di Giulio Mancini¹, alle quattro "maniere" pittoriche teorizzate nel *Trattato della*

Pittura di Giovanni Battista Agucchi (1646)², o all'attenzione per lo stile riconoscibile nei disegni barberiniani degli affreschi delle chiese paleocristiane da sottoporre a restauro (1633-1640)³ –, ma questa volta la novità apportata da Caylus e Winckelmann consisteva nel ricorso sistematico a queste categorie analitiche secondo una prospettiva storica che intendeva rompere con parte della tradizione antiquaria e storico-artistica precedente. Con chi e con cosa allora si identificava la tradizione da cui si voleva prendere le distanze?

Winckelmann nella Premessa alla *Geschichte der Kunst des Altherthums* critica l'approccio erudito e libresco che sino ad allora aveva ostacolato la comprensione dell'intima essenza dell'arte: «Con il nome di storia dell'arte sono apparsi diversi scritti nei quali però l'arte occupa uno spazio assai limitato, perché gli autori, con la loro scarsa conoscenza di questo argomento, non hanno potuto portare un contributo diverso da quanto avevano appreso dai libri o per sentito dire. Chi scrive sull'arte non sa quasi mai penetrarne l'intima essenza, e coloro che trattano di cose antiche si occupano solo di ciò che permette uno sfoggio di erudizione, oppure, se capita loro di parlare dell'arte, lo fanno con lodi generiche o fondano il loro giudizio su ragioni estranee ed errate»⁴.

Il testo rielabora la relazione orale presentata dallo scrivente il 15 maggio 2017 al seminario dal titolo «Il "Nachlass" di Winckelmann nella ricezione dell'Antico durante il tardo Settecento e l'Ottocento» organizzato da Federico Rausa presso l'Università di Napoli Federico II. I temi in essa sviluppati (stile, tipologia, storia dell'archeologia e della cultura in genere) si inseriscono in un orizzonte liminare tra archeologia e storia dell'arte che rientra tra i numerosi ambiti di ricerca coltivati da Daniele Manacorda.

¹ Ginzburg 1986, 173-177; Pierguidi 2016.

² De Mambro Santos 2001, 148-149.

³ Previtali 1964, figg. 14, 18-19; Osborne J., Claridge A. 1996; Amadio 2010.

⁴ «Es sind einige Schriften unter dem Namen einer Geschichte der Kunst an das Licht getreten; aber die Kunst hat einen geringen Anteil an denselben: denn ihre Verfasser haben sich mit derselben nicht genug bekannt gemacht und konnten also nichts geben, als was sie aus Büchern oder vom Sagenhören hatten. In das Wesen und zu dem Innern der Kunst führt fast kein Skribent, und diejenigen, welche von Altertümern handeln, berühren entweder nur dasjenige, wo Gelehrsamkeit anzubringen war, oder wenn sie von der Kunst reden, geschieht es teils mit allgemeinen Lobsprüchen, oder ihr Urteil ist auf fremde und falsche Gründe gebaut» (Winckelmann 1764, X, cit. in Testa 1999, 54).

Di analogo avviso Caylus nell'introduzione al suo *Recueil d'Antiquités*, il quale critica gli antiquari precedenti per non aver saputo valorizzare a sufficienza le potenzialità del monumento antico, quella cioè di supplire ai silenzi delle fonti letterarie e di mostrare il progresso delle arti. Essi avevano preferito servirsi dei monumenti come semplice prova della storia oppure come pretesto per prolisse digressioni erudite. Caylus intende invece fare dell'oggetto antico una fonte storica⁵.

Per capire in che cosa consistesse la nuova sensibilità sviluppata da Caylus, su cui ci si concentrerà in questa sede, conviene fare a questo punto un passo indietro e richiamare i tratti salienti del più celebre antiquario della Roma barocca, Giovan Pietro Bellori, per altro citato di frequente nei loro scritti. Bellori era stato inoltre l'autore de *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (1672), già criticata da Winkelmann per l'arcaicità dello schema biografico che egli era riuscito invece a superare⁶, e di una lunga serie di volumi di argomento antiquario pubblicati tra il 1666 e il 1691 che videro la collaborazione del copista perugino Pietro Santi Bartoli, autore delle incisioni. Un binomio di successo, quello che legava Bellori a Bartoli, che in meno di trent'anni avrebbe favorito la più ampia diffusione delle riproduzioni dei bassorilievi delle colonne coelidi e degli archi trionfali, delle figure impresse sulle lucerne fittili e sulle monete e di quelle dipinte negli affreschi antichi, tralasciando tuttavia sia i capolavori della scultura a tutto tondo che le antichità minori (*instrumenta domestica*). Un'esclusione, quest'ultima, che si spiega alla luce del carattere distintivo della ricerca antiquaria belloriana, che privilegia, come nelle *Vite*, lo studio iconografico delle 'istorie', il cui contenuto narrativo viene decryptato sulla base di un accurato spoglio delle fonti letterarie. Per Bellori l'antico è anzitutto immagine, e di conseguenza rimangono in ombra le testimonianze di cultura materiale, che pure in precedenza si erano rivelate una fonte importante per la ricostruzione degli antichi *mores et instituta*⁷: lo studio della vita quotidiana, sociale e religiosa degli antichi attraverso il dato materiale si ritrova infatti nella tradizione antiquaria cinquecentesca e poi presso gli antiquari della prima metà del Seicento vicini all'approccio sperimentale galileiano, come Ottavio Falconieri o il provenzale Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, noto per gli studi di metrologia applicati a vasi e recipienti antichi⁸. Ma Bellori è lontano anche da quell'approccio parimenti "scientifico" che,

nella seconda metà del Seicento, intendeva reagire alla svalutazione della storia e dell'antiquaria operata dal razionalismo cartesiano (il cd. pirronismo storico⁹). L'attenzione alla cronologia, alla materialità degli oggetti e ai suoi aspetti quantitativi che caratterizzava questo approccio, era propria in particolare degli antiquari che nell'ultimo ventennio del Seicento gravitavano intorno all'Accademia Fisico-Matematica di Giovanni Giustino Ciampini, come Raffaele Fabretti, Filippo Buonarroti e l'astronomo Francesco Bianchini, il quale nel sondare il sottosuolo ebbe per primo la folgorante intuizione di recuperare dal geologo Stenone i principi di stratigrafia, anticipando un processo che avrebbe portato, alla fine dell'800 alla nascita dell'archeologia come disciplina moderna.

Rispetto all'antiquario scienziato di stampo "galileiano" o "anticartesiano", l'antiquario "letterato" rappresentato da Bellori coltivava il filone iconografico-letterario, legato allo studio di una immagine dematerializzata, separata cioè dal suo supporto materiale per essere descritta attraverso i passi degli autori antichi, in una prospettiva sostanzialmente atemporale, indifferente cioè alla cronologia delle opere¹⁰. Per dirla con le parole di Caylus, l'antico era anzitutto illustrazione della storia e dunque non ancora fonte sostitutiva (o integrativa) delle testimonianze letterarie. Il grande merito degli eleganti atlanti figurati belloriani va comunque ricercato nella capacità di sfruttare sino in fondo le potenzialità divulgative della tecnica incisoria: ancora per tutto il Settecento essi viaggiarono per le biblioteche di tutta Europa fornendo materia di studio all'antiquario e al tempo stesso un ricco repertorio formale agli artisti che operavano sia all'interno che all'esterno delle accademie.¹¹

È evidente che una simile impostazione lasciava poco spazio a ragionamenti sullo stile quale categoria di analisi dell'antico. Ciò ha un riflesso diretto nello "stile" delle riproduzioni che Bartoli realizza per Bellori. In esse il copista tende infatti a distaccarsi dall'originale antico, che traduce in forme ovunque morbide e tondeggianti, all'interno di composizioni concepite per facilitare al massimo la comprensione delle scene, e dunque piegate alle ragioni dell'iconografia. Una resa convenzionalmente definita "classica", che tradisce in realtà la prima formazione dell'artista alla bottega di Pierre Le Maire, che lo aveva reso, nel 1655, uno dei più abili copisti da Raffaello attivi a Roma¹². Un dettaglio importante quest'ultimo perché Bartoli sarebbe stato scelto per illu-

⁵ «Mais il faut convenir que les Antiquaires ne les ont presque jamais envisagé sous ce dernier point de vûe: ils ne les ont regardés que comme le supplément et les preuves de l'histoire, ou comme des textes isolés, susceptibles des plus longs commentaires» (Caylus 1752-67, I, IV).

⁶ Décultot 2000, 267-269.

⁷ Per una disamina approfondita dei maggiori antiquari della prima metà del XVII secolo e dello studio dei *mores et instituta* cfr. Herklotz 1999, Herklotz 2012.

⁸ Gasparotto 1998.

⁹ Sul pirronismo storico cfr. Borghero 1983; Herklotz 2012, 191-203.

¹⁰ Maffei 2013; Modolo 2018.

¹¹ Sul valore delle opere di Bellori e Bartoli per le accademie cfr. Aymonino 2010; Aymonino 2012.

¹² Lettera di Claude Nicaise a Mr. Carrel del 22 settembre 1700 citata in Gentile Ortona, Modolo 2016, 156.

strare gli atlanti belloriani non solo per l'abilità nella copia dall'antico, ma anche e soprattutto perché il suo tratto veicolava una particolare immagine dell'antico, filtrata e reinterpretata, nella sua componente disegnativa, alla luce dello stile di Raffaello, che Bellori aveva assunto come paradigma per la pittura contemporanea. Le incisioni si rivelavano pertanto efficaci nel decrittare le iconografie, ma assai deboli nella resa delle sfumature stilistiche delle pitture e dei rilievi antichi, come risultava chiaro a un antiquario della cerchia di Ciampini, Raffaele Fabretti, il quale criticava l'artificiosa uniformità stilistica dei bassorilievi delineati da Bartoli, in quanto annullava le differenze cronologiche e stilistiche presenti nell'originale antico¹³.

Ciò emerge anche nello studio della pittura antica, promosso da Bellori nella seconda metà del XVII secolo: fu lui infatti a includere per la prima volta la pittura antica nel canone delle antichità degne di studio ed imitazione, fino ad allora dominio incontrastato della scultura. La prima serie di pitture antiche ad essere pubblicata fu quella scoperta nel 1674 all'interno della tomba affrescata dei Nasoni sulla via Flaminia, e oggetto, sei anni dopo, nel 1680 di un volume monografico pubblicato con le tavole di Bartoli e il commento di Bellori (fig. 1). Nel volume si spiegava che non era più sufficiente studiare la pittura antica sulle fonti letterarie, bensì occorreva «ricercar sotto terra le Pitture» per «ravvisar meglio l'eccellenza de gli Antichi pennelli»¹⁴. Per questa ragione Bellori aveva pubblicato, nel 1664, un primo inventario dei lacerti di pitture antiche ancora visibili a Roma (*Delli Vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' Romani*)¹⁵, poi ripubblicato, con qualche lieve modifica e in una versione aggiornata, nell'introduzione al volume sulla tomba dei Nasoni del 1680. Leggendo la descrizione degli affreschi in questi testi non si può fare a meno di notare che la preoccupazione maggiore è quella di definire l'iconografia delle scene; rare sono invece le osservazioni di carattere formale, dove lo "stile" emerge al più come sinonimo della qualità pittorica.

Sulla scia di tale rinnovato interesse per la pittura antica, importanti collezionisti come Camillo Massimo e Carlo Antonio Dal Pozzo affidarono a Bartoli l'esecuzione di serie di acquarelli documentanti affreschi e mosaici antichi venuti alla luce negli scavi delle vigne di Roma. La commissione più prestigiosa gli giunse dall'Accademia di Francia a Roma, e sull'esame di questa terza serie di acquarelli è bene concentrarsi perché, come si vedrà, permette di mettere bene in



Fig. 1. - Bartoli P.S., Bellori G.P. 1680, *Le Pitture antiche del sepolcro de Nasonii*, Roma, tav. XIX.

luce la differente sensibilità di Bellori rispetto a Caylus in merito alle problematiche inerenti lo stile. La serie francese consta di sessantasei acquarelli di pitture antiche, eseguiti tra il 1685 e il 1692 e spediti a Parigi per arricchire le collezioni grafiche di Luigi XIV. Questi acquarelli, pochi anni dopo il loro arrivo in Francia, scomparvero misteriosamente per poi riapparire d'un tratto circa mezzo secolo dopo: nel 1755, trentatré di essi, oggi conservati alla *Bibliothèque nationale de France*, sarebbero stati scoperti per caso presso la bottega di un rigattiere parigino da Caylus il quale, nel 1757 decise di pubblicarli a stampa in un volume dal titolo *Recueil de peintures antiques*¹⁶.

Caylus, non pago di ricalcare fedelmente gli originali di Bartoli nelle incisioni, si preoccupò di farle acquarellare a mano rispettando i colori originali che trasformarono questo prezioso volume in ciò che a buon diritto è stato definito come il "primo libro d'arte a colori", un prodotto editoriale

¹³ Fabretti 1683, 105.

¹⁴ Bartoli, Bellori 1680, 5.

¹⁵ Le notazioni stilistiche si risolvono in considerazioni sulla qualità pittorica. Ad esempio nei pressi del mausoleo di Tor de Schiavi Bellori annota: «si riconoscono vestigi et scompartimenti di stucco di buonissimo stile» (Bellori 1664, 60), mentre gli affreschi della camera sepolcrale nella piramide di Caio Cestio «dipinte nel secolo di Augusto» si caratterizzano per «figure piccole et di arte non ancora intera-

mente perfetta» (Bartoli, Bellori 1680, 5) perché risalente ancora all'alto impero.

¹⁶ Poco dopo il loro arrivo a Parigi gli acquarelli furono probabilmente oggetto di un furto, che ne provocò la dispersione: oltre ai trentatré della BNF, negli anni '90 del secolo scorso ne furono individuati altri trentadue al *Royal Institute of British Architects* (RIBA) di Londra e da ultimo un esemplare al *Nationalmuseum* di Stoccolma a opera dello scrivente. Sulle vicende del *Recueil de peintures antiques* e degli acquarelli della serie francese cfr. Gentile Ortona, Modolo 2016.



Fig. 2. - Caylus A.C.Ph., Mariette J.P. 1757-60, *Recueil de peintures antiques*, Paris, tav. III.

che quindi superava la monocromia propria della tecnica incisoria (fig. 2).

L'opera si inquadra perfettamente nella nota *Querelle tra Antichi e Moderni*, e cioè nel dibattito sulla superiorità nelle arti degli Antichi o dei Moderni attestato in Francia con particolare vivacità a partire dall'ultimo ventennio del '600. Tutti gli scritti di carattere antiquario di Caylus – e il *Recueil* non fa eccezione – sono concepiti in contrappunto alle accuse del partito dei Moderni, rappresentato da Charles Perrault e soprattutto dall'incisore Nicolas Cochin¹⁷. Quest'ultimo, tre anni

¹⁷ A proposito del dibattito sulla pittura antica nell'ambito della *Querelle* tra Antichi e Moderni nella Francia di Caylus cfr. Carpita 2014.

¹⁸ «Nos yeux accoutumés a une magie de la Peinture, qui trop souvent hors du vrai, n'en cause pas moins une sorte d'illusion et de prestige, auroient peine à se faire à cette simplicité de composition, à cette unité de clairobscur, à ces couleurs pures et entières qui faisoient les délices des Anciens, et qui, je l'ose dire, méritoient encore de faire les notres, si l'amour de la nouveauté et le desir de montrer de l'esprit,

prima dell'uscita del *Recueil de peintures antiques* nelle sue *Osservazioni sulle Antichità della città di Ercolano*, aveva aspramente criticato gli affreschi antichi che stavano venendo alla luce dagli scavi di Ercolano e Pompei, tacciandoli di mediocrità sia nel disegno che nell'esecuzione, insinuando che gli Antichi non avevano mai prodotto risultati degni della pittura moderna. In risposta a queste considerazioni nasceva quindi il *Recueil*. Caylus non era però solo l'antiquario difensore dei Moderni, ma anche un ricco collezionista, un abile incisore e un osservatore critico della produzione artistica francese a lui contemporanea, interessato a promuovere una pittura all'antica che rappresentasse l'esatta antitesi degli eccessi della pittura rococò che dominava la Francia dalla fine del regno di Luigi XIV. Precisi riferimenti precettistici alla pittura contemporanea si leggono perciò nell'*Avertissement*, in cui Caylus, pur riconoscendo la superiorità dei Moderni nel disegno rispetto ai Greci, elogia l'essenzialità della composizione nella pittura antica così come il ricorso a colori puri e interi, contro la moda dei chiaroscuri estremi che allora imperversava nella pittura contemporanea, la quale, a detta dell'antiquario francese, "ha perso insensibilmente il gusto per una natura bella e semplice"¹⁸.

Si comprende allora il ruolo centrale del colore nel discorso di Caylus, che in definitiva giustifica la sua intenzione di far colorare le incisioni del *Recueil*: gli acquarelli di Bartoli sono infatti assunti da Caylus quali prove per dimostrare l'uso ricorrente di "colori interi" nella pittura romana, evidente negli sfondi monocromi di molti acquarelli di Bartoli, come si legge nei commenti alle tavole affidati a Mariette. Allo stesso modo ricorre sia nell'introduzione, che nei commenti alle tavole, l'apprezzamento per la «noble simplicité» come valore da recuperare in pittura¹⁹: un concetto tra l'altro presente, come è noto, anche in Winckelmann («edle Einfalt») nei *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), che conferiva all'antico una superiore connotazione morale²⁰. Alla luce di tali considerazioni si possono valutare anche i giudizi critici di Caylus su Bartoli e Bellori presenti nell'introduzione. Del Bartoli incisore e disegnatore Caylus elogiava senz'altro la capacità di rendere l'antico con «extrême vérité», ma al tempo stesso non esitava a riconoscere come un difetto lo stile ammanierato di Bartoli nel delineare le figure, che di fatto rendeva ogni ritratto una caricatura («plutôt la charge que le portrait»²¹). In questo modo diversificava

ne nous avoient fait perdre insensiblement le goût de la belle et simple nature» (Caylus, Mariette 1757-60, 2).

¹⁹ «Ce morceau de peinture, qui plait dans sa noble simplicité (...)» (*Ivi*, tav. XXIX).

²⁰ Winckelmann avrebbe tratto questo concetto dal *Traité des Études* (1726) dello storico Charles Rollin (Calviè 1991, 110-111), a lui ben noto, come dimostra Décultot 2000, 122, 130-131.

²¹ Caylus, Mariette 1757-60, 7.

in modo netto l'analisi dell'iconografia da quella dello stile. Come si è già infatti osservato, il linguaggio di Bartoli negli acquarelli e negli atlanti belloriani, lungi dal riflettere l'antico, va visto come un filtro uniformante con cui sono tradotti in incisione pitture e bassorilievi antichi. Caylus sceglie allora di pubblicarli più che per il disegno e la resa stilistica (che è quella di Bartoli e non quella antica), per la semplicità della composizione e per l'uso dei colori, due caratteristiche della pittura antica che conservavano intatta tutta la loro attualità nella misura in cui potevano ancora innovare la pratica artistica contemporanea.

Il giudizio su Bellori prende le mosse dal volume sulla tomba dei Nasoni ed è indice del suo approccio moderno e obiettivo nei confronti dell'antico, scevro da preconcetti ideali: Caylus probabilmente doveva aver visto di persona gli affreschi originali nel corso di uno dei suoi soggiorni a Roma tra il 1714 e il 1715. L'osservazione diretta degli originali gli permetteva di smascherare l'operazione "cosmetica" e nobilitante di Bellori e Bartoli, i quali nei testi e nelle immagini avevano reso degni dell'eccellenza di Zeusi o Apelle affreschi che in realtà erano di mediocre fattura, riconducibili piuttosto all'opera di un modesto artista. In fondo "tutto diventa prezioso quando è raro", spiega Caylus²².

In definitiva l'attenzione crescente verso il dato stilistico, che porta l'antiquario francese a far riprodurre allo specchio gli acquarelli di Bartoli (per quanto essi fossero estranei rispetto allo stile antico) è da interpretare come il precipitato storico di mezzo secolo di dibattito, in cui i partigiani degli Antichi erano stati indotti ad affinare le proprie tecniche argomentative secondo una prospettiva più laica e oggettiva²³ che, lungi dall'idealizzare acriticamente l'antico, sceglieva di analizzarlo secondo categorie analitiche in uso nella pittura moderna. Ecco allora che, nell'esaminare le Nozze Aldobrandini mentre notava la pennellata "libera e piena di spirito" e le ombre "rese con dei reticoli pressappoco come Raffaello nella Scuola di Atene", Caylus rimaneva pronto a riconoscere che i colori non potevano avere la brillantezza dei Moderni nell'uso della pittura a olio²⁴. Inoltre, nel prendere le difese degli Antichi contro le accuse di Cochin di cui s'è detto, egli si rifiutava di parlare genericamente di "pittura antica" perché riconosceva l'esigenza di relativizzare il giudizio critico sulle testimonianze della pittura antica, e perciò di distinguere sempre il luogo e il tempo in cui esse erano state prodotte. A proposito delle pitture scoperte in quegli anni ad Ercolano, egli puntualizzava che erano opera di ar-

tisti romani, e cioè di "Greci di second'ordine" che per altro avevano vissuto molti secoli dopo rispetto al secolo d'oro di Apelle; al tempo stesso era cosciente che non si poteva giudicare la pittura antica sulla base degli affreschi di Ercolano: sarebbe infatti stato un errore grossolano avanzare eccessive pretese di qualità pittorica da una città di provincia dell'Italia romana quale era Ercolano²⁵, o in presenza di decorazioni all'interno di ambienti secondari o di luoghi pensati per rimanere in ombra o inaccessibili come i sepolcri²⁶.

In altre parole lo stile, nella definizione che Caylus ci restituisce nell'introduzione al suo *Recueil de peintures antiques*, dipendeva sempre dall'effetto congiunto del fattore spaziale e temporale, e cioè come prodotto di un dato popolo in un dato secolo: il "gusto" ("goût") – cioè lo stile nella definizione di Caylus – altro non è che l'impronta caratteristica di ogni epoca e di ogni nazione, prodotto di educazione consapevole, ma anche di spontanei automatismi e abitudini che fanno sì che precisi caratteri della pittura, come la scelta dei colori, la distribuzione di ombre e luci, e la composizione delle figure di un dipinto possano essere propri di un tempo e di un luogo ma non di altri²⁷.

Esattamente lo stesso termine, "goût", ritorna programmaticamente nell'opera più celebre di Caylus, il *Recueil d'antiquité*, pubblicato a Parigi in sette tomi dal 1752 al 1757, in cui sono analizzati e confrontati tra loro uno numero sterminato di reperti antichi della natura più varia, dall'opera d'arte a semplici oggetti di vita quotidiana, suddivisi per nazione di appartenenza e cronologia (egizia, etrusca, greca, romana). In quest'opera è quindi rappresentata un'ampia varietà di oggetti prodotti dall'uomo, non solamente l'Arte in quanto tale, che rappresenta invece l'oggetto esclusivo della ricerca di Winckelmann. Inoltre, al contrario di quanto si riscontra in Bellori, è la descrizione dell'oggetto materiale a prevalere su ogni riferimento alle fonti scritte. I disegni sono accurati e pensati per consentire il confronto tra diverse tipologie di oggetti. Il criterio del gusto, applicato all'infinita varietà degli oggetti materiali, è pertanto l'antesignano di ciò che la moderna archeologia chiama "tipologia", la chiave indispensabile per riordinare cronologicamente l'antico in base ai dettagli formali dei reperti. Il metodo di Caylus è spiegato chiaramente nella sua introduzione al primo tomo del *Recueil d'Antiquités*: esso consiste nell'«étudier fidèlement l'esprit et la main de l'Artiste, à se pénétrer de ses vûes, à le suivre dans l'exécution, en un mot, à regarder ces monumens comme la preuve et

²² «Tout devient précieux quand il est rare» (*Ibidem*).

²³ Sulla *Querelle* tra Antichi e Moderni in Francia e sulla sua importanza come fenomeno culturale cfr. Fumaroli 2005.

²⁴ Caylus 1756, 328-329.

²⁵ Su Caylus e le pitture di Ercolano cfr. Pagano 2007.

²⁶ Caylus, Mariette 1757-60, 3-4.

²⁷ «Il existe un goût qui domine sur chaque âge et sur chaque nation, qui s'en empare successivement, qui porte une certaine empreinte caractérisante, et qui fait, sans qu'on en puisse trop rendre raison, que le choix et l'emploi des couleurs, la distribution des ombres et des lumières, l'arrangement même des figures qui entrent dans la composition d'un Tableau, peuvent plaire dans un temps et dans un lieu, et n'être point goûtés dans d'autres» (Caylus, Mariette 1757-60, 1).

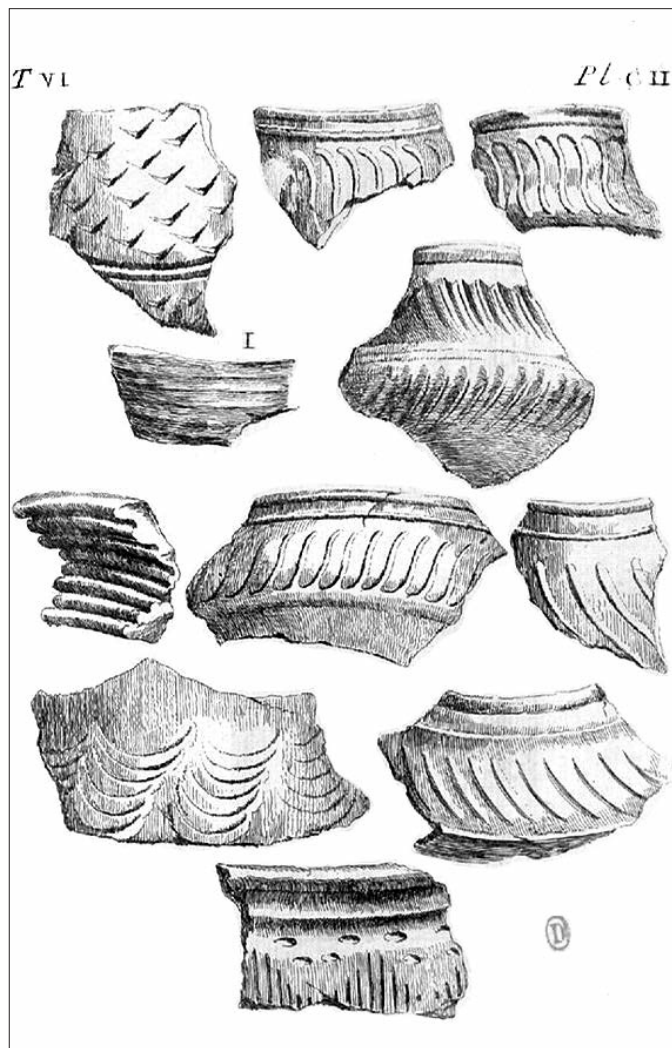


Fig. 3. - Caylus A.C.Ph. 1752-67, *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris, VI, tav. CII (Heidelberg University Library, CC-BY-SA 3.0).

l'expression du goût qui regnoit dans un siècle et dans un pays»²⁸. Caylus è inoltre convinto assertore del ruolo del disegno (che oggi chiameremmo “rilievo archeologico”) nell'agevolare le operazioni di confronto tipologico. Il disegno rende infatti possibili confronti fondamentali per datare l'esecuzione degli oggetti di studio e identificarne il contesto di provenienza (figg. 3-5). Il gusto è poi talmente radicato in un luogo che se dallo scavo dovesse emergere un oggetto estraneo al luogo di rinvenimento, si potrebbe attribuire all'opera di un artista straniero, oppure si può concludere che è stato importato da altri luoghi²⁹. Ma il gusto non è mai fisso, e poiché nessun settore è interessato da rivoluzioni

²⁸ Caylus 1752-67, I, VII.

²⁹ «... si en faisant fouiller on decouvroit un monument étranger au pays où l'on est, on pourroit conclure sans craindre de se tromper qu'il est sorti des mains d'un Artiste, qui lui-même étoit étranger; et ce jugement doit suivre l'étendue et la qualité de ce même morceau, pour avancer qu'il a été apporté, ou que l'Artiste l'est venu travailler» (Ivi, VII-VIII).



Fig. 4. - Caylus A.C.Ph. 1752-67, *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris, VI, tav. CIII (Heidelberg University Library, CC-BY-SA 3.0).

come le arti, alcune volte è impossibile risalire a una cronologia. Caylus sottolinea allora ancora una volta l'importanza del disegno, che riesce a rimarcare differenze che l'occhio nudo non sarebbe in grado di notare. Le regole della tipologia, conclude, sono sicure tanto quanto quelle usate per datare un manoscritto³⁰.

“Gusto” traduce quindi sia il concetto moderno di “tipologia” nel classificare gli oggetti della cultura materiale – così come i caratteri paleografici di un testo –, sia quello di “stile” nell'ambito delle creazioni artistiche. Attraverso gli strumenti dell'analisi stilistica e tipologica Caylus matura uno sguardo critico capace di valutare l'antico in una prospettiva storica, segno di un nuovo modo di intendere le arti e le testimonianze materiali dell'uomo che si muove di pari passo con la rivoluzione di Winckelmann e con la nascita di una moderna storia dell'arte fondata sull'evoluzione diacro-

³⁰ «On doit dire cependant qu'en général, des yeux éclairés par le dessein remarquent des différences considérables, où le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite; et les régies qui conduisent les premiers font aúsi sûres que celles qui nous apprennent l'âge d'un manuscrit» (Ivi, VIII-IX).

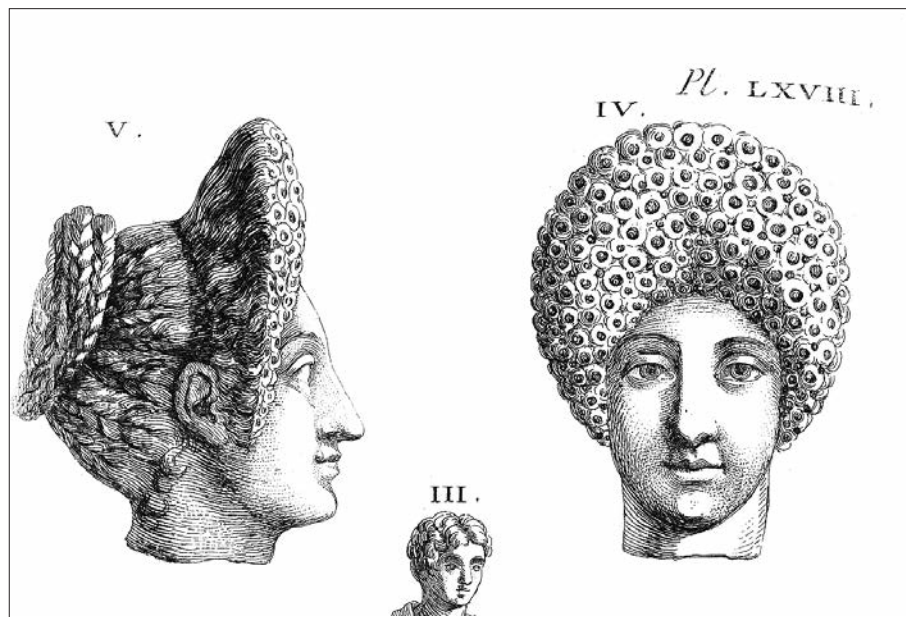


Fig. 5. - Caylus A.C.Ph. 1752-67, *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, Paris, tav. LXVIII (Heidelberg University Library, CC-BY-SA 3.0).

nica dei caratteri stilistici. Il metodo del confronto gli permette di riconoscere il “gusto” del frammento antico, che può essere così riassegnato a un contesto culturale, cronologico e funzionale secondo un procedimento scientifico che avvicina l'antiquario al fisico, come si legge sempre nell'introduzione al *Recueil d'Antiquités*. Il raffronto di numerosi “monumenti” tra loro per capirne la funzione è paragonata da Caylus all'attività del fisico che esamina i fenomeni naturali per capirne il principio, con una differenza però fondamentale: mentre il fisico ha la natura ai suoi ordini e può replicare il suo esperimento a suo piacimento, l'antiquario è costretto a cercare i frammenti più adatti per poterli confrontare tra loro³¹.

In conclusione l'affinarsi di una precisa sensibilità nei confronti dello stile e della tipologia appare l'esito della dialettica che, opponendo per lungo tempo i fautori degli Antichi contro i Moderni, finisce per desacralizzare l'antico, riconoscendo al tempo stesso un peso crescente al metodo scientifico nello studio dell'antico, al di fuori dell'*auctoritas* delle fonti letterarie. I germi di questo atteggiamento, che pone sempre di più la concretezza dell'oggetto al centro della sua indagine, li ritroviamo vivi, come si è accennato, già nella prima metà del Seicento, ben prima di Bellori, e alimentano il *topos* dell'antiquario scienziato in secoli che

³¹ «(...) je voudrais qu'on cherchât moins à éblouir qu'à instruire, et qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison qui est pour l'Antiquaire ce que les observations et les expériences sont pour le Physicien. (...) Mais au lieu que le Physicien ayant toujours, pour ainsi dire, la nature à ses ordres, et ses instrumens sous la main, peut à chaque instant vérifier et multiplier ses expériences, l'Antiquaire au contraire est souvent obligé d'aller chercher au loin les morceaux de comparaison dont il a besoin» (*Ivi*, III-IV).

³¹ Cfr. Schnapp 1994, 244-287.

ancora non conoscono il rigido specialismo disciplinare. Ma sarà soprattutto intorno alla metà del Settecento, grazie a Caylus e Winckelmann, che verranno messi a punto due strumenti analitici indispensabili per contestualizzare l'antico nel tempo e nello spazio e, in ultima istanza, per fare dell'archeologia e della storia dell'arte antica delle vere e proprie scienze storiche: la tipologia nell'orizzonte della cultura materiale e lo stile per lo studio della storia dell'arte di ogni epoca. Si chiude in questo modo solo la prima tappa di un percorso che, come si è visto, parte da lontano e che per l'archeologia si concluderà nel clima positivistico del tardo Ottocento con la trasposizione della lettura stratigrafica dall'alveo delle scienze naturali allo scavo³², a dimostrazione ancora una volta della fertile

vitalità dell'approccio scientifico nell'evoluzione della disciplina archeologica.

Abbreviazioni bibliografiche

- Amadio S. 2010, *I “disegni Barberini” dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi*, in Mazzarelli C. (ed.), *La copia*, 271-289.
- Aymonino A. 2010, *Syon House e la fortuna delle fonti antiquarie nella decorazione inglese del Settecento*, in Brook C., Curzi V. (eds), *Roma e l'antico*, catalogo della mostra, 207-212.
- Aymonino A. 2012, *The fortune of the Borghese Dancers in the early nineteenth-century european art and decoration*, in Capitelli G., Grandesso S., Mazzarelli C. (eds), *Roma fuori di Roma*, 477-49.
- Bellori P.S. 1664, *Delli Vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' Romani*, Roma.
- Bartoli P.S., Bellori G.P. 1680, *Le Pitture antiche del sepolcro de Nasonii*, Roma.
- Borghero C. 1983, *La certezza e la storia: cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Roma.
- Calvié A. 1991, *Les sources françaises de la formule de Winckelmann «edle Einfalt und stille Größe»*, *Cahiers d'études germaniques*, 21, 99-111.
- Carpita V. 2014, *Caylus e la pittura antica: tra teoria estetica e didattica artistica*, *Studi di Memofonte*, 12, 255-274.
- Caylus A.C.Ph. 1752-67, *Recueil d'antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines*, 7 voll., Paris.
- Caylus A.C.Ph. 1756, *De la perspective des Anciens*, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 320-341.
- Caylus A.C.Ph., Mariette J.P. 1757-60, *Recueil de peintures antiques*, Paris.
- Décultot É. 2000, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris.
- De Mambro Santos R. 2001, *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Sant'Oreste (Roma).

- Fabretti R. 1683, *De columna Traiani syntagma*, Roma.
- Fumaroli M. 2005, *Le api e i ragni*, Milano.
- Gasparotto D., *Ricerche sull'antica metrologia tra Cinque e Seicento: Pirro Ligorio e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, 1, 1996 (1998), 1, 279-324.
- Gentile Ortona E., Modolo M. 2016, *Caylus e la riscoperta della pittura antica*, Roma.
- Ginzburg C. 1986, *Miti, emblemi, spie*, Torino.
- Herklotz I. 1999, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München.
- Herklotz I. 2012, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma.
- Maffei S. 2013, *Bellori e il problema della pittura antica*, in Di Cosmo L., Faticcioni L. (eds), *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno internazionale (Pisa, 15-16 settembre 2011), Roma, 75-99.
- Modolo M. 2018, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Torino (http://www.fondazione1563.it/pdf/3_1_Modolo.pdf).
- Osborne J., Claridge A. 1996, *Early Christian and Medieval Antiquities. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London.
- Pagano E. 2007, *Caylus e le pitture ercolanesi*, *Anabases*, 6, 113-134.
- Pierguidi S. 2016, *Giulio Mancini e la nascita della "connoisseurship"*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79, 63-71.
- Previtali G. 1964, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino.
- Schnapp A. 1994, *La conquista del passato: alle origini dell'archeologia*, Milano.
- Testa F. 1999, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Bologna.
- Winckelmann J.J. 1764, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden.