Università degli Studi Roma Tre

Scuola Dottorale in Culture e Trasformazioni della Città e del Territorio
Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e d'Architettura

XXVIII Ciclo

Onorato VI Caetani e la cultura romana di fine Settecento

Tutor: Prof.ssa Liliana Barroero

Dottorando: Francesco Leonelli

Indice

Premessa: p.3

Avvertenza: p. 6

Capitolo I:

1. Il contesto: il secondo Settecento romano: p. 9

2. I Caetani: p. 41

3. La collezione Caetani nella prima metà del settecento: p. 58

Capitolo II:

1. Il *background* storico, culturale e biografico di Onorato Caetani collezionista: p.65

2. La collezione e il gusto di Onorato Caetani nel contesto culturale del XVIII secolo: p.78

3. La spada di Cesare Borgia: Onorato Caetani e Ferdinando Galiani a confronto: p.104

Capitolo III:

1. «Mengs mi ha dipinto e letto nella mia fisionomia il carattere che voi vedete nelle mie lettere, Batoni mi ha dipinto con quella fisionomia con la quale io mi nascondo»: i tre ritratti di Onorato Caetani nel contesto culturale dello «studio del volto» e della «scienza dell'uomo» nel Settecento: p. 118

2. Onorato Caetani e la disputa con il De Azara: idee sull'Antico a confronto: p. 141

3. Onorato Caetani, Buffon e la "testa di bufalo". Una protome di marmo tra vero e falso dell'Antico nella Roma dei Lumi: p. 156

Immagini: p.173

Appendice documentaria: p. 204

Bibliografia: p.285

PREMESSA

Questo lavoro ha per oggetto la figura di Onorato Caetani, un personaggio della nobiltà romana del Settecento fra i più interessanti della sua epoca, sul quale non mancano gli studi[1] , ma che le ricerche più recenti, effettuate per questa dissertazione, mostrano sempre più ricco di implicazioni esistenziali e culturali. La sua immagine ne risulta quindi proiettata verso una definizione che s'arricchisce di predicati senza che sia possibile sigillarla su se stessa, lasciando quasi un *quid* inafferrabile che si è tentato di evidenziare tramite il frequente inserimento di stralci di minute, lettere e passi significativi delle fonti dell'epoca nel corpo del testo. Si tratta di una "mobilità" che sembrerebbe travalicare il suo secolo, se non fosse ormai acquisito che anche l'immagine caratterizzata dalla centralità della *raison* illuministica, col progredire delle ricerche, si è dimostrata molto più articolata e discutibile di quanto non si fosse mai pensato prima. Prendiamo ad esempio la tendenza al collezionismo, o meglio la parte squisitamente settecentesca così cospicuamente rappresentata da Onorato.

Non possiamo considerarla (e ciò vale per tutto il secolo, non solo per Onorato) una semplice catalogazione di dati, ma, contro ogni apparenza e interpretazione banalizzante, un processo di evasione dal mondo. C'è

[1] Gli studi su Onorato Caetani sono piuttosto limitati nel numero, ma senz'altro densi di informazioni documentarie e d'interessanti osservazioni sulla sua figura, benché molto raramente sia stata presa in esame la sua personalità di committente, collezionista e «intendente» di Belle Arti nella Roma del XVIII secolo. Ad oggi, l'unico saggio veramente organico sulla figura storica di Onorato Caetani è quello di Luigi Fiorani, (*Onorato Caetani. Un erudito romano del Settecento,* Firenze 1969). Nonostante esso contenga alcune importanti informazioni sui rapporti di Onorato Caetani con pittori come Mengs, Batoni e Angelica Kauffman (nell'appendice del volume vengono riportate le tre lettere rimasteci scritte dagli artisti a Caetani), l'autore mira a ricostruire precipuamente la formazione erudita e religiosa dell'abate Caetani, con poca attenzione ai suoi rapporti con l'arte del tempo. Donatella Fioretti (*Nobiltà e biblioteche tra Roma e le Marche nell'età dei Lumi,* in «Quaderni di Proposte e Ricerche» [Numero Monografico], Ancona 1996) ha analizzato in modo pregnante alcune parti dei carteggi di Onorato e ha illuminato gli aspetti "bibliofili" del Caetani. Per quel che riguarda i contatti di Onorato con Mengs, Batoni e Angelica Kauffman, che ne dipingeranno il ritratto rispettivamente nel 1779, nel 1782 e nel 1783, di fondamentale importanza è il saggio di Steffi Roettgen (*I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffman* in «Paragone Arte», 19, Firenze 1968, pp.52-71), che è stato senz'altro il punto di partenza per le ulteriori ricerche sviluppate nel corso dei tre anni di Dottorato.

un'accezione del collezionismo che rinvia a Walter Benjamin, al quale capitò di scrivere che «qualsiasi ordine è […] null'altro che lo stare sospesi sopra un abisso»[2]. E' forse possibile considerare il collezionismo, sulle orme di Benjamin, come m'è accaduto di scrivere in questo lavoro, una vera e propria fuga «in terre pure, ove il godimento estetico e l'armonia provocati dalla consuetudine con la propria ben ordinata collezione innescano un processo di edificazione personale e di conseguente benessere emotivo che tocca punte di felicità».

Onorato, però, non ha solo collezionato oggetti d'arte, antichi o presunti tali, ma anche immagini di se stesso, ognuna delle quali appare come una perfetta mappatura dei pensieri e dei sentimenti nascosti nel profondo dell' intelletto e dell'animo. Sto ovviamente accennando alle tre immagini di sé commissionate a tre dei più grandi pittori dell'epoca: Anton Raphael Mengs (1779) **[fig.1]**, Pompeo Batoni (1782) **[fig.2]** e Angelica Kauffman (1783) **[fig.3]**. L'effetto può, *mutatis mutandis*, essere comparabile a quello descritto da Benjamin. E' un modo di fissare nel tempo e ordinare, quasi con rigore tassonomico, almeno una parte dei pensieri e dei sentimenti che vengono a succedersi nel proprio io e ne costituiscono di volta in volta l'aspetto transeunte. Onorato se ne mostra perfettamente consapevole: «Mengs mi ha dipinto e letto nella mia fisionomia il carattere che vedete nelle lettere, Battoni [sic] mi ha dipinto con quella fisionomia con la quale io mi nascondo. Insomma Mengs mi ha dipinto come mi conosce Mr De Felice (enciclopedista italo-svizzero e intimo amico di Onorato Caetani), Battoni come mi conosce Roma» [3].

[2] W. Benjamin, *Opere complete,* vol. IV, Torino 2004, p. 457.
[3] Archivio Caetani, *Miscellanea*, n. 1113/1210.

L’appunto citato non menziona il ritratto di Angelica Kauffman, ma esso esiste e, studiato, può essere fonte di altre suggestioni da interpretare. Le parole del Caetani aprono una pista d’indagine determinante al fine di ricostruire la sua identità psicologica e culturale in relazione innanzi tutto a quella della Roma settecentesca, ma anche al Settecento *tout court*. E non è detto, come s’è cercato di mostrare per quanto possibile in questa tesi, che la pista non possa proiettarsi verso il futuro, rendendo il plesso di speranze e disillusioni della personalità di Onorato Caetani, definita più volte nel corso di questa tesi come una «coscienza infelice» nell’alveo della Roma del Settecento, quanto più vicino a noi.

Avvertenza

Per la ricerca mi sono avvalso essenzialmente della consultazione delle minute, delle lettere e degli appunti conservati nel «Fondo Monsignor Onorato Caetani» dell'archivio della Fondazione «Camillo Caetani» di Roma, nonché dell'inventario dei beni *post mortem* (rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Roma nel corso delle ricerche per questa dissertazione) di Onorato Caetani e delle *giustificazioni* dei pagamenti da lui effettuati nel corso della sua vita, contenute nelle "filze" del «Fondo Economico» dell'Archivio Caetani. Naturalmente ho esteso la mia indagine ad altri archivi, come per esempio l'Archivio di Stato di Roma e i Fondi Manoscritti e Stampati della Biblioteca Apostolica Vaticana: ogni qual volta si faccia riferimento a questi ed altri archivi, verrà opportunemente specificato nella nota di riferimento. Ritengo sia necessaria una precisazione per quel che concerne la trascrizione dei documenti nel corso di questo lavoro. La sintassi e l'ortografia dell'Italiano del Settecento sono, com'è noto, molto differenti da quelle odierne. Nel riportare gli stralci dei documenti nel corpo del testo e nell'appendice, si è quindi tentato di facilitarne la lettura eliminando qualche "asperità" dovuta alle consuetudini dell'epoca, quali l'uso della maiuscola per i sostantivi, l'utilizzo di forme verbali oggi non più esistenti (come l'utilizzo di «ò» in luogo di «ho») e altre licenze ortografiche tipiche del secolo. Si è anche riportata la versione odierna di alcune parole che, trascritte nelle loro forme originarie (spesso interessate da raddoppiamenti vocalici e consonantici, oppure, al contrario, dall'utilizzo d'una sola consonante laddove oggi se ne usano due) avrebbero reso piuttosto ardua la lettura dei documenti, soprattutto ad un lettore che non abbia molta dimestichezza con l'italiano del Settecento. Nonostante questi piccoli e necessari ritocchi puramente formali, i documenti sono stati ricopiati lasciandone inalterate le parole, così come inalterati sono rimasti

naturalmente il senso del discorso e la “coloritura” linguistica tipica del secolo. Per quel che riguarda i documenti in francese, sembra che all’epoca non si facesse molta attenzione all’uso degli accenti, soprattutto quando lo scrivente non era francofono (è questo il caso di Onorato Caetani, il cui francese non presenta quasi accenti o altri segni grafici, risultando in molte parti un poco difettoso e quasi ricalcato sulla sintassi italiana dell’epoca). Avendo maggiore familiarità con lingue come tedesco e inglese, non ho ritenuto opportuno andare a intervenire su una lingua di cui possiedo una conoscenza eminentemente “libresca”, per cui si è riportato in modo pedissequo, nelle trascrizioni, il francese utilizzato da Onorato e dai suoi corrispondenti. Le trascrizioni sono state lette, rilette e confrontate più volte con i documenti originali: qualora vi siano più interpretazioni possibili di una parola poco leggibile, esse sono state riportate tra parentesi quadra [parola]; nel caso in cui sia stato impossibile decifrare una parola o un’espressione, si è riportata la dicitura [illeggibile].

I documenti più interessanti sono stati trascritti con carattere ridotto rispetto al corpo del testo, accompagnati da una nota in cui se ne chiarisce la provenienza. Per quanto riguarda le abbreviazioni, essendo state utilizzate per lo più minute e lettere del fondo dell’Archivio Caetani, mi sono servito con profitto del metodo impiegato già da Luigi Fiorani nella monografia *Onorato Caetani. Un edudito romano del Settecento* (Firenze 1969): alla dicitura «Archivio Caetani, Fondo monsignor Onorato Caetani» corrisponde l’abbreviazione «Arch. C., F.m. O. C.» seguita, a seconda che si tratti di una minuta scritta da Onorato o di una lettera a lui inviata, dalla dicitura «min. a [Nome Cognome, data]» o da «corrisp.: [Nome Cognome, data]». Per il «Fondo Miscellanea», è stata utilizzata la dicitura «Misc.»; per il «Fondo Economico», «F. E.». Qualora si faccia riferimento ad altri archivi, biblioteche

o fondazioni, viene riportato il riferimento integrale nella nota corrispondente.

Le lettere di Onorato spesso trattano molti argomenti di diverso genere e non di rado ridondano di notizie erudite che però non sono risultate di alcuna utilità per questa dissertazione. Sembra che l'abate Caetani, stando ai carteggi da me esaminati, stentasse a focalizzarsi su un unico argomento, per cui non è infrequente che un'osservazione molto interessante sulle Belle Arti, sull'Antiquaria o su avvenimenti della sua vita figuri quasi "imboscata" in una selva di notizie e rilievi di tutt'altro genere, quasi sempre di carattere erudito. Questo fatto si aggrava ancor di più quando si ha a che fare con le minute, fittamente vergate con citazioni di passi di opere storiche e di erudizione religiosa, con la spiacevole conseguenza che la lettura ne viene fortemente ostacolata, anche per via dell'espansione dell'inchiostro sulla carta dei documenti. Per questa ragione e anche per motivi di spazio, si è scelto di riportare solo stralci significativi che avessero attinenza con il fine ultimo della ricerca, ovvero quello di considerare Onorato Caetani alla stregua d'uno *speculum* attraverso cui osservare il tessuto connettivo della Roma del Settecento. Alcuni documenti che non hanno potuto trovare luogo nel corpo del testo, nonché versioni più lunghe e ricche di particolari interessanti di alcuni documenti già stralciati e analizzati nel corso di questa dissertazione, sono stati riportati nell'Appendice 6.

CAPITOLO I

1. Il contesto: il secondo Settecento romano.

Roma nel XVIII secolo è una città che presenta molte sfaccettature, e nel corso del cosiddetto "secolo dell'Illuminismo", assume pian piano una fisionomia assolutamente originale rispetto ad altre città europee. La magnificenza dei suoi monumenti e delle fabbriche convive con il suo lato popolare e suburbano, creando una sorta di concordia discorde. De Brosses per esempio, nelle sue *Lettres familières* lamentava il fatto che i grandi rettifili creati nella Roma sistina finissero in vie strette, soffocanti e circondate da tuguri. Tuttavia, quando ci si immergeva e si percorreva il dedalo di stradine frequentate da individui poco raccomandabili, nelle cui tasche il rosario trovava posto di fianco al coltello[4], all'uscita ci si trovava improvvisamente in piazze ampie e ariose, bagnate da una luce dorata che conferiva alla città un aspetto perennemente fastoso. Come scriveva Goethe durante la sua permanenza nell'Urbe:

> Tutta questa meravigliosa massa di cose agisce su di noi del tutto tranquillamente, via via che si visita Roma anche solo per accostarci frettolosamente ai monumenti più insigni. Altrove, bisogna cercare ciò che ha importanza; qui ne siamo oppressi e schiacciati. Sia che si percorra la città o ci si fermi per via, ci vediamo innanzi paesaggi d'ogni specie, palazzi e rovine, giardini e luoghi incolti, sfondi e angiporti, casupole, stalle, archi trionfali e colonne, e tutto spesso così vicino che si potrebbe riprodurlo sopra un foglio solo[5].

La Roma di quegli anni sembra racchiudere in se stessa un processo di organica conciliazione di fenomeni tra loro contrari: cultura e incultura, conservatorismo e progressismo, arretratezza e modernità. Ciò ha fatto sì che talvolta i difetti abbiano prevalso sui pregi di una città così complessa, portando spesso a porre Roma in secondo piano rispetto alle altre capitali

[4] V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* Bologna 1971, p.70.
[5] J. W. Goethe, *Viaggio in Italia,* Milano 1991, p. 132.

europee. Tuttavia, nel tempo, quest'idea sembra essersi attenuata. È certamente vero che, per certi versi, Roma sembra conservare per tutto il Settecento una «fisionomia quasi paesana»[6], come risulta anche da alcuni dipinti di Gaspar van Wittel **[fig.4]**, percezione dovuta in gran parte a quella tranquillità di vita che tanto stupiva i viaggiatori stranieri, simile nella sua rilassata quotidianità più a una grande città di provincia piuttosto che a metropoli come Parigi e Londra[7]. Ma questa apparente placidità era solo uno di tanti aspetti della proteiforme realtà dell'Urbe. Sarà opportuno dunque dissipare per prima cosa questo velo di pregiudizi che pare avvolgere le forme della città, e mettere sotto il microscopio l'immagine d'una grande realtà europea in cui i cambiamenti sembrano farsi strada sì a fatica, data la semiperenne letargia amministrativa e politica del governo papale, ma che affianca ai problemi amministrativi un'incredibile vivacità sul piano artistico e culturale.

Nel XVIII secolo, il Vecchio Continente appare contraddistinto da un' economia prevalentemente rurale in cui è ancora molto diffusa la condizione della servitù della gleba[8]. Tuttavia, si osservano le prime forme di industrializzazione che portano velocemente la compagine occidentale del Vecchio Continente verso lo sviluppo dell'odierna società capitalistica. L'Italia rimane in gran parte fuori da questi cambiamenti. Mentre in Europa infuriano le guerre di successione austriaca e si delineano nettamente i confini dei grandi stati nazionali, l'Italia resta profondamente divisa e ancorata nell'orbita politica delle monarchie straniere. Si può, ancora oggi, essere sostanzialmente d'accordo con Franco Venturi quando definisce la nostra penisola una sorta di

[6] V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p.60 .

[7] «La ville de Rome, quoique très grande, n'offre point l'aspect tumultuex d'un capital; les habitans y menent une vie assez uniforme; Rome ressemble plutôt à nos grandes villes de provinces, qu'à celle de Paris» Cfr. J. De Lalande, *Voyage en Italie,* Parigi 1786, vol.6, p. 116.

[8] E. J. Hobsbawm,*Le rivoluzioni borghesi. 1789-1848,* Roma-Bari 1988, pp.19-42.

«museo politico»[9], una realtà disorganica che da Nord a Sud riassume in sé tutte le possibili forme di governo esistenti in Europa. La situazione politico-amministrativa dei territori papali soprattutto rappresenta *in nuce* l'Italia del tempo: fragilità strutturale, divisione e disarmonia politica. Ciò sembra evidente già osservando la composizione territoriale dello Stato Pontificio: come fa notare Hampson, se tutti gli stati italiani figurano come «mal connessi agglomerati di territori, acquisiti dai loro sovrani in momenti diversi»[10], lo Stato Pontificio appare quanto mai riflettere questa fragilità estrema. Se ci immaginassimo di scattare una fotografia satellitare dei possedimenti papali nel XVIII secolo, Roma, centro della cristianità cattolica, meta costante di afflussi di pellegrini da tutto il mondo, ci sembrerebbe una ragnatela brulicante ma circondata da territori in gran parte desolati (soprattutto nelle immediate vicinanze), che sostanzialmente detengono l'ingrata funzione di fare da «scudo temporale» al «potere spirituale», come nota sempre Hampson[11]. Tuttavia, questa apparente cintura di protezione era in realtà un'arma a doppio taglio: i territori circostanti, scarsamente difesi e popolati, fornivano ai nemici del Papa un facile bersaglio e mezzo di ricatto durante le loro scorribande. Ciò era dovuto soprattutto alla grande estensione territoriale e alla penuria di efficaci sistemi di difesa, come testimonia l'episodio della battaglia di Velletri del 1744, in cui truppe austriache, spagnole e napoletane sconfinarono nei possedimenti papali e si diedero al saccheggio per giorni interi senza trovare praticamente alcuna resistenza da parte delle truppe pontificie o della inerme popolazione[12].

---

[9] F. Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo,* Torino 1970, p.31.
[10] N. Hampson, *Storia e cultura dell'Illuminismo,* Roma-Bari 1972, p. 65.
[11] *Ibidem*.
[12] Per l'episodio della battaglia di Velletri e delle disastrose conseguenze sul territorio e sull'erario pontificio, si veda L. von Pastor, *Storia dei Papi,* vol. XV, pp. 773-775.; e G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* Venezia 1857, vol. XC, pp. 12-14.

Possiamo figurarci allora come frammentarietà, divisione, difficoltà a governare non dovessero essere esattamente gli ingredienti necessari allo sviluppo economico e sociale d'un grande stato nazionale europeo. Roma, unica metropoli di un territorio composto in gran parte di campagna fertile ma mal coltivata, sembra quasi presentare le fattezze di «un mostro dall'enorme ventre mai sazio»[13] che si nutre con ingordigia dei proventi degli altri territori dello Stato Pontificio. Ciò non rappresenterebbe di per sé un *unicum*, dal momento che la sproporzione tra grande città e provincia si configura come un quadro piuttosto ricorrente nell'Europa del tempo[14]. Tuttavia, nei domini del Papa, tale realtà appare particolarmente esasperata per via della pessima amministrazione economica e annonaria, ove una classe politica perennemente vecchia e corrotta, selezionata su criteri ancora sostanzialmente clientelari e nepotistici, langue nel torpore e nel machiavellismo, lasciando il territorio in un perenne ritardo di riforme agrarie e in preda a improvvisi esaurimenti e rincari delle merci[15]. Come scrive a tale proposito Vittorio Emanuele Giuntella:

L'impressione che se ne ricava, è quella di uno Stato con una capitale estesa e affollata, senza risorse e senza la possibilità di trarle dal territorio circostante e che, perciò, deve far venire tutto e in grande quantità dalle province, imponendo, per di più, un prezzo politico o

[13] V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p.50.

[14] Per uno sguardo d'insieme sullo sviluppo urbano nell' Europa del XVIII secolo, si veda V.E. Giuntella, *La città nell'Illuminismo,* Roma 1982.

[15] L'episodio, dai risvolti comici, narrato da Joseph Gorani, d'una popolana romana che sollecita in pubblica piazza Pio VI a provvedere a rifornire la città di olio, divenuto quasi irreperibile, e a calmierarne i prezzi ormai alle stelle, è emblematico della drammatica disorganizzazione dello Stato Pontificio: «J'entendis une femme qui parloit au souverain la tête levée et à voix haute, «Saint-père ,disoit cette femme, l'huile est horriblement chère , et l'on a beaucoup de peine à en trouver. Tu dois y pourvoir. Le peuple se plaint, et il exige que tu donnes tes ordres pour faire cesser cette disette ». Pie. VI lança sur cette femme un regard, d'indignation.«Va, va, ajouta cette femme. Je n'ai pas peur de ta mine; jeté répète que l'huile est chère et qu'il est de ton devoir de nous en procurer à meilleur marché. Le pape fit semblant de ne pas l'entendre ; il tourna sa tête, mais le lendemains l'huile baissa de prix et reparut en abondance» (J. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens, et des moeurs des principaux états de l'Italie,* vol. II, Paris 1793, pp. 33-34).

non rimunerativo e strettamente assoggettando (almeno fino alle riforme di Pio VI) tutta la vita economica alle sue esigenze.[16]

Un ritratto piuttosto desolante che doveva sembrare tale anche ai contemporanei. Nel 1784, ai tempi di Pio VI e alle soglie della Rivoluzione Francese, un anonimo viaggiatore e cronista italiano presentava questo ritratto della situazione sociale ed economica dello Stato della Chiesa:

Le tredici provincie soggette in Italia al dominio del papa formano uno Stato che sembra il bersaglio dei flagelli divini, tanto è povero e languente, quantunque sembri che la natura si sia molto occupata per renderlo florido e ricco. [...]Entrate nelle città, voi le trovate quasi tutte sprovviste di abitanti; se ne uscite per andare a godere dello spettacolo della campagna, non vedete che dei campi senza cultura, o mal coltivati. Voi credereste il paese abbandonato e interamente deserto, se una folla di mendicanti ricoperti di cenci non venisse a importunarvi, e se di tratto in tratto non incontraste alcuni contadini, di cui l'aria, il vestito, il portamento annunziano la miseria. Scorrendo le spiagge del mare, che da due parti bagna lo Stato, si rimane sorpresi nel vedere dei porti di rado frequentati dallo straniero, giammai animati dal commercio. [17]

Tale giudizio sembra trovare riscontro anche nell'amara analisi politica e sociale compiuta un anno dopo dall'erudito danese Friedrich Münter, consegnata a una particolare sezione del suo diario di viaggio romano del 1785, intitolata *Über die römische Staatverfassung*[18]*.* Dalle parole del Münter, sorprendentemente poco citate negli studi storici specialistici, emerge uno spaventoso quadro politico e sociale dello Stato Pontificio, in cui un sovrano eternamente vecchio governa non per il bene comune, bensì per assecondare i propri interessi e quelli dei suoi congiunti e amici, tra cui sembra dominare generalmente il principio del *meum et tuum* («Je mehr es hier aufs meum &

[16] V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p. 50.
[17] Citato in F. Valsecchi, *L'Italia nel Settecento,* Milano 1959, p. 445.
[18] Cfr. F. Münter, *Aus den Tagebüchern,* Kopenhagen 1937*,* vol. II, pp. 374-380.

tuum ankömmt, desto emsiger müssen alle Kabal»[19]). Le famiglie dei principi sembrano troppo deboli o comunque poco interessate all'andamento generale dello stato, e il popolo, lasciato nella condizione di miserabile ignoranza, conscio della sua miseria ma ad essa ormai completamente assuefatto[20], si mostra quasi rassegnato ad essere, suo malgrado, il gregge del Papa.

Accanto a tale situazione di arretratezza, a cui sembra affiancarsi pure la proverbiale accidia d'una parte degli abitanti di Roma, come risulta dalle analisi del De Brosses[21], si può riscontrare tuttavia un fenomeno totalmente opposto. Nonostante i molti problemi d'approvvigionamento già indicati e le carestie che spesso colpiscono l'Urbe[22], avviene in pochi anni un forte incremento della popolazione romana, che passa dai 149.447 abitanti del 1700 ai 166.948 del 1794[23], facendo di Roma la seconda città più popolosa d'Italia dopo Napoli. Tra le sue mura ogni anno vengono accolte migliaia di anime divise tra pellegrini e *Grand Tourists,* ed è grande lo stupore di chi entra per la prima volta in città. All'entrata da nord, dopo aver viaggiato per un lungo tratto in mezzo a campi mal coltivati e pressoché deserti, si apre improvvisamente a questi viaggiatori uno spettacolo che colpisce e affascina anche il più arido dei cuori, come quello del marchese de Sade, che nel suo

[19] Ivi, p. 375.

[20] «Das Volk fühlt sein Elend auch, glaubt aber dazu im eigentlichen Sinne prädestiniert zu leben, u. dass es s. Bestimmung sey nicht anders, als auf diese Art zu leben» (Ivi, p. 379)

[21] «Immaginatevi cosa può essere un popolo un quarto del quale è formato di preti, un quarto di statue, un quarto di gente che non lavora quasi mai, e l'altro quarto di gente che non fa assolutamente nulla; dove non c'è agricoltura, non commercio, non fabbriche, in mezzo ad una campagna fertile e su un fiume navigabile; dove il principe, sempre vecchio, di poca durata, e spesso incapace di far nulla da sé, è circondato da parenti che non pensano ad altro che a far man bassa alla più svelta, finché ne hanno il tempo, e dove, ad ogni successione, si vedono arrivare ladri freschi, i quali prendono il posto di quelli che non avevano più bisogno di arraffare; dove la vita trascorre fra i cardinali nel cerimoniale, a far eminenti coglionerie» (C. De Brosses, *Viaggio in Italia,* Roma-Bari 1973, pp.315-316).

[22] Nel 1763-64 scoppiò una grave ed estesa carestia sotto Clemente XIII. Le misure prese dal pontefice furono poco efficaci, e in poco tempo si arrivò ad una situazione critica. Cfr. L. von Pastor, *Storia dei papi,* vol. XVI[1], p. 485. Si veda anche F. Venturi, *Settecento Riformatore,* vol. 5.1, Torino 1987, pp.305-336.

[23] V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento*, cit., p.56.

Voyage d'Italie (1775-1776), annota il suo primo contatto con Roma dopo aver passato la Porta del Popolo:

Cette porte est celle par où arrivent presque tous les étrangers. Le coup d'oeil de la place, du bel obélisque qui l'orne et des deux églises de Monte Santo et de la Madonna dei Miracoli, qui forme le point de vue et l'entrée des trois rues, Del Corso, Del Babuino et Ripetta, qui s'offre à vous en face, a réellement quelque chose d'imposant[24].

Ci si può rendere conto dunque, attraverso questi contrastanti resoconti, quanto la situazione romana rappresentasse per certi versi un *unicum* nell'Europa del tempo. Nonostante tutte le mancanze imputabili al governo papale, Roma si attesta nell'Europa dei Lumi come una delle realtà culturali più vivaci e in perpetua trasformazione. Con buona pace di Francesco Milizia, che nel 1772 lamentava l'inutilità di progetti artistici «lunghi e dispendiosi» che sottraevano continuamente denaro ai cittadini romani[25], tutto il Settecento è percorso da una continua opera di abbellimento, trasformazione, regolarizzazione e restauro dei maggiori monumenti, vie, piazze, musei e chiese, che porta in breve tempo Roma ad assumere un aspetto più ordinato e rigoroso rispetto al passato.

È forse opportuno fornire un quadro sintetico dei maggiori cambiamenti nel tessuto urbano di Roma nel Settecento. Si può dire che i primi cantieri significativi del XVIII secolo siano la costruzione del porto di Ripetta **[fig.5]** (1701-1705) e della scalinata di Piazza di Spagna (1721-1723), i quali danno il via a un'epoca di grandi opere che, seppure non paragonabili a quelle del secolo precedente, mettono in evidenza come prosegua costante la volontà dei papi di conferire un aspetto di grandiosità all' Urbe eterna[26]. Tra il 1731 e il

[24] M. de Sade, *Voyage d'Italie,* 1967, p. 195.
[25] F. Milizia, *Opere complete,* Bologna 1827, vol. IX, p.182.
[26] Cfr. E. Kieven, *Gli spazi urbani sull'esempio dell'architettura del XVIII secolo a Roma: il porto di Ripetta ed altri mutamenti urbanistici nella Roma del Settecento,* in M.Guttilla (a cura di)., *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei Viceré,* Palermo 2008, pp. 115-128.

1735, viene eretta la nuova facciata di San Giovanni in Laterano ad opera di Alessandro Galilei. Nel 1733, sotto Clemente XII (1730-1740), viene sistemata Piazza Montecitorio, a cui viene conferito un assetto più regolare, demolendo le proprietà dei Capranica e collegando la piazza a loro intestata con una via rettilinea[27]. Nel 1732 vengono presentati i primi progetti per la costruzione della Fontana di Trevi, ultimata poi sotto Clemente XIII nel 1735 e inaugurata nel 1744 da Benedetto XIV. Durante il pontificato di quest'ultimo, vengono erette anche le nuove facciate di Santa Maria Maggiore (Ferdinando Fuga) e di Santa Croce in Gerusalemme (Domenico Gregorini e Pietro Passalacqua[28]).

Anche i progetti pittorici e decorativi sono notevoli. Basti ricordare le imprese di Sebastiano Conca, Benedetto Luti, Giovanni Paolo Pannini a Palazzo de Carolis (1714-1728); oppure l'abbellimento delle sale del secondo piano nobile di Palazzo Chigi, ad opera di Adrien Manglard (1748) e Giovanni Stern (1765-1767)[29]. A configurarsi però come il «fulcro pittorico»[30] della pittura romana del Settecento fu l'affresco di Anton Raphael Mengs a Villa Albani, rappresentante *Il Parnaso* (1761) **[fig.6]**. L'opera di Mengs trova una sua importanza fondamentale soprattutto se vista nell'ampio e suggestivo contesto di Villa Albani **[fig.7]**, il «bosco sacro del culto dell'antichità», secondo l'espressione di Hans Tietze[31]. L'affresco è l'apice d'un vasto programma in cui la decorazione e l'arredamento sono visti in un legame inscindibile con le vaste collezioni d'antichità del cardinale Albani, nel tentativo di creare una sorta di *Gesamtkunstwerk* fondata sulla perfetta fusione di pittura, statuaria antica e natura, che dà all'osservatore la

[27] F. Borsi et al. (a cura di), *Montecitorio. Ricerche di storia urbana,* Roma 1972, p. 107.
[28] V. Golzio, *Storia dell'arte classica e italiana. Il Seicento e il Settecento,* Torino 1950, Vol. IV, p. 622.
[29] R. Lefevre, *Il palazzo degli Aldobrandini e dei Chigi a Piazza Colonna,* Roma 1964, pp.49-50.
[30] L. Barroero, *Le Arti e i Lumi,* Torino 2011, p. 49.
[31] Citato in L. von Pastor, *Storia dei Papi,* vol. XVI, I, p. 492.

sensazione di trovarsi in un'autentica villa dell'antichità[32]. Tale era l'effetto voluto dal cardinale Alessandro Albani (1692-1779), il quale affidò all'architetto Carlo Marchionni il compito di creare, in uno spazio suburbano sulla via Salaria, un edificio in cui esporre la sua ricchissima collezione di sculture antiche. Dato l'abbacinante splendore (dovuto in gran parte al profluvio di denaro stanziato nei magnifici progetti decorativi), la villa divenne ben presto meta di quasi tutti gli intellettuali e artisti residenti o in visita a Roma (uno spaccato delle sensazioni che doveva suscitare un primo incontro con questo ambiente ci è stato restituito dalle splendide descrizioni di Carl Justi nella sua monografia su Winckelmann)[33].

Villa Albani, assieme all'istituzione del museo Pio-Clementino, sono i progetti che faranno di Roma il centro di riferimento di quella temperie classicista che informerà il gusto di un'intera epoca: in questi due luoghi trovano spazio le due più vaste collezioni di antichità di tutta Europa. Il loro continuo arricchimento, la loro mobilità (basti ricordare le varie vicissitudini della collezione Albani, più volte svenduta, ricostituita e locupletata nel corso del secolo) rappresentano perfettamente la situazione del collezionismo romano del Settecento: una dinamicità che non trova paragoni in nessun'altra realtà europea. Parti consistenti di queste collezioni vengono continuamente modificandosi, arricchendosi, e talvolta disperdendosi, in una sorta di perpetuo pullulare di nuove collezioni d'arte che lasciava senza fiato visitatori e *grand tourists*. Nello specifico, sono le collezioni delle famiglie romane, in genere aperte ai visitatori, che fanno di Roma il centro dell'attenzione (e spesso delle mire) dei nobili e dei reali del resto d'Europa.

[32] Cfr. T. Heskia, *Die Villa Albani. Ein Prototyp des privaten Sammlermuseums* in *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrundert,* Braunschweig 2007, pp. 73-79.
[33] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* Köln 1956[5], vol. II, pp. 368-376.

Per avere un'idea di quanto questa dinamicità collezionistica fosse un *unicum* nell'Europa del tempo, è opportuno ricordare le parole di Pierre Jean Grosley, il quale, visitando Roma verso la metà del Settecento, rimaneva colpito dalle collezioni private, e in particolare da quella dei Giustininani:

Les vignes Borghese, Pamphile, Medicis &c., les palais Farnese, Barberin, Verospi, Massimi Albani &c. ont aussi de très-grandes richesses en ce genres, mais rien n'égale, sinon pour le choix, au moins pour la quantité, celles du palais Justiniani. Les appartements, l'escalier, la cour, les murs & tous les coins de ce palais sont remplis ou couverts d'antiques. [34]

Purtroppo, la ricca collezione Giustiniani, come tante altre delle grandi famiglie patrizie romane, sarebbe andata dispersa sul finire del secolo[35]: era la triste sorte che spesso toccava alle raccolte private, in preda alle vicissitudini politiche ed economiche dei proprietari. Pezzi unici e inestimabili venivano venduti (molto spesso fuori d'Italia) per ammortizzare le enormi spese e rinsanguare i bilanci familiari. Diversa era invece la situazione delle collezioni pontificie. Relativamente al sicuro dalle continue dispersioni (almeno fino alle forzate cessioni a Napoleone dopo il Trattato di Tolentino), le raccolte d'arte e d'antichità pontificie si ingrandirono durante tutto il Settecento grazie al continuo accumulo di quadri, statue e manufatti provenienti dagli scavi archeologici e dagli acquisti di intere parti di collezioni private (come nel caso dell'acquisizione della collezione Albani per i Musei Capitolini e delle collezioni Sacchetti e Pio di Savoia per la Pinacoteca Capitolina). In tal modo si formarono raccolte d'arte e musei d'una ricchezza e vastità senza pari in Europa. A questo punto, è opportuno soffermarsi per un momento sull'istituzione museale che è il simbolo stesso della volontà settecentesca di raccogliere in spazi ordinati e pertinenti le opere d'antichità classica che Roma

[34] P.J. Grosley, *Nouveaux mémoires sur l'Italie et sur les Italiens,* Londra 1764, p. 254.

[35] Cfr. G. Capitelli, *La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione* in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani,* catalogo della mostra (Roma 2001), Milano 2001, pp. 115-128.

sembrava elargire agli antiquari e collezionisti di tutto il mondo con grande generosità: il museo Pio-Clementino **[fig.8]**. Come scriveva Mariano Vasi nel suo noto *Itinerario istruttivo* (1794) a proposito di questa istituzione:

Se si riguardano le arti, qui si trovano adunate le più sublimi produzioni degli antichi Artefici, e quanto di più bello, ed interessante in se conteneva la Greca, e la Romana Scultura. Se si cerca l'erudizione, quanti belli monumenti qui non si trovano, che rendano pienamente soddisfata la curiosità, ed il genio degli eruditi Antiquarj[36].

Il museo Pio-Clementino è, come si diceva, l'emblema dell'apice della cultura classicista del XVIII secolo. Iniziato da Clemente XIV nel 1770, esso raggiunse il suo apogeo soprattutto durante il pontificato di Pio VI Braschi (1775-1799)[37]. Quel che appare come fortemente innovativo negli allestimenti delle collezioni pontificie in questo spazio, è una sorta di nuovo modo di concepire lo spazio museale: difatti, gli ambienti vengono allestiti tenendo conto soprattutto della centralità e delle esigenze espositive delle statue, le quali divengono l'ideale asse su cui ruota l'intera struttura[38]. La creazione di stanze "tematiche" (sala dei busti, degli animali, gabinetto delle maschere), gli affreschi parietali ispirati all'antichità classica (come il medaglione in *grisaille* di Cristoforo Unterperger sulla volta del vestibolo rotondo e la celebre decorazione della Sala delle Muse di Tommaso Maria Conca **[fig.9]**, con temi iconografici suggeriti da Giovanni Battista Visconti[39]), tutto viene approntato al fine di evocare una "rinascita del paganesimo antico" – per usare una nota espressione di Aby Warburg – in un *milieu* ricreato appositamente perché i

[36] M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma,* vol. II, Roma 1794, p. 722.
[37] Per la storia del Museo Clementino-Pio, si veda C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino,* Roma 2007; G..P.Consoli, *Il museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano,* Parma 1996. Per la dislocazione degli ambienti e delle statue all'interno del museo, si veda l'agile ma completa guida di G. Spinola, *Il museo Pio Clementino,* 3 voll. Roma 1996. Sulle complesse fasi progettuali nella costruzione del museo, cfr. G. P. Consoli, *"Più nobili templi, cupole più gloriose". L'architettura del Museo Pio-Clementino,* in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700,* catalogo della mostra di Roma (Roma 2010 –2011) a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2010, pp.103-108.
[38] C. Piva, *Restituire l'antichità...,* cit., p.17.
[39] F. Leone, *Temi antiquari e letterari come allegoria politica: la decorazione pittorica della Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino,* in «Roma moderna e contemporanea», X, 2002, 1-2, pp. 131-152.

frutti più squisiti dell'antichità classica trovassero una degna collocazione all'interno d'una struttura ordinata e ben congetturata, in cui l'antiquaria diviene il primo motore estetico. A ben guardare, è lo stesso principio di fondo che, seppure con propositi e risultati molto differenti, informa la redazione dell' *Encyclopédie* francese e delle grandi opere enciclopediche e tassonomiche del Settecento (Bayle, Linné, Buffon). Quando D'Alembert, per esempio, scrive che l'*Encyclopédie* non è altro che un «mappamondo che deve mostrare i principali paesi, la loro posizione e la loro mutua dipendenza, la strada in linea retta che li unisce»[40], è facile vedere come sia in concreto lo stesso presupposto alla base dell'allestimento del Museo Pio-Clementino: l'intento analitico e ordinatore dei *philosophes* francesi, eredità intellettuale del cartesianesimo, viene infuso nella *ratio* espositiva delle raccolte d'antichità pontificie, in cui ogni ambiente rappresenta una sorta di cellula collocata all'interno d'un organismo perfettamente ordinato e funzionale.

L'antiquaria ha, come s'è accennato, un'importanza determinante nella vita della Roma settecentesca. Essa è, secondo Ennio Quirino Visconti:

> La facoltà che presiede alle belle lettere, che guida le arti, che è la fiaccola della Storia, e quella che ci famigliarizza co' passati tempi, mostrandocene le usanze, svelandocene le opinioni, insegnandocene le religioni, e combinando tutto colle reliquie dell'ingegno e dell'industria di que' tempi stessi, e così facendoci conoscere gli uomini assai più addentro di quello che possa fare la mera storia civile[41].

Questo fenomeno di assorbimento così intenso dell'arte greca e romana, specialmente a Roma, può far scaturire una riflessione. La Roma cattolica ebbe sempre con il paganesimo un rapporto ambivalente, di distanziamento e nel contempo di deferenza e imitazione. Soprattutto il culto e l'arte romana cristiana hanno un legame ininterrotto di osmosi con la Roma antica, ma nel

[40] Citato in G. Petronio, *Profilo di un'età: l'Illuminismo,* Palermo 1972, pp. 56-57.
[41] Cit. in E. Q. Visconti, *Due discorsi inediti,* Milano 1841, pp. 43-44.

XVIII secolo appare un fenomeno ulteriore e sostanzialmente nuovo: mi riferisco all'attestazione d'una ferma volontà di confronto diretto, continuo e immediato tra classicità e cristianità. Ciò era in parte dovuto al tentativo del papato romano di far leva sull'antichità classica – e sull'arte in generale – per trovare un suo spazio nel mezzo del vorticoso fluire dei cambiamenti provocati dalle istanze illuministiche[42]. Cambiamenti con i quali la Roma pontificia faceva fatica a stare al passo, specialmente sul piano delle riforme politiche e sociali, (tanto che recentemente Jeffrey L. Collins ha utilizzato la vivace espressione «arsenal of art» per indicare un utilizzo prevalentemente politico dell'arte, mezzo principale utilizzato dallo Stato Pontificio per rimanere in primo piano nel tellurico scenario europeo del XVIII secolo)[43]. È forse difficile immaginare oggi quanto l'arte fosse rilevante negli equilibri politici di quel tempo. Come fa notare Ilaria Bignamini, i rapporti di amicizia tra Roma e Londra si fondavano sostanzialmente sulle frequenti visite nell'Urbe di facoltosi e altolocati gentiluomini inglesi durante il loro *Grand Tour* (come nel caso del terzo baronetto e parlamentare Sir Gregory Page-Turner, ritratto da Pompeo Batoni nel 1768 **[fig.10]**) e sulla *larga manu* papale in fatto di licenze di scavi e di esportazione:

Whatever the contingent reason for so many visits to Italy on the part of "troublesome" members of the royal family might have been, London pleased Rome very much by sending over its royal dukes, contributing much to reassure successive popes that the winners of the war and the most powerful navy in the Mediterranean were on friendly terms with

[42] Come scrive Francis Henry Taylor: «I papi del Settecento riconobbero che nei monumenti e nelle opere d'arte delle loro collezioni era la chiave del rispetto in un'epoca più liberale» (F. H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti,* Torino 1954, p. 399).

[43] Collins fa riferimento con questa espressione soprattutto al pontificato di Pio VI, primo Papa ad aver usato coscientemente l'immenso potenziale artistico romano per raggiungere determinati obiettivi politici: «Pius VI consciously adopted the visual arts as a tool with which to strengthen his and the Church's tactical position. Although he was not the first to exploit the arts politically, nor did he articulate his plan in concrete terms, his dogged support of the arts against financial and political odds demonstrates his keen awareness of their persuasive potential. As his traditional power diminished, Pius udes art to consolidate past gains, refine symbolic strategies, and plot new courses for the future» (J. Collins, *Papacy and politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts,* Cambridge 2004, p.2).

Catholic Rome. For its part, Rome did its best to please London by being most generous in granting the British as many export and excavation licences as they wished[44].

Questa preminenza dell'arte e dell'antiquaria nel campo d'azione della politica era maggiormente possibile in un'epoca che faceva dell'estetica una solida base culturale su cui reimpiantare il presente storico, e trovare da lì uno slancio vitale verso il futuro. Questo processo giungerà al suo *Höhepunkt* nella seconda metà del Settecento, quando addirittura i costumi d'intere società e nazioni verranno modificati e modulati sui crismi del cosiddetto *goût grec* (basti pensare alle mascherate in riva alla Senna descritte dal pittore Étienne-Jean Delécluze sulla fine del XVIII secolo, ove, nei giorni di festa, si rincorrevano tra altari fumanti ragazze vestite di pepli e chitoni, mentre sullo sfondo degli Champs de Mars venivano eretti templi di cartone)[45]. Questo argomento, secondo cui l'arte avrebbe avuto nel Settecento una profonda valenza a livello sociale, politico, filosofico, è stato sostenuto da Rosario Assunto nel suo noto saggio *L'antichità come futuro* (1973), nel quale l'autore ha messo bene in luce come il paradigma dell'antichità classica abbia avuto nel XVIII secolo numerose implicazioni non solo estetiche, ma anche e soprattutto etiche e morali. Il concetto stesso di «libertà», idea chiave dell'Illuminismo, si fonderebbe, secondo Assunto, su una solida ossatura estetica che fa dell'imitazione degli antichi un mezzo imprescindibile tramite cui giungere alla tanto agognata «interrelatività di esteticità e libertà».[46] Tale *Weltanschauung* sarebbe poi giunta intatta fino al Romanticismo e avrebbe dato i suoi migliori frutti in terra tedesca, ove Friedrich Schlegel, Friedrich Schiller e Wilhelm von Humboldt avrebbero dato vita alle più sottili riflessioni sull'importanza dell'antichità greco-romana per la cultura europea moderna.

[44] I. Bignamini e C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome,* New Haven 2010, vol. I, p.2.
[45] M. Fumaroli, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières* in *L'antiquité rêvée*, catalogo della mostra, (Parigi, 2010-2011), Paris 2010, p.42.
[46] R. Assunto, *L'antichità come futuro,* Milano 2001, p. 80.

Rifulgono in questo caso le parole di Humboldt consegnate alle *Considerazioni sull'antichità classica* (1806), secondo cui l'importanza dello studio dei costumi e della cultura dei Greci e dei Romani è insita:

Nel fatto che l'occuparsi dell'antichità non porta mai alla fine della ricerca né a una cessazione del godimento, nel fatto che sembra come se si potesse, in un campo piccolo e limitato, scavare in profondità di cui non si raggiunge mai il fondo, per ottenere vedute sempre più larghe, nel fatto che le forme note da lungo tempo acquistano sempre nuova sublimità e amabilità, e costituiscono insieme nuova armonia[47].

Un altro fattore tipico della temperie classicista settecentesca, individuato ancora da Assunto, è l'ideale classico delle virtù dell'antichità come impegno civile, politico e sociale[48]. Emblematico è, a tal riguardo, il caso della riviviscenza della figura di Pericle durante il pontificato di Pio VI. Nel 1779 fu trovata durante gli scavi nella zona di Tivoli un'erma raffigurante il grande oratore ateniese, avvenimento che diede lo spunto a Vincenzo Monti per comporre la sua celebre *Prosopopea di Pericle,* in cui l'erma si anima e compie un appassionato panegirico del pontificato di Pio VI. L'elogio intessuto dal Pericle marmoreo dipinge con parole altisonanti un'epoca che, per libertà e saggezza, sembra essere paragonabile *in toto* all' Atene del V secolo. Il *biscuit* del 1785 di Giovanni Volpato, che, raffigurando un ispirato Pio VI appoggiato all'erma di Pericle, sembra quasi tradurre nella porcellana i versi della poesia del Monti **[fig.11]**, è fortemente rappresentativo della perseguita e persistente volontà di raffronto tra antichità classica e modernità (sulla base della porcellana è scritto "Aequales Periclis me vindice vivitis Artes")[49]. In questo caso, è opportuno ricordare le penetranti analisi di Peter Gay, il quale ha perfettamente messo in luce come la ricerca e il rimpatrio del «beloved

[47] W. von Humboldt, *Scritti filosofici,* a cura di G. Moretto e F. Tessitore, Torino 2004, p. 412.
[48] Ivi, p. 100.
[49] Per la storia del *biscuit* e le vicende legate al ritrovamento dell'erma, si veda C. Brook e V. Curzi (a cura di), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700,* catalogo della mostra di Palazzo Sciarra di Roma (30 Novembre 2010 – 8 Maggio 2011), Milano 2010, p. 407, scheda II.23.

past» in seno alla cosiddetta "Era dei Lumi" – un passato assimilabile in gran parte alla classicità greca e latina – sia un procedimento che non presenti alcuna contraddizione in termini, laddove la componente cristiana di molti dei banditori del classicismo settecentesco può essere facilmente conciliata con la loro passione per l'antichità:

In our time, when Latinity is dying and has retreated to the academy, it is hard to visualize the easy, intimate traffic between the eighteenth century and the ancients. Educated Christians never thought for a moment that their classicism might in any way interfere with their religious duties[50].

Si può dire dunque che proprio nel Settecento illuministico arrivi a compimento un lungo *iter* iniziato nel Rinascimento, in cui il lascito dell'antichità greco-romana sembra andare oltre la specificità di «fenomeno storico»[51] da comprendere e interpretare. Essa sembra pertanto accedere a un livello superiore, quasi al ruolo di stella polare cui fare riferimento nell'agognato raggiungimento della perfezione, tanto nell'arte quanto nella realtà politica e sociale. È impossibile a questo punto non fare il nome di Johann Joachim Winckelmann, il quale, in una sorta di estetismo *avant la lettre,* giunge al concepimento d'un'estetica in cui è addirittura l'arte (e specificamente quella greca) a guidare l'uomo nella comprensione della natura e del mondo. La realtà naturale, secondo Winckelmann, presenta troppe imperfezioni in confronto all'arte dell'antichità, e va perciò corretta tramite l'imitazione delle opere greche:

Se l'artista si basa su queste fondamenta, e si lascia guidare la mano e il sentimento dalla regola greca della bellezza, è già sulla strada che lo condurrà sicuro all'imitazione della natura. I concetti dell'intero, del perfetto nella natura dell'antichità gli chiariranno e

[50] P. Gay, *The Enlightenment: an interpretation*. *The Rise of Modern Paganism,* vol. I, New York 1977, p.39.
[51] E. Panofsky, *Studies in Iconology,* New York 1939 (tr. it., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento,* Torino 1975, p.33).

renderanno più sensibili i concetti del parziale nella nostra natura: egli saprà, scoprendo le sue bellezze, collegarle con il bello perfetto, e, con l'ausilio di tali forme sublimi ed eternamente presenti, diverrà una regola per se stesso[52].

Vedremo meglio in seguito come questa visione del mondo, modellata su un passato considerato perfetto e degno di essere recuperato nel presente, abbia delle implicazioni di vario genere, e porti infine a un risultato totalmente inaspettato in confronto alle esigenze di eruditi, letterati e artisti: il riconoscimento fatale d'un'incolmabile lontananza da quei celebrati tempi. Il famoso disegno di Füssli, *Lo sgomento dell'artista dinanzi all'imponenza degli antichi frammenti* **[fig.12]**, eseguito nel pieno del Settecento "anticomane" (1778-1780), sembra riassumere in sé i risultati finali dell'esperienza estetica settecentesca, ovvero l'insopportabile struggimento a seguito di uno *Streben* durato un intero secolo. Bisogna tuttavia rimarcare come a Roma questa riviviscenza dell'antico non costituisca di per sé una novità. Tutta la storia artistica romana è un continuo e ininterrotto confronto con i capolavori dell'antichità, i cui canoni venivano studiati a fondo da tutti gli artisti che si trovavano a lavorare, o a soggiornare per qualche tempo nell'Urbe. Eppure, la temperie classicista del XVIII secolo porta a galla qualcosa di totalmente nuovo, quasi come se la severa *ratio studiorum* dell'antichità sia l'unica condizione necessaria per ricomporre i *disiecta membra* del mondo contemporaneo, per troppo tempo preda del pregiudizio, dell'arbitrio e della barbarie. In un'epoca in cui Plutarco poteva essere guida spirituale per un personaggio letterario come Jacopo Ortis, in cerca di un'umanità esemplare da cui trarre insegnamenti di fronte alla tragicità dell'esistenza; e per un personaggio reale come Charlotte Corday, la quale, dopo aver assassinato Marat, si avvia al patibolo portando le *Vite* sotto il braccio[53], si comprende

[52] J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'Imitazione,* Palermo 2001, pp. 33-34.
[53] P. Gaxotte, *La rivoluzione francese,* Milano 2010, p. 289.

allora come l'antichità divenga il paradigma simbolico che elimina le differenze tra reale e fittizio, vecchio e nuovo, imponendo un sistema di pensiero in cui ogni frattura della realtà viene utopisticamente sanata. Il celebre verso di André Chenier «Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques»[54], è in un certo senso l'epigramma riassuntivo di tutto il Settecento, per cui una sorta di ermeneutica "bicipite" in equilibrio funambolico tra vecchio e nuovo si appropria dell'arte, della storia e del diritto d'un'intera epoca. Giova qui forse ricordare, in ultima analisi, anche l'esperienza di Goethe a Roma, il quale si rese subito conto al suo arrivo di quanto visitare *in situ* i capolavori dell'antichità, già veduti nelle riproduzioni, destasse un'ambivalente e contrastante sensazione di iato tra *reminiscenza* e *sorpresa*:

> Eccomi ora a Roma, tranquillo, e, a quanto sembra, acquietato per tutta la vita. Poter contemplare coi propri occhi tutto un complesso, del quale già si conoscevano interiormente ed esteriormente i particolari, è, direi quasi, come incominciare una vita nuova. Tutti i sogni della mia giovinezza ora li vedo vivi; le prime incisioni di cui mi ricordo (mio padre aveva collocato in un'anticamera le vedute di Roma), ora le vedo nella realtà e tutto ciò che da tempo conoscevo in fatto di quadri e disegni, di rami o di incisioni in legno, di gessi o di sugheri, tutto ora mi sta raccolto innanzi agli occhi, e dovunque io vada, trovo un'antica conoscenza in un mondo forestiero. Tutto è come lo immaginavo, e tutto è nuovo[55].

L'apertura a un vasto pubblico delle raccolte di antichità con «funzione educativa»[56] fu un portato della cultura illuministica, la quale considerava le arti una parte fondamentale di un ampio sistema dottrinario che doveva essere facilmente fruibile, senza cadere nelle pastoie d'un sapere esoterico a cui potevano accedere solo gli iniziati. Questa estensione della cultura a un largo pubblico incrementò, soprattutto a Roma, un altro fenomeno legato al

[54] Dal poema *L'Invention,* v. 184 (Cfr. A. Chénier, *Poésies,* Paris 1862, p. 334).
[55] J.W. Goethe, *Italienische Reise* (tr. it. *Viaggio in Italia,* a cura di L. Rega e E. Zaniboni, Milano 1991, p. 127).
[56] L. Barroero, *Le Arti e i Lumi,* Torino 2011, p.63.

desiderio di esperire l'antichità classica e i suoi frutti artistici. La cosiddetta *anticomania*, come è stata spesso definita l'entusiastica esaltazione per l'antichità classica nel XVIII secolo, virava non di rado verso un forte desiderio di possesso dei capolavori dell'antichità, creando un vero e proprio *business* legato alle opere di pregio artistico. Come scrive Antonio Pinelli:

A soddisfare la domanda di questo esercito di compratori, Roma aveva infatti apprestato un altrettanto formidabile esercito di produttori, artisti e artigiani, italiani ma anche stranieri, che sollecitati da una clientela così ampia e diversificata, seppero a loro volta incrementare e diversificare la propria offerta, ricorrendo a tecniche artistiche e a modalità produttive già ben collaudate, ma talvolta inventandone di nuove, oppure recuperandone di già sperimentate per adattarle alle nuove esigenze e tipologie iconografiche[57].

Il commercio legato a statue, statuette, *biscuits,* quadri e medaglie si sviluppò al punto che anche la nobiltà terriera romana investì nel mercato cospicue risorse[58]. Si creò così una fitta ed estesa rete di venditori, mediatori e acquirenti che si rivelò essere uno dei più proficui mercati d'Europa, cui forse, senza esagerare, può essere attribuito il merito non trascurabile d'esser stata la vera fonte di sostentamento della città di Roma. Sarà opportuno tuttavia analizzare il mercato artistico-antiquario romano del Settecento in una prospettiva temporale e spaziale più estesa, esaminandone la struttura, la continuità e le differenze in relazione al secolo precedente e al resto d'Italia.

Tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del Settecento si osserva un breve stallo delle grandi commissioni pontificie e delle famiglie cardinalizie: come ha notato Francis Haskell, Roma sembra per un breve periodo quasi perdere il suo potente richiamo nei confronti di artisti che preferivano, in alcuni casi, rimanere distanti dall' Urbe e coltivare un loro stile senza dover per forza

[57] Citaz. in A. Pinelli, *Souvenir: l'industria dell'antico e il Gran Tour a Roma,* Roma-Bari 2010, p.98.
[58] Cfr. P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel Diciottesimo secolo,* 2 voll., Firenze 2010, specialmente vol. I, pp.111-135.

confrontarsi con le sculture antiche o le opere di Raffaello e Michelangelo[59]. Tuttavia, se il tenore delle commissioni papali va un poco affievolendosi, può dirsi tuttavia che l'attività collezionistica romana si strutturi progressivamente su una prospettiva più ampia, modellandosi su un'ossatura più complessa rispetto al passato. Si attestano infatti strati "alti" e "bassi" di collezionismo privato, che non solo continuano, ma addirittura amplificano la tradizione collezionistica dei secoli precedenti.[60] La ricerca di cimeli di pregio artistico viene esercitata con uguale dedizione e passione sia nel collezionismo "basso" che in quello "alto". È un fenomeno piuttosto singolare, se non addirittura totalmente nuovo, che strati della società considerati umili si dedichino a un collezionismo alla loro portata[61]. Il bacino di acquirenti va ingrandendosi al punto che il mercato, per andare incontro alla pressante richiesta di oggetti di pregio artistico e antiquario, si amplia a dismisura e si modula sulle esigenze delle più differenti fasce economiche, creando opportunità d'acquisto per chiunque avesse una pur minima disponibilità finanziaria. Possiamo avere un'idea di questo fenomeno seguendo le "passeggiate romane" dei cosiddetti "Conti del Nord", riportate nel *Diario Ordinario* dei tipografi Cracas. I "Conti del Nord", pseudonimo sotto cui si celavano in realtà i principi ereditari di Russia Paolo Petrovic e la sua consorte Maria Feodorowna, approdano a Roma nel febbraio del 1782 e compiono itinerari artistici molto articolati e interessanti: gli augusti russi, dopo aver ammirato varie chiese e monumenti di Roma (tra cui San Pietro e il Pantheon), si recano immediatamente nella bottega di Piranesi dove acquistano varie vedute della città, e subito dopo, in quella del Batoni ove fanno incetta di ritratti. Nella bottega del pittore lucchese, il più celebrato all'epoca dopo la morte del Mengs, i due regali

[59] F. Haskell, *Mecenati e pittori,* Firenze 1989[2], pp. 234-263.
[60] L. Barroero, "Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: Alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di A.M.Clark", pp.25-39.
[61] Cfr. P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo,* 2 voll., Firenze 2010.

grand tourists non badano a spese: infatti, non paghi di essersi fatti ritrarre *hic et nunc* (in meno di sei ore!) dal Batoni, ordinano quattro copie di mano del pittore dei due ritratti appena eseguiti, nonché sedici copie degli stessi di varie dimensioni agli allievi e varie copie miniaturizzate alle figlie del Batoni[62]. Il mese successivo, ritroviamo i "Conti del Nord" a Napoli in visita alla Reale Fabbrica di Porcellane, ove acquisteranno molti «busti d'Ercolano egregiamente modellati in detta terra di porcellana» che riproducono in formato *biscuit* «dodici teste grandi a mezzo busto estratte dalle originali del Real Museo Ercolanense» colle fattezze di Seneca, Silla, Berenice e altri.[63] È opportuno qui porre l'accento su un fattore molto comune nel Settecento, ossia la «miniaturizzazione» delle opere d'arte. Jean Starobinski ha fatto osservare in un suo noto saggio[64], come tutto il secolo XVIII sia percorso da questa tendenza a miniaturizzare opere d'arte letterarie e artistiche, cercando sempre di riprodurre in scala ridotta i generi e le opere più importanti (e l'affermarsi del *conte de fées* come «épopée en miniature»[65] è un fenomeno analogo alla riproduzione in *biscuit* dei capolavori della statuaria antica, di cui la manifattura di Ripetta fondata da Giovanni Volpato fu indiscutibilmente tra le più importanti d'Europa). Proprio a questa sorta di "democratizzazione" del mercato artistico e antiquario, va di pari passo l'allargamento del pubblico e di fruitori, un fenomeno estremamente ricco di conseguenze.

Ampliandosi costantemente la richiesta dei viaggiatori stranieri di godere delle bellezze della Città Eterna, e specialmente del suo glorioso passato,

---

[62] *Diario Ordinario,* n. 754 del 23.3.1782, pp-2-12.

[63] Cfr. G. Santuccio, *Sfogliando il Cracas: cronache di porcellana da un periodico romano del Settecento,* in «Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza», n. 1-3, quarta parte (in data 15. 3.1782).

[64] J. Starobinski, *Ironie et Mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard,* in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento,* Firenze 1967, vol. II, pp. 423-462.

[65] «Le XVIIIe siècle voir foisonner les «pièces fugitives», les ouvres «badines», le bagatalles, anecdotes, facéties, oeuvres de dimension brève qui répondent à l'un des goûts le plus affirmés du rococo: l'amenuisement, la «miniaturisation». [...] La mode est alors aux petites choses: «petits appartaments», bibelots, *putti* ailés. Le conte de Fées, «epopée en miniature» (Nodier), tient une place de choix dans la littérature de cette époque» (Ivi, p. 423).

molti italiani cominciano a «vestire la livrea degli antiquari», come usava dire Winckelmann. Se da un lato si trovano in questa veste uomini di alta cultura e intuito, quali Giambattista Piranesi e Bartolomeo Cavaceppi, dall'altro la città inizia a pullulare di antiquari e *ciceroni* di dubbia preparazione. È famosa a tal riguardo la celebre caricatura del 1726 di Pier Leone Ghezzi raffigurante *Il congresso degli antiquari a Roma* **[fig.13]**, la cui didascalia riporta i meriti di ciascun personaggio, dividendo gli antiquari seri dai semplici avventurieri e speculatori. Alla continua e pressante domanda di cimeli antichi non poteva che corrispondere parallelamente una massiccia immissione nel circuito collezionistico romano di numerose falsificazioni, soprattutto di sculture e medaglie abilmente spacciate per antiche e in vendita a prezzi notevolmente alti. Quando un gentiluomo inglese di nome Charles Frederick arrivò a Roma nel 1738 per acquistare monete e medaglie antiche, si circondò di esperti del calibro di Francesco Ficoroni e Bernardo Sterbini per avere guide valide e navigate nel *mare magnum* dei falsi e delle "patacche" spacciate per rarità antiquarie. Proprio lo Sterbini redasse e inviò a Frederick una sua personale memoria in cui venivano riassunti i punti salienti del suo pluriennale *curriculum* di perlustratore e conoscitore di mercati antiquari, indicando le migliori strategie per distinguere, tramite l'osservazione di alcuni precisi particolari, i pezzi autentici da quelli palesemente falsi[66]. Alla fine della memoria venivano persino indicati i nomi dei più abili falsari della Roma del tempo. Essere preparati alle truffe era assolutamente d'obbligo per chiunque mettesse piede nell'Urbe e disponesse di somme considerevoli da spendere nel mercato artistico e antiquario. A tal proposito, sono interessanti le lettere scritte nel 1785 dall'architetto August Moszynski al re di Polonia Stanislao-Augusto Poniatowski. Moszynski era a Roma in qualità di agente del re,

[66] J. Spier, J. Kagan, *Sir Charles Frederick and the forgery of ancient coins in eighteenth-century Rome,* in «Journal of the history of collections», 12, 2000, pp. 35-90. La memoria è riportata in appendice alle pp. 68-73.

incaricato di acquistare opere d'arte e rarità antiquarie per suo conto. Il colorito panorama del mercato artistico romano che scaturisce da alcune sue lettere è veramente molto caratteristico, specialmente quando fa riferimento alle truffe che, stando al Moszynski, sembrano essere in agguato a ogni angolo della città:

On demande ici 50 ducats d'un vase de marbre comme on demanderai allieurs 10 ou 15, et il en est de meme du reste, et ils sont ici d'une adresse singulière pour rapieceter et falsifier des tableaux, statues aux quels ils veulent des prix ridicules. J'ai vu un petit group d'environs 3 pieds auquel on avoit ajouté visiblement le nom de l'auteur duquel on demandait 1000 Ducats comme dernier prix, tandis que je croirois l'avoir bien pajé avec 150[67].

Il riconoscimento dei procedimenti di falsificazione di monete e medaglie sembra essere d'un certo interesse anche per i visitatori francesi, come avviene nel caso di Montesquieu, il quale, già nel 1729, seguendo le indicazioni del numismatico Edouard Vitry, fissa nei suoi taccuini i passaggi di alcune tecniche necessarie a distinguere le monete autentiche da quelle false, utilizzando ad esempio uno speciale amalgama di metallo fuso mescolato a sabbia bagnata[68].

Non erano certamente solo gli italiani ad occuparsi del commercio di opere d'arte e dei manufatti antichi. Per chi abbia un po' di familiarità con il circuito di antiquari e collezionisti operanti per lo più a Roma nel XVIII secolo, nomi come quelli di Gavin Hamilton, Robert Fagan, Thomas Jenkins e Charles Townley riconducono subito alla fitta rete di carteggi in cui *expertise*, certificazioni di autenticità e segnalazioni di opere d'arte costituivano un vero e proprio *network* di informazioni da cui ancora oggi traiamo notizie

[67] Citato in A. Busiri-Vici, *I Poniatowski e Roma,* Firenze 1971, pp. 205-206.
[68] Montesquieu, *Viaggio in Italia,* Roma-Bari 1995, p. 197.

fondamentali sul mercato artistico-antiquario di quegli anni[69]. Per esempio, le lettere di Gavin Hamilton ai suoi colleghi pittori e *intendenti*, costituiscono un gustosissimo spaccato di questa specie di "sottobosco" mercantile in cui la reciproca fiducia sembra essere la componente fondamentale nei complicati giri d'affari in cui erano coinvolti Hamilton e soci, come risulta da una sua lettera del 1795 al veneziano Giovanni Maria Sasso:

Sento con piaciere dal Sig.re Pulini che ella abbia fatto delle nove scoperte di quadri che desidero siano belle ed allora farà buon negozio sempre. Io volentieri venderei il famoso quadro di Giacomo Bassano, ed anche uno delli Giorgioni di casa Soranzo per ragione della grandezza troppo ecessiva per la casa mia e con quel denaro vorrei far acquisto di cose belle ma di minor grandezza. Ma vorrei che queste negozie tanto nel comprare come nel vendere passasse per le mani sue perché della persona mene fido, e di nessun altro[70].

Il fatto che Hamilton dichiari di fidarsi solamente del suo corrispondente (e probabilmente di pochi altri) fa intuire quanto gli affari interni al circuito antiquario siano delicati e fondati sul sospetto reciproco. I commercianti dovevano infatti sentirsi continuamente minacciati da una concorrenza che non fatichiamo a immaginare agguerrita e spietata, come risuona anche dalle parole del pittore James Northcote in una lettera a Joshua Reynolds del 1778:

It is impossible to get one farthing here, for those cursed antiquaries who are of late years established here have all the power in their own hands, and one or two miserable wretches who are sycophantes to them make all the copies for the English nobility at very small prices[71].

[69] Si veda in particolare il carteggio tra Townley e Jenkins nel secondo volume di I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome,* cit. Si veda inoltre B. Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton. Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, Oostkamp 2011.
[70] Citaz. da B. Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton...,* cit., vol. II, p. 255.
[71] Citato in C. Giometti, *Un pittore e mercante sconosciuto nella Roma di Clemente XI. Thomas Edwards e l'inventario dei suoi quadri,* in C. M. Sicca (a cura di), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di Antico Regime,* Pisa 2014, p. 247.

Questi personaggi in realtà erano ben più che semplici commercianti e intermediari. Come ha notato giustamente Paolo Coen, le loro scelte influivano sul mercato al punto da imprimere oscillazioni imprevedibili nel gusto predominante dell' epoca (ne è un esempio la non trascurabile fortuna del Caravaggio nel secondo Settecento, dovuta alle pressioni esercitate proprio dagli *art dealers* inglesi sul mercato artistico)[72]. Ma la loro importanza non si limita a questo. In un'epoca in cui il terreno dell'esteso agro romano veniva continuamente sconquassato (Francis Henry Taylor definisce Roma una «città squarciata dal piccone degli scavi» non più «allo scopo di costruire nuovi e più spaziosi palazzi e chiese, ma per una cosciente indagine di storia e arte»)[73], spesso senza una ben pianificata e strutturata campagna di scavi, la ricerca di statue e suppellettili assumeva una valenza altissima. Si pensi per esempio alle concessioni e alle licenze date agli antiquari e ai mercanti d'arte, soprattutto di origine anglosassone, per gli scavi e le esportazioni di sculture antiche[74]. Il mercato antiquario, in virtù di questa "febbre dell'oro" archeologica, assumeva un'importanza fondamentale non solo in ambito economico, ma anche e soprattutto come promotore del gusto dell'epoca e come bacino di coltura dell'estetica classicista europea. Allargandosi il pubblico, si allarga proporzionalmente anche l'interesse per le Belle Arti, un fenomeno ricco di implicazioni e conseguenze. Vengono infatti pubblicati periodici che mirano a divulgare le novità sul fronte artistico e archeologico, facendo largo uso di incisioni come corredo illustrativo degli articoli e delle recensioni. Titoli di testate quali il «Giornale delle Belle Arti» (1784-88), «Memorie per le Belle Arti» (1785-88) e «Monumenti antichi inediti» (1784-

[72] P. Coen, *Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIII secolo,* in L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa,* Milano 2009, pp.148-156.
[73] F. H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti,* Torino 1954, p. 334.
[74] I. Bignamini et al., *Digging and dealing*, cit., vol. I, p.4. Si veda inoltre P. Liverani e M. G. Picozzi, *Il progresso degli antiquari* in *Il Settecento a Roma,* catalogo della mostra di Roma (Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Cinisello Balsamo - Milano 2005, pp.101 – 109.

89) divengono estremamente noti in tutta Italia e fanno di Roma un polo pulsante dove le Arti trovano un posto preminente in un vasto e poderoso apparato divulgativo[75]. Proprio in virtù di questo fervido clima culturale, per tutto il Settecento Roma detiene il primato di capitale delle Arti e della cultura. Questa città che, secondo le parole di Ennio Quirino Visconti, sembra essere «l'epitome dell'universo»[76], è l'unico luogo al mondo in grado di fornire i presupposti necessari per ritornare alle sorgenti stesse dell'arte[77]; l'unico luogo ove possa compiersi la spasmodica ricerca, tipicamente illuministica, di quell'ideale talismano polivalente capace di portare nuova linfa alle Arti dopo le eccessive prodigalità barocche e rococò. «La grande idea del cominciamento»[78], come la definisce Jean Starobinski, (e per «cominciamento» s'intende precipuamente un ritorno alla *prisca sapientia* dell'antichità classica, benché, come ha dimostrato ampiamente Giovanni Previtali, non manchino anche nel Settecento aperture verso altre epoche del passato meno battute dalla storiografia illuministica e dall'antiquaria)[79], si configura come il vero obiettivo di artisti, teorici e *grand tourists* nel dispiegarsi del loro orizzonte culturale[80].

---

[75] Cfr. S. Rolfi-Ožvald, *"Agli amatori delle Belle Arti, gli autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento,* Roma 2012. Si veda inoltre L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica:le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»* in *Roma, il «tempio del vero gusto»,* Firenze 2001, pp. 91-99; e G. Perini, *Le prime riviste d'arte in Italia: il «Giornale delle Belle Arti» e le «Memorie per le Belle Arti» (Roma 1784-88)* in «Annali di Critica d'Arte», 2, 2006, pp. 393-424.

[76] E. Q. Visconti, *Sullo stato attuale della romana letteratura,* in *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti,* Milano 1841, p.28.

[77] «La permanenza a Roma si trasformò, così, sempre di più in un viaggio iniziatico; un'immersione in territori immaginati e immaginari, di una età dell'oro precristiana, almeno fino ai primi anni dell'Ottocento, e poi anche paleocristiana, ricca sempre di valori imperituri, di saggezza e di semplicità, di vigore e di moralità, di grandiosità e di bellezza, di uomini insomma che avevano saputo gettare ponti oltre il tempo per tornare periodicamente a dialogare con le generazioni a venire» (O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo,* Torino 2000, p. 43).

[78] J. Starobinski, *1789: les emblèmes de la Raison,* Paris 1973 (tr. it. *1789: I sogni e gli incubi della ragione,* Milano 2010, p. 117.

[79] Cfr. G. Previtali, *La fortuna dei primitivi,* Torino 1964, specialmente il cap. III, *Il Settecento: l'erudizione settecentesca,* pp. 70-129.

[80] Roma veniva considerata un posto privilegiato per la formazione d'un artista o comunque d'un giovane aristocratico europeo. Come ha osservato giustamente Christopher Johns, il tirocinio di un giovane pittore, scultore, architetto o teorico doveva assolutamente prevedere un lungo periodo di studio trascorso a Roma,

Ma al declinare del Settecento, col tramonto della lunga stagione classicista e ai primi albori del Romanticismo, benché questo potente richiamo archetipico risuoni ancora potente, la cultura romana inizia gradualmente a soffrire d'una sorta di depauperamento. La Roma antiquaria lascia il campo, nella concezione di alcuni artisti e intellettuali, a un'idea della città più libera e fantasiosa, in cui inizia a trovare risalto anche il suo passato medievale, interpretato con forse meno rigore filologico ma più spontaneità emotiva (si pensi per esempio all'immaginario "claustrale" della pittura dei Nazareni o alla rappresentazione d'una Roma medievale dai contorni magici nelle *Franz Sternbalds Wanderungen* di Ludwig Tieck)[81]. Si può forse dire che, mano a mano che la cultura antiquaria scende più profondamente nei penetrali del mondo classico, ne viene nel contempo evidenziata anche l'irrimediabile lontananza dal tempo presente (come già del resto risuonava nella chiusa della *Storia dell'Arte* di Winckelmann) e soprattutto dai presupposti storici, sociali e climatici che avevano portato gli antichi alla perfezione nell'arte e nelle scienze dello spirito. Già ai primi dell'Ottocento, la cultura romana, fondata ancora prevalentemente sulla scienza antiquaria, poteva sembrare a un giovane Giacomo Leopardi retriva e arroccata in se stessa e gli intellettuali che la professavano ostinatamente chiusi a qualsiasi altro campo del sapere:

---

città di fronte a cui ogni esperienza in altre realtà europee risultava «parochial in comparison» (Cfr. Cfr. Christopher M. Johns, *The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century,* in Art *in Rome in eighteenth century*, catalogo della mostra, (Philadelphia- Houston 2000), p.19. Nel Settecento, lo stesso Diderot notava come la perfezione dell'arte di Mengs si doveva al fatto che il pittore boemo era espatriato giovane e approdato, per sua grande fortuna, proprio a Roma: «C'est qu'il est à Rome; c'est qu'il n'en est pas sorti. Arrachez-le d'au-delà des Alpes; séparez-le des grands modèles; enfermez-le à Breslau, et nous verrons ce qu'il deviendra (D. Diderot, *Salons de 1765,* in *Oeuvres,* Paris 1994, vol. IV, p. 361).

[81] Sembra che questa sorta di nuova *Weltanschauung* sia soprattutto una prerogativa del romanticismo tedesco. Come chiarisce perfettamente Isaiah Berlin: «Per il giovane Friedrich Schlegel, o per Tieck, o per Novalis, i valori – etici, politici, estetici – non sono oggettivamente dati, non sono stelle fisse in una qualche firmamento platonico, eterno e immutabile, che gli uomini sono in grado di scoprire esclusivamente impiegando il giusto metodo, sia esso l'intuizione metafisica, l'indagine scientifica, il ragionamento filosofico o la rivelazione divina.[...] Il nuovo modello della natura umana è concepito per analogia con la nuova concezione della creazione artistica, non più vincolata dalle regole oggettive derivate da una natura universale idealizzata («la bella natura») o dalle verità eterne del classicismo...» (I. Berlin, *Il legno storto dell'umanità. Capitoli della storia delle idee,* Milano 1994, p. 71).

Secondo loro, il sommo della sapienza umana, anzi la sola e vera scienza dell'uomo, è l'Antiquaria. Non ho ancora potuto conoscere un letterato romano che intenda sotto il nome di letteratura altro che l'Archeologia. Filosofia, morale, politica, scienza del cuore umano, eloquenza, poesia, filologia, tutto ciò è straniero in Roma, e par un giuoco da fanciulli, a paragone del trovare se quel pezzo di rame o di sasso appartenne a Marcantonio o a Marcagrippa. [...] Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteggiano ne' giornali, e fanno cabale e partiti; e così vive e fa progressi la letteratura romana[82].

Questo passo d'una lettera al padre Monaldo del 9 dicembre 1822, sembra mettere il sigillo definitivo su giudizi già ricorrenti lungo tutto il Settecento. Essa tuttavia ci dà l'agio di introdurci in una *vexata quaestio* degli studi critici sulla Roma del XVIII secolo: era la cultura romana davvero così arretrata e provinciale rispetto agli altri grandi centri europei? Già nelle testimonianze dell'epoca, soprattutto quelle straniere, spesso e volentieri gli ambienti culturali romani sono stati visti alla stregua d'una gora, in cui qualunque sistema di pensiero o tentativo di giudizio storico complessivo veniva soffocato da una soverchiante, quanto infruttuosa e dispersiva erudizione fine a se stessa. Proprio su questa condizione della cultura romana, scriveva Joseph Gorani nel 1793 nei suoi *Mémoires*:

Ils savent bien précisément le lieu où Annîbal fît placer ses tentes, et celui où il perdit un oeil. Ils indiquent bien exactement la place où l'un des frères Gracchus fut assommé; ils connoissent parfaitement l'endroit où étoit placée la tribune aux harangues , et celui où Camille a combattu [...].Ils savent...ce qu'ils n'auroient jamais dû apprendre , et ignorent ce dont il est important d'être instruit[83].

Se Gorani analizzava con l'inevitabile distacco dell'osservatore straniero questo clima culturale non proprio esaltante, Ennio Quirino Visconti già nel 1785 esprimeva in merito un giudizio ben più coinvolto e preoccupato:

[82] P. Viani (a cura di), *Epistolario di Giacomo Leopardi,* vol. I, Firenze 1892, p. 205.
[83] Cfr. J. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens, et des moeurs des principaux états de l'Italie,* vol. II, Paris 1793, p.327.

Ma i nostri veri letterati, chiusi nei lor gabinetti rifuggono più che altri mai la pubblica luce, né si enunciano per la maggior parte con opere che provino il lor valore, e sono perciò da rimandarsi giustamente, secondo il canone d'Elvezio, nella classe dei *forse.* Mentre la schiera de' semidotti – *judicis argutum quae non formidat acumen* – stanca di continuo i torchi con scritti efimeri, imitati e superficiali, e imprime intanto una taccia di frivolezza alla nostra letteratura[84].

Era quindi percepito come necessario, anche dagli intellettuali del tempo, un urgente rinnovamento in grado di dissolvere quella sorta di opacità che rendeva gli ambienti intellettuali romani quasi inaccessibili ai raggi d'una qualsivoglia novità culturale. Anche le cosiddette *conversazioni,* durante le quali si riunivano le persone più in vista dell'alta società romana, sembravano essere, a differenza dei salotti parigini da cui esse traevano ispirazione, nient'altro che effimere occasioni mondane da cui pareva non scaturire generalmente alcuna idea o giudizio veramente interessante, come risulta dalle descrizioni dei contemporanei e dai vivaci studi sulla società romana di Maurice Andrieux e Carlo Bandini[85]. Ma anche questa condizione, che sembrerebbe di primo acchito sfavorire Roma sul panorama dell'Illuminismo europeo, avrebbe avuto in realtà più d'un risvolto positivo. Ha ben ragione Francesco Milizia a scrivere, in una lettera al conte Francesco di San Giovanni: «Qui regna universalmente il nulla; nulla però gravido di gran conseguenze»[86]. In questo apparente vuoto culturale, in cui le novità letterarie sono spesso e volentieri guardate con sospetto, in cui la famigerata Congregazione dell'Indice sembra lavorare indefessamente nel rendere Roma impenetrabile alle sediziose opere filosofiche e politiche oltremontane, vige in realtà un'ampia libertà di pensiero, favorita paradossalmente proprio dalla pigrizia culturale e dal lassismo delle istituzioni. Da questa strana e contraddittoria

[84] Cfr. E. Q. Visconti, *Sullo stato attuale della romana letteratura*, cit., p. 29.
[85] M. Andrieux, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIe siècle,* Parigi 1962; C. Bandini, *Roma al tramonto del Settecento: scorci d'ambiente,* Firenze 1922.
[86] F. Milizia, *Opere complete riguardanti le Belle Arti,* Bologna 1827, vol. IX, p. 229.

situazione, in cui le idee sembrano circolare come correnti carsiche sotto un'apparente immobilità desolante, scaturiscono le condizioni necessarie perché molti veri talenti, soprattutto artistici, trovino il loro spazio in una società che, seppure non perfettamente colta e partecipe, non è mai stata in verità così reazionaria come talvolta sembra risultare dalle testimonianze del tempo. Se la società romana era molto avvezza a prodigarsi in quelle distratte «lodi del labbro»[87], come le definiva l'Alfieri, pronunciate quasi meccanicamente a seguito di sfiancanti recite di operette e poesie composte da letterati avvezzi in genere a «prostituire il coturno alla tiara»[88], nondimeno in queste occasioni uscivano, in mezzo al torpore generale e all'ebete compiacimento di damine, cicisbei e abatuzzi, anche frutti letterari e artistici di grande rilievo, i quali trovavano uno spazio non trascurabile nel ricco panorama culturale dell'epoca (occorre ricordare che Roma, nel secondo Settecento, diviene meta privilegiata di una feconda «trasmigrazione di letterati»[89], tra cui spiccano i nomi di Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Luigi Lamberti, Carlo Gastone della Torre di Rezzonico, Angelo Mazza). Se l'accidia generalizzata della società romana era dunque incontestabilmente vera, la libertà di pensiero si palesava, di converso, come l'altra faccia della medaglia. Il severo De Brosses, in una lettera all'abate Cortois, doveva ammettere che in quella che sembrava a tutta prima una città mal governata e illiberale, vigeva effettivamente una inaspettata permissività per quel che riguarda la circolazione di idee e opinioni:

Grande è a Roma la libertà di pensiero in materia di religione, e qualche volta persino la libertà di parola, mio caro abate, almeno quanto in ogni altra città che io conosca. Non bisogna credere che il Sant'Uffizio sia tanto diabolico quanto lo si dipinge; non mi è venuta

[87] V. Alfieri, *Vita,* a cura di V. Branca, Milano 1983, p. 212.
[88] Ivi, p. 216.
[89] Cfr. A. Beniscelli, *Storia della Letteratura Italiana/ 4: Il Settecento,* Bologna 2005, p. 106.

all'orecchio nessuna storia di persone deferite all'Inquisizione o trattate da essa con rigore[90].

Si deve pensare quindi che, a meno che non ci si mettesse in pubblica piazza a lanciare strali contro il Papa e il suo governo, a Roma si poteva godere della necessaria tranquillità per cimentarsi in qualsiasi campo di studi e di pensiero. La stessa Congregazione dell'Indice, come già faceva osservare a suo tempo Ennio Quirino Visconti, se ufficialmente proibiva la libera circolazione del sapere, in realtà appariva essere il veicolo più efficiente di propagazione di quelle opere "proibite", utili a rendere note universalmente «le nascenti opinioni e a confrontarle coll'idee ricevute»[91]. Queste idee andavano naturalmente sempre mescolandosi coll'inesauribile filone della cultura artistica e antiquaria romana, favorito in massima parte della presenza delle tante accademie, tra cui va ricordata per lo meno quella dell'Arcadia, principale promotrice d'una originale impronta artistica giustamente definita, in tempi recenti, di «classicismo arcadico»[92]. I vantaggi della presenza di accademie efficienti, in una città che accoglie quotidianamente torme di giovani artisti provenienti da tutto il mondo, sono perfettamente enunciati in un articolo comparso sul «Giornale delle Belle Arti» nel 1788, di cui riportiamo uno stralcio:

Il vantaggio principale d'un'Accademia consiste in questo, che oltre al somministrare de' buoni precettori ad uno studente, contiene altresì una copiosa scelta di buoni gessi, e questi sono i materiali, di cui, chiunque ha fior di senno, farà duopo si vaglia; poiché senza cotali esemplari, anche i maggiori ingegni s'affaticherebbero indarno, o travierebbero.

[90] C:De Brosses, op. cit., p.390.

[91] «La Congregazione stessa dell'Indice, che per condannare le nuove dottrine è necessitata a far esaminare i volumi che le contengono, è un altro veicolo che serve a render note le nascenti opinioni e a confrontarle coll'idee ricevute, onde le nozioni analizzate più distinte vengono e più precise. Tuttociò aggiunto ai comuni vantaggi delle Capitali procura a questo pubblico un tatto assai delicato, che si distingue nel riconoscere il vero merito e nel poco prestarsi alla seduzione degli impostori» (E. Q. Visconti, *op. cit.,* p. 29).

[92] Cfr. L. Barroero e S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno,* in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999.

Studiando questi autentici documenti dell'arte, uno può acquistare ad un tratto tutto quel sapere, che risultò al secolo presente dalla di mano in mano accumulata esperienza dei secoli passati, sicché a forza di contemplare il lento e ritardato progresso de' nostri predecessori, verremo a rendere il nostro più breve e più spedito[93].

A rendere «più breve e spedito» il progresso delle arti a Roma tuttavia contribuivano, oltre le accademie, anche le numerose biblioteche, i caffè e circoli letterari ove potevano incontrarsi e confrontarsi artisti e intellettuali italiani e stranieri, dando vita a un vivace fermento che faceva di Roma una città unica al mondo[94].

Ancora oggi, in ultima analisi, si può essere sostanzialmente d'accordo con l'acuto giudizio critico di Vittorio Emanuele Giuntella sull'estrema complessità del quadro storico della Roma settecentesca, una particolare epoca storica dell'Urbe che come poche altre ha risentito di pregiudizi e conclusioni affrettate. Giuntella utilizzava un'efficace metafora per caratterizzare le contraddizioni interne alla Roma di quel tempo, ovvero quella della «serra sovrabbondante di fiori smaglianti, ma di poco pregio» che crescevano rigogliosi sotto il «tepore eccessivo» che nel contempo ne faceva soffrire «altri più rari e più degni, che vi dovrebbero, invece, primeggiare»[95]. Come vedremo, sarà questa una situazione di cui si lamenterà, con altre parole, lungo tutto l'arco della vita anche l'abate Onorato Caetani (1742-1797), poliedrica figura su cui si incentra questo nostro studio. La sua esistenza, passata quasi interamente nella penombra delle stanze di Palazzo Caetani, si delinea agli occhi di noi contemporanei come un protratto, ma purtroppo infruttuoso tentativo di sottrarsi alla mediocrità culturale imperante negli ambienti curiali del Settecento. Lontano dai giri di potere e dai circoli

[93] «Giornale delle Belle Arti», 144, 1788, p. 298.
[94] Per un più che esauriente e ancora insuperato panorama sulla circolazione di idee nei circoli culturali romani del Settecento, si veda sempre V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., pp.97-138.
[95] Ivi, p. 138.

intellettuali più in vista, immerso in una solitudine dedicata quasi unicamente agli studi e all'accumulo di oggetti di pregio artistico, Onorato riesce nondimeno a conquistarsi un posto non trascurabile nella cosiddetta Repubblica delle Lettere italiana soprattutto grazie ai carteggi e agli appunti che rimangono il frutto più maturo del suo talento speculativo e letterario. Questo personaggio, che sembra riassumere in sé le molteplici contraddizioni della Roma settecentesca, è espressione d'un particolare tipologia di intellettuale che ha trovato scarsa fortuna nell'immaginario comune del Settecento illuministico, messo in ombra, come ha osservato giustamente Ingo Herklotz, dalla più fascinosa figura dell'*homme d'esprit*[96]. Allo scopo di ricostruire la sua figura, è opportuno un inquadramento generale della famiglia Caetani nella Roma del Settecento.

2. I Caetani.

Onorato VI Caetani era il secondogenito nato dall'unione tra il duca di Sermoneta Michelangelo I Caetani e Carlotta Ondedei Zonga, nobildonna pesarese imparentata con gli Albani. I due si sposarono il 10 gennaio del 1737, come riferisce il *Diario di Roma* di Francesco Valesio: il duca aveva 60 anni, la giovane sposa solo 14[97]. Poco o niente si sa di questo matrimonio e di come incise affettivamente la breve presenza dei genitori (entrambi moriranno molto presto) sulla vita di Onorato. Nonostante le fonti tacciano, possiamo forse immaginare, data la giovanissima età della sposa e la più che matura età del duca, che il matrimonio fosse dovuto a una qualche accordo di convenienza sociale (e probabilmente economica) piuttosto che a una verace "affinità elettiva" tra i due. Durante tutto lo scavo documentario nelle carte

[96] I. Herklotz, *La Roma degli antiquari,* Roma 2012, p. 171.

[97] G. Scano (a cura di), *Il Diario di Roma di Francesco Valesio,* Milano 1977-1979, libro XI, vol. 6, in data 10 gennaio 1737: «Questa mattina il duca Gaetani sposò la Ondedei da Pesaro, nipote del cardinale Albani camerlingo, quale fece la sagra funzione nella sua cappella e di poi andarono a desinare a Castel Gandolfo per poi passare a Sermoneta. La sposa è di anni 14 ed il duca di circa 60».

del fondo archivistico dedicato a Onorato Caetani, il nome del padre Michelangelo non compare che pochissime volte e quasi sempre di sfuggita in occasione di contenziosi economici col fratello maggiore, mentre la madre Carlotta, come vedremo nel corso di questo paragrafo, giocherà un ruolo fondamentale nella vita di Onorato, soprattutto per quel che concerne la sua formazione culturale in tenera età. Possiamo dire, comunque, che tutta la vita di Onorato si presenta come circonfusa da una certa risentita amarezza e da un senso di rivalsa nei confronti della sua famiglia, e specialmente nei confronti del fratello, il duca Francesco V Caetani (1738-1810). Le relazioni di Onorato con il fratello maggiore Francesco saranno alquanto difficili, in gran parte guastate dalle difficoltà economiche in cui il nostro personaggio verrà spesso e volentieri lasciato per inadempienza di Francesco presso i suoi doveri di primogenito e reggente del buon nome dei Caetani. Tuttavia, a vedere oggi la situazione della casata in quella determinata contingenza storica, non tutte le colpe sono imputabili, come credeva Onorato, al duca Francesco. All'inizio del Settecento, le ricchezze dei Caetani sono in dissesto, e Michelangelo riesce solo in parte a risolvere le innumerevoli difficoltà finanziarie in cui versa la casata[98]. I beni territoriali sono ancora cospicui[99], ma grava sull'amministrazione dei possedimenti e delle ricchezze un forte indebitamento, dovuto per lo più alla caduta in disgrazia di Gaetano Francesco, padre di Michelangelo (1656-1716), esiliato nel 1702 a Vienna per volere di Filippo V e Clemente XI, dopo aver avuto parte attiva nella fallita congiura di Gaetano Gambacorta, principe della Macchia[100]. Riabilitati nel 1710, i Caetani tornano a Roma, ma devono cedere molti dei loro territori, tra cui il feudo di San Felice e il principato di Caserta, nonché numerosi immobili

[98] L.Fiorani, voce *Michelangelo Caetani* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* 16, Roma 1973, pp. 188-189.
[99] Si veda P. Periati, *I beni del Duca Francesco Caetani in Bassiano descritti nel Catasto del 1769: continuità feudale e crescita istituzionale dello stato moderno,* in «Latium», 26, 2009, pp. 99-126.
[100] L.Fiorani, s.v. *Gaetano Francesco Caetani,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* XVI, Roma 1973.

come il fastoso palazzo al Corso, venduto ai Ruspoli per 75.000 scudi[101]. Se Michelangelo riuscì tramite queste vendite e altri accorgimenti a tenere faticosamente a galla la casata, il figlio Francesco non fu all'altezza del suo difficile ruolo, e, attorniato da collaboratori incapaci, non diede buona prova di saper amministrare il patrimonio fondiario, impoverendosi sempre di più e lasciando agli eredi una situazione molto peggiore di come l'aveva ereditata dal padre[102].

Onorato nacque a Roma il 17 dicembre del 1742, in una situazione familiare, come abbiamo visto, non proprio rosea. Poco o niente sappiamo della sua prima infanzia, ma vien fatto di pensare che la precoce perdita della madre, morta per tubercolosi nel 1752[103], dovesse segnare profondamente la sua gioventù. Ben poco informati siamo anche sui suoi primi anni in famiglia: il primo documento ufficiale che lo menziona è un elenco conservato al Collegio Nazareno, scuola in cui entrò subito dopo la morte della madre, in cui viene definito «giovane d'indole docilissima, innamorato de' buoni studi, e di lodevole costume»[104]. Il suo lungo *cursus studiorum,* terminato nel 1764 con la laurea in giurisprudenza e in teologia alla Sapienza[105], si svolse per molti anni in questo celebre istituto ove spiravano le brezze dei movimenti riformatori d'impronta giansenista, e che per questo sembrava, utilizzando un'efficace immagine suggerita da Arturo Carlo Jemolo, fronteggiare il Collegio Romano gesuita come in un guardingo confronto tra due «fortezze

[101] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* Venezia 1843, vol. XXIII, p.265.

[102] Sulla cattiva amministrazione dei possedimenti Caetani sotto Francesco V, si veda P. Pantanelli, *Notizie istoriche, e sacre e profane, appartenenti alla terra di Sermoneta in distretto di Roma,* II, Roma 1911, p.231. Si veda anche l'amaro giudizio dato da un membro della famiglia Caetani, ovvero il nipote di Francesco, Don Michelangelo Caetani (1804-1882): «Quanto ai suoi interessi, Don Francesco li lasciò andare alla malora, diventando sempre più povero a misura che diventava più ricco il suo intendente Di Pietro» (Cfr. G. Monsagrati [a cura di], *Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta,* Roma 2005, p. 92).

[103] Dal *Diario Ordinario*, num.5385 del 22 gennaio 1752: «In quel giorno circa le ore 12. Dopo una lunga, e penosa infermità di male di petto passò da questa a miglior vita l'Ecc.ma Sign. D. Carlotta Ondedei Gaetani Principessa di Caserta, e Duchessa di Sermoneta in età di anni 30 in circa».

[104] Archivio del Collegio Nazareno, *Alunni e convittori entrati in Collegio dal 1630 al 1774,* anno 1752, p. 251.

[105] L. Fiorani, *Onorato Caetani. Un erudito romano del Settecento,* Firenze 1969, p. 17.

nemiche»[106]. Su come il giansenismo sia stato una componente fondamentale della formazione di Onorato, ci soffermeremo meglio tra poco; per il momento, è opportuno continuare a illuminare aspetti apparentemente più pedestri e purtroppo meno verificabili della frequentazione del Collegio Nazareno da parte del giovane Onorato. Come passava le sue giornate il giovane convittore? Sappiamo oggi, grazie ad alcune lettere di Pietro Verri (anch'egli educato al Collegio Nazareno), che la vita degli alunni non doveva essere propriamente semplice. Come scriveva il letterato milanese al fratello Alessandro:

> Mi dispiace una cosa. [...] Penso che tu avrai a quest'ora adottato perfettamente il dialetto romano; [...] questa è una musica che non posso soffrire, perché va unita colla idea del Collegio Nazzareno, dove ho passati i mesi più miserabili della mia vita. [...] Quando ascolto parlar romano, sento il sapore delle fave verdi che mangiava, il calore cocentissimo del sole sotto il quale passeggiavo col tabarro, il muso galeottico di quei frati che avevano podestà sopra di me, la bestialità di alcuni abruzzesi e calabresi, miei onoratissimi soci, che mi ricordo avevano muscoli erculei per dar pugni[107].

Possiamo provare a immaginare il giovane Onorato, ancora provato per la perdita della madre e ben presto orfano anche del padre (1759), divincolarsi tra «il muso galeottico» dei frati e la «bestialità» di alcuni compagni che avevano segnato la gioventù del Verri. Tuttavia, non sembra che l'abate Caetani fosse colpito negativamente da quegli anni. Bisogna ricordare che Onorato apparteneva ad una delle più antiche e prestigiose famiglie romane, e senz'altro la sua presenza fu tutelata da possibili spiacevoli esperienze. Conservò infatti sempre un piacevole ricordo della sua permanenza al Collegio Nazareno. Come scriveva lo stesso Caetani in una memoria probabilmente di suo pugno:

[106] A. C. Jemolo, *Il giansenismo in Italia prima della rivoluzione,* Bari 1928, p.342.
[107] Cfr. F. Novati e E. Greppi (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri,* vol. II, Milano 1910, p. 4.

Fin dall'età di quattordici anni perduto suo padre, restò orfano Onorato Caetani quasi in deposito dei PP. delle Scuole Pie, che così diligentemente l'educavano e contraddistinto da tutti gli altri convittori per una specie di contratto, che aveva fatto il Duca Michel Angelo suo padre con il rettore del Nazzareno di quel tempo[108].

Nonostante la «specie di contratto» lasci presagire una condizione privilegiata di Onorato all'interno del collegio, è palpabile una profonda vena di mestizia correre attraverso queste parole. Sembra che Onorato figuri quasi come un ingombro all'interno della sua stessa famiglia, e debba quindi essere messo «in deposito» da qualche parte in attesa che si decida cosa fare di lui. Tuttavia, la sua permanenza al collegio doveva essere allietata da una certa libertà in fatto di letture, le quali risulteranno fondamentali per lo sviluppo della sua *Weltanschauung* futura. Sulla sostanziale modernità dell'educazione impartita dagli scolopi ai giovani del Collegio Nazareno, che non facevano mistero di essere in sintonia con i fermenti riformisti di provenienza oltremontana, possiamo riportare per comodità il giudizio di un contemporaneo, l'erudito Marco Fantuzzi:

Il conte Martinelli di Rimino mi confessò che Egli divenne filosofo nel Collegio Nazareno e che ivi vi lesse e studiò Volter, Russò, l'Elvezio etc. datigli da que' Padri. [...] A qualcuno piacque la novità, e quindi suscitò critica sul sistema antiquato de' studi de' Gesuiti. Piacquero gli allievi de' Scolopi, comecché più pronti, più vivaci ed in certe cose più istruiti[109].

La vivacità intellettuale di Onorato fu in parte determinata proprio da quegli anni "agrodolci", lontani sì dalla famiglia d'origine, ma sicuramente allietati da nuovi e più vasti orizzonti culturali dischiusi da queste letture che, come nota giustamente Fiorani, «ricorrono facilmente sotto la sua penna» negli anni a

[108] Archivio Caetani, *Memoria segreta,*doc. n. 203773.
[109] M. Fantuzzi, *Memoria economica e politica per lo Stato ecclesiastico 1799-1800,* citato in V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p. 124, n. 1.

seguire[110] (lo stesso Onorato scriverà in una minuta al fisico Giambattista Beccaria, col quale egli condividerà la passione per gli esperimenti nel campo dell'elettricità: «Io sono attaccatissimo ai PP. delle scuole Pie, e da essi riconosco il primo sviluppamento durante il corso di anni 11 della mia educazione nel Collegio Nazareno»)[111].

Quel che però Onorato non poteva sapere, era che quel lungo periodo preposto alla cura della sua formazione intellettuale non avrebbe portato i risultati sperati. Si direbbe infatti che proprio all'interno delle mura scolastiche veniva preparata accuratamente la sua futura condizione sociale, o meglio, il suo ruolo in una ben definita nicchia all'interno della paludosa società romana, cui difficilmente egli avrebbe potuto sottrarsi, nonostante notevoli sforzi intellettuali ed eruditi. Il piccolo tabarro nero obbligatorio per gli studenti del collegio[112], tanto inviso al Verri, avrebbe assunto ben presto le dimensioni dell'abito talare, una veste che identificava a Roma l'appartenenza a una ben nutrita e influente compagine della popolazione romana: quella dei preti. Come fa notare David Silvagni, a Roma manca un autentico ceto borghese, e questo posto vacante all'interno della società viene occupato da un vero e proprio esercito di abati, la cui *mise* identifica subito una posizione ben elevata nella società romana:

L'abito da abate nobilitava, quello civile degradava. E l'abito civile, senza i merletti, i ricami, i bottoni di diamanti (e la spada soprattutto), era un vestito volgare. Invece l'abito nero, il giustacore, le brache, e le calze nere, il mantello di seta appeso e svolazzante sugli omeri, la

[110] L. Fiorani, *Onorato Caetani...,* cit., p. 15.

[111] Archivio Caetani, Fondo monsignor Onorato Caetani, min. a G.B. Beccaria del 28.11.1779. D'ora in poi, per citare le sigle dei documenti, varrà lo stesso metodo utilizzato da Luigi Fiorani in *Onorato Caetani...,* cit.: per quanto riguarda le minute di pugno di Onorato, verrà usata la seguente sigla: Arch. C., F. m. O. C., min. a [nome del corrispondente]. Per quel che riguarda le lettere inviate da corrispondenti a Onorato Caetani, in luogo della dicitura «min.» comparirà «corrisp.».

[112] «Il Cardinale Vicario vi aggiunse questo suo ordine: [...] In sequela del superior prescritto di Nostro Signore si dichiara et si ordina che la forma dell'abito da usarsi dai convittori del nuovo collegio sia nero, e da abbate, con soprana parimenti nera fino a terra in luogo del Ferraiuolo, quando anderanno per la città accompagnati però sempre da un Religioso, o Sacerdote, o Chierico», citato in P. Vannucci, *Il Collegio Nazareno (1630-1930),* Roma 1930, p. 156.

zazzera o la parrucca, ed il cappello triangolare, [...] era un vestito semplice, poco costoso ed anche elegante, a condizione di avere una bella corporatura, dei buoni garretti, i capelli bene impolverati e la faccia rasa e senza rughe[113].

Non ci dilungheremo, per ora, su quale valore sociale avesse la condizione di abate nel Settecento romano. Si può accennare tuttavia sin da subito come Onorato vivesse questa sua appartenenza al clero romano come una sorta di sospensione, mai del tutto metabolizzata, in un ruolo non consono alle sue capacità intellettuali. Tale sospensione sarà forse da identificare con un concetto utilizzato dal Caetani proprio in una lettera al Verri, ossia quello di «indolenza», uno stato quasi letargico che oscilla in una zona interstiziale tra piacere e dolore[114]. Effettivamente, possiamo dire che la sua vita trascorra quasi tutta in questa sorta di «indolenza», nella ricerca d'un rifugio che lo possa celare agli occhi di quella Roma da lui amata e detestata contemporaneamente. La sua stessa considerazione della città sembra essere confinata nella terra di nessuno dell'«indolenza», oscillando, secondo espressioni tratte dai suoi carteggi, tra lo stato di grazia d'esser «le berceau et la maitresse des beaux arts»[115] e nel contempo la città presbiteriale «ove comandano barbagianni, poveri e sciocchi preti»[116]. Si direbbe che Onorato passi la sua vita nell'affanno di «togliersi dunque dagli occhi d'un popolo, che tutto vede, di tutto parla, e niente perdona» come scriveva a proposito del popolo romano l'anonimo estensore d'un elogio del Metastasio pubblicato sul «Giornale delle Belle Arti» nel 1784[117]. Questa sensazione di inadeguatezza, ma nel contempo anche di rassegnazione per la sua appartenenza a una casta culturalmente depressa e chiusa ai fermenti novatori del secolo («Bisogna

[113] D. Silvagni, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX,* Roma 1971, p. 63.
[114] «Tra il godimento e la privazione non vi è mezzo, ma tra il piacere e il dolore ve n'è uno, cioè l'indolenza. Perché ella vorrà dunque che noi cadiamo dal piacere nel dolore come noi cadiamo dal godimento nella privazione» (Arch. C., F. m. O. C., min. a P. Verri dell' 11.4.1781.)
[115] Arch. C., F. m. O. C. min. a F. B. de Felice dell' 11.2.1784.
[116] Arch. C., F. m. O. C., min. a Francesco V Caetani del 30.1.1790.
[117] «Giornale delle Belle Arti», 29, 17.7.1784.

ch'io stia sempre colla borsa in mano e con i ringraziamenti in bocca. Mi si dice, che potrei star meglio col mantello da filosofo, che colla mantelletta da prelato», avrà modo di scrivere nel 1789)[118], doveva provenirgli in gran parte proprio dai suoi anni collegiali, i quali l'avrebbero predisposto, da un lato, a una *forma mentis* improntata su una necessità sempre più viva di novità culturali; dall'altro, all'accettazione disillusa del suo ruolo di "abate Caetani". Può essere utile riportare un episodio della vita di Onorato riferito da lui stesso in una minuta indirizzata all'enciclopedista svizzero Fortunato Bartolomeo de Felice :

Eccovi un'avventura che mi accadde mentre ero nella mia prima gioventù. Ero in casa di mio zio tutto interessato ai gesuiti. Il gesuita Benvenuti che in oggi sta in Polonia svolgendo il catalogo dei libri proibiti, mi dimandò se io conoscevo le lettere del card. d'Ossat colle note di Amelot. Io benché giovine intesi la ragione, e tosto negai di conoscerle. Il gesuita me le lodò, e mi stimò a leggerle, e farne le mie delizie. Io lo ascoltai senza mai rispondergli perché allora sapevo ben fare l'*enfant*. Non s'ignorava da questi padri che io ero stato educato dai loro rivali. Al padre Natali teologo allora del Nazareno raccontai l'avventura. Egli lodò la mia dissimulata ignoranza, e fu ben contento che un uomo fosse stato la *dupe* d'un giovine. Questo è il mio carattere anche in oggi in Roma di fare l'ignorante, e posso rassicurarvi che niuno al mondo ha concepito quell'idea di me che avete voi. Io mi ricorderò sempre del bel precetto che mi diede il P. Tosetti, allorché uscii dal collegio, di non giammai mostrare in Roma né la dottrina che si ha, né tutti i libri che si conoscono[119].

Proprio durante gli anni scolastici, Onorato fu anche eletto Principe della cosiddetta «Accademia degli Incolti», vivace consesso intellettuale nato nel 1658 in seno al Collegio e destinato a promuovere i migliori allievi davanti alle più importanti personalità dello Stato Pontifico[120]. In questa giovanile esperienza si inscrive la sua prima committenza artistica. Quando un allievo

[118] Arch. C., F.m.O.C., min. al P. Buonafede del 22.9.1789.
[119] Arch. C., F. m. O. C., min. a De Felice del 1782 (senza data).
[120] Cfr. A. Negro, *Il ritratto segreto. Miti e simboli nella quadreria dell'Accademia degli Incolti al Collegio Nazareno*, (catalogo della mostra di Roma, Aprile – Maggio 2004), Roma 2004.

compiva il suo *cursus studiorum* e lasciava il collegio e l'Accademia, era consuetudine donare un quadro all'istituto[121]. Onorato scelse come tema *La Clemenza di Scipione* **[fig.14]**, copia di anonimo da un originale di Sebastiano Conca, commissionato verso il 1762[122]. Il dipinto, sebbene si presenti come piuttosto secco e di mediocre fattura, mostra come Onorato già in gioventù anelasse a virtù stoiche che egli doveva aver assorbito tramite lo studio della storia romana e tramite i precetti giansenisti che venivano impartiti al Collegio Nazareno. Infatti, questa sua prima committenza s'incanala in quella corrente iconografica definita da Robert Rosenblum «exemplum virtutis»[123], uno dei filoni figurativi più fortunati e ricchi di implicazioni estetiche dell'arte del Settecento. Se lo studioso americano individua come cause prime nell'affermarsi di quest'iconografia la «crescita di un pubblico borghese» e «lo zelante riesame dell'antichità greco-romana» combinato con la «nuova domanda di una stoica sobrietà di forma ed emozione»[124], possiamo individuare nel caso del Caetani anche la componente estetica giansenista, la quale, secondo Rosario Assunto[125], favoriva i temi quiritari dell'arte classicista perché:

> Poteva venire incontro alle esigenze di una religiosità tutta interiore e rigorista, senza lusinghe sensualeggianti e monda da ogni enfasi di visuale o scritta oratoria; la religiosità, appunto, della quale era fautore il Bottari [...] che in casa propria riuniva i fautori di quel movimento[126].

Proprio il Bottari e il suo circolo giansenista ebbero più che un influsso sul giovane Onorato. Questi, all'uscita dal Collegio, iniziò a frequentare

[121] Ivi, p.36.
[122] Per le notizie relative alla copia voluta da Caetani dal dipinto del Conca, si veda A. Negro, *Il ritratto segreto,* cit., pp. 106-108.
[123] R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo,* Roma 1984, pp. 85-130.
[124] Ivi, p.85.
[125] R. Assunto, *Neoclassicismo e razionalismo estetico,* in «Psicon», IV, 1976, pp. 23-31.
[126] Ivi, p. 26.

attivamente il cosiddetto «Circolo dell'Archetto», uno dei più importanti cenacoli intellettuali del Settecento romano, di marcato stampo riformista e antigesuita[127]. Questo importante consesso era solito riunirsi a Palazzo Corsini alla Lungara, ove venivano puntualizzate e discusse soprattutto le controversie e le dispute dottrinali interne alla Chiesa, nonché le novità politiche e culturali della Roma del tempo. Per comprendere meglio l'alto livello formativo di queste riunioni, da cui Onorato Caetani trasse i più proficui insegnamenti per la sua maturazione culturale, possiamo servirci più agevolmente delle parole di Romana Palozzi, che con felice sintesi ha individuato le principali caratteristiche intellettuali di chi vi prendeva parte:

> Ammiratori dei solitari di Port Royal, lamentano che essi vengano considerati eretici; rigoristi, accentuano le invettive contro la licenza, il lusso, il malcostume in Roma, proclamano un ritorno della Chiesa alla disciplina dei primi secoli, richiamano ad una purificazione del culto per l'integrità e il bene della fede, desiderano che un rinnovamento non solo morale, ma intellettuale, sollevi il clero e i fedeli; promuovono e diffondono la cultura, la partecipazione del popolo alla vita liturgica, combattono le superstizioni[128].

Tuttavia, questa lunga formazione "giansenista" e "riformista" va innestandosi su un'impronta culturale già profondamente impressa nei suoi primi anni passati in famiglia. Sebbene, come già si è detto, i documenti sull'infanzia di Onorato siano piuttosto esigui, è forse opportuno tentare almeno di abbozzare, con i dati a nostra disposizione, quegli anni trascorsi in un clima sereno e in ambiente culturalmente vivace, resi tali soprattutto dalla presenza di Carlotta Ondedei Zonga **[fig.15]**, madre di Onorato, la cui breve presenza nella vita di Onorato ha tuttavia un rilievo fondamentale. Per far questo, è opportuno un piccolo salto indietro. Dal 1725 i Caetani risiedevano per lo più

[127] Sul «Circolo dell'Archetto», si veda R. Palozzi, *Mons. Giovanni Bottari e il circolo dei giansenisti romani,* in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», serie II, vol. X, 1941, pp. 70-90 e pp. 199-220. Sulla partecipazione di Onorato Caetani al «Circolo dell'Archetto», cfr. L. Fiorani, *Onorato Caetani....,* cit., pp. 18-22.

[128] R. Palozzi, *Mons. Giovanni Bottari...,* cit., pp. 71-72.

nella cosiddetta "Villa Caserta" all'Esquilino, una grande villa suburbana circondata da una vasta vigna che si estendeva per diversi ettari nei pressi di S. Maria Maggiore, tra via Merulana e l'arco di Gallieno[129]. La villa divenne un cenacolo letterario e artistico in cui trovarono protezione alcuni tra i più importanti esponenti dell'*intellighenzia* della Roma del tempo, come il poeta Metastasio, il fisico Jacquier, il matematico Benedetto Stay, il grecista e latinista Raimondo Cunich, e soprattutto i due più grandi artisti del secolo, Pompeo Batoni e Anton Raphael Mengs, i quali, assieme ad Angelica Kauffman, avranno un ruolo molto importante nella vita di Onorato[130]. Possiamo immaginare che le conversazioni intrattenute tra i Caetani e i loro ospiti rientrassero in quella tipologia che Carl Justi definì «die gelehrten Konversationen»[131], le conversazioni erudite che erano nel contempo uno svago per studiosi e antiquari, nonché una fonte di prima mano di nozioni erudite e di notizie dal mondo. Gli argomenti erano i più disparati, dalle scienze naturali all'astronomia, dalle nuove uscite letterarie alle notizie mondane. Tuttavia, come osserva Justi, elemento di unione, distensione e soprattutto di interesse generale erano sicuramente l'antiquaria e le belle arti:

> L'antiquaria era da sempre in Roma un elemento di concordanza e chi ne capiva qualcosa era, in ogni conversazione, in ogni luogo, sempre a suo agio. Però era forse l'Arte l'unico vero tema in grado di avvincere la disinvolta attenzione dei romani, a cui la sua filosofia di vita (*Lebenphilosophie*) concedeva un'eccezione rispetto alla consueta *vanitas vanitatum*[132].

Possiamo quindi ipotizzare che un giovanissimo Onorato maturasse una certa curiosità intellettuale già prima di entrare in collegio e nei ritrovi della cerchia

[129] Per le vicende inerenti a questa villa, residenza privilegiata dei Caetani fino all'acquisto del palazzo di Botteghe Oscure nel 1776, molte informazioni si trovano nel contributo di A. Campitelli, *Le residenze dei Caetani dal XIII al XVIII secolo,* in L.Fiorani (a cura di), *Palazzo Caetani, storia, arte e cultura,* Roma 2007, pp. 69-91.
[130] L. Fiorani, *Onorato Caetani...,* cit., pp. 12-13.
[131] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* Köln 1956, vol. 2, p. 146.
[132] Ivi, p.148.

giansenista del Bottari, ove molte di quelle idee allo stato larvale dovevano poi trovare ampio sviluppo. Abbiamo menzionato più volte Carlotta Ondedei, ma è opportuno ora soffermarci per un poco su questa figura, che per levatura e complessità meriterebbe forse uno studio a parte. In una lettera di Pompeo Batoni del 28 novembre 1781, scritta in risposta a Onorato che era in trattative col pittore lucchese per comprare il ritratto della madre in veste di Diana **[fig.15]**, Carlotta viene descritta come una delle figure in primo piano nel vivace scenario culturale romano di primo Settecento:

...Non so, se l'E.V. sappia, che i primi passi della mia fortuna furono l'effetto della protezione, e dell'amicizia di cui mi onorava l'ottima Duchessa di Sermoneta, sua degnissima Madre. Fu essa la prima persona di rango che io nella prima gioventù conoscessi in Roma, fu la prima che facesse rilevare le mie fatiche alli più illustri e più illuminati personaggi, da cui era continuamente circondata e ammirata, e siccome volle distinguersi per ogni genere di coltura, fu la prima Dama a cui ebbi l'onore d'insegnare il disegno, che giunse presto a possedere con molta lode, e di cui V. E. dopo ventinove anni mi mostrò con mio piacere molti saggi da me corretti. [...] Poco prima di morire mi commise il suo ritratto sotto le divise di Diana. Io l'ho sempre conservato gelosamente, e non saprei cederlo, se non alle richieste dell'Ecc.ze Loro. [133]

A quanto risulta dalle notizie forniteci dallo stesso Onorato, Carlotta sembrava essere mossa da una vorace curiosità intellettuale, che si riversava allo stesso modo nelle belle arti, nella letteratura e anche nelle scienze. In una minuta del 1782, Onorato tiene a ricordare a un suo corrispondente come nel salotto di Villa Caserta fosse comparsa la prima macchina elettrica brevettata dal padre Jacquier[134], già menzionato *protegé* dei Caetani. È dunque lecito pensare che, sotto gli auspici di Carlotta, a Villa Caserta si professasse quel che Johann

[133] Arch. C., F. m. O. C., corrisp P. Batoni, 28.11.1781 (La lettera è riportata per intero in L. Fiorani, *Onorato Caetani...*, cit., pp. 162-163).

[134]«Le Pere Jacquier a ètè ami de ma mere que par le propos de Jacquier de l'electricité dont vous me venez de parler dans la lettre, je vous dirai qu'elle a ètè la premiere dans Rome à introduire la machine electrique dans le 1746 environ auparavant encore que cette machine fut connu dans l'Université de Rome. J'en ai un certificat en lettre du meme Pere Jacquier» (Arch. C., F. m. O.C., min a F. B. de Felice del 20.7.1782).

Huizinga ha definito «rococò scientifico»[135], fenomeno culturale tipico del XVIII secolo, il quale, lungi dall'essere un frivolo e timido interesse salottiero per le scienze, è di fatto il primo serio tentativo di divulgare a un largo pubblico le scoperte scientifiche del secolo. Onorato sarà sempre molto interessato ai progressi scientifici della sua epoca e si dedicherà con molto interesse anche a un ramo del sapere molto particolare, a cui, proprio nel secolo delle *lumières*, vien tentato di conferire uno statuto scientifico: la fisiognomica.

Per tutta la sua esistenza, Onorato conservò gelosamente il ritratto della madre come unico ricordo del suo volto, il quale è spesso al centro di alcune sue riflessioni fisiognomiche, come la seguente:

Mia sorella la Lanti portava il nome della regina di Francia Enrichetta, e mia madre Carlotta, ambedue avevano fisionomia francese, e mia sorella era di quelle fisionomie di Pussino incise al tempo di Luigi XIV[136].

In un secolo come il Settecento, in cui le riflessioni fisiognomiche di un Lavater tentavano di assumere la dignità di "scienza del volto" (facendo appassionare a questa nuova prospettiva scientifica Goethe e Herder, ma nel contempo rendendo scettico Lichtenberg)[137], Onorato vede nella tipologia del ritratto un supporto d'importanza primaria per le sue riflessioni sul carattere degli uomini e sugli eventi storici. Tutta la vita di Onorato è di fatto venata d'una curiosità quasi morbosa nel conoscere le fisionomie dei suoi avi e familiari, di uomini illustri e corrispondenti, di cui cerca di procurarsi quanti più ritratti possibili. Il fine di questa indefessa ricerca caratteriale nella mappatura del volto umano era quello di usufruire d'un ulteriore "testo" per gli studi eruditi,

[135] J. Huizinga, *Le immagini della storia,* Torino 1993, p. 364.
[136] Arch. C., Misc. 1113-1210.
[137] Cfr. G. Gurisatti (a cura di), *Lo specchio dell'anima: pro e contro la fisiognomica. Un dibattito settecentesco: Johann Caspar Lavater, Georg Christoph Lichtenberg,* Padova 1991.

per soddisfare, in ultimo, quell'«esigenza morale di fedele introspezione»[138] che sembra essere l'obiettivo principale del XVIII secolo, in arte come in filosofia: occorre ricordare le parole di Lavater, padre della fisiognomica, secondo cui «des Menschen Gegenwart, sein Gesicht, seine Physionomie der beste Text zu allem ist»[139]. Un esempio significativo è la lettera del 4 aprile 1781 a Pietro Verri, in cui Onorato, dopo aver lodato il filosofo milanese per le sue idee all'avanguardia in Italia cui egli aderisce *in toto* («Io ho si grande opinione del suo merito, che più volte son divenuto l'apologista delle sue idee che mi si voleva contrastare dai partigiani di Locke, di Montesquieu e di Hume»), gli dimostra la sua ammirazione in modo molto singolare, ovvero auspicando la comparsa di un suo ritratto tra quelli degli studenti illustri del Collegio Nazareno:

Ella ha saputo fare co' suoi talenti non meno gloria all'Italia, che a Roma stessa mia patria, la quale da giovine ebbe la fortuna di educarlo nel luogo stesso ove mi trovo di esser stato. Ciò mi ha dato un dritto di stimolare più volte i direttori di questo luogo affinché onorino la galleria dei loro allievi illustri anche col suo ritratto. Questo può andar del pari con quelli del conte Algarotti, del celebre fisico P. Torre, e di altri illustri personaggi che vi sono[140].

In una minuta del 1781 diretta allo zio Ottaviano Ondedei, fratello di Carlotta, Onorato lascia ben comprendere come il ritratto della madre eseguito da Batoni abbia un altissimo valore non solo affettivo, ma anche e soprattutto mnemonico di questa figura così importante ma nel contempo così evanescente:

Io mi glorio di esser nato dalla Duchessa Carlotta Ondedei dacché ho letto una lettera di questa donna che respirava non solo dei sentimenti nobili, ma ancora istruttivi, e forse superiori di molto al suo sesso, e confesso che non sarei stato capace io forse nella sua età

[138] E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società,* in *Storia d'Italia. I documenti,* Torino 1973. vol. V, p. 1092.
[139] J.K.Lavater, *Physiognomische Fragmente,* Winterthur 1784, vol.II, p. 76.
[140] Arch. C., F. m. O.C., min. a P. Verri del 4.4.1781.

di farla, tanto è bella! Io conservo il suo ritratto che ho comprato da Pompeo Batoni, e giacché l'ho perduta senza conoscerla ne terrò cara l'immagine tutto il tempo della mia vita [141].

A farci comprendere ancora meglio la levatura intellettuale di Carlotta, e il suo ruolo nella società romana del tempo, sono alcune lettere ritrovate fortunosamente nel fondo generale dell'Archivio Caetani, scritte da due corrispondenti d'eccezione: il filosofo ed economista napoletano Antonio Genovesi e l'archeologo toscano Ridolfino Venuti. Genovesi, il quale può annoverarsi tra le vette del riformismo italiano del Settecento e fra i primi promotori in Italia d'un nuovo sistema educativo improntato su matrici illuministiche[142], scrisse a Carlotta il 22 ottobre 1748:

Quando V.E. mi ha fatto richiedere una lista delle operette, ch'io per uso dei miei scolari sia dato in luce, ella ha voluto senza dubbio rinfacciarmi la mia negligenza, e la mia rozzezza, per non avergliele prima presentate, e per non averla ossequiata di persona, come era il mio dovere, dopo che aveva io saputo, ch'ella aveva di me cercato novelle dal Sig. Domenico Caracciolo.[...] Perché la prego, poiché ha avuta la bontà d'avermi nel numero di coloro che coltivano le lettere, a non tenermi per così rozzo, come io comparisco, e di non far quest'oltraggio alla letteratura. In testimonianza della stima e del rispetto grandissimo, ch'io ho per l'E.V., le presento i miei libretti, e glieli presento con timore, perché so dal Sig. Nicola Montina quanto ella vale nelle scienze più sublimi. Ci mancano due pezzi, i quali con niuna diligenza ho potuto ritrovare, un compendio di Storia Fisica, ch'io prefissi all'edizione di Muschembrock (*sic*) qui fatta, ed una risposta all'abate Conti, di cui se ne stamparono molte poche. Se io saprò che l'E.V. le riceverà con quella bontà, con cui tratta tutti gli uomini di lettere, io avrò ricevuto compitissimo premio di tutte le mie fatiche[143].

Ancora più interessanti sono le due lettere scritte da Ridolfino Venuti. A quanto sembra, il fratello di Ridolfino, Marcello Venuti, anch'egli archeologo ed erudito, avrebbe composto un'opera sulle antichità ercolanensi che aveva

[141] Arch. C., F. m. O. C., min. a O. Ondedei del 28.4.1781.
[142] Cfr. P. Casini, *Introduzione all' Illuminismo. Da Newton a Rousseau,* Bari-Roma 1973, p. 531.
[143] Arch. C., Fondo Generale (poi F. G.), lettera di A. Genovesi a C. Ondedei del 22.10.1748.

finito per incontrare ben presto la disapprovazione del re: com'è noto, si voleva limitare quanto più possibile la fuoriuscita dalla corte napoletana di notizie e immagini riguardanti le nuove scoperte archeologiche, se non tramite pubblicazioni autorizzate, il cui circuito di distribuzione era deciso dal re in persona. Venuti chiede quindi a Carlotta di intercedere presso il re di Napoli al fine di dare il *nulla osta* a uno studio erudito del fratello che sembra aver comportato già diverse spese, come può leggersi in questa lettera scritta il 20 settembre 1748:

Eccellenza, mi suppongo, che il Sig. Ab. Stay averà ragguagliata l'E.V. della relazione delle Antichità di Ercolano che si sono scoperte nel tempo che il Marchese D. Marcello mio fratello era in Napoli appresso alla MM.LL. la quale è già stampata, e che sentino, che Mr. Baiardi ingelosito della med.ma scriveva minacciando da parte del Re, il che credeva forse un timore, che egli volesse pormi: ma essendomi pervenuta in quest'ordinario una lettera del Sig. March. Tanucci il quale mi dice avergli il re mostrato il dispiacere di questa stampa; io gli ho risposto, che quantunque si aveva sia già stampata io non la pubblicherò più senza la licenza di S.M.[...] Onde non so comprendere perché debba essere proibito a mio fratello di pubblicare la sua, soggiungerò io inoltre, che essendo questo un semplice prodromo, è saggio delle antichità trovate nel tempo di mio fratello, questo non può in nessuna maniera pregiudicare la grand'opera di Mons. Baiardi, anzi egli dovrebbe aver piacere che tutte queste relazioni escissero avanti alla sua opera, non solo per prevalersi delle notizie degli altri, ma per potere essere informato di molte cose, che non essendomi stato egli, e non avendole vedute, né potendole più vedere. [...] Prego pertanto l'E.V. se potesse favorirmi con qualche mezzo di potere fare pervenire queste mie ragioni alla maestà della Regina per potere ottenere la permissione di questo piccolo volume in più per non avere buttato la considerabile spesa fatta[144].

Carlotta non dové tuttavia riuscire nella sua mediazione, che non fatichiamo a immaginare come molto sollecita, a quanto risulta da quest'altra lettera di Venuti del 17 ottobre 1748:

[144] Arch. C., F.G., R. Venuti a C. Ondedei, 20.9.1748.

Eccellenza, quanto resto tenuto all'E.V. per tanti incomodi presi a mio riguardo nel noto affare, tanto resto meravigliato dell'impegno di codesta corte: ed invero tutti i letterati d'Italia resteranno meravigliati in sentire un tal fatto, sapendo che i re ed i sovrani non hanno mai impedito agli eruditi di scrivere sopra materie puramente letterarie, ove non entrano affari di stato[145].

Il fatto che Venuti si rivolgesse a una nobildonna romana per sbloccare questo increscioso incidente con il re di Napoli, fa comprendere come Carlotta Ondedei fosse la vera promotrice dello sforzo compiuto dai Caetani per attestarsi tra le più munifiche e culturalmente rilevanti famiglie del Settecento italiano, e ciò nonostante le avversità economiche cui abbiamo accennato. Vissuta troppo poco, la sua eredità culturale doveva tuttavia guidare Onorato nei difficili anni a venire, fatti di solitudine e chiusura in spazi essenzialmente mentali, ove l'abate Caetani, in mezzo ai suoi libri e alla sua collezione di medaglie, quadri e sculture, che analizzeremo nel prossimo capitolo, poteva trovare forse un poco di sollievo dai suoi contenziosi col fratello e dal suo sdegno per la società romana (come scriverà al padre Buonafede nel 1789: «Io vivo qui non in mezzo al gran mondo, perché non sono nato, né fatto per lui»[146]). Molto probabilmente Carlotta, e ciò appare quanto mai significativo, fu anche la responsabile della decorazione e delle scelte ornamentali che dovevano rendere gli spazi di Villa Caserta estremamente godibili per i suoi

[145] La lettera continua: «Con tutto che il re di Prussia facesse stampare a proprie spese il suo Museo Brandeburgico, nonostante non impedì ad Ezechiele Spanemio di stampare contemporaneamente varie dissertazioni sopra alcuni monumenti del detto Museo. Tanto il Re non averà, ne era possibile che avesse il suo intento, poiché il Gori di Firenze ha già pubblicato il suo trattato *De Antiquitatibus Herculanensibus,* e se non avessi avuto un fratello nelle groppe, al quale temo, che potessero fare qualche affronto, certamente non mi sarei preso alcuna soggezione, tanto più che non ho avuta alcuna proibizione da nessuno. Mandai per mezzo al Sig. Abate Stay a S.E. il frontespizio del libro, e la lettera dedicatoria , acciò se ella lo stimasse opportuno la potesse far vedere alla Regina, con rappresentargli, che un'opera dedicata a suo fratello non ardisce d'essere senza il permesso delle MM. LL. pregandola, quando lo creda riuscibile, e senza suo incomodo di fare qualche altro passo, e con Fregianni, e con chi stimerà opportuno; altrimenti bisognerà aspettare, che Mons. Baiardi dia fuori il suo primo tomo, ed allora pubblicare il nostro piccolo libro, supponendosi essere io secondo l'intenzione del Re, il quale vuole, che Mons. sia il primo, e questo non deve differire a mio credere, che qualche mese poiché so che ha già messo mano alla stampa» (Arch. C., F.G., R. Venuti a C. Ondedei, 17.10.1748).

[146] Arch. C., F. m. O. C., min. al P. Buonafede del 18.8.1789.

frequentatori. Benché Onorato non abbia passato che pochi anni in quel salotto, tanto da non avere quasi alcun ricordo della madre, è non di meno molto importante per l'economia del nostro discorso andare ad indagare quel breve periodo di cui non rimangono praticamente documenti, ma di cui possiamo avere una sorta di istantanea esaminando la collezione d'arte dei Caetani nella prima metà del Settecento.

3. La collezione Caetani nella prima metà del Settecento

Siamo in grado oggi di ricostruire l'entità della collezione Caetani di primo Settecento grazie all'inventario *post mortem* di Michelangelo I Caetani[147], compilato all'incirca nel 1760, in cui vengono descritti l'arredamento, i quadri e le statue presenti a Villa Caserta sull'Esquilino e nella Villa di Cisterna, le due residenze privilegiate dei Caetani prima dell'acquisto del Palazzo a Botteghe Oscure. Sfogliandone le pagine, si può vedere come il gusto per l'arredamento dei Caetani sia alquanto tradizionale, misurato e non presenti grandi segni dello sfarzo che invece contraddistingue i palazzi di altre grandi famiglie romane. Non sembra infatti fossero presenti grandi apparati decorativi, con l'eccezione di alcuni arazzi e fregi dipinti nelle stanze. Per quel che concerne l'arredamento, si potevano trovare tavolini con piano di legno impiallacciato di diaspro, *bureau,* coppe e vasi cinesi, servizi di porcellana biscuit, inginocchiatoi in noce con tiratori e scudi, parati di damasco color cremisi e arazzi con «prospettive boscherecce». Per quel che riguarda i dipinti, si può riscontrare una certa predilezione per tele e tavole di piccolo e medio formato, per lo più ritratti (sono numerosissimi quelli degli illustri antenati della famiglia, dei santi e dei papi)[148], nature morte con cacciagione, vedute di città (Roma, Napoli e altri feudi Caetani), scene bibliche, mitologiche ed

[147] Arch. C., Misc. 296-451, «*Inventario generale fatto nella morte della ch:me: del Sig.Duca D. Michel'Angelo Caetani originale del quale ritrovasi dal Monti notaro dell'A.C.*», 1760.
[148] Ivi, p. 29.

elegiache, opera di Leandro e Jacopo Bassano, Bartolomeo Passarotti, Parmigianino, Guido Reni. Molto interessante è anche la presenza di numerosi quadri raffiguranti animali e scene piuttosto singolari quali «funzioni spirituali di armeni e altri asiatici»[149]. Nei due palazzi dei Caetani non mancavano le *anticaglie*, sebbene al tempo non sembra che la famiglia avesse una collezione particolarmente estesa, paragonabile in qualche modo alle grandi collezioni romane descritte nei taccuini di Winckelmann[150]. Tuttavia, sembra fossero presenti pezzi piuttosto pregevoli, come per esempio una statua di bronzo rappresentante Ercole che regge il mondo sul collo[151], oppure statue di putti e sculture rappresentanti animali. Nelle stanze dei Caetani convivono dunque antichità classiche e dipinti di vario genere, tra cui colpiscono, per motivi che saranno chiariti in seguito, proprio le statue e le raffigurazioni di animali. Colpiscono inoltre le tappezzerie e i dipinti di tema esotico, affiancati a quadri e stampe di tema devozionale, nonché supporti eminentemente liturgici quali «cartaglorie» e paliotti d'altare in legno e argento raffiguranti scene bibliche[152]. È molto difficile oggi comprendere, tramite l'utilizzo d'un semplice inventario, come l'arredamento e gli *objets d'art* fossero disposti all'interno delle residenze dei Caetani. Tuttavia, a percorrere l'anodina inventariazione della collezione, si avverte come i piccoli e medi formati avessero una certa preminenza, facendo intonare il loro gusto ornamentale alle istanze intimiste, già vagamente "borghesi", che vanno velocemente affermandosi nel Settecento illuminista. Come ha osservato giustamente Francis Henry Taylor, il gusto delle conversazioni erudite e i ricevimenti nei salotti settecenteschi non ammettevano più un eccessivo affastellamento e un'esibizione pomposa di opere d'arte di grande formato, il che avrebbe stonato con un'esigenza di

[149] Ivi, p. 33.
[150] J. J. Winckelmann, *Ville e palazzi di Roma,* a cura di J. Raspi Serra, Roma 2000.
[151] Arch. C., Misc. 296-451, *Inventario...,*cit., p. 53,
[152] Ivi, p. 149.

raccoglimento intellettuale che si faceva sempre più urgente rispetto ai secoli passati[153]. Questo bisogno di intimità "borghese" e di rigore ornamentale è forse maggiormente riscontrabile in paesi come Francia e Inghilterra piuttosto che in Italia, dove le grandi famiglie patrizie, e specialmente quelle romane, ereditano palazzi e collezioni d'arte di dimensione principesca rispetto a quelle degli omologhi europei. Ma è anche vero che Roma, nella sua estrema eterogeneità, presenta una lunga scala di gradazioni che vanno dalla maestosità di Villa Albani ad ambienti privati più misurati e raccolti, e, tutto sommato, più autenticamente "illuministici", come per esempio gli appartamenti Chigi **[fig.16]**[154] e, per l'appunto, Villa Caserta dei Caetani. Una caratteristica che contraddistingue lo spirito settecentesco nell'arredamento da quello dei secoli precedenti sembra essere, come non ha mancato di osservare Mario Praz, la ricerca di una «grammatica della decorazione» poco tollerante verso stonanti «solecismi» ornamentali[155]. Prima della stagione del neoclassicismo più severo facente capo a Canova e dell'affermarsi del cosiddetto "stile Impero", v'è una sorta di fase di transizione tra rococò e classicismo che è stata definita, invero un po' semplicisticamente, "barocchetto", una definizione che ha tentato di incapsulare una tendenza eclettica e generalizzata di cui a Roma possono ritrovarsi numerose tracce. Per quel che riguarda specificamente la pittura, un ottimo strumento per farsi un'idea del gusto del primo Settecento romano e del suo "eclettismo" che si esprimeva in un disinvolto apprezzamento per quadri d'ogni formato e genere **[fig.17]** sono gli elenchi e le stime compiute da Giuseppe Ghezzi dei quadri

[153] «L'arredamento fu trasformato per accordarsi alla leggerezza della conversazione e alla fragilità del vestire e delle superbe acconciature. La decorazione fu ridotta all'intimità dell' *affaire clandestine*; il *bibelot* e la porcellana si affermarono e fornirono all'*ébéniste* e ai fabbricanti di *cabinets* graziose frivolezze per alleggerire la severità delle linee classiche» (F. H. Taylor, *Artisti, principi e mercanti,* Torino 1954, p. 333).

[154] Cfr. M. T. Caracciolo, *Un patrono delle arti nella Roma del Settecento: Sigismondo Chigi fra Arcadia e scienza antiquaria,* in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli,* (atto del Convegno Internazionale di Studi, Salerno-Ravello 1997), a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze 2001, pp. 101-121.

[155] M. Praz, *Filosofia dell'arredamento,* Milano 1981, p. 174.

esposti durante la festa della S. Casa di Loreto celebrata a S. Salvatore in Lauro ogni 10 dicembre[156]. In un contesto in cui le nobili famiglie romane fornivano i loro migliori dipinti in occasione delle celebrazioni dei marchigiani residenti a Roma, convivevano quadri raffiguranti soggetti di storia, prospettive, scene bibliche, ritratti, bambocciate, raffigurazioni di animali e di battaglie. Proprio in virtù di questa convivenza tra quadri storici, paesaggi, scene di genere, viene gradualmente abbattendosi quella "gerarchia dei generi" che tra Cinque e Seicento pregiudicava un corretto apprezzamento della particolarità intrinseche ad ogni quadro (lo stesso Ghezzi, nei suoi taccuini, attribuirà stime più alte a "bambocciate" e scene di genere rispetto a soggetti considerati accademicamente "superiori", quali temi storici e mitologici)[157]. Ciò si doveva in gran parte proprio all'estendersi, nel XVIII secolo, delle prospettive intellettuali, sollecitate da un intensificarsi della circolazione di libri, *pamphlets*, romanzi e cronache di viaggi esotici che, come fa notare Orietta Rossi Pinelli, provocano un progressivo abbattimento dei limiti imposti da gerarchie e canoni accademici considerati ormai eccessivamente oppressivi nelle arti visive, in letteratura, musica e, naturalmente, anche nel collezionismo:

La farsa, la commedia a soggetto, il romanzo di intreccio o epistolare, l'opera in musica andavano conquistando quello stesso pubblico sofisticato, colto, irrequieto, che si faceva sempre meno sedurre dalle scene d'eroismo e sempre più da tenere pastorellerie, scene galanti, rappresentazioni intimiste o domestiche, ritratti eleganti ma non necessariamente ufficiali, porcellane, automi, oggetti preziosi e ornamenti in ogni materia e in ogni stile dai colori chiari e smaglianti, stoffe orientali, specchi, lacche, piante esotiche e giardini paesaggistici[158].

---

[156] Cfr. G. de Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi,* Roma 1987.
[157] Ivi, p. XXVI.
[158] Citaz. da O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, cit., p. 109.

Tornando a parlare dei Caetani, in mezzo a questo variegato ambiente, in cui si mescolano belle arti, esotismo, antiquaria e devozione, un giovanissimo Onorato conosceva un mondo lucente, fatto di libri, dipinti e statue antiche che allargavano i suoi orizzonti culturali intridendoli di paesi lontani, imprese eroiche e uomini saggi che discutevano e sembravano abbracciare l'intero mondo con la loro dottrina ed erudizione. Doveva quindi crearsi in lui una *rêverie* che prendeva linfa da un mondo in un certo senso fittizio e irrimediabilmente lontano dalla realtà quotidiana, una realtà che, per pochi anni almeno, Onorato avrebbe conosciuto solo per sentito dire, protetto nella quiete suburbana di Villa Caserta. Questi impulsi culturali assorbiti già in tenera età dovevano portarlo a maturare un ben consapevole orientamento nelle sue scelte collezionistiche. Per esempio, la curiosità per culture esotiche, e in particolare per quelle orientali, saranno la ragione principale per cui Onorato, come molti altri collezionisti del Settecento[159], manifesterà un grande interesse per l'arte orientale, e in particolare cinese:

L'anno 28 della mia età essendo io ammalato, mi ricordo di esser stato più volte di mattina a prender aria nella villa del Sig. Cardinal Valenti in Roma, e tanto più [illeggibile] vi andava, quanto che per vedervi una stanza di setaria cinese, ove son delineati una gran parte dei loro costumi. Nelle pitture cinesi vi manca la prospettiva, del resto nel colorito e nella finezza di tratti non han che cedere agli europei. Mi venne fino desiderio in quell'anno di voler far copiare dei pezzi di questa setaria. Un uomo ebreo abile in questo genere che abitava in Roma, e che avea lavorato sotto il Sig. Cardinale padrone della Villa, copiandogli ogni tanto qualche pezzo cinese. Meravigliato del suo lavoro, si volle di me conoscere. [...] Quest'uomo morì, e non poté continuare il mio progetto di farmi dipingere i costumi cinesi[160].

È molto interessante questa inaspettata apertura di Onorato, il quale, in queste righe, mostra di possedere un notevole spirito critico, riconoscendo i

[159] Ivi, pp.125-155.
[160] Arch. C., F. m. O. C., "Vita e Opere A-B-C-".

pregi d'un sistema pittorico completamente diverso da quello occidentale, a cui l'arte cinese sembra essere inferiore solo limitatamente alla prospettiva[161]. Proprio l'interesse per l'esotico manifestato dal Caetani collima con quello di un intero secolo, interesse che «significò per la comprensione degli avvenimenti storici e sociali un orientamento più ampio e più aperto, il consolidamento dei propri valori culturali grazie al confronto con l'estraneo»[162]. Solo tre anni dopo, nel 1773, Onorato avrebbe commissionato un'opera d'arte di genere e ambito totalmente diverso, ma che non è in alcun modo in conflitto con i suoi interessi "esotici". Egli richiederà difatti a uno dei numerosi "formatori" presenti a Roma in quegli anni (Costantino Mazzoni) una copia in gesso della statua di Lucio Papirio e di sua madre **[fig.18]**, altra iconografia di *exemplum virtutis* che conobbe grande fortuna nel Settecento (essa compare anche sul rilievo del piedistallo su cui si appoggia il giovane inglese Francis Basset in un ritratto di Batoni del 1778 **[fig.19]**). Difatti, come vedremo distesamente nel prossimo capitolo, Onorato sembra collezionare con disinvolto spirito eclettico e di vero *curioso* dipinti, medaglie, curiosità scientifiche, statue antiche e copie in gesso di epoche e provenienza molto differenti, che però rientrano tutte in un disegno collezionistico volto a creare una sorta di piccola *Wunderkammer,* in cui esotismo, scienze e antichità convivono perfettamente. Valgono ancora oggi le parole di Louis Hautecoeur, il quale ha enunciato perfettamente le connessioni tra passione per l'antichità classica e curiosità per culture distanti ed esotiche, accomunate da una matrice filosofica tipica del "secolo dei Lumi":

[161] La mancanza di prospettiva nei dipinti cinesi sembrava colpire molto gli europei tra XVII e XVIII secolo. Nel 1685 William Temple scriveva: «Essi [i cinesi] impiegano per lo più le loro facoltà inventive nell'escogitare figure che siano di grande bellezza, tale da sorprendere l'occhio ma senza alcun ordine nella disposizione delle parti che sia agevolmente o normalmente osservabile» (Citato in O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo,* cit., p.127).

[162] Citaz. in J. Huizinga, *Le immagine della storia,* Torino 1993, p.371.

La philosophie favorisait aussi cette admiration de l'antiquité, elle prechait la retour à la nature, elle engageait ses fidèles à se libérer des liens dont nous entoure la société et à decouvrir l'homme immuable sous les habitudes particulières; elle enseignait l'identité foncière du turc et du chinois, éloignés dans l'espace, des anciens et des modernes, séparés par le temps; l'orientalisme n'était pas sans rapport avec la manie de l'antiquité; comme on pretait aux chinois une vie toute raisonnable, on croyait que les romains et le grecs, en qui les siècles n'avaient pas encore accumulé les préjugés et les vices, étaient plus proches de la nature[163].

[163] L. Hautecoeur, *Rome et la reinassance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle,* Paris 1912, pp. 14-15.

CAPITOLO II

1. Il background storico, culturale e biografico di Onorato Caetani collezionista

Nel 1765 Jean-Jacques Rousseau, a seguito della cosiddetta "lapidazione di Motiers", durante la quale una folla di cittadini aizzata da un prete locale aveva intrapreso una sassaiola contro la sua casa, si rifugiò sull'isolotto di Saint-Pierre, una sorta di *locus amoenus* nel mezzo del lago di Bienne immerso nel silenzio e nel rigoglio della natura. Rousseau, sempre più angustiato da quella che sembra una "caccia all'untore" nei suoi confronti e che ben presto doveva portarlo a riparare in Inghilterra presso l'amico David Hume, assapora, come egli stesso scrive nella splendida *Cinquième Promenade* delle sue *Rêveries du promeneur solitaire,* la dolcezza del «prezioso *far niente*»[164] nella solitudine d'un luogo appartato dalla malvagità del mondo, quasi un ritorno a quello «stato di natura» che nel suo pensiero aveva celebrato come condizione di completa salute dell'uomo prima dell'arrivo della nefasta "civilizzazione". Tuttavia, Rousseau non riuscì rimanere inerte per lungo tempo: l'esser circondato da tanti bei fiori, alberi e arbusti risveglia in lui una passione botanica che fino ad allora egli credeva essere solo un blando interesse amatoriale. Fattosi sempre più ardente l'interesse di possedere un completo erbario dell'isola, Rousseau decide di raccogliere , collezionare ed erborizzare *appassionatamente* gran parte delle specie vegetali là presenti. Come può leggersi nella *Septième Promenade,* Rousseau giunge persino ad accarezzare l'idea di collezionare erbe da varie parti del mondo, di accrescere e arricchire sempre di più i suoi già vasti erbari («A ogni nuovo filo d'erba che

[164] J.-J. Rousseau, *Le passeggiate del sognatore solitario,* Milano 2012, p.81.

incontro mi dico con soddisfazione: ecco una pianta in più!» [165]). Quasi in un accesso di gioia, ci confida la causa di tanto zelo:

Non cerco di giustificare la mia decisione di assecondare questa fantasia. La trovo del tutto ragionevole, persuaso che nella mia situazione sia un atto di grande saggezza dedicarmi agli svaghi che più mi danno gioia, perfino, anzi, una virtù. [...] È la mia personale maniera di vendicarmi dei miei persecutori; non saprei immaginare punizione più crudele: essere felice malgrado loro[166].

La passione collezionistica e tassonomica, così diffusa tra gli intellettuali dell'Illuminismo, è ben più che una semplice catalogazione di dati e di particolarità concernenti le varie caratteristiche, estetiche o biologiche, degli oggetti raccolti: è una vera e propria fuga dalle angustie del mondo in terre pure, ove il godimento estetico e l'armonia provocati dalla consuetudine con la propria ben ordinata collezione innescano un processo di edificazione personale e di conseguente benessere emotivo che tocca punte di felicità. Ammettendo pure che il godimento di Rousseau fosse dovuto a mera evasione da una situazione alquanto particolare (com'è noto, Rousseau soffriva di forti manie persecutorie, relative a fatti per lo più immaginari: in questo caso, però, la sua inquietudine era suffragata dalla realtà), è difficile non notare che in tutto il XVIII secolo, epoca per eccellenza dei *curieux* e degli *anticomani*, gli eruditi sembrano naturalmente portati a rinchiudersi nei loro studioli e a provar grande soddisfazione nell'allestirvi gabinetti d'arte e di curiosità naturali. Come riporta Krzisztof Pomian, nella Parigi del Settecento si assiste a un fenomeno piuttosto singolare: nella prima metà del secolo fioriscono ovunque le raccolte d'antichità classiche, cui fa seguito, dopo il 1750, la capillare diffusione di gabinetti di osservazione e studio di reperti

[165] Ivi, p. 104.
[166] *Ibidem.*

naturali[167]. Il processo di formazione di queste raccolte è talmente vasto e repentino da suscitare nella Repubblica delle Lettere più d'un sospetto, come possiamo ravvisare nei celebri *Caractères* di La Bruyère:

La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. [...] Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose qui est rare, et pourtant à la mode[168].

Certamente nel XVIII secolo il collezionismo *curioso* diviene anche una moda, data anche l'ascesa economica e sociale del ceto borghese e quindi il conseguente incremento del numero di collezionisti. Ciò tuttavia porta a un fenomeno estremamente ricco di implicazioni positive, che poco ha a che fare con una temporanea ed effimera infatuazione cui, stando a La Bruyère, bisognerebbe ricondurre in blocco la *curiosità* del Settecento. L'abate napoletano Ferdinando Galiani, il quale, come vedremo, avrà un ruolo importante nella formazione della raccolta d'arte di Onorato Caetani, sarà di tutt'altro avviso sull'importanza della *curiosità* per l'uomo del Settecento, facendone addirittura il vero discrimine tra ciò che è autenticamente umano e ciò che non lo è. Galiani prende spunto dalla voce *curiosità* nel *Dizionario filosofico* di Voltaire, per discutere di tale sentimento in uno dei tanti scambi epistolari con Madame Necker, risalente al 1771:

J'avoue que le morceau *curiosité* de Voltaire est superbe, sublime, neuf et vrai. J'avoue qu'il a raison en tout, si ce n'est qu'il a oublié de sentir que la curiosité est une passion, ou si vous voulez une sensation qui ne s'excite en nous que lorsque nous nous sentons dans une parfaite sécurité de tout risque. Le moindre péril nous ôte toute curiosité, et nous ne nous occupons plus que de nous-même et de notre individu [...]Si la curiosité est

[167] K. Pomian, *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo,* Milano 1989, pp.164-166.
[168] C.-L. Louandre (a cura di), *Les Caractères de la Bruyèere,* Paris 1862, p. 321.

impossible aux bêtes, l'homme curieux est donc plus homme qu'un autre homme, et c'est vrai en effet. Newton était si curieux, qu'il cherchait les causes du mouvement de la lune, de la marée, etc[169].

Lungi dall'essere un mero fatto di moda e di costume, le collezioni d'arte e di storia naturale, frutto d'un autentico spirito di sana *curiosità* settecentesca, divengono veri e proprio laboratori ove si compie il lungo processo di formazione dello spirito illuminista. Abbiamo già visto nel capitolo precedente come il principio ordinatore delle raccolte d'antichità classiche e cristiane delle raccolte settecentesche del Vaticano sia in fondo lo stesso che guida la compilazione dell'*Encyclopédie*[170], e questo non è certo un caso isolato. Nell'epoca delle grandi esplorazioni, che si compiono non solo in terre lontane, ma anche e soprattutto sotterraneamente, come nel caso delle grandi campagne di scavo organizzate nell'agro romano e a Napoli per tutto il corso del secolo[171], ciò che è importante, dopo aver raccolto quanti più cimeli e reperti possibili, è la loro classificazione in un ordine che fornisca chiavi di lettura valide per un'interpretazione filologicamente impeccabile dell'epoca storico-culturale cui essi appartengono.

Questa impostazione riguarda anche le opere letterarie del tempo. L'*Esprit des lois* di Montesquieu (1748), la *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann (1764) e *L'Esprit des usages et des coutumes des différents peuples* di Jean-Nicholas Demeunier (1776), benché si muovano in campi di studio molto differenti, mirano non di meno a un obiettivo comune: quello di mettere in luce lo spirito che lega le più diverse tipologie tassonomiche nel mezzo della ponderosa mole di materiale documentario ed etnografico servito per la loro preparazione. Quando si sarà trovato il principio unificatore che

[169] Cfr. L. Perey, G. Maugras (a cura di), *L'abbé F. Galiani. Correspondance,* Paris 1881, vol. I, p. 434-436.
[170] Cfr. *supra,* p. 14.
[171] Cfr. I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome,* 2 voll, New Haven 2010.

collega, a seconda dell'argomento, le varietà di leggi, sculture, costumi, si sarà giunti a un nuovo sistema dottrinale capace di portare linfa a una più vasta e feconda interpretazione del periodo storico trattato. Come fanno notare giustamente Francis Haskell e Nicholas Penny, l'interesse erudito, soprattutto nel XVIII secolo, in specie per quel che riguarda l'arte e l'antiquaria, è la base di ogni disputa che riguardi anche il gusto e l'estetica:

Il nostro intento di distinguere le "statue più belle" da quelle che erano "curiose" in ragione di associazioni storiche, di controversie antiquarie, o del materiale raro di cui eran fatte, o del personaggio che si riteneva rappresentassero, è intento che sarebbe stato compreso nel periodo di cui ci occupiamo. Ma sarebbe stato considerato sorprendente nutrire il gusto della bellezza dell'arte antica senza, contemporaneamente, nutrire interessi eruditi. Tutti coloro che eran stati profondamente commossi dalla bellezza delle statue pubblicate nell'antologia del De Rossi e copiate a Versailles sarebbero stati in grado di identificare le teste di tutti i Cesari, si sarebbero soffermati sulle forme degli scudi e sullo stile dei sandali nel fregio della Colonna Traiana, avrebbero goduto dell'esegesi delle iscrizioni su monete e tombe, e avrebbero salutato con favore la pubblicazione de l'*Antiquité expliquée* del Montfaucon[172].

È in questo contesto culturale che va posta, osservata e interpretata l'attività di collezionista ed erudito di Onorato Caetani nella Roma del Settecento. Anche le sue opere letterarie, cui egli aveva affidato invano la sua fama, sono assemblate come repertorio esibito di un'erudizione poderosa, repertorio che rientra nella passione settecentesca per la lenticolare precisione erudita ma che a noi oggi, nel caso di Onorato, sembra un po' troppo «seria e minuta», come già gli faceva notare Girolamo Tiraboschi, sebbene con tono e intenzione lusinghieri, dopo aver letto il suo saggio *Difesa degli errori geografici di Virgilio*[173]. Quel che manca nelle opere di Onorato perché i suoi

[172] F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto,* Torino 1984, pp. 55-56.

[173] «Ho ricevuto al tempo medesimo le sue Dissertazioni Geografiche sopra Virgilio[...] Nel breve tempo che ho avuto finora, ho potuto sol leggere alcuni tratti, e mi è sembrata cosa scritta con nobilissima erudizione e con uguale ingegno, sicché io non dubito che l'Accademia di Mantova non sia per riceverle con molto plauso.

scritti vadano oltre la raccolta poderosa, e a suo modo comunque utile, di minuzie erudite, è un giudizio personale complessivo e penetrante. Quest'ultima comunque è una pecca non del tutto imputabile al Caetani e vien fatto di pensare che molta della sua sfortuna letteraria sia solo in parte riconducibile alle sue capacità. In una minuta del 1781 indirizzata all'erudito fiorentino Angelo Maria Bandini, Onorato si lamenterà del fatto che la prima redazione della sua *Orazione in morte dell'Imperatrice regina Maria Teresa Walburga d'Austria,* pubblicata a Napoli proprio in quell'anno, prima di passare per le mani della censura ecclesiastica, che vi aveva smorzato tutte le coloriture troppo audaci, contenesse «fatti e fasti [...] collocati a guisa di quadri, sul modello di quelli dell'abate Raynal e di Mr. Thomas », sulla scia delle migliori orazioni scritte da Pier Vettori, Francesco Bocchio, Leonardo Salviati, che gli avevano «empito il capo di belle immagini, e di un metodo chiaro, e distinto»[174]. Metodo, questo, che probabilmente non poteva ottenere approvazione nella fiacca pubblicistica della Roma di Pio VI Braschi, il quale, secondo Caetani, è un pontefice intellettualmente non all'altezza del suo ruolo. Agli occhi di Onorato, in Pio VI «il n'y a art, il n'y a science, il n'y a idée», a differenza del predecessore Clemente XIV Ganganelli, uomo «adroit, dégagé, libre des préjugés, plein de lumières non communes»[175], una differenza che sembra, a nostro personale giudizio, trasparire in qualche modo dalla fisionomia dei busti dei due pontefici conservati al Museo di Roma, opera di Christopher Hewetson (Clemente XIV) **[fig.20]**e di Giuseppe Ceracchi (Pio VI) **[fig.21]**.

Ma forse a non ottenerle il premio sarà prestata opposizione il metodo tenuto nel discernerle, perché io credo, che si voglia una Dissertazione Accademica, e non un'opera così seria e minuta» [Arch. C., F. m. O. C., corrisp.: Girolamo Tiraboschi, 7.XI.1780].

[174] Arch. C., F. m. O. C., min. ad Angelo Maria. Bandini del 20.III.1781.

[175] Arch. C., F. m. O. C., min. a Fortunato Bartolomeo De Felice del 23.III.1782.

Come s'è visto anche nel precedente capitolo, le chiusure dottrinali d'una erudizione fine a se stessa sono generalmente rimproverate alla cultura romana del Settecento nel suo complesso. Si tratta, con ogni probabilità, di quel che impedisce a Roma di avere letterati e filosofi di qualità comparabile a quelli delle altre capitali europee. Ma, nel caso di Caetani , possiamo indicare anche una possibile motivazione psicologica. Egli sentirà per tutta la sua esistenza un dissidio fortissimo tra la volontà di imporsi come uomo di mondo e l'impulso contrastante di rimanere nell'ombra. Come scrive il suo biografo Francesco Fabi Montani:

Pel basso sentir di se stesso non ascese giammai al sacerdozio. Fu protonotario apostolico di onore e reggente della cancelleria. [...] Pubblici incarichi non ebbe giammai, pago solo di meritarli: come pure ognuno può di leggieri immaginarsi, che se le avesse ambite non sarebbero potute mancare luminose dignità a lui dottissimo, d'irreprensibili costumi, nato principe romano di un'antichissima famiglia...[176]

Quindi l'ambizione di Onorato, anche se non completamente appagante, era di *meritare*, più che *ricoprire* cariche e onori. Si può dire che la cosa che più di tutte lo interessava era di ben definire la propria immagine e la propria reputazione, soprattutto davanti a se stesso e forse davanti ai propri simili: certamente davanti al fratello. E qui si delineerebbe una storia psicologica, se non psicoanalitica, che sarebbe bello tracciare, approfondire e interpretare se i documenti ce lo consentissero. Possiamo ipotizzare una particolare sensibilità autoriflessiva che proietta su se stessa una sfumatura di intensità emotiva tutt'altro che volgare, che assume una dimensione caratteriale che dispone allo *humour*, sempre apprezzabile. Lo conferma un episodio del 1777, allorché scrisse al fratello una lettera di congratulazione per l'acquisizione dell'Ordine di San Gennaro conferitogli dai Borboni:

[176] F. Fabi Montani, *Elogio storico di Monsignor Onorato Caetani de' duchi di Sermoneta,* Roma 1837, p. 9.

Quando sarò cardinale [...] saremo due rossi[177] e con i miei abiti vecchi vi manterrò a fettucce. Ecco trovato il mezzo che un cardinale in casa è un'economia di famiglia[178].

In realtà, Onorato si affiderà sempre all'amato e nel contempo odiato fratello per ottenere una sospirata promozione nella Roma papalina, ma non avrà mai il coraggio di esporsi in prima persona per raggiungere l'obiettivo. Intravista l'opportunità di accedere alla carica di nunzio pontificio in Francia, alla ricerca di una decisiva raccomandazione da parte dei Borboni napoletani, nel *post scriptum* di una lettera al fratello del 1779, scrive:

Non vi dimenticate di farmi ottenere una raccomandazione per i benefizi di Napoli, poiché dopo tanto tempo è una vergogna che io ancora non sia abilitato[179].

Qualche volta la condizione autorisarcitoria di isolamento erudito in cui sembra essersi volutamente confinato, si scopre non essere sempre del tutto gradita a Onorato, soprattutto in piena maturità. Nel 1781 scriverà a Bandini, pregandolo di intercedere sempre presso la corte borbonica in suo favore:

La supplicherei di far penetrare fino alle orecchie di Codesta Corte [...] le sue perorazioni in mio favore, dipingendo e descrivendo lo stato avvilito nel quale io mi ritrovo in questa Corte di Roma, occupato solo dai miei studi e dalle mie meditazioni[180].

I toni supplichevoli cambiano radicalmente in una lettera del 1781 di nuovo al fratello, quando ormai l'affare della nunziatura ha tutta l'aria di andare per storto:

Bisogna addirittura parlare alla Regina di Napoli in mio favore, rappresentargli i torti che fanno i preti in Roma alla vostra famiglia e che dopo 14 anni di una inattività in cui hanno collocato vostro fratello, implorate la sua protezione per la Nunziatura di Francia. Non mi fate l'indolente e muovetevi una volta. E questa spesa che vi dà tanto sul naso io me

[177] Onorato gioca sulla somiglianza cromatica tra l'abito da cardinale, notoriamente rosso, e la fascia del cavalierato dell'Ordine di San Gennaro, anch'essa rossa.
[178] Arch. C., F. m. O. C., min. a Francesco V Caetani del settembre/ottobre 1777.
[179] Arch. C., F. m. O. C., min.: a Francesco V Caetani del 29.X.1779.
[180] Arch. C., F. m. O. C., min.: ad A. M. Bandini del 13.II.1781.

l'accollo tutta a mio conto, io ho della robba, pigliatevela in mia morte in caso che mi sarete creditore[181].

Questa lettera ci fornisce un punto d'appoggio per entrare meglio nella questione dell'isolamento di Onorato e della sua scelta di dedicarsi quasi unicamente agli studi e al collezionismo bibliofilo e artistico. A cosa erano dovuti quei quattordici anni di inattività? I documenti non riportano molte notizie in merito, ma certo possiamo farci un'idea di questo fatto tramite una fonte esterna al carteggio del Caetani, fonte che verrà analizzata meglio in un capitolo a parte di questa tesi a proposito di una *querelle* tra Onorato e l'ambasciatore di Spagna a Roma José Nicolás de Azara, di cui per ora non si mostrano i particolari. De Azara, in una lettera del 1781 al celebre editore Bodoni di Parma, discutendo con il corrispondente di un articolo scritto in quell'anno da Onorato sul periodico «Efemeridi Letterarie», scrive:

Lei già sa che l'autore ne è Mons. Caetani, il quale per le sue debolezze di cervello, che la gente rustica suol chiamar pazzia, è stato parecchi anni rinchiuso, poi, come è un gran Sig.re, è stato dispensato dal Papa, per poter andare libero su due piedi[182].

Se il de Azara esagera un po' nella sua causticità, queste parole hanno tuttavia un riscontro in un carteggio pressoché sconosciuto (citato solo brevemente da Fiorani)[183]che andrebbe approfondito, proprio perché mette in rilievo un lato estremamente malinconico della personalità di Onorato. Il carteggio a cui facciamo riferimento è quello tra Francesco V Caetani e il segretario di casa Caetani, il letterato dilettante Giuseppe Ceppitelli. A quanto sembra, nel 1771 Onorato ebbe una non meglio precisata "malattia" che, a giudicare dalle lettere indirizzare da Ceppitelli al duca Francesco, ha tutti i crismi d'un crollo nervoso con risvolti ossessivo-compulsivi. Al fine di curare il fratello, o forse,

[181] Arch. C., F. m. O. C., min.: a Francesco V Caetani del 1781.
[182] Cfr. A. Ciavarella, (a cura di), *Azara-Bodoni,* Parma 1979, vol. I, p.38.
[183] L. Fiorani, *Onorato Caetani...,* cit., pp. 24-25.

com'è più probabile, per toglierselo dai piedi, Francesco convince Onorato a ritirarsi prima a Bagnaia, nel viterbese, poi ad Albano Laziale, in quella che, più che una villeggiatura, ha tutta l'aria di essere una sorta di "cattività". Dalle lettere del Ceppitelli traspare come il vero ruolo del segretario del duca fosse in realtà quello di carceriere e sorvegliante di Onorato, come risulta evidente da alcuni stralci del carteggio che riportiamo qui di seguito:

...Ritrovasi Mons. molto sollevato, mangia con appetito, e riposa quietissimo, fa le sue passeggiate e trottate, e dopo la cena altri passi molto lenti, servendolo io dappertutto. Vado seguendo a dire, che costà si smania per il gran caldo, che non pensa più al ritorno[184].

...Adesso si dà a conoscere più allegro, fa quello che dico, e a nome di V.E: mi obbedisce alla cieca, in tutto e per tutto. Una sola cosa mi dà pena, che ancora non lo vedo ritornare, come si desidera, ad essere discorsivo, ma io l'ho già raccomandato al mio gran medico, ch'è il Tempo, questo coll'esperienza mi ha fatto conoscere che ad esso si deve tutto...[185]

... Seguita molto a bere, ma mi dice, che lo lasci fare. Continua a far le solite sue lavande, glielo dico, ma mi risponde che lo lasci fare. Poco mi curo d'inquietarlo, perché la natura farà da sé. Seguita qui a far caldo, e però cessato che sarà, cesserà il gran bere delle limonee...[186]

...Io non so come possa bere tante limonee e lattate[187]. Il medico l'approva, ed io lo lascio fare, sul fondamento che variando la stagione, sarà ancor esso lo stesso[...]. Questa mattina ha fatto la lavanda dei piedi, e continuamente fa quella delle mani, come altre volte a V.E. ho detto e scritto...[188]

...E di poi rientrato in carrozza che fu venerdì, lo incominciò il sudd. ad esortare per fargli fare la confessione e comunione, ma sua ecc. si scusò con dire che il suo confessore era in Roma, e che a Roma avrebbe fatto tutto. Né io interloquisco più su di questo perché ancora

[184] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 18.VIII.1771.
[185] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 21.VIII.1771.
[186] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 1.IX.1771.
[187] Secondo la definizione del *Vocabolario della Crusca* [quarta edizione, Firenze 1729-1738], la lattata sarebbe una «bevanda, fatta con mandorle, o semi di popone, o simili, pesti, e stemperati con acqua, e colati» [vol. III, pp.28-29].
[188] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 4.IX.1771.

non lo vedo spogliato delle sue cupe idee. Se la passeggia pensoso e poi si rivolta e dice: «quando andrò a Roma? io mi sono annoiato.» Gli rispondo: «Quando le piogge avranno ben temprata la terra.» «Ebbene – soggiunge – non ha piovuto tanto?» «Ella a Roma – replico – non ci ha piovuto, e si andrebbe a morire, e al male d'aria non v'è rimedio.» «Si è – mi risponde: dunque lascio fare a Voi»: e di tanto in tanto replica lo stesso, ed io da capo a persuaderlo, come ho detto[189].

Come giustamente nota Fiorani[190], quel che più inquieta di queste lettere è l'atteggiamento del fratello Francesco, che ricaviamo dalle parole del Ceppitelli. Infatti, quel che sembra quasi unicamente preoccupare il duca è il fatto che Onorato, benché malato, prosegua gli esercizi spirituali che si prescrivono al suo ruolo e che riceva costantemente i sacramenti. Il segretario/sorvegliante Ceppitelli a tal proposito, risponderà:

In quanto a fargli io fare le sante devozioni, mi ci adopererò alla meglio, già come dissi a S.E. gli feci fare l'invito domenica scorsa festa della natività di M.V. l'invito, e l'inviterò sempre a fare del bene, ma non lo voglio forzare, perché già sa V.E. che per accostarsi a sì bel convito, bisogna che la persona sia bendisposta ex toto corde, ex tota mente, ex tota anima[...]Per fargli fare le sante devozioni, e per ben disporlo a ricevere Gesù sacramentato con buona disposizione, sarà necessario di fargli fare una ventina di giorni di esercizi spirituali, sul riflesso del gran detto «Gutta cavat lapidem, non vi, sed saepe cadendo»...[191]

Onorato guarì da questa malattia nervosa, ma, come deduciamo dalla summenzionata lettera del de Azara, attorno alla sua figura doveva aleggiare anche in seguito una certa perniciosa aura di stravaganza. Come accadeva per Rousseau, citato all'inizio del capitolo, le chiusure della società del tempo verso le doti intellettuali del Caetani furono combattute attraverso una fuga dal mondo, e nello specifico caso di Onorato, nelle stanze di Palazzo Caetani, ovvero in quegli ambienti ove egli allestirà la sua raccolta di libri, dipinti,

[189] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 8.IX.1771.
[190] L. Fiorani, *Onorato Caetani...,* cit., pp. 23-24.
[191] Arch. C., F. m. O. C., Giuseppe Ceppitelli a Francesco V Caetani, lettera del 8.IX.1771.

sculture e medaglie e da dove egli guarderà Roma con un risentito e malinconico *contemptus mundi,* arrivando persino a definirla, in una lettera del 1782, «cette vilaine cloaque»[192].

In un foglio senza data, compaiono questi due versi di pugno di Onorato: « Fuggiva da me in compagnia del'ore/ Della vita i miei giorni, i mesi, e gl'anni»[193]. In questo distico, che ha una sua grazia malinconica, sembra rapprendersi tutta la vita di Onorato, quasi una "coscienza infelice" che racchiuda entro di sé l'essenza stessa della Roma del Settecento. Come abbiamo già visto nel precedente capitolo, la cultura romana presenta molte contraddizioni. La mancanza di un ceto borghese favorisce la smisurata acquisizione di privilegi del ceto ecclesiastico, il quale assume una tale importanza nella Roma del tempo che Montesquieu scriverà in proposito questo interessante appunto:

Una singolarità di Roma è che non sono le donne a dare il tono, come fanno dappertutto: sono i preti[194].

Tale opinione, a cui sembra aderire *in toto* Onorato in quasi tutti i suoi carteggi («La città di Roma, come mi darò il piacere in questo autunno di dimostrargli, è un paese di lumi ma in molte sue parti trovasi lumi di cera gialla», avrà modo di scrivere al Bandini)[195], restituisce l'idea della frivolezza di molti ambienti romani, frequentati da abati la cui condizione culturale, stando al giudizio delle testimonianze dei contemporanei, sembra essere alquanto miserabile. Tra queste testimonianze, ha particolare rilievo quella del cardinale Ercole Consalvi, futuro segretario di stato sotto il governo di Pio VII,

[192] Arch. C., F. m. O. C., min. a: F. B. De Felice del 2.X.1782.
[193] Arch. C., F. m. O. C, cartella: «Vita e Opere A-B-C».
[194] Montesquieu, *Viaggio in Italia,* Roma-Bari 1995, p. 161.
[195] Arch. C., F. m. O. C., min. a A. M. Bandini del 31.VII.1779.

il quale, in modo alquanto preoccupato, denuncia a un suo corrispondente il provincialismo e l'angustia culturale di molti membri del clero romano:

A dirla in poche parole, essi non hanno fatto mai tre miglia più in là di Pontemolle, non hanno altre idee, né nozioni, che quelle che si racchiudono fra le nostre mura; non conoscono altro mondo che questo e credono che tutto il mondo stia qui e tutti pensino e vedano le cose come essi le vedono[196].

Non di meno questi abatini si configurano come «i volumi dai quali bisogna iniziare a studiare Roma»[197], come ebbe modo di scrivere Giovanni Giacomo Casanova, il quale, al suo arrivo nell' Urbe nel 1743, comprende immediatamente che, per sopravvivere nella spietata società romana, sia oltremodo necessario comportarsi come un «camaleonte capace di riflettere tutti colori dell'ambiente che lo circonda», nonché come «un Proteo capace di assumere tutte le forme»[198]: doti acquisibili frequentando il più possibile coloro che, secondo Montesquieu, «davano il tono» alla città in luogo delle dame (naturalmente Casanova, com'è noto, non disdegnava affatto intrattenersi con le dame durante le pause dai suoi «studi romani»). «Camaleonte» e «Proteo» invece non fu mai il Caetani, il quale preferì alla garrula mondanità romana, la quieta solitudine delle sue stanze tappezzate di libri e dipinti, ove condusse vita ritirata e scandita quasi unicamente dalle passioni bibliofile e antiquarie. I suoi interventi in società, avvenuti piuttosto

[196] P. Wittighen, *Briefe Consalvi's aus den Jahren 1795-1796 und 1798,* citato in V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p. 23.

[197] In realtà, in questo caso, si è citato liberamente dal seguente passo delle *Memorie* di Casanova: «All'imbrunire arrivarono cinque o sei signore, né belle né brutte, e altrettanti abati che mi parvero i volumi dai quali avrei dovuto cominciare i miei studi romani» (G. G. Casanova, *Memorie scritte da lui medesimo,* Milano 2007, p. 171).

[198] «L'uomo che vuole fare fortuna in questa antica capitale del mondo deve essere un camaleonte capace di riflettere tutti i colori dell'ambiente che lo circonda, un Proteo capace di assumere tutte le forme. Deve essere compiacente, insinuante, falso, impenetrabile, spesso strisciante, perfidamente sincero; deve fingere sempre di sapere meno di quello che sa, deve avere un tono di voce inalterabile, deve essere paziente, deve saper padroneggiare la propria fisionomia, deve essere freddo come il ghiaccio quando un altro al suo posto sarebbe tutto fuoco; e se ha la disgrazia di non avere fede nel cuore, deve averla nell'intelletto e soffrire in pace, se è un uomo onesto, la mortificazione di doversi riconoscere per un ipocrita. E se detesta comportarsi così, è meglio che lasci Roma e vada a cercare fortuna altrove» (Ivi, p. 167).

di rado, sembrano essere limitati a piccoli giri di amicizie e a salotti non molto frequentati, come traspare da queste righe scritte dalla nobildonna e saggista inglese Ellis Cornelia Knight **[fig.22]**, la quale, invitando il Caetani a una recita di versi del latinista Marco Faustino Gagliuffi, tiene a rassicurarlo sin da subito che ivi troverà solo un ristretto numero di invitati:

Ricordandomi di averla sentita lodare i versi latini del Padre Gagliuffi, scolopio, l'avviso che oggi tra le 22 e 23 sarà da noi per recitare un suo recente sermone oraziano, e se V.E. gradisce di venire farà molto piacere a mia madre ed a me; non avremo altro che un o due amici, non avendolo fatto sapere a nessuno[199].

In ultima analisi, prima di passare ad analizzare la sua collezione, possiamo dire che Onorato abbia tutti i crismi del collezionista indicati da Walter Benjamin in un suo breve scritto. Il filosofo e saggista tedesco ravvisava infatti nella figura del collezionista un'esistenza «tesa dialetticamente tra i poli dell'ordine e del disordine»[200], per cui il senso di possesso verso l'oggetto collezionato e la sua collocazione in un ben preciso schema espositivo pensato *a priori* sembrano quasi una «sospensione sull'abisso»[201] del fluire inarrestabile del tempo. Proprio «i giorni, i mesi e gli anni» del frammento di poesia di Onorato, così fuggenti e inarrestabili, dovevano per qualche istante cristallizzarsi nel piccolo mondo ordinato della sua libreria e del suo gabinetto di dipinti e rarità antiquarie, allestito in quelle stanze ove i rumori della città di Roma, le chiacchiere delle *conversazioni* dei cicisbei e abatini, non potevano entrare se non come lontano e confuso brontolio.

2. La collezione e il gusto di Onorato Caetani nel contesto culturale del XVIII secolo

[199] Arch. C., F. m. O. C., corrisp.: Ellis Cornelia Knight, 28.III.1794
[200] W. Benjamin, *Opere complete,* vol. IV, Torino 2004, p. 457
[201] *Ibidem*

Siamo oggi in grado di ricostruire l'entità della collezione di Onorato Caetani principalmente attraverso la consultazione del Fondo Economico dell'archivio della Fondazione Caetani, contenente tutte le *giustificazioni* di spese fatte nell'arco della sua esistenza[202], nonché tramite il reperimento dell'inventario dei beni, allegato al testamento di Onorato econservato presso l'Archivio di Stato di Roma[203]. Soprattutto la collezione di medaglie e monete **[Appendice 1]** di Onorato doveva essere molto rinomata, come traspare dalle parole del gesuita ed erudito spagnolo Juan Andrés, il quale, tra le pur numerose collezioni numismatiche della Roma del tempo, considera degna di menzione solo la collezione di Onorato:

No te hablado de museos de medallas porque realmente vì pocos, y ninguno de ellos estaba tan lleno y completo que pudiera mirarse como tal. Una pequeña coleccion de medallas me enseñò Monseñor Onorato Gaetani, cuyo mérito consiste en ser casi toda de las que tienen algo perteneciente à la architectura; y en el poco tiempo que ha empezado à formarla ha juntado algunas que se hacen muy apreciables en esta parte. Serìa cosa muy util para las ciencias y las artes que algunos antiquarios se empenasen en presentar juntos todos los monumentos antiguos, que pertenecen à alguna determinada facultad, por exemplo, todas les medallas, baxos rilieves y pinturas que representan algunas fàbricas, y todas las incripciones que hablan de ellas, ò hacen mencion de arquitectos; todos los monumentos que presentan plantas, animales y otros objetos de historia natural, y asi de los demas: un arquitecto, un naturalista, un profesor de qualquier ciencia ò arte podria savar muchos conocimientos que ahora se pierden en las manos de los antiquarios destituidos de tales noticias[204].

[202] L'entità dei documenti contenuti nel Fondo Economico dell'Archivio Caetani, relativi alle spese di Mons. Onorato, consiste di tre registri [n. 2071, 2072, 2073] e otto *filze* di giustificazioni [538 – 545]. Dei primi tre registri, solo il primo [2071] ha una certa rilevanza, poiché sintetizza le spese compiute da Onorato nel 1773, mentre le *filze* iniziano dall'anno 1774. Gli altri due registri [2072 e 2073] costituiscono una raccolta delle spese più importanti riportate nelle *filze* di giustificazioni.

[203] Archivio dei Trenta Notai Capitolini, ufficio 13, notaio: Megliorucci Petrus, Luglio 1797.

[204] Cfr. *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres, dandole noticia del viage que hizo á varias ciudades de Italia en el ano 1785*, Madrid 1791-1793, vol. 1-2, p. 217.

Quel che più colpiva Andrés di questa collezione era proprio il principio-guida che la ispirava, ovvero la volontà di raccogliere quante più informazioni possibili su uomini, animali e monumenti che, in gran parte, non esistevano più, e quindi su una parte di storia ormai perduta. È più che plausibile che Caetani collezionasse medaglie e altre suppellettili antiche seguendo i suoi interessi storico-eruditi, mai scompagnati da un autentico gusto estetico per l'antiquaria. Sull'interesse numismatico degli eruditi settecenteschi ha scritto righe illuminanti Krzysztof Pomian:

Ma cos'è una medaglia se non un disegno storico, coniato su metallo e accompagnato da una breve iscrizione che permette di riconoscere direttamente o indirettamente il personaggio o la scena che vi sono rappresentati, e pertanto di prolungare il piacere degli occhi con un'attività di spirito? Ora, quest'attività dello spirito altro non è che una specie di ricerca storica che si dimostra componente essenziale del piacere offerto dalle medaglie al collezionista[205].

La «ricerca storica» si articolava non solo sullo studio delle fonti scritte, ma anche e soprattutto sull'osservazione di supporti caratterizzati da un elemento fondamentale per la comprensione di una qualsivoglia epoca storica: quello iconico. Proprio le monete e le medaglie, oggetti facili da trasportare e anche piuttosto economici, riportando sinteticamente sulla loro superficie volti d'uomini celebri o monumenti scomparsi, erano considerate nel Settecento – epoca particolarmente propizia allo studio comparato dei costumi – alla stregua d'una "finestra" da cui affacciarsi per poter sbirciare liberamente i tratti caratteristici dell'epoca in esame.

La collezione di Onorato doveva avere tale rinomanza al tempo che molti artisti, eruditi e incisori nutrivano un genuino interesse per essa, chiedendo spesso e volentieri il permesso a Onorato di visitarla per trarre incisioni e

[205] K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi,* cit., p. 170.

disegni dei pezzi più rari. Dai *Giornali* del celebre incisore e restauratore Vincenzo Pacetti, risulta che il 7 e l'8 giugno del 1790 egli si recò a Palazzo Caetani per ammirare la medaglia di Pitagora **[fig.23]** posseduta da Onorato[206]. Nei carteggi si ritrovano inoltre altre interessanti richieste di questo genere, come la missiva scritta da Alessandro Verri, fratello di Pietro, che introduce al Caetani l'incisore inglese Nathaniel Marchant:

Chi vi presenta questa è il Sig. Marchant inglese incisore di pietre anulari di sommo talento e merito, il quale avrebbe incombenza d'incidere la testa di Bruto, e crede che nel vostro scelto museo abbiate una medaglia colla testa di così celebre repubblicano. Oltre di ciò desidera l'onore di conoscervi, onde combinando e l'un motivo e l'altro mi prendo la libertà di raccomandarvelo, e facilitargli l'accesso, affinché possa ammirare e disegnare la accennata medaglia, quando sussista che ne siate possessore. Troverete una persona di merito, e molto onesta nel detto presentatore Sig. Marchant, e mi confermo ben di cuore, e della maggior stima[207].

Ancora più interessanti e fitti sono i contatti con Ennio Quirino Visconti, che intratterrà un interessante carteggio con Onorato, sempre in relazione alla sua collezione di medaglie e monete. Nel 1785, in vista della pubblicazione del sesto tomo della sua celebre opera *Il Museo Pio-Clementino,* Visconti invia l'incisore Luigi Agricola a Palazzo Caetani per fare incidere l'effige della medaglia di Pitagora:

Il latore del presente è il sig. Agricola valente ed esatto disegnatore: egli viene per prender copia della sua medaglia di Pitagora da incidersi nel sesto tomo del Museo: e Visconti che scrive tiene in capitale le sue grazie nell'atto che si rassegna suo umilissimo servitore[208].

Il carteggio prosegue fino al 1782, anno a cui risale una lettera di Visconti che colpisce particolarmente la nostra attenzione. L'estensore del poderoso

[206] «Adi 7.8. Sono andato da Monsignor Gaetani per vedere la medaglia di Pittagora» [Citato da A. Cipriani, G. Fusconi et. al. (a cura di), *Roma 1771-17819. I giornali di Vincenzo Pacetti,* Pozzuoli 2011, p. 104].
[207] Arch. C. F. m. O. C., corrisp: Alessandro Verri a O. Caetani, 8. XII. 1781.
[208] Arch. C. F. m. O. C., corrisp: Ennio Quirino Visconti a O. Caetani, 1785 c.ca.

catalogo del *Museo Pio-Clementino* si congratula con il Caetani per l'acquisto d'una rara medaglia di Erodoto, unica nel suo genere perché è una delle pochissime a riportare fedelmente i tratti dello storico greco, altrimenti quasi del tutto ignoti. L'esser riuscito a sottrarre all'oblio le fattezze di Erodoto, secondo Visconti, «fa riguardare questo monumento come uno de' più preziosi pegni, che il caso e la diligenza abbian saputo strappare dalle mani distruggitrici del tempo»[209].Visconti, dopo aver lodato il Caetani per il suo meritorio acquisto («Si congratula la Repubblica delle Lettere con Vostra Eccellenza...»), si sofferma per diverse pagine ad analizzare attentamente la varie parti della medaglia in un bellissimo sfoggio di perfetta conoscenza delle fonti greche, nonché di un rigoroso metodo comparatistico con altri supporti appartenenti all'antiquaria («Bene a ragione i ritratti...nelle antiche medaglie...si osservano con maggior diligenza per riscontrarli co' vetusti marmi, onde...con fondamento ravvisare in questi le medesime fisionomie e accrescere ad essi il pregio con sicure denominazioni»). Visconti pone inoltre – e ciò è oltremodo significativo – l'accento su come sia di fondamentale importanza, per l'erudizione antiquaria e per la scienze storiche, ritrovare l'aspetto terreno di coloro che hanno fornito un contributo fondamentale allo sviluppo delle belle arti e del sapere in generale:

> Non v'è piacere procuratoci dalle medaglie uguale a quello di vederci presentato l'aspetto di que' grandi uomini che fecero l'onore del loro secolo, e l'istruzione e il piacere di tutte l'età. Più che i fondatori d'un dominio, che or non esiste, o dei propagatori d'uno stato che conosciamo solo per la storia, ci son grati gli scopritori di qualche nuova provincia delle cognizioni umane, gl'inventori delle belle arti e de' più squisiti piaceri dello spirito umano.

Proprio in queste righe è possibile ritrovare, perfettamente esplicitato, un aspetto peculiare del XVIII secolo, messo in luce da Rosario Assunto nel suo

[209] Arch. C. F. m. O. C., corrisp: E. Q. Visconti a O. Caetani, 12. III. 1782.

saggio *L'Antichità come futuro*, ovvero come l'esemplarità estetica dell'antichità classica vada sempre e comunque oltre le effimere e transeunti forme politiche e di governo passate, presenti e future[210]. Le convenienze sociali, le confessioni religiose, i rapporti con i sovrani sono considerati – come nel celebre caso di Winckelmann, convertitosi senza esitazione al cattolicesimo non appena approdato a Roma – semplici mezzi per assolvere la "missione del dotto", ovvero quella di tenere viva la fiaccola dell'antichità classica e farne un modello per l'educazione del moderno cittadino europeo, come sarà poi evidente nelle celebri *Lettere sull'educazione estetica* di Friedrich Schiller. Il culto dell'antichità da parte dei dotti e degli eruditi porterà, sul lungo raggio, a inaspettate e feconde aperture storiciste, soprattutto quando il classicismo di stampo razionalista inizierà ad ammorbidirsi nei confronti delle coloriture tipiche d'un'epoca storico-culturale o di altre zone geografiche lontane dall'Europa, considerandole non più un frutto deforme della barbarie di epoche e popoli non ancora rischiarati dal lume della ragione, bensì una genuina espressione di "alterità" culturale. Avvenuto ciò, non sarà ritenuto più opportuno dagli intellettuali e dagli antiquari introdurre a tutti i costi nel pensiero un paradigma di «grandezza e armonia che trascinano senza veramente sorprendere», utilizzando le parole di Jean Starobinski[211], per emendarne le caratteristiche che stonano con

[210] «Rivoluzione, in tutte le sue fasi, e Restaurazione, venivano accettate (o respinte) dagli uomini l'ideale neoclassico – fossero letterati o scultori o architetti o pittori – solo per la misura in cui di esse ci si poteva servire per realizzare un programma estetico che era anche un programma *politico,* ma di una politicità *oltre* (e sopra) le istituzioni ed i loro rispettivi limiti, le ideologie e le loro verità o non-verità: perché le istituzioni erano destinate a passare; i sovrani erano destinati a morire, o ad esser deposti dal trono avanti la loro morte; le ideologie erano destinate a svanire, per essere sostituite da altre ideologie, egualmente provvisorie ed egualmente manchevoli, in tutto o in parte; ma sarebbero rimasti gli edifici, i giardini pubblici, ed il risultato degli interventi urbanistici; e sarebbero rimaste le statue e i quadri, i poemi» [R. Assunto, *L'antichità come futuro,* cit., p. 103]. Si potrebbe aggiungere, nel caso specifico del carteggio tra Caetani e Visconti sulla rara medaglia di Erodoto, che sarebbero rimaste anche e soprattutto le medaglie e le monete, le quali, come di recente ha notato Horst Bredekamp in un suo fondamentale saggio [*Immagini che ci guardano,* Milano 2015], con l'effige impressa sulla loro superficie si configurano come «veicoli tattili e ottici d'un valore autenticato» [p. 154].

[211] J. Starobinski, *1789: I sogni e gli incubi della ragione,* cit., p. 143.

l'esemplarità del modello greco-romano (come per esempio avveniva nelle *Réflexions critiques* dell'abate Du Bos o ne *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, in cui l'aureo esempio dell'antichità classica ha il ruolo fondamentale di correggere e stemperare gli eccessi d'una creatività che rischi di slegarsi da regole e canoni). In Italia, e specialmente a Roma, la classicità greco-romana era da sempre pacificamente accolta nella formazione di artisti, letterati ed eruditi, cosicché non v'era alcun bisogno d'un programmatico «rimpatrio»[212] dei canoni estetici antichi nella modernità. Proprio questo fattore porta in alcuni casi gli eruditi del Settecento a una riflessione già larvatamente storicistica nei confronti della stessa classicità, come risulta dalle righe d'una minuta del Caetani il quale, discutendo in un carteggio con Raimondo Cunich delle tesi anti-omeriche dell'umanista Giulio Cesare Scaligero, prende le parti del poeta greco con una singolare similitudine ricca di potenza immaginifica, che si inserisce intelligentemente nella cosiddetta "disputa omerica" settecentesca incastonata nella più ampia *Querelle des Anciens et des Modernes*[213]*:*

Accuse che trovo farsi all'autore, che è il padre non solo dell'antichità, ma anche della poesia, sono le arringhe noiose e lunghe, qualche epiteto mal collocato, e non esser assai nobile in qualche sua pittura. I suoi dei, dicesi, son stravaganti, e i suoi eroi grossolani fino alla rusticità. Ma secondo me questo è un rimproverare a un pittore d'aver dato alle sue figure gli abiti del suo tempo. Omero per me ha dipinto gli dei tali quali essi erano. Così quei critici che riguardano Omero come una di queste medaglie o monete rare e sublimi, una in qualche parte di falsa lega, e per considerarla non esser di commercio col gusto del secolo, mostran di avere una delicatezza ben falsa, per non dire puerile[214].

[212] Viene qui utilizzata un'espressione ricorrente nel già menzionato volume di Rosario Assunto, *L'Antichità come futuro*.

[213] Riguardo alla "disputa omerica" nel contesto della *querelle* tra Antichi e Moderni, si veda M. Fumaroli, *Le Api e i Ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni,* Milano 2005, p. 128-208.

[214] Arch. C., F. m. O. C., min. a Raimondo Cunich del 19.12.1779. Il pensiero di Onorato su Omero e sul realismo nelle sue raffigurazioni è molto simile a quello espresso diversi anni più tardi da Goethe in una lettera a Herder da Napoli e facente parte del suo *Viaggio in Italia* (ed. cit., p. 330): «Quanto ad Omero, è

Come fanno giustamente notare Francis Haskell e Nicholas Penny, la «devozione per l'eredità classica di Roma» poteva in molti casi «assumere il fervore di una religione surrogativa», tanto che «la reputazione degli antichi giungeva a conferire rispettabilità all'espressione di sentimenti che ben difficilmente sarebbero stati ammessi ove si fosse trattato di arte moderna»[215], così da far chiudere un occhio persino al più fervente dei cattolici sulla nudità delle statue e sul "libertinismo" delle figure mitologiche (recentemente David Freedberg ha messo in luce come l'elemento erotico costituisca una componente imprescindibile nella fruizione delle opere d'arte da parte del pubblico, elemento spesso e volentieri negletto dalla storia dell'arte)[216]. In questa sfera di accettazione delle sfumature rustiche e finanche erotiche dell'antichità rientra probabilmente anche il rapporto di Onorato Caetani col pittore Giuseppe Cades. Grazie al fondo economico, siamo a conoscenza del fatto che Onorato, soprattutto negli anni ottanta del Settecento, ebbe lunghi e protratti contatti con l'artista, tanto che addirittura nel corso di questi anni risultano vari pranzi e mance offerti da Onorato al Cades. Sul retro d'una lettera del carteggio di Onorato, compare persino un breve elenco di libri imprestati all'artista, probabilmente per trarne temi e iconografie: tra essi risaltano il trattato di Cesare Vecellio *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* e la *Vita* di Benvenuto Cellini[217]. All'inventario dei beni è allegato un foglio in cui vien fatta una stima dei disegni del Cades posseduti dal Caetani: ben 101 disegni tra cui 39 rappresentanti «cose oscene». Come si deve interpretare questa curiosa

come se mi fosse caduta una benda dagli occhi. Le descrizioni, le comparazioni e così via a noi sembrano finzioni poetiche, ma non è a dire quanto siano naturali, per quanto tracciate con una purezza, con una profondità di sentire che fa sgomento. Gli stessi episodi più strani e favolosi hanno una naturalezza, quale io non ho sentita mai se non alla presenza delle cose descritte. Lascia che te lo dica in due parole: quei nostri antichi rappresentavano l'esistenza; noi, di solito, rappresentiamo l'effetto; *essi* descrivevano il terribile, noi terribilmente; *essi* il piacevole, noi piacevolmente e così via.».

[215] F. Haskell, N. Penny, *L'Antico nella storia del gusto,* Torino 1984, p. 19.

[216] D. Freedberg, *Il potere delle immagini,* Torino 2009, p. 23-41.

[217] Arch. C. F. m. O. C., min. a Francesco Caetani del 1. 2. 1786 (retro della lettera).

dicitura? Perché Onorato, fautore di un riformismo di stampo giansenista e nel contempo convinto assertore del celibato del clero cattolico («je suis né pour vivre et mourir avec ma semence en corps» scriverà al De Felice in una minuta del 1781)[218] avrebbe raccolto disegni connotati da una certa *aisance*? Proprio a partire dal 1780 e per tutti gli anni novanta del Settecento, Cades produsse molti disegni a tema mitologico rappresentanti dei, dee e eroi greci nudi o in posizioni sensuali **[fig.24]**[219], ed è probabile che molti di questi disegni facessero parte proprio della collezione di Onorato. Probabilmente ciò che muoveva il Caetani nel raccogliere questi disegni e a rivolgersi a Cades, artista che riusciva a conciliare uno spinto libertinismo nei temi pagani con una pacata compostezza nei temi religiosi, era un impulso dalla duplice valenza: da una parte, certamente, quell'amore per l'antichità che portava a rivalutarne anche gli aspetti più marcatamente sensuali (e le stesse descrizioni di Winckelmann sono fortemente intrise di questa componente); dall'altra quella ricerca tipicamente settecentesca del *bonheur,* la cui idea era, utilizzando le parole di Giovanni Macchia, «utile, necessaria, indispensabile al vivere sociale»[220]. Proprio quel *bonheur* che si rispecchiava nei romanzi libertini dell'epoca, i quali – non è poi così peregrina l'idea – potevano forse essere stati letti dal Caetani, uomo dalle mille contraddizioni (tante quante quelle del XVIII secolo). Onorato infatti considerava, in alcuni suoi appunti, le opere francesi come «sciocchi e perniciosi romanzi oltremontani»[221], ma ciò probabilmente non gli impediva di aver letto quelle vacue operette ed essere soggetto al «delicatissimo giuoco erotico di metamorfosi» che consentivano

[218] Arch. C, F. M. O. C. , min. del 1.12.1781 a Fortunato Bartolomeo de Felice.
[219] Si veda M. T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps.* Paris 1992, pp.239-325.
[220] G. Macchia, *Il naufragio della speranza. La letteratura francese dall'illuminismo all'età romantica,* Milano 1994, p. 258.
[221] Arch. C., Misc. 1153-1217.

persino all' «aspro censore» e moralista Rousseau di andarsene in giro per le feste parigine travestito come un languido armeno[222].

Onorato, a quanto risulta dai documenti, spese molte energie per allestire una pregiata collezione non solo di monete e medaglie, ma anche di statue e altri oggetti acquisiti grazie a indefesse perlustrazioni del mercato antiquario nella Roma del tempo. Le *giustificazioni* del fondo economico testimoniano come, dall'anno 1773, Onorato Caetani abbia intrapreso con sistematicità l'allestimento della sua collezione di antichità classiche. Ricorrono infatti spesso le ricevute di venditori e garzoni di bottega pagati per «saldo de diverse anticaglie» e «porto di statue». Tuttavia, il più consistente contributo all'allestimento del gabinetto d'antichità di Onorato Caetani sembra essere stato un "travaso" nella collezione di Onorato da parte del fratello Francesco di diversi pezzi antichi quali statuette, lucerne, busti e mascheroni facenti parte probabilmente delle collezioni della famiglia Caetani[223] **[Appendice 4]**, di cui alcuni pezzi tra i più pregevoli sono riportati anche nei taccuini di viaggio di Luigi Lanzi **[Appendice 3]**. A questa parte "antica" della collezione vanno aggiunti i due pezzi forti della raccolta d'arte del Caetani, ovvero una protome in marmo rappresentante una "testa di bufalo"**[fig.25]**, comprata nel 1779 per trentacinque scudi presso la bottega di Francesco Piranesi[i224] (la quale sarà al centro d'una curiosa vicenda che approfondiremo nel prossimo capitolo), e una scultura raffigurante *Il Nilo circondato dai cubiti* **[fig.26]**, acquistata nella bottega di Bartolomeo Cavaceppi nell'agosto del 1796 per trenta scudi[225]. Ciò che però nella collezione di Onorato desta maggiormente il nostro interesse è il modo in cui essa si articola e trova una sua collocazione in spazi piuttosto

[222] G. Macchia, *Il naufragio della speranza...*, cit., p. 257.
[223] Arch. C., F. m. O. C., *Antichità in metallo consegnate a Mons. Onorato Caetani dal gabinetto di suo fratello, il duca Francesco V Caetani* [18.11.1778], contenuto nel faldone *Vita e Opere A-B-C.*
[224] Misc. 1101-599 e Archivio Caetani, Fondo Economico Mons. Onorato Caetani, vol. 539, anno 1779.
[225] Archivio Caetani, Fondo Economico, Filza 545, anno 1796.

limitati (quali gli appartamenti di Onorato a Palazzo Caetani), seguendo le direttrici di quel genere di collezionismo che Giulio Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (scritte tra il 1617 e il 1621), nel tentativo di fornire una sorta di codice dell'esposizione di dipinti e oggetti d'arte nelle dimore dei collezionisti, riferisce come peculiare del cosiddetto «huomo privato», visto in contrapposizione al principe e all'«huomo publico»[226]. L'«huomo privato», nel quale possiamo vedere in un certo senso il prototipo secentesco di quel che sarà il collezionista nel Settecento, nonostante la relativa scarsità di mezzi e ambienti rispetto ad alti dignitari e principi, non rinuncia tuttavia alla sua volontà di collezionare ed esporre opere d'arte: la «poca habitatione», ovvero l'esiguità del numero di ambienti negli appartamenti dell' «huomo privato», secondo Mancini, non ostacola in alcun modo la formazione di una buona raccolta d'arte, poiché questa tipologia di collezionista conosce una piena libertà nella disposizione delle opere e deve solo fare in modo che l'illuminazione sia particolarmente adatta alle personali esigenze espositive[227].

Sfogliando l'inventario dei beni, possiamo farci un'idea abbastanza precisa degli appartamenti di Onorato, e vedere come certamente la sua collezione corrisponda alla tipologia manciniana dell' «huomo privato». Infatti, stando all'inventario, l'appartamento di Onorato Caetani si articola su due piani ma conta "solamente" nove stanze, delle quali solo i cinque ambienti al primo piano (un'anticamera, la camera da letto, una «gallariola», un «camerone» e una libreria) sono adibiti a esporre la sua raccolta di dipinti e *anticaglie*. Le medaglie, le gemme e le corniole antiche risultano per lo più contenute in cassette di legno di albuccio e in scrigni dislocati per la maggior parte nella

[226] Cfr. C. Benedictis, R. Roani (a cura di), *Riflessioni sulle «regole per comprare, collocare e conservare le pitture»di Giulio Mancini*, Firenze 2005.
[227] Ivi, p. 47.

quinta e ultima stanza del primo piano, adibita a biblioteca. Per quel che riguarda i dipinti, le descrizioni contenute nell'inventario sono purtroppo, tranne rari casi che ora passeremo ad esaminare, molto generiche e non permettono di accertarne né l'autore, né il soggetto, né tanto meno la provenienza. Tuttavia, da opportuni confronti con l'inventario stilato nel 1769 in occasione della morte del duca Michelangelo Caetani, padre di Onorato[228], e con le giustificazioni del fondo economico possiamo identificare un piccolo nucleo di dipinti della collezione. Come si è detto nel precedente capitolo, l'interesse di Onorato è diretto per lo più a ritratti di eruditi, papi e uomini celebri che hanno contribuito allo sviluppo della storia del pensiero. Da un suo appunto autografo, risulta che Onorato possedeva 199 ritratti di pontefici in ottavo, 52 in quarto e addirittura 839 ritratti di cardinali in stampa per lo più provenienti dalla calcografia e 305 a disegno, nonché 122 duplicati, per un totale di 1517 pezzi[229], di cui purtroppo nell'inventario non viene praticamente fatta alcuna menzione. Solo due ritratti di questo nutrito numero sono rintracciabili nell'inventario, ovvero quelli di Clemente XIV e di Pio VI, rispettivamente collocati nell'anticamera e nella camera da letto, con molta probabilità opera del pittore Giovanni Domenico Porta **[fig. 27]**, come risulta da una giustificazione del 3 dicembre 1779, in cui Onorato paga 29 scudi «per un ritratto del Papa e altri»[230]. Nella camera da letto è presente anche un ritratto di Bonifacio VIII, avo di Onorato, «di palmi tre per alto e largo palmi due» dipinto da Pompeo Batoni **[fig.28]**, il quale fu probabilmente

[228] Arch. C., Misc. 296-451, *Inventario generale fatto nella morte dell' Ecc.mo Sig. Duca Don Michelangelo Caetani.*

[229] Cfr. Arch. C., Misc. 1056- 367, *Index Alphabeticus Cardinalium.* Si tratta d'un elenco dei nomi di numerosi cardinali dei secoli passati, in cui figurano a lato di ogni nome alcune postille di Onorato che riportano notizie sull'ubicazione del sepolcro e del ritratto (se esistente) attinenti a ogni cardinale. Il foglio che riporta la stima dei ritratti di cardinali e pontefici posseduti dai Caetani si trova alla fine dell'elenco ed è intitolato *Somma di ritratti che sono nella mia raccolta a questo dì primo ottobre 1775*: « Ritratti di SS. Pontefici in 8: 199; Detti in 4to: 52; Ritratti dei cardinali della Calcografia: 485; Ritratti di detti stampati che non si ha la [illeggibile] 353; Ritratti di cardinali , disegni: 305, Ritratti duplicati dei papi e card. stampati: 122: N. 1517».

[230] Arch. C., Fondo Economico di Mons. O. C. [poi F. E. m. O. C.]., filza. 539, a. 1779.

commissionato da Onorato durante i suoi studi per un progettato *Elogio di Bonifacio VIII* che però non andò mai oltre la raccolta disordinata di appunti eruditi e per questo non fu mai dato alle stampe. Molto interessante è che nella stessa camera, accanto ai ritratti di Bonifacio VIII e Pio VI, fosse presente un ritratto facente parte d'un trittico che esamineremo meglio in un capitolo a parte. Difatti, dal 1779 al 1783, Onorato commissionò, in ordine di tempo, ad Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni e Angelica Kauffman tre suoi ritratti in formato «di testa» **[figg.1,2,3]**, di cui si parlerà distesamente nel prossimo capitolo. Interessante è il fatto che Onorato abbia scelto di collocare il ritratto di Batoni in camera da letto tra un ritratto del suo avo, il quale era al centro d'una sorta di saggio "rivalutativo", e quello di un pontefice da lui disprezzato, quale Pio VI, mentre i ritratti di Mengs e della Kauffman risultano affissi nella piccola galleria attigua indicata nell'inventario come «gallariola», vicino a una piccola copia della Circoncisione di Mantegna. Sembra quasi che Onorato voglia suggerire un ideale percorso espositivo "fisiognomico" che partendo dall'anticamera, ove, stando all'inventario, si trova un busto di gesso che lo rappresenta, passi per la camera da letto (ritratto del Batoni) e finisca con la «gallariola» (ritratto di Mengs e della Kauffman). Una particolare vicenda è riferibile proprio al busto in gesso all'entrata. Come risulta da una giustificazione del fondo economico[231], Onorato commissionò nel 1774 il proprio busto al *formatore* Alessandro Mazzoni, sottoponendo per questo il proprio volto a una maschera plasmata direttamente sui suoi lineamenti e che sarebbe servita da matrice per il suddetto busto in gesso[232]. Il fratello di

[231] Arch. C., F. E. m. O. C., filza 538, 1774.

[232]Si riporta qui per comodità l'intera giustificazione, utile anche per comprendere i procedimenti messi in atto da un *formatore,* nonché i relativi costi, per creare un busto di gesso: «Conto delle spese fatte dal Sig. Alessandro Mazzoni per il ritratto di S.E. Monsig. Gaetani Caserta, 29 novembre 1774. P.mo: per aver fatto la maschera sovra la sua faccia, quale poi si è gettata in cera.....4.10, 2do: per aver fatto il ritratto di creta con il suo rispettivo busto modellato....10.28, 3.zo: per aver fatto la forma di gesso del sudd.tto ritratto...4.10 Scudi: 18.45, tarato a 14.35» [Arch. C., F. E. m. O. C., filza 538, 1774].

Alessandro, Costantino, che un anno prima aveva venduto al Caetani le copie delle statue di Lucio Papirio e della madre[233], scriverà da Venezia una lettera a Onorato il 24 ottobre del 1776 **[Appendice 7]**, durante un suo soggiorno nella cosiddetta Ca' Farsetti, forse ivi inviato dallo stesso Onorato:

Presi l'ardire mesi a dietro di mandargli una lettera per mano di un giovane veneziano che venne in Roma per studiare e lavorare, non so se l'abbia ricevuta, dove io Le dicevo del mio stato qui in Venezia [...] Io qui sto bene, ho 9 scudi il mese, stanza, letto, lume, foco e anche le mance, che quando vengano forestieri, tutti vengono a vedere questa galleria dove ci sono tutte le migliori statue in gesso che sono per tutto il mondo, et io la tengo in consegna e ancora vengano delli gioveni a disegnare et io gli do la carta e il lapis per studiare e questo a conto tutto del padrone, il quale si chiama Daniel Farsetti, il quale è un cavaliere ricco e anco che dipinge molto bene a pastelli. Vedo che presentemente il padrone è contento di me e io di lui [...] Lo sa però rimettendomi sempre sotto la Sua benignità e bontà, La prego di non scordarsi di un suo servo romano il quale, benché stia fuori della patria, gli fa onore nell'operare...[234]

La lettera fa riferimento alla collezione dei due nobili veneziani Filippo Vincenzo e Daniele Farsetti, i quali allestirono in un palazzo veneto-bizantino risalente al XII-XIII secolo, una copiosa raccolta di copie in gesso delle più pregevoli statue antiche, visitata anche da Goethe nell'ottobre del 1786, il quale vi ammirerà soprattutto la colossale Cleopatra morsa dall'aspide e una delle parti del gruppo scultoreo della Niobe[235]. Anche Onorato, come tanti suoi contemporanei, fu particolarmente attratto dalle possibilità che il gesso offriva nel riprodurre i più grandi capolavori dell'antichità (come ebbe modo di dire il ceramista e collezionista inglese Josiah Wedgwood, il gesso era «la

[233] Cfr. *supra,* p. 66.
[234] Arch. C., F. m. O. C., corrisp.: Costantino Mazzoni, 1. 8. 1780.
[235] J. W. Goethe, *Viaggio in Italia,* cit., p.86. Sulla collezione, cfr. S. O. Androsov, *La collezione Farsetti* in S. O. Androsov (a cura di). *Alle origini di Canova,* catalogo della mostra («Fondazione Memmo» di Palazzo Ruspoli di Roma, 12.12.1991 /29. 2.1992 e «Galleria Giorgio Franchetti» alla Ca' d'Oro di Venezia, 20.3/20.9.1992), Venezia 1991, pp.15-21.

via più sicura di rendere famoso un pezzo squisito, [...] senza sminuire il valore dell'originale»)[236] di cui la galleria di Palazzo Sacchetti a Roma fu probabilmente una delle migliori espressioni del XVIII secolo[237]. Tuttavia, quel che colpisce maggiormente nello specifico caso del Caetani è come egli si rivolga a un *formatore* per ricavare nel gesso, grazie a una maschera plasmata sul suo volto, le proprie fattezze mentre egli è ancora in vita, un'operazione che nel XVIII secolo veniva compiuta per lo più su persone già defunte, come nel caso di Lessing e di Robespierre **[fig.29].** Recentemente, Hans Belting ha messo in luce in suo saggio sulla storia del volto e della sua rappresentazione nell'arte, come la maschera mortuaria nel XVIII secolo, epoca estremamente propizia alle ricerche fisiognomiche, sia un tentativo di cristallizzare *in extremis* il perpetuo e dinamico variare dei lineamenti del volto umano, il quale era spesso e volentieri utilizzato come testo di studio dagli intellettuali del secolo, interessati a carpire e analizzare le idee e i principî nascosti dietro alle continue variazioni dei lineamenti:

La maschera funeraria si prestava, quindi, a fungere da superficie su cui proiettare tutte le aspettative nutrite nei confronti del volto umano, allorché l'idea stessa di "volto" sembrava già minacciata. Così si guadagnava – anche se certo in modo macabro – quell'univocità che non si era riusciti a raggiungere col volto dei vivi e le sue mutevoli espressioni. La maschera funeraria divenne oggetto di culto: in essa trovava compimento il culto nostalgico di un volto vero e sovratemporale[238].

Alla luce di queste osservazioni, ancora più risalto e pregnanza assume la volontà di Onorato (che collima perfettamente con quella dell'intero Settecento) di eternare i propri tratti, nonché vederli riprodotti in un "rispecchiamento" consegnato alle arti visive, quasi una cristallizzazione della

[236] Citato in L. D'Alessandro, F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione,* Roma 1987, p. 37.
[237] F. Haskell, N. Penny, *Il gusto e l'Antico,* cit., p. 106.
[238] H. Belting, *Facce. Una storia del volto,* Roma 2014, p. 103.

propria fisionomia in un supporto che ne conservi, nel mutare del tempo, le particolarità. Tale finalità "eternatrice" unita a una volontà "indagatrice" è ancora più evidente se si presta particolare attenzione a questo appunto proveniente dai *Giornali* di Vincenzo Pacetti del 6 giugno 1788:

Adi 6. Monsignor Gaetani è venuto per sapere se cosa costerebbe un busto di marmo, per collocarlo in un sito pubblico[239].

Possiamo facilmente interpretare questa breve annotazione pensando che Onorato, rivolgendosi a uno dei più ricercati incisori, scultori e restauratori della Roma del tempo (Pacetti fu autore di molti busti, uno dei quali, come nel caso del pittore Benefial, fu collocato nel Pantheon[240]), volesse far sistemare un busto in marmo con le sue fattezze in un qualche luogo ben in vista in quella Roma che sembrava trattarlo con una certa sufficienza e che, di fondo, non era poi molto interessata a conoscerne l'alta statura intellettuale e morale. L'avvenimento appuntato dal Pacetti, assieme all' "itinerario fisiognomico" allestito nelle stanze di Palazzo Caetani, fa comprendere come gli sforzi di Onorato fossero diretti *in primis* a conoscere se stesso, cercando di leggere nel suo volto un evidente segno di grandezza e forse una giustificazione al suo vivere al margine della società romana, dovuto all'incompatibilità caratteriale d'un grande uomo costretto, suo malgrado, a vivere tra cicisbei e ignoranti abatini. Quest'ultimo obiettivo non si scompagnava dall'intento, solo apparentemente contraddittorio, di ottenere un qualche genere di riconoscimento in quella disinvolta, e talvolta un po' spietata, società romana, nonostante la ritrosia e la timidezza a entrarvi e parteciparvi attivamente. In un certo qual modo dunque, anche i suoi tratti fisiognomici erano al centro dei suoi studi eruditi, come dimostra un interessante frammento di suo pugno, purtroppo di data imprecisata,

[239] A. Cipriani, G. Fusconi et. al. (a cura di), *Roma 1771-17819. I giornali di Vincenzo Pacetti,* cit., p. 83.
[240] Sulla figura di Benefial, cfr. L. Barroero, *Benefial,* Milano 2005

intitolato *Di alcune osservazioni sopra la mia nascita,* dove Caetani, servendosi delle opere dell' astrologo arabo Hali Abenragel e soprattutto dalla *Fisionomia celeste* di Giovanni Battista della Porta, indaga il suo volto e la sua persona tentando di trovarvi i segni, manifesti o meno, d'un grande destino:

Io sono nato sul finire del Sagittario al principiare del Capricorno. Fa l'uomo il Capricorno, dice Hali, di gambe sottili, di corpo secco e che appare nella sua faccia alquanto simile alla capra. Parte del volto e della mia faccia è sottile e acuta, e il luogo della barba è molto acuto e di molti peli. […] Tutto ciò che dice il Della Porta, si può applicare a me, che son nato partecipante di queste due costellazioni. Io son secco di corpo, e sto per dire, che sarà impossibile che io mi ingrassi di molto, e la mia faccia e fisionomia ha qualche cosa della capra […]. Il Capricorno, trovandosi nel mio oroscopo, nel quale anche trovasi Antinoo, che rappresenta ne l'Hali un ragazzo scorbutico, ed io lo son nato tale, mi ha fatto non nano, né gobbo, ma rachitico, onde ho la tibia delle gambe storta, particolarmente la sinistra […]. Sono molto penetrante nell'indagare i segreti dell'anima altrui, e ho imparato e gustato i segreti delle nascoste religioni, sono instabile e capace di mutarmi d'inclinazione con facilità[241].

Sembra quasi che Caetani qui vada scavando dentro di sé e nella propria storia, cercando probabilmente qualche evento significativo che illumini positivamente la sua inclinazione a fuggire dal mondo. Tale ricerca è ancora più evidente in questo passaggio tratto da un'altra corposa raccolta di calcoli astronomici basati sugli avvenimenti risalenti all'anno della sua nascita:

Io son nato nel mese di Dicembre adi 17 verso le 16 ore del mattino, poi passarono 6 giorni di differenza tra la mia nascita e la concezione di Romolo essendo accaduta questa secondo il computo di Tarruzio matematico riferito da Plutarco ai 23 giorni di dicembre, e 3 ore in quell'ora appunto che vi fu l'eclisse del sole. Nell'anno della mia nascita 1742 si diede luogo alla soluzione del problema riportato da Sanderson l'illustre cieco […]Comparve una cometa nell'anno della mia nascita, e la descrisse il Maupertuis. Passò l'Antinoo la stessa

[241] Arch. C., F. m. O.C.«Vita e Opere A/2».

costellazione che toccò l'Equatore nel giorno della mia nascita come si può vendere tirando il mio oroscopo sui globi[242].

Questa attenzione ai fenomeni celesti e al cosmo in generale non è certo una peculiarità del Caetani. Come scrive Ernst Cassirer, nel XVIII secolo «la natura dell'uomo va in certo qual modo incontro alla natura del cosmo e vi si ritrova»[243], e sembra quasi, aggiungeremmo noi, voler disciplinare il cosmo e infondervi un senso di umana sicurezza, come avvenne grazie ai calcoli di Newton. Ma nel Caetani giocano un importante ruolo fattori in un certo senso "estranei" al Secolo dei Lumi e, come si vedrà meglio tra breve, correnti sotterranee che agivano in lui scorrendo sotto la quasi impenetrabile e inossidabile "corazza di contegno" che sembrava avvolgere la sua persona.

Stando all'inventario dei beni, proprio nell'anticamera ove poteva ammirarsi il busto plasmato dal Mazzoni, Onorato teneva anche un'altra singolare scultura dello stesso materiale, ovvero «un gesso rappresentante li segni del Zodiaco con la sua copertina di corame sopra». Probabilmente mai come in questo caso in una collezione d'arte del Settecento romano v'è stata una così evidente aderenza tra la personalità del collezionista e l'intrico di passioni, interessi e pulsioni che l'hanno portato a selezionare le opere, le suppellettili e gli *objets d'art* da acquisire ed esporre. Onorato, che, in ossequio all'enciclopedismo e alle nuove scoperte scientifiche del XVIII secolo, si dilettava anche con le scienze positive, conduceva le sue ricerche assecondando nel contempo alcune sue convinzioni e superstizioni che sembrano provenire da altre epoche e che difficilmente rientrano nel complesso dello spirito riformatore del XVIII secolo. In una serie di lettere dal carteggio di Onorato col fisico Giambattista Beccaria, raccolte da quest'ultimo

[242] Ibidem.
[243] E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo,* Firenze 1977, p. 72.

nella sua opera *Dell'elettricismo* (1753), Onorato mostra di conoscere benissimo le opere di Newton, di Volta, del fisico olandese van Musschenbroek e del matematico svizzero Eulero. Soprattutto l'astronomia riveste un ruolo particolare negli interessi di Onorato: come scriverà all'astronomo francese de Lalande, è riconosciuta «son utilité pour l'homme, le citoyen et le chrétien» persino a Roma, «la capitale et la maitresse du monde, qui ne conserve plus aujourdhui de sa grandeur passée que son nom et un douloureux souvenir», ove non è però facile «se procurer les ouvrages immortels d'un Euler, ou y ignore même la totalité de ses productions sublimes»[244]. Tuttavia, occorre dire che queste cognizioni, perfettamente intonate alla temperie culturale del Settecento illuminista, convivono in Onorato con una sorta di persistente credulità superstiziosa e timore quasi escatologico, com'è evidente in questa gustosa minuta che risale al fatidico 1789, indirizzata all'erudito e letterato Appiano Buonafede:

Io ho creduto per tre mesi che dovesse essere questo nostro secolo l'adempimento delle profezie dei fanatici. Siccome io sapeva che Pietro Jurien aveva profetizzato dal secolo passato che nel 1759 non vi sarebbe stato più un Papa, il che si credette adempiuto in qualche modo venendo eletto allora un papa abbozzato dalla natura, non formato tal quale fu Clemente XIII, Papa rachitico ossia gobbo, cosa che la storia ecclesiastica non contava ancora, così sapeva che il Boulanger nella opera «Antiquité dévoillé», stampata l'anno 1777, riferiva una opinione che nell'anno corrente 1789 si sarebbe distrutto il mondo, il che cominciava io a vederne la confusione delle cose, presago dello sfacelo totale delle parti. Infatti i fenomeni fisici erano già cominciati: nani che si mostravano nella via di Chiaja, altri cantavano pubblicamente per la città. Una donna americana di nascita, coperta nella schiena tutta di pelo di cervo, e di cinghiale insieme, e macchiatene anche le gambe. Il vulcano che faceva fuoco in modo particolare, un uomo creduto da tutti impossibilitato a volare, e che volava in altezza straordinaria, il più potente re d'Europa ridotto al nulla[245].

[244] Arch. C., F. m. O.C., min. a J. de Lalande del 29. 1. 1780.
[245] Arch. C., F. M. O.C., min. a A. Buonafede del 22.9. 1789.

Sembra in effetti che la grande curiosità scientifica di Onorato Caetani, che lo porterà a fondare nel 1778 il celebre osservatorio astronomico detto "specola Caetani" sul tetto di Palazzo Caetani[246], non si scompagni mai da una forma quasi infantile di credulità per eventi apocalittici e da una sorta di curiosità quasi morbosa per strani e inusuali avvenimenti. La sua curiosità per gli «scherzi di natura» per esempio **[fig.30]**, influenzerà anche le sue scelte collezionistiche, come in questo caso, riferito in una lettera del 1779 al celebre naturalista Lazzaro Spallanzani:

Io ho veduto anni sono a Fumone, luogo ove Celestino V fu carcerato da Bonifacio VIII, un fanciullo in età di 10 in 11 anni nato con coda, e passando per Loreto m'incontrai in un uomo già adulto nato in Belforte, terra vicino a Loreto, nato dissi con muso da cinghiale di cui ne ho presso di me un'incisione, e pare in verità di vedere uno dei compagni di Ulisse cangiato da Circe. La mia casa anche conserva un quadro ch'era del cardinal del Giudice rappresentante una ragazza nata pelosa sul viso, eccetto la punta del naso, e le mani. Questa nacque da un selvaggio regalato ad Enrico II re di Francia trasportato dall'isole Canarie. Questa ragazza Antonietta per nome viveva nel 1595 al servizio della marchesa Pallavicini di Parma come tutto ciò dice l'iscrizione del quadro[247].

Non stupisce allora che nella collezione di Onorato fossero presenti anche oggetti piuttosto singolari, come «un modelletto d'avorio anatomico d'un occhio con tutte le sue parti dentro stuccio di marocchino rosso», delle «machine per fare medaglie», una «machina per camera oscura», una «palla tagliata in due composta di fibre e peli finissimi», alcuni pezzi di «velo vegetale» e conchiglie, in quella che sembra a tutti gli effetti essere una sorta di piccola *Wunderkammer* settecentesca. Inoltre, tra i dipinti, i disegni e le stampe della collezione, risultano «un quadro di palmi otto per traverso, alto circa palmi sei ... rappresentante una persona sul trono con diversi mostri, sotto una figura nuda, che fugge, ed altre figure che la trattengono»,

[246] L. Fiorani, op. cit., p.87.
[247] Arch. C., F. m. O.aC., min. a Lazzaro Spallanzani del 6. 11. 1779.

identificabile probabilmente con la *Calunnia* di Federico Zuccari **[fig.31]**, nonché caricature di Pier Leone Ghezzi **[fig.32]** e varie stampe tra cui se ne possono riconoscere alcune di vario soggetto di Stefano della Bella, dei Carracci e di Jacques Callot **[fig.34]**, le quali per lo più vennero acquistate negli anni settanta del Settecento da Onorato nella celebre libreria di Bouchard e Gravier a via del Corso[248], come risulta dalle giustificazioni del fondo economico **[Appendice 2]**. Andrebbe brevemente posto l'accento sul fatto che Onorato possedesse delle caricature del Ghezzi, artista «capriccioso e sofistico», come lo definì Roberto Longhi, ravvisando nella sua opera una sorta di «manierismo d'origine razionalistica e di finalità moralizzanti»[249]. Anche se non conosciamo il soggetto delle caricature del Ghezzi nella collezione Caetani, possiamo ipotizzare che l'elemento più interessante per Onorato fosse probabilmente la messa a nudo dei lati grotteschi e finanche ridicoli della società romana del Settecento.

Come abbiamo visto finora, è difficile precisare con esattezza quale fosse il vero gusto di Onorato Caetani: dai documenti possiamo trarre solo brevi informazioni e a volte piuttosto contrastanti rispetto alle scelte collezionistiche. Non aiuta, per esempio, a caratterizzare con precisione il suo gusto, il fatto piuttosto singolare che amasse l'antichità classica ma non avesse grande opinione delle incisioni delle Terme di Tito di Ludovico Mirri[250]. L'unico giudizio veramente coerente e spassionato su degli artisti sono quelli

[248] Per quel che riguarda questa storica libreria, che si configura nel Settecento romano come vero polo di aggregazione di eruditi e bibliofili, nonché appassionati di stampe e volumi di incisioni, si veda L. Mancini, *L'inventario della libreria Bouchard e Gravier di Roma,* in *Nuovi annali della Scuola Speciale per archivisti e bibliotecari,* anno XXVII, Firenze 2013, pp. 45-61.

[249] R. Longhi, *Di Gaspare Traversi,* in «Vita Artistica», nn. 8-9, 1927.

[250] «Rapport à votre ouvrage des bains de Titus je chercherai de faire ici des abonnemens. Je n'ai jamais estimé ni Mirri, ni son ouvrage quoique j'aye toujours regardé Rome celebre sous trois rapports 1. D'avoir été la Capitale du plus Empire du Monde 2. D'avoir été le centre de la religion autrefois plus heureuse 3. D'avoir été le berceau et la maitresse des Beaux Arts» (Arch. C., F. M. O.C., min. a F. B. de Felice del 11.2.1784). De Felice collaborò all'edizione d'un volume intitolato *Decription des bains de Titus* pubblicato a Parigi nel 1786.

sul Mengs (definito in una minuta «pennello il più sublime del secolo»)[251], e quello su Angelica Kauffman. In una lettera del 1783 all'amico svizzero de Felice, Onorato si riferisce ad Angelica come «cette celebre femme qui peint a merveille et qui demeure à present a Rome a fait le portrait de Tissot»[252] **[fig.34]**. In questo caso possiamo vedere come Onorato sia estremamente interessato al genere del ritratto e all'opera della Kauffman, alla quale, secondo la cosiddetta *Memoria delle Piture* – registro in cui Angelica annotava tutti i committenti e i pagamenti dei suoi dipinti[253] – Onorato commissionò vari quadri tra il 1782 e il 1784, tra cui spiccano **[Appendice 8]** due dipinti a olio tratti dal romanzo morale *Télémaque* di Fénelon **[figg. 35 e 36]**. L'opera di Fénelon conoscerà grande fortuna nel Settecento e, come ha giustamente notato Louis Hautecouer, in molti casi sarà persino più apprezzato delle opere di Omero, poiché ammanterà di illuministica morale le figure, spesso un po' troppo "libertine", del poeta greco[254].

Abbiamo visto come ciò che sembrava spingere Onorato al collezionismo fosse, più che un criterio essenzialmente estetico, una curiosità instancabile nel sondare gli anfratti della storia e delle scienze positive. A volte, proprio questa curiosità porta Onorato a scelte collezionistiche differenti e contrastanti tra loro: se non conoscessimo bene il personaggio tramite i suoi carteggi, non saremmo forse in grado di comprenderle, benché esse rientrino perfettamente nell'arco del complesso collezionismo romano del Settecento. I più recenti studi sull'argomento[255] hanno messo in luce come i collezionisti romani fossero piuttosto disinvolti nelle loro attività di acquisizione di dipinti e

[251] Arch. C., F. M. O.C., min. a Paolo Frisi del 13.5.1780.
[252] Arch. C., F. M. O.C., min. a F. B. de Felice del 8. 2. 1783.
[253] C. Knight (a cura di), *La «Memoria delle piture» di Angelica Kauffman,* Roma 1998, p.15 e p.21 (riportato in Appendice 8).
[254] L. Hautecouer, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle,* Paris 1912, p.173.
[255] Cfr. F. Parrilla (a cura di), *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari,* Roma 2014.

objets d'art, e che, nel selezionare opere per le loro collezioni, non usassero criteri troppo aderenti alle gerarchie dei generi istituite dalle accademie. Come ha giustamente ha notato Louise Lippincott, sebbene la teoria artistica – e in particolar modo quella inglese – ponesse quasi ossessivamente l'accento sull'inestinguibile superiorità della pittura di storia rispetto agli altri generi, le grandi dimensioni dei quadri e i lunghi tempi di esecuzione mal si adattavano al gusto intimista del pubblico europeo del XVIII secolo, il quale aveva una crescente necessità di *privacy* borghese e anche una certa impazienza, rispetto al pubblico dei secoli precedenti, nel veder realizzate le opere commissionate agli artisti di fiducia[256]. In realtà, tale discorso d'una maggiore "spregiudicatezza collezionistica" a Roma aveva già avuto inizio nel secolo precedente. Già Bellori nel 1664, nella sua *Nota delli musei, librerie, galerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma* ravvisava come «non solo li dotti claustri de' religiosi, le famiglie di titolo et de' sacri porporati, ma quasi ciascun'altra casa honesta e civile serba qualche pregio memorabile et di stima», lamentando tuttavia la disinvoltura con cui molti «spregiando le lettere, l'arti e l'honorate memorie, alienano e spogliano se stessi de gli ornamenti de' loro maggiori»[257]. Possiamo addirittura trovare, nella figura di Cassiano dal Pozzo, una sorta di "patriarca" del collezionismo settecentesco, a cui la tassonomia e i criteri analitici delle opere d'arte dell'antichità del Secolo dei Lumi sono, come ha dimostrato Ingo Herklotz[258], in gran parte debitori, e, per osmosi, anche il collezionismo.

[256] L. Lippincott, *Expanding in portraiture* in A Birmingham, J. Brewer (a cura di), *The consumption of culture. 1600-1800,* London-New York 1997, pp.75-88. Lippincott pone l'accento soprattutto sulla straordinaria fortuna del genere ritrattistico nel Settecento europeo: «Portraits abounded in public buildings, in private homes, in prints ranging from fine engravings to scurrilous caricatures and in books as frontespieces and illustrations» (p. 81). Sul declino della pittura di storia in Francia, cfr. T. Crow, *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris,* New Haven – London 1985.

[257] Cfr. G. P. Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Galerie et Ornamenti di Statue e Pitture ne' Palazzi, nelle Case e ne' Giardini di Roma,* Roma 1664, p. 4.

[258] Cfr. I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts,* München 1999. Giustamente, Herklotz fa notare come il modo di procedere di Cassiano tramite la cosiddetta *Illustratione*

Ricollegandoci alle considerazioni di Francis Haskell, la celebre collezione di Cassiano di stampe, disegni anatomici, libri, sculture, animali vivi e piante contiene in sé un «embrione di laboratorio universitario destinato a servire come strumento di studio e di ricerca»[259], e ciò vale – *si parva licet* – per la piccola ma estremamente composita collezione di Onorato Caetani, che riflette *in nuce* gli interessi enciclopedici giunti a ulteriore sviluppo nel secolo del razionalismo scientifico. Ecco dunque come sono spiegabili le solo apparenti incongruenze tra alcune parti della collezione e il carattere di Onorato Caetani, che appare in perenne conflitto tra istanze provenienti dal secolo riformatore e istanze provenienti dal suo rango e dalla sua condizione di isolamento nella Roma "presbiteriale". Abbiamo già citato l'esempio dei disegni «osceni» del Cades: ancora più interessante il caso che concerne una «tela a forma di quadro fissa al muro, con sopra dipinta la S. Casa di Loreto», secondo la dicitura nell' inventario. Di per sé, questo tipo di soggetto, che rientra a tutto titolo nel genere devozionale, non è certo una novità nella Roma del Settecento. Tuttavia, il quadro assume un grande valore per noi se lo facciamo reagire con certe esternazioni di Onorato contenute in una minuta al De Felice, in cui Loreto viene definita «centre de la superstition d'Italie» e, con feroce ironia, il «chef d'oeuvre de la tête des Franciscains»[260]. Come conciliare il fatto che Onorato possedesse un dipinto raffigurante «il centro della superstizione d'Italia» con la sua antipatia per tali rigurgiti superstiziosi?

---

informi in modo sostanziale la pratica antiquaria del Seicento, e, di conseguenza, del Settecento. Il procedimento illustrativo, ben visibile ad esempio nel *Museo Cartaceo,* sarebbe una sorta di «risposta al peso eccessivo dato alla filologia, sotto cui la ricerca antiquaria, sin dall'inizio del diciassettesimo secolo, rischiava di soffocare»(«Die illustrative Vorgehensweise versteht sich als Antwort aud das Übergewicht der Philologie, unter dem die antiquarische Forschung bei Beginn des 17. Jahrhunderts zu ersticken drohte», p. 265). Si può aggiungere che la pratica dell'*Illustratione* viene ulteriormente sviluppata nell'antiquaria del Settecento e, in un certo senso, assume gradualmente un'importanza pari, se non maggiore in alcuni casi, alla consultazione delle fonti. Questo naturalmente non vuol dire che lo studio erudito venga accantonato, ma l'osservazione delle opere d'arte dell'antichità, anche nei particolari più remoti (come avviene per esempio nelle opere di Winckelmann) diviene la pietra angolare di qualsiasi edificio teorico antiquario e archeologico. Anche in questo rispetto, il diciottesimo secolo è, a nostro parere, debitore alla figura di Cassiano dal Pozzo.

[259] F. Haskell, *Mecenati e Pittori,* Firenze 1986, p. 167.

[260] Arch. C., F. M. O.C., min. a F. B. de Felice del 23. 3 1782.

Non disponendo di alcun documento a riguardo, il tutto potrebbe spiegarsi semplicemente con il fatto che Onorato nutrisse un puro interesse estetico per il dipinto, benché disprezzasse il luogo in sé. Ma forse, possiamo ipotizzare che vi sia dell'altro. In un'altra minuta al De Felice, citando il caso della beatificazione di Benoît Joseph Labre, il *clochard* francese che il popolo di Roma aveva acclamato come santo[261], Onorato scrive:

Retourné à Rome d'ou j'etais sorti pour ne m'ennujer davantage du debit des miracles pendant tout l'été d'un certain Benoît Joseph de nation française, mort dans ce mois de Juin [...]. Ennujé dis-je de n'ecouter plus des aveugles qui devaient miraculeusement voir, et qui ne voyaient pas, des boiteux qui devaient marcher et qui n'ont pas marché; je suis resté surpris d'un culte si fanatique rendu par la populace de Rome a ce gueux jusq'à lui faire plus de 30 gravures differents de son portrait [...]. Son portrait a été addressé à la religieuse Carmelite tante du Roi de France[262].

Proprio uno di questi ritratti di Labre era stato compiuto da Antonio Cavallucci **[fig.37]**, pittore di casa Caetani, il quale ritrasse anche Francesco V Caetani, il fratello di Onorato **[fig. 38]**. Probabilmente Onorato non riusciva a capacitarsi di come a Roma un «pitocco» (*gueux*) come Labre potesse avere una tale fortuna da essere al centro della «invasione massiccia»[263] di stampe e dipinti recanti la sua immagine, mentre un uomo di alta levatura culturale e morale, come egli stesso riteneva giustamente d'essere, rimanesse di converso sconosciuto ai più. Ma abbiamo visto anche come Onorato stesso non fosse immune da certe superstizioni di stampo popolare, soprattutto durante gli eventi del 1789. In un certo senso, Onorato già sentiva – come molti altri suoi contemporanei – l'incedere della tempesta sull'orizzonte degli anni ottanta

[261] Sull'intera vicenda del processo di beatificazione di Benoît Joseph Labre, si veda Y.-M. Hilaire (a cura di), *Benoît Labre. Errance et sainteté. Histoire d'un culte,* Paris 1984.
[262] Arch. C., F. M. O.C., min. a F. B. de Felice del 19. 11. 1783.
[263] M. Caffiero, *La circolazione delle stampe e delle immagini religiose tra Italia e Francia* in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», vol. 102, 1990, p. 405.

del Settecento, i quali, per lo meno a Roma, furono tutto sommato abbastanza sereni. Come annoterà nel 1790 il cardinale de Bernis, nunzio pontificio a Parigi:

Il popolo non è ancora preso dalle idee false, ma queste si sono diffuse negli artisti e nella borghesia e cominciano a entrare anche nelle classi superiori[264].

Possiamo dire quindi che in un certo senso Onorato è una figura in bilico tra mondi quasi inconciliabili: da una parte, il Secolo dei Lumi, che con le sue idee stava apparentemente facendo *tabula rasa* di quelle asperità ideologiche costituite dei rigurgiti di quelli che venivano considerati "tempi oscuri"; dall'altra, il senso di appartenenza a un mondo diverso da quello che va avanzando a grandi falcate verso il 1789, un sorta di luogo appartato in cui vige quella che Pierre Serna ha definito «l'ideologia del *pedigree*», visione del mondo tipica dei nobili del XVIII secolo, i quali «sentono la loro "differenza" rispetto ai plebei e le proprie reciproche differenze» e, pur percependo che «il secolo si evolve», sono tuttavia poco o nulla disposti a rinunciare «a un passato che ne è la definizione»[265]. In ultima analisi, Onorato risponde alle grandi trasformazioni del secolo ritirandosi, per sua stessa volontà, in quella che potremmo definire una sorta di zona d'ombra fuori dal fascio di luce troppo intenso proiettato dal razionalismo settecentesco. Un luogo da cui Onorato comunicava solo tramite i fitti carteggi e in cui raggelavano e si spegnevano i contatti con i suoi simili, attivi solo nelle rare occasioni in cui gli capitava di mostrar loro i pezzi più pregevoli della collezione d'arte. Scrisse il suo biografo Fabi-Montani:

La sua morte fu somiglievole alla vita: rassegnato ai divini voleri non attristossi in quel punto per non aver compiuto tante opere di già incominciate: ma siccome i suoi studi

[264] Citato in E. Lavagnino et al. (a cura di), *Il Settecento a Roma* (catalogo della mostra, 19 marzo – 31 maggio 1959), Roma 1959, p.22.
[265] Cfr. P. Serna, *Il nobile* in M. Vovelle (a cura di), *L'uomo dell'Illuminismo,* Milano 1992, p. 68.

miravano solo all'acquisto della sapienza, così sperava di giugnere al possedimento di quella, che colla sua pienezza avrebbelo interamente saziato[266].

In queste righe ritroviamo ben condensata l'esistenza di Onorato: l'«acquisto della sapienza» fine a se stessa in una – invertendo l'immagine del Fabi-Montani – "vita somigliante alla morte", ci ricorda un poco la figura di Giacomo Leopardi e il suo seppellirsi nello studio e nell'erudizione per sfuggire alle angustie della vita. Ma, per certi versi, possiamo vedere nel Caetani una figura forse anche più tragica di Leopardi: mentre quest'ultimo riesce a sublimare le sue disillusioni nella poesia e nell'arte, Onorato rimane muto e sembra quasi porsi ossessivamente la stessa domanda –"ed io chi sono?" – del pastore errante leopardiano, destinata a rimanere senza risposta. Vedremo nel terzo capitolo di questa tesi come Onorato tenti di rispondere a questa domanda sottoponendo la sua immagine al pennello dei tre più grandi pittori della Roma del XVIII secolo.

3. La spada di Cesare Borgia: Onorato Caetani e Ferdinando Galiani a confronto

Si è scelto di trattare a parte un pezzo molto interessante della collezione di Onorato perché ad esso è legata una vicenda che ci aiuta ad esaminare ancora più a fondo la personalità di Onorato Caetani e lo *Zeitgeist* della Roma del XVIII secolo: si fa riferimento alla spada di Cesare Borgia **[fig.39]**, che Onorato acquistò da Ferdinando Galiani, erudito, economista e diplomatico napoletano, celebre per esser stato uno dei personaggi che forse meglio incarna le caratteristiche dell' *homme d'esprit* del XVIII secolo. Non ci avventureremo naturalmente nella descrizione della spada, la quale meriterebbe un attento studio iconologico a parte (il miglior saggio sull'argomento, ancora oggi, rimane la breve ma pregnante interpretazione

[266] F. Fabi Montani, *Elogio storico di Monsignor Onorato Caetani de' duchi di Sermoneta,* cit., p. 8.

compiuta da Fritz Saxl nelle sue *Lectures*)[267], ma analizzeremo più che altro l'intrico di vicende che ne accompagnarono l'acquisizione da parte di Onorato. Galiani, che possedeva una notevole collezione di suppellettili e monete antiche[268], prima di morire, lasciò scritto nel testamento che la spada sarebbe dovuta andare a Onorato Caetani, qualora egli disponesse di trecento ducati per acquistarla. Per comprendere meglio la vicenda, si riporta uno stralcio da una lettera dell'erudito Francesco Cancellieri a Sebastiano Ciampi, incentrata sulle più celebri spade di sovrani e generali:

> Egli [Ferdinando Galiani] lasciolla in legato per 300 ducati al suddetto Mons. Gaetani (*sic*), il quale, avendo ideato di collocarla nella Rocca di Sermoneta, incaricò il P. Massimiliano Gaetani d'Aragona, de' Duchi di Laurenzana, [...] di formarne l'iscrizione ch'egli sottopose alla mia revisione[269].

La lunga iscrizione latina, che viene menzionata nel seguito della lettera, non viene riportata in questa sede, poiché, più che l'iscrizione in sé, quel che ci interessa è come l'intento di apporre un'epigrafe ai pezzi più pregiati della sua collezione fosse una sorta di consuetudine per Onorato. Nel caso specifico della spada del Borgia, è il Caetani stesso a spiegare, in una lettera del 1787 al Cancellieri, quale fosse la ragione principale di tale scelta:

> Mi son visto in necessità di fare l'iscrizione sopra la spada del Valentino, troppo interessante per noi Gaetani, contro de' quali, come contro gli Orsini, e Colonnesi, quel mal uomo impegnò le armi, assediò Sermoneta, fece morire varj della famiglia[270].

Già nel 1779, Onorato applicò un'iscrizione **[fig.40]** al suo ritratto dipinto da Anton Raphael Mengs, ovvero un'epigrafe latina tratta da Plinio («Invidit mors

[267] Cfr. F. Saxl, *La storia delle immagini,* Roma-Bari 2005, pp. 141-142.
[268] Ad oggi purtroppo si sa ancora troppo poco su questa collezione che, dalle poche informazioni in nostro possesso, sembra essere stata tutt'altro che trascurabile. Sull'argomento, si veda il breve ma interessante contributo di R. Pane, *Ferdinando Galiani e l'antico,* in «Napoli nobilissima», 14, 1975, pp. 10-16.
[269] Cfr. la *Lettera del ch. Sig. Ab. Francesco Cancellieri al ch. Sig. Sebastiano Ciampi, Canonico sandomiriense...* in *Estratto dal VI fascicolo dell'Efemeridi Letterarie di Roma ,* Marzo 1821, pp. 18-19 (il fascicolo è consultabile on-line su Google Books).
[270] Ivi, p. 19.

nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est», iscrizione che allude all'incompiutezza del dipinto per la sopraggiunta morte dell'artista), coronata da una miniatura di S. Sebastiano, sempre opera del Mengs e che, secondo Francesco Cancellieri, , fu donata in punto di morte dal pittore tedesco al Caetani[271]. Onorato doveva senz'altro essere molto orgoglioso dell'epigrafe, come risulta da questa minuta scritta al matematico e astronomo lombardo Paolo Frisi:

Mille obbligazioni gli avrò ancora allorché si compiacerà d'onorare la mia piccola epigrafe messa da me sotto il ritratto che mi ha fatto il gran cavaliere Mengs, pennello il più sublime del secolo, e che ha voluto chiudere il numero delle sue teste colla mia, che non meritava quest'onore[272]

La minuta al Frisi prosegue in questo modo:

La ringrazio infinitamente della lettera compita, che m'ha favorito di scrivere, come del manoscritto del Ferrari (*De Florum Cultura*) che ho ricevuto per mezzo di sua cognata. Io ho scorso quest'opera che prima di questo tempo non avevo avuto mai l'occasione d'esaminarla. Sono rimasto sorpreso dalla magnificenza come essa fu adornata dall'autore. I rami non possono essere più belli e i maestri più valenti. Mi ha fatto specie per altro un errore grossolano, che ha commesso in uno di questi Nicola Poussino ove alla pagina 124 si vede un rame, che rappresenta delle ninfe, ed una di queste presenta un paniere pieno di cedri ad un fiume. Questa ninfa seduta, e che presenta il detto paniere trovasi avere due piedi destri in luogo del sinistro. Errore certamente non degno d'un pennello come fu il Poussino, questo rame è inciso da Bloemaert[273].

Sia l'intento di apporre un'epigrafe alla spada di Cesare Borgia e al ritratto del Mengs, sia questo pungolo del Caetani (pungolo che si manifesterà in varie lettere dei carteggi) per la correzione degli «errori grossolani» di opere letterarie e artistiche (spesso invero si tratta solo di piccole sviste o semplici

[271] F. Cancellieri, *Elogio storico di Monsignor Onorato Caetani de' duchi di Sermoneta,* Roma 1837, p. 10.
[272] Arch. C., F. m. O. C., min. a Paolo Frisi del 13.5.1780.
[273] Ibidem.

refusi), fanno parte della razionalità regolatrice tipica del secolo XVIII secolo. L'intento della Repubblica delle Lettere (ben visibile anche in Onorato), di sorvegliare attentamente gli errori e le pecche compositive che affliggono i frutti dell'ingegno dei suoi membri è ben visibile, per esempio, in una poco conosciuta *querelle* che coinvolse la «Gazzetta Letteraria» di Milano, l'«Antologia romana» e il poeta Giuseppe Parini. Nel 1775, l'inglese James Ferguson rilevò nell'opera *The Art of drawing in Perspective* alcuni errori di prospettiva commessi da Raffaello in alcune sue opere, tra cui la *Trasfigurazione* e la *Pesca miracolosa*. Tali critiche furono recensite nella «Gazzetta Letteraria» di Milano nel 1776, accendendo un dibattito piuttosto fervido sulle colonne della «Antologia» di Roma. Il periodico romano rispose a Ferguson passando in rivista, con tono irrisorio, i passaggi del libro di Ferguson che mostravano ben poca reverenza nei confronti d'un ingegno come quello di Raffaello[274]. Il tenore delle critiche a Ferguson espresse nel contributo sulla «Antologia» suscitò lo sdegno del poeta Giuseppe Parini, il quale rimproverò all'estensore dell'articolo il fatto che si perdeva in chiacchiere e non si mostrava capace di rilevare e argomentare gli ipotetici errori contenuti nelle critiche di Ferguson:

> E insomma, si sarebbe dovuto riprendere il signor Ferguson non già con un tono e con uno stile che significasse lui aver commesso una sceleraggine criticando Raffaello, ma bensì aver lui fatto un errore criticandolo indebitamente ne' due casi di cui si tratta[275]

Parini del resto, nel prosieguo del suo intervento (che, a quanto risulta, rimase a lungo inedito[276]) si professerà a favore d'una verifica perspicace degli errori in ogni opera dello spirito umano, stigmatizzando, nel caso della risposta al Ferguson, l'odiosa «inquisizione» dei «superstiziosi» difensori di Raffaello

[274] A riguardo di questa ancor oggi poco conosciuta *querelle,* si veda G. Savarese, *Iconologia pariniana. Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini,* Firenze 1973, pp.28-36.
[275] Ivi, p. 32.
[276] Ivi, p. 28.

nella «Antologia» romana. Secondo il poeta lombardo, questi si sarebbero lasciati fuorviare dall'eccessiva reverenza nei confronti d'un grande ingegno, e per questo non avrebbero messo in atto quella necessaria verifica degli errori e delle pecche della sua opera, errori e pecche che si nascondono, come spesso accade, nello stile d'un grande artista come «macchie nella troppa luce»:

Giova adunque d'esaminare attentamente le opere degli uomini grandi, giova di non lasciarsi abbagliar dai raggi della loro eccellenza, giova di scoprir le macchie che si nascondono nella troppa luce, giova di rivelarle coraggiosamente al volgo per comune istruzione. Gli errori degli uomini grandi, gli errori de' grandi artisti sono tanti scogli, che, finché rimangono sconosciuti, riescono tanto più insidiosi e fatali, perché sparsi nelle acque più frequentate e tenute per le più sicure; ma quando sono scoperti, servono d'indizij tanto più illustri per veleggiar sicuramente nel camino delle scienze e delle arti[277].

Che gli artisti non dovessero avere troppa libertà di immaginazione e che dovessero attenersi saldamente a canoni rappresentativi collaudati, nonché sottoporsi liberamente alla revisione delle loro opere da parte dei teorici dell'arte e dei letterati, era pensiero piuttosto diffuso nel XVIII secolo. Se non fossero bastate le riflessioni d'un Diderot, il quale voleva che le arti fossero sempre e comunque «*bene moratae*»[278], sui periodici romani uscivano spesso e volentieri articoli che ribadivano come, nell'educazione degli artisti, fosse quasi d'obbligo la sobrietà e, si direbbe oggi, un certo *self-control* nella resa dei sentimenti, esigenza ben esplicitata in un articolo dal titolo *Delle qualità che richieggonsi in un perfetto artista*, uscito anonimo nel 1785 sulle colonne del «Giornale delle Belle Arti» di Roma:

Questa sensibilità, e questa forza creatrice, sono il fondamento primario dell'attitudine alle belle arti. Ma ambedue esser debbono unite a un gusto puro, e perfetto che serva loro di

[277] Ivi, p. 33.
[278] «La peinture a cela de comune avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes doux elles doivent être *bene moratae* (D. Diderot, *Oeuvres esthétique,* Paris 1959, p. 717).

regola. Non v'ha di peggio che un'immaginazione sfrenata abbandonata a se stessa. L'artista è da riguardarsi in qualche modo come un uomo che sogna vegliando, o che delira avvedutamente; se all'impazzata ei si abbandona ai suoi deliri, non v'ha stranezza che da lui non possa aspettarsi[279].

Anche il gusto per le descrizioni precise e ordinate, nonché per le iscrizioni che forniscano una spiegazione alle opere d'arte o che, meglio ancora, condensino in poche righe la storia dell'opera cui esse fanno riferimento, trova una grande fortuna nel XVIII secolo. In specie l'epigrafia, come fa notare Giuntella, assume un risalto tale che alla sensibilità di noi moderni potrebbe sembrare talvolta un poco esagerato, ma che trova comunque una sua spiegazione se si consultano le fonti coeve[280]. Le motivazioni di questo interesse per le iscrizioni e, in generale, per una *ratio* ordinatrice che non lasci troppo spazio al dubbio e all'arbitrio, sono ben delucidate per esempio in una lettera del Galiani al barone Friedrich Melchior von Grimm del 1772. Grimm aveva richiesto al Galiani, per conto dell'imperatrice Caterina II di Russia, di comporre un'epigrafe da apporre sullo zoccolo della statua equestre di Pietro il Grande a San Pietroburgo, opera dello scultore francese Falconet. Sebbene già Diderot ne avesse composta una, la sua epigrafe non aveva convinto l'imperatrice, il che porta il Galiani a scrivere una breve ma pregnante riflessione sul valore storico delle iscrizioni:

Le philosophe [Diderot] a oublié que c'est Catherine elle-même qui érige la statue de Pierre-le-Grand et que personne ne doit se louer ni directement ni inderectement. Dans les inscriptions, il ne faut que des faits et des faits vrais. Ce sont des monuments historiques et rien de plus. La postérité doit juger sur le faits[281].

[279] Cfr. «Giornale delle Belle Arti», 1785, 22, 4-6, 1785.
[280] V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p. 104.
[281] L. Perey, G. Maugras (a cura di), *L'abbé F. Galiani. Correspondance,* Paris 1881, vol. II, p. 123.

La ricerca della verità storica era infatti l'obiettivo comune di tutto il XVIII secolo. L'Illuminismo, le cui radici affondano nel cartesianesimo, aveva ereditato da quest'ultimo un problema assai spinoso: è possibile accertare, al di là d'ogni ragionevole dubbio, la validità della storia? La storiografia del XVIII secolo si situa infatti in una sorta di "intercapedine" tra i perfetti ingranaggi delle cosiddette scienze esatte – quali la matematica e la geometria – e risulta continuamente assediata da quello che fu definito, già nel secolo precedente, il "pirronismo storico", ovvero un dubbio ingiustificato e totalmente irrazionale, altamente lesivo d'ogni sicurezza scaturita dai collaudati sistemi di pensiero vigenti nel Secolo dei Lumi[282]. Come scrive Ernst Cassirer:

È una massima generale della filosofia illuministica, che vi riappare spesso nelle forme più svariate, quella di pensare che il più grave ostacolo nella ricerca della verità non consista solo nelle deficienze del *sapere.* [...] Assai più gravi sono quegli errori che non derivano semplicemente da un'insufficienza del sapere, ma hanno la loro causa in un falso indirizzo del sapere. Quel che dobbiamo temere in modo particolare non è la negazione, ma il pervertimento[283].

Vedremo nel corso del terzo capitolo di questa tesi, come i problemi legati alla ricerca della verità storica e al "pirronismo" si ripresentino in occasione di una disputa ideologica tra Onorato Caetani e José-Nicolas de Azara a proposito delle idee espresse da Anton Raphael Mengs nei suoi scritti teorici.

Tornando alla spada del Borgia, Galiani dimostra, in una lettera a Madame d'Épinay del 1773, quanto sia importante per lui il valore di testimonianza storica di questo oggetto. Il possedere tale prezioso monumento gli fa desiderare di scrivere una dissertazione erudita su Cesare Borgia, ambizione

[282] Sul «pirronismo storico», cfr. C. Borghero, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica,* Milano 1983.
[283] E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo,* cit., p. 227.

tuttavia ben presto frustrata dall'impossibilità di trovare, nelle biblioteche napoletane, opere che forniscano notizie biografiche puntuali e soddisfacenti sul un personaggio storico così complesso e sfuggente:

Je possède une pièce fort curieuse, c'èst l'Épée de César Borgia, duc de Valentinois, fils du pape Alexandre VI, qu'il fit travailler exprès avec des emlêmes allusifs à sa future grandeur et à son ambition. Il est superflu de vous conter comment, par quels détours, cette épée est tombée dans mes mains. Je voulais en faire un présent lucratif au pape, et, selon mon usage, l'accompagner d'une dissertation érudite pour en ilustrer les emlêmes. Je pris la plume en main et je commençai mon écrite: *César Borgia naquit...* et j'en suis resté là, car jamais, au grand jamais, il ne m'a été possible, dans ma bibliothèque et dans celles de tous mes amis, de trouver en quelle année était né ce gaillard-là[284].

La spada non fu donata al papa e la dissertazione sul Valentino non andò mai oltre la prime tre parole. Come accennato, Galiani tenne la spada fino alla morte e lasciò scritto nel testamento che Onorato avrebbe ricevuto la spada in eredità qualora fosse stato in grado di pagarla; in caso contrario, la spada sarebbe stata lasciata niente meno che all'Imperatrice di Russia, Caterina II[285]. Torneremo tra breve su questo curiosa e quasi spettacolare scelta del Galiani. Come Onorato e l'abate Galiani si fossero incontrati, è lo stesso Onorato a svelarcelo, in una nota di suo pugno:

Adi 23 maggio, essendo venuto a Roma il marchese ab. Galiani, [...] mi portai a fargli visita nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna Grimaldi, ove dimorava. Gli presentai la mia *Orazione funebre in lode dell'Imperatrice Maria Teresa,* e parlandogli di varie cose, gli chiesi di quella spada del Duca Valentino ch'egli possedeva a tenor di ciò che avevo inteso dire da Monsig. Borgia che l'aveva veduta a Napoli. Con mia somma meraviglia, fui sorpreso nel

[284] Cfr. L. Perey, G. Maugras (a cura di), *L'abbé F. Galiani,* cit., vol. II, p. 269.

[285] «Galiani ne mit point son projet à l'exécution et n'envoya pas au pape l'épée de César Borgia. Il la légua par testament au prélat Gaetani à condition de la payer à ses héritiers cent onces d'or, et dans le cas où il n'accepterait pas ce legs, il lui substituerait l'impératrice Catherine de Russie. Catherine attendit avec impatience le legs de Galiani, mais elle ne le reçut jamais, le cardinal Gaetani l'avait accepté» (Citaz. da L. Perey, G. Maugras (a cura di), *L'abbé F. Galiani,* cit., vol. II, p. 269, n. 1).

sapere da lui ch'egli se l'era portata in Roma e richiedendo di vederla, mi fu da lui mostrata[286].

Onorato si serve di questo spunto per raccogliere, in un brogliaccio, una corposa congerie di appunti eruditi sulla spada e sui tempi in cui essa fu fabbricata, soffermandosi in particolare sul problema delle iscrizioni e della difettosità del Latino tra XV e XVI secolo (forse lui stesso accarezzava l'idea di comporre una dissertazione erudita). La nota per noi più interessante di questi appunti, tuttavia, è l'interpretazione – che aveva colpito anche Onorato – data da Galiani sugli emblemi incisi sulla spada:

Era bellissima la spiegazione che dava il Sig. Ab. Galiani a questi sei emblemi figurati, cioè lui denotava gli onori della spada, e tre disonori, tra questi v'era l'Amore disegnato cieco, come lo fu il Trionfo del Petrarca[287].

Purtroppo i documenti non consentono di scoprire di più né sulla storia della spada, né su possibili ulteriori contatti tra Onorato e il Galiani. Tuttavia, il fatto che l'abate napoletano avesse scelto Onorato come erede principale, anteponendolo addirittura a Caterina II di Russia, impressionò e lusingò a tal punto Onorato da fargli prendere un'iniziativa piuttosto singolare, una sorta di *coup de théâtre* che l'avrebbe forse messo in condizione di uscire finalmente dall'anonimato e dall'isolamento culturale:

C'est bien drôle qu'un abbé laisse à un prelat une epée. Toute Naples a vis et Rome encore. Mais, la chose qui un peu me flate, c'est que si je ne la veux pas, avec la condition de la payer, il la substitute dans son testament à l'Imperatrice de Russie. [...] En consequence de cette aventure tout à fait romanesque qui m'arrive, je vous prie en confidence et en toute amitié de vouloir faire imprimer en quelque gazette d'Europe publique ces mots à la date de Naples: «L'Abbé Galiani est mort, et il a laissé dans son testament entre autre chose son museum des medailles et des curiosités au Roi de Naples et son celebre épée [...], l'a legué

[286] Arch. C., F. m. O.C., *Documenti riguardanti la spada di Cesare Borgia* (D9), p. 126.
[287] Ibidem.

à Mons. Gaetani, prelat de Rome, et si celui ne veut pas acheter, on la laisse à sa Majesté Imperial des Russies. Le prelat l'a acheté et il se faira un devoir de faire presenter à Petersbourg cette epée lorsque la Majesté Imperial la veut»[288].

Non conosciamo il destinatario di questa minuta in francese, ma possiamo ipotizzare che essa fosse indirizzata al de Felice, il quale, forse, sarebbe riuscito ad aiutare Onorato a suscitare l'interesse dell' Imperatrice di Russia e impressionarla favorevolmente con il dono della spada. Evidentemente, l'idea non si concretizzò e Onorato non riuscì mai a vedere il suo nome pubblicato in qualche gazzetta di richiamo internazionale. Quel che però ci interessa di questo singolare coinvolgimento di personalità così differenti è il fatto che i destini di due uomini così diversi tra loro, come Ferdinando Galiani e Onorato Caetani, si siano, anche solo per un breve momento, incrociati per via d'un semplice cimelio, la spada d'un uomo che Federico II di Prussia, nella sua opera *Anti-Machiavel* del 1739 (scritta a quattro mani con Voltaire), in ossequio ai principî morali dell'Illuminismo, aveva definito «monstre le plus abominable que l'enfer ait vomi sur la Terre»[289]. Due uomini, il Caetani e il Galiani, sì differenti, ma legati *in primis* da un profondo amore per l'antichità e per la storia, e poi, probabilmente, da un comune sentimento di insofferenza per la condizioni di "esiliati in patria" che sembra colpirli nelle loro due città d'appartenenza: Roma e Napoli.

Per comprendere meglio quest'ultimo passaggio, sarà opportuno un breve confronto "plutarchiano" tra i due. Ferdinando Galiani, *homme d'esprit* e grande conversatore, autore di opere che ebbero notevole fortuna in ambito economico (si ricorda, tra le opere del Galiani, il fortunato trattato *Della*

[288] Arch. C., F. m. O.C. *Documenti riguardanti la spada di Cesare Borgia* (D9), lettera a ignoto del 21. 9. 1787).
[289] Cfr. V. Beonio Brocchieri (a cura di), *L'Antimachiavelli di Federico il Grande,* Torino 1961, p. 33.

moneta, pubblicato nel 1751)[290], fu segretario d'ambasciata a Parigi per conto del ministro Bernardo Tanucci dal 1759 al 1769, ove divenne una delle figure più ricercate dei salotti parigini, tanto che Diderot scriverà su di lui:

L'abbé Galiani entra, et avec le gentil abbé la gaieté, l'imagination, l'esprit, la folie, la plaisanterie, tout ce qui fait oublier les peines de la vie. Dieu sait les contes qu'il fit! .... L'abbé est inépuisable de mots et de traits plaisants. Je disais des arbres de Versailles qu'il étaint hauts, droits et minces: «Comme des courtisans, ajouta l'abbé.» – Si l'on faisait des abbés Galiani chez les tabletiers, tout le monde voudrait en avoir à la campagne[291].

Richiamato a Napoli per un intrigo diplomatico risoltosi a suo sfavore[292], Galiani si lamenterà continuamente, nei suoi carteggi, della condizione di angustia culturale della società napoletana, soprattutto se confrontata con il vivace *milieu* dei salotti parigini in cui egli aveva ormai messo radici («Je suis toujours inconsolable d'avoir quitté Paris» scriverà a Madame d'Epinay nel 1769)[293]: l'unica consolazione rimarranno gli studi eruditi, la collezione di *anticaglie* (a tal proposito, sono molto interessanti i carteggi intrattenuti con monsieur Pellerin sulle novità antiquarie e sulle numerose monete antiche acquistate da Galiani)[294] e, naturalmente, i carteggi con i suoi amici francesi. Può darsi dunque che Galiani avesse visto in Onorato qualcosa di familiare, probabilmente una sorta di sua "controfigura romana" che rifletteva come uno specchio la fiacchezza d'un certo ristagno culturale italiano, soprattutto se paragonato alla brillante esistenza parigina: forse addirittura, possiamo ipotizzare che Galiani avesse visto in Onorato quel che lui sarebbe potuto diventare qualora egli avesse trascorso l'intera sua esistenza a Napoli, senza conoscere altro che quella realtà. Cesare Cases ha messo giustamente in luce

[290] Sulla fortuna del Galiani nelle scienze economiche del Settecento, si veda K. Stapelbroek, *Love, Self-Deceit, Money: Commerce and Morality in the Early Neapolitan Enlightenment*, Toronto 2008.
[291] Cfr. L. Perey, G. Maugras (a cura di), *L'abbé F. Galiani. Correspondance,* cit., vol. I, pp. XXVII-XXVIII.
[292] Sulla sfortunata e repentina conclusione della missione diplomatica di Galiani a Parigi, si veda la prefazione di Cesare Cases alla breve raccolta di scritti *Galiani. Dialogo sulle donne,* Milano 1979, p. XII.
[293] *L'abbé F. Galiani. Correspondance,* cit., vol. I, p. 15).
[294] *L'abbé F. Galiani. Correspondance,* cit., vol. I, *infra.*

come nei carteggi Galiani tenti di mettere continuamente a confronto le sue «due anime», francese e italiana, cercando una conciliazione tra due parti della sua personalità che sembrano respingersi come l'acqua e il mercurio:

Qui il Galiani può continuamente confrontare le sue due anime, l'italiana e la francese, la seria e la buffonesca, e misurarle alla differenza tra la vita parigina e la vita napoletana. È un ultimo tentativo di liberazione e di sintesi, uno sforzo di trasformare l'amarezza in *boutade* e la cattiva coscienza in cinismo[295].

Onorato considerava invece la cultura napoletana come estremamente ricca e variegata rispetto alla città di «barbagianni e sciocchi preti»[296] in cui egli viveva con quel complesso sentimento di odio-amore che abbiamo tentato sinora di delineare. In una minuta a mons. Antonio Güstler, confessore di Maria Carolina, Onorato scrive:

Per verità quando mi ricordo di Napoli mi sembra di essere uno di quei pellegrini della Mecca che volgono gli occhi verso questa città dopo averla abbandonata. Roma è grande, Roma è magnifica, ma Roma non è Napoli, e codesto clima delizioso e felice prepondera sempre nella mia mente[297].

Abbiamo più volte messo in risalto come Onorato frequentasse di rado i salotti romani e – se si escludono i carteggi – i grandi circoli intellettuali del Settecento. Gli unici giudizi dei contemporanei che ci rimangono, sono quelli di Pietro Verri e del teologo emiliano Adeodato Turchi. Il primo, in una lettera al fratello Alessandro, definì cautamente Onorato, dopo che questi aveva

[295] C. Cases (a cura di), *Galiani. Dialogo sulle donne,* cit., p. XIV.
[296] Arch. C., F. m. O. C., min. a Francesco V Caetani del 30.1.1790.
[297] Arch. C., F. m. O. C., min. a Antonio Güstler del 6. VII. 1790.

iniziato a scrivergli, «uomo non volgare»[298]; il Turchi invece sarà molto più *tranchant*, com'è evidente in questa lettera scritta all'erudito e antiquario piemontese Paolo Maria Paciaudi:

Sarà un grand'uomo, se voi lo volete, ma tale non comparve pochi anni sono quando lo vidi presso il Conte di Firmian[299].

Niente a che vedere dunque con «la gaieté, l'imagination, l'esprit, la folie, la plaisanterie» che Diderot vedeva aleggiare come pulviscolo dorato attorno alla figura di Ferdinando Galiani, spirito inquieto e salottiero che si trovava perfettamente a suo agio sia negli ambienti intellettuali, sia in quelli più frivoli della composita società parigina del XVIII secolo. Questo breve confronto tra due uomini così diversi, eppure vicini nella loro malinconica e appartata disillusione sulla società italiana del tempo, restituiscono in qualche modo uno spaccato della sfaccettata complessità del Secolo dei Lumi. Secolo che conserva, sotto l'apparente superficie di «nobile semplicità e quieta grandezza», un "cuore di tenebra" che tornerà a pulsare prepotentemente al tramonto del secolo[300]. A quest'apparente bonaccia agitata da correnti sotterrane è imputabile la grande fortuna del ritratto nel Settecento, genere artistico particolarmente adatto a cogliere e cristallizzare le emozioni transitanti su un volto e a «captare l'attimo, rendere sensibile un momento fuggitivo»[301] (da cui la grande fortuna di tecniche "veloci" come il guazzo e il pastello) nel grande riflusso dei cambiamenti del secolo. Nel prossimo capitolo si vedrà come Onorato leghi un'annotazione molto interessante al già citato "trittico" di ritratti compiuti da Mengs, Batoni, Angelica Kauffman, mostrando

[298] «Un monsignor Caetani ha scritto a Beccaria col tuono di uomo impegnato per la verità, e per l'onore italico contro Linguet. Gli dice di avere il commento fatto dal Genovesi al libro dei delitti, e delle pene e gli chiede licenza di darlo alle stampe. Dimmi qualche cosa di codesto Mons.re Gaetani, che nel suo stile non mi pare uomo volgare» (Cfr. L. Fiorani, *Onorato Caetani..,* cit., p. 28, n.46.

[299] Cfr. S. da Campagnola, *Adeodato Turchi,* Roma 1961, p. 445, lett. 42.

[300] In merito al contrasto tra luce e ombra nella società e nell'arte di tardo-Settecento, si rimanda ancora all'ottimo e avvincente studio di Jean Starobinski, *1789: I sogni e gli incubi della ragione,* cit.

[301] Cfr. J. Starobinski, *La scoperta della libertà 1700-1789,* Milano 1965, p. 119.

come l’idea di farsi ritrarre più volte sia un estremo tentativo di conoscere se stesso e il suo ruolo nell’agitato scenario del Settecento romano ed europeo.

CAPITOLO III

1.« Mengs mi ha dipinto e letto nella mia fisionomia il carattere che voi vedete nelle mie lettere, Batoni mi ha dipinto con quella fisionomia con la quale io mi nascondo»: i tre ritratti di Onorato Caetani nel contesto culturale dello «studio del volto» e della «scienza dell'uomo» nel Settecento

> In che cosa consiste ascoltare una frase musicale e comprenderla? Osservare un volto capendo a fondo la sua espressione? Abbeverarsi dell'espressione del volto? Pensa al comportamento di chi ritrae un volto capendone a fondo l'espressione. Pensa al volto, ai movimenti del disegnatore; - come si esprime il fatto che ciascun segno che egli traccia è dettato dal volto, che nulla è arbitrario, che egli è uno strumento *sensibile*? È questa, davvero, un'*esperienza interiore*? Cioè: si può dire che questo esprime un'esperienza interiore?
>
> Ludwig Wittgenstein, 1946[302]

L'aforisma del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein, citata in esergo, ci introduce a questo capitolo dedicato ai tre ritratti di Onorato Caetani, che, nell'economia del nostro discorso, si configurano probabilmente come il perno ideale su cui far roteare tutta la ricostruzione della sua identità culturale e, con lui, quella della Roma dei Lumi. I tre ritratti sono stati studiati nel fondamentale saggio di Steffi Roettgen[303], in cui per la prima volta si è tentata un'analisi della personalità di committente di Onorato Caetani. Tuttavia, ci si presenta ora l'occasione per vedere questo "trittico" in un complesso culturale più ampio, di analizzarne le connessioni con la cultura e l'estetica del tempo. Abbiamo già detto più volte nel corso di questa dissertazione come gli interessi di Onorato Caetani si indirizzassero verso la rappresentazione del volto, in generale, e verso il ritratto, in particolare. Si è

[302] Cfr. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi,* Milano 2001, p. 101.
[303] S. Roettgen, *I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffman* in «Paragone Arte», 19, Firenze 1968, pp.52-71.

anche visto come Onorato tentasse il più possibile di collezionare ritratti di uomini illustri e di scrittori, con probabile riferimento agli autori delle opere che riempivano gli scaffali della sua ricca biblioteca. Questo interesse non era certo una novità a Roma: Onorato aderiva a una forma di collezionismo erudito che affonda le sue radici addirittura nella seconda metà del Seicento. Infatti, tra le figure di collezionisti minori toccate da Haskell in *Mecenati e pittori,* sarà opportuno far riemergere quelle dei romani Antonio degli Effetti e Luigi Adami[304], eclettici eruditi e voraci collezionisti di ritratti di uomini illustri. Adami, in particolare, avrebbe scritto un pensiero relativo alla sua vocazione di collezionista di ritratti, già citata da Haskell, che riportiamo in questa sede perché è utile per comprendere anche un lato importante dell'interesse di Onorato Caetani per la ritrattistica:

> Non v'è Historia, che non vi somministri qualche fiore, habile à dilettare colla vaghezza de' suoi colori gli occhi de' curiosi, e colla forza del suo odore a risvegliare gli animi degl'otiosi[305].

Anche per Onorato l'interesse principale che guidava il suo collezionismo di ritratti era, per lo più, un interesse storico ed erudito, prim'ancora che estetico. Sarà opportuno approfondire brevemente questo passaggio molto importante. Il fatto di poter conoscere e studiare le fisionomie dei grandi uomini del passato avvicinava in qualche modo lo studioso di storia e delle scienze dello spirito umano alla verità (o almeno era questa una sorta di «pia credenza» del Settecento razionalista). Si concretava la possibilità di reperire non solo nelle opere dell'uomo, ma anche nel suo volto e nella sua fisionomia, una perfetta mappatura dei pensieri e dei sentimenti nascosti nel profondo dell'intelletto e dell'animo. Tra gli appunti presi da Onorato nel progetto, mai

[304] F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio dei rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca,* Firenze 1985, pp.251-252.
[305] Ivi, p. 252.

realizzato, di comporre un saggio che rivedesse la storiografia corrente su Bonifacio VIII, compaiono diverse annotazioni su opere d'arte medievali, soprattutto affreschi e statue, che ci fanno comprendere, pur nella loro secchezza erudita, quali particolari nelle opere d'arte attirassero la sua attenzione, com'è evidente in questa postilla a margine d'un elogio anonimo di Bonifacio risalente al XVIII secolo :

La pittura che è nella navata destra entrando in S. Giovanni Laterano rappresenta la lettura della Bolla del Giubileo di Bonifacio VIII; questa pittura è l'unica che v'è in Roma di Giotto, benché alcuni l'abbiano creduta falsamente di Cimabue. In questa pittura v'è il ritratto del cardinale Stefaneschi, il quale assiste alla lettura con capo scoperto. Questa pittura stava anticamente nell'atro di S. Gio. Laterano[306].

E' molto interessante notare, in queste poche e scarne righe, come l'occhio di Onorato vada immediatamente a osservare la fisionomia d'un personaggio legato in qualche modo alla figura del suo avo (Stefaneschi era stato creato cardinale da Bonifacio VIII Caetani), e quindi importante per ricostruirne la figura storica, quasi come se il conoscere più fisionomie possibili, appartenenti a quel determinato periodo storico, completasse le sue cognizioni apprese tramite lo studio dei libri e dei documenti. Addirittura, in un altro brogliaccio, Onorato appunta l'ubicazione di tutte le statue rappresentanti Bonifacio VIII in Italia, cercandovi la meglio conservata e con le fattezze presumibilmente maggiormente aderenti al vero[307]. Onorato, com'è probabile, cercava la fisionomia più convincente per trarne un'immagine e sottoporla a Pompeo Batoni, cui verrà commissionato un ritratto del papa di casa Caetani, oggi, a quanto sembra, disperso ma di cui possediamo un'immagine in bianco e nero e che, dall'inventario dei beni, risulta fosse ubicato nella camera da letto del

[306] Arch. C., F. m. O.C., cartella di appunti su Bonifacio VIII, documento n. 173331.
[307] Ivi, documento n. 173277.

Caetani **[fig.28]**[308]. Il suo proposito di studiare le fisionomie degli uomini illustri del passato è perfettamente esplicitato in un passo di una minuta a Girolamo Tiraboschi, in cui Onorato, facendo una lista dei letterati che avevano avuto un qualche rapporto con la sua famiglia, scrive:

Di tutti questi ho intenzione di darne notizie raccogliendo tutto ciò che di essi potrò ritrovare con inciderne anche il ritratto, qualora sia noto. Ho cominciato da Antonio Mancinelli[309] [...] Io ho fatto incidere il rame da un ritratto antico del Mancinelli che si conserva nella casa Borgia di Velletri[310].

Tali interessi di Onorato rientrano senz'altro nel quadro di riferimento dello *Zeitgeist* dell'Europa illuminista. Proprio in piena temperie illuminista, lo svizzero Johann Kaspar Lavater pubblica i *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), ove fornisce uno studio accurato delle fisionomie più pregnanti e abbozza una prima casistica dei tratti somatici più comuni in cui, tramite l'osservazione, sia possibile trovare traccia di bontà, intelligenza, malvagità, stupidità **[fig.41]**. La pretesa di costruire una scienza sulla lettura del volto tuttavia, se ebbe entusiasti sostenitori in figure come Goethe e Herder, suscitò anche non pochi dubbi nell'*intellighenzia* del Secolo dei Lumi. Per esempio, il fisico tedesco Georg Christoph Lichtenberg non metteva in dubbio l'utilità della fisiognomica nel complesso delle scienze umane («Sulla terra, la superficie per noi più interessante è il volto dell'uomo» scriverà nelle sue riflessioni[311]), bensì ne criticava aspramente gli scopi e i risultati, i quali, secondo Lichtenberg, poco avevano a che fare con lo spirito filantropico di cui il Settecento amava fregiarsi:

[308] Sul dipinto di Bonifacio VIII dipinto da Batoni, cfr. E. P. Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings,* II, Houston 2016, scheda 464, p. 592.
[309] Antonio Mancinelli (1452-1505) fu un erudito e latinista nativo di Velletri ma che insegnò per un anno a Sermoneta, sotto protezione dei Caetani, cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani,* s. v.
[310] Arch. C., F. m. O.C., min. a G. Tiraboschi del 20.9.1783.
[311] G. C. Lichtenberg, *Osservazioni e massime,* Milano 2010, p.27.

Se la fisiognomica evolverà come si aspetta Lavater, i bambini saranno impiccati ancora prima di aver commesso qualunque misfatto. Ogni anno ci sarà dunque una nuova specie di cresima: un autodafé fisiognomico[312].

Per restare in ambiente romano, benché non vi siano molti riscontri documentari o letterari, né uno studio specifico incentrato sull'argomento, possiamo ben supporre che il nuovo interesse per la fisiognomica toccasse senz'altro anche i circoli intellettuali romani, nonché gli artisti attivi a Roma nel Settecento. Alcuni indizi infatti ci lasciano supporre che le opere di Lavater avessero destato un certo interesse anche nella cultura della Roma dei Lumi. Per esempio, nel numero del febbraio 1785 del periodico romano *Memorie per le Belle Arti*, compare una lunga recensione anonima dell'opera di Lavater, che si mostra piuttosto densa e puntuale, in senso speculativo, rispetto a molti altri contributi comparsi sui periodici d'arte romani dell'epoca. Infatti, l'opera viene analizzata nella sua valenza filosofica ed estetica e ne vengono sviscerati quanti più possibili spunti per gli artisti. Tuttavia, l'estensore dell'articolo non risparmia critiche alla pretesa di Lavater di fornire un impianto scientifico alla fisiognomica («Ma sarà poi mai essa una scienza? La *verità*, la *certezza,* l'*evidenza* saranno mai i suoi attributi? Ci sembra, che vi sia luogo a dubitarne»[313]) giungendo persino a ribaltare l'ordine di importanza nel connubio fisiognomica-patognomica proposto dallo svizzero in quello di patognomica-fisiognomica, ovvero rivendicando la dipendenza della fisiognomica dalla patognomica e non l'opposto, come Lavater vorrebbe. Non a caso, nello stesso numero del periodico, possiamo trovare, nel contributo successivo, scritto dallo stesso direttore del periodico Giovanni Gherardo de

[312] Ibidem.
[313] Cfr. *Memorie per le Belle Arti,* I, Febbraio 1785, p. 22.

Rossi[314], interessanti osservazioni fisiognomiche sull'opera del pittore tedesco Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (che, com'è noto, dipinse il celebre ritratto di Goethe nella campagna romana **[fig.42]**), rappresentante la condanna a morte di Corradino di Svevia e di Frederick von Baden **[fig.43]**. I volti delle figure del quadro vengono analizzati tentando di riannodarvi i legami con i loro probabili modelli visivi, operazione che De Rossi svolge con grande spirito d'osservazione: da una parte, il volto aggraziato e virtuoso di Corradino di Svevia risulterebbe ispirato al modello di *kalokagathia* costituito dall'Apollo del Belvedere; dall'altra, la fisionomia ripugnante di Roberto di Bari, sembrerebbe esser tratta dal volto imbolsito e corrotto del degenerato imperatore Vitellio:

La testa di Corradino è una felice imitazione dell'Apollo, ed è assai più energica di quella del Duca d'Austria (*Frederick von Baden*), la quale ha somma grazia, e dolcezza. Per imprimere i caratteri della viltà in Messer Roberto ha adoperato il pittore la fisionomia del vilissimo imperatore Vitellio[315].

Questo breve spaccato sulle elucubrazioni fisiognomiche nelle colonne delle *Memorie* ci fanno comprendere quale fosse il contesto culturale da cui l'auto-analisi compiuta da Onorato, attraverso i tre ritratti, trae le sue premesse. Nel caso specifico del nostro personaggio, sarà opportuno analizzare, un po' più distesamente di quanto gli studi a lui dedicati abbiano fatto finora, il pensiero senza data da lui scritto sui ritratti di Mengs e Batoni in uno dei suoi diari:

[314] Per l'attribuzione del contributo, altrimenti anonimo, al De Rossi, mi attengo a quanto scritto da Liliana Barroero in *Le Arti e i Lumi,* cit., scheda n.30 (ringrazio l'autrice per avermi segnalato personalmente l'esistenza di questo commento). Sulla figura di Gherardo de Rossi, cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani,* s.v.
[315] *Memorie per le Belle Arti,* I, Febbraio 1785, p. 21.

Mengs mi ha dipinto e letto nella mia fisionomia il carattere che voi vedete nelle mie lettere, Batoni mi ha dipinto con quella fisionomia con la quale io mi nascondo. Insomma, Mengs mi ha dipinto come mi conosce Mr de Felice, Batoni come mi conosce Roma[316].

Questo pensiero ci fornisce uno spunto molto importante per entrare nel vivo della questione, che ci interessa così profondamente, poiché ci permette di ricollegarci a quel che è il tema principale di questa dissertazione: in che modo Roma conosceva Onorato Caetani? E ancora, in che modo lo conosceva Fortunato Bartolomeo de Felice[317] **[fig.44]**, il tipografo napoletano esule in Svizzera e autore della cosiddetta *Encyclopédie d'Yverdon*, probabilmente suo unico vero amico ? In che modo, infine, Onorato conosceva se stesso? Abbiamo in parte tentato di rispondere a queste domande, arrivando a vedere nel Caetani una sorta di «coscienza infelice», quasi una monade avvolta da una guaina invisibile che lo proteggeva, ma nel contempo lo invischiava impedendogli ogni possibile contatto con il mondo esterno, soprattutto quello dei salotti romani, ove si svolgeva senza particolari preoccupazioni di profondità, la vita culturale della città pontificia. Sarà opportuno ora soffermarsi sulla volontà del Caetani di farsi ritrarre da tre dei maggiori pittori del XVIII secolo nel contesto culturale, e finanche scientifico, dell'epoca dell'Illuminismo.

Il genere del ritratto nel XVIII secolo assume un'importanza particolarmente alta. Se il genere in sé non è, com'è ovvio, una novità introdotta dall'Illuminismo, assistiamo non di meno, in seno al Settecento, a una diffusione capillare della ritrattistica, non solo presso le classi sociali già

[316] Arch. C., Misc. 1113-1210, senza data, ma, come indica la stessa Roettgen (*I tre ritratti...,* cit., p.69, n.20,) si tratta d 'un probabile abbozzo d'una lettera (forse al De Felice?) che, purtroppo, non è stato possibile in alcun modo rintracciare tra le carte della corrispondenza di Onorato.

[317] Sul de Felice, cfr: il Dizionario Biografico degli Italiani, s.v.; C. Donato, *An Intellectual Exile in the 18th Century: Fortunato Bartolomeo de Felice in Switzerland,* in «Romance Languages Annual», 1992, pp.243-247; S. Ferrari, *Il rifugiato e l'antiquario. Fortunato Bartolomeo de Felice e il transfert italo-elvetico di Winckelmann nel secondo Settecento,* Rovereto 2008.

affermate, quali l'aristocrazia o la ricca borghesia mercantile, bensì anche presso quelle emergenti e l'*intellighenzia* del secolo. Come fa notare Karl Markos Michel, nel XVIII secolo, con l'intensificarsi degli scambi intellettuali attraverso carteggi, riviste e *pamphlet* filosofici, aumenta in modo esponenziale anche la curiosità per le fisionomie e per i volti di quegli uomini che, coinvolti in sodalizi o dispute intellettuali di ogni genere, erano protagonisti dell'estrema fecondità di idee circolanti nell'Europa degli *Aufklärer*:

> Gli eruditi, che si conoscevano solo attraverso la lettura delle loro opere, o avevano tutt'al più rapporti epistolari, *vollero vedersi in faccia* (il corsivo è mio). [...] Il privato spinse al pubblico. È in questo periodo, comunque, che si imparò a sprofondarsi in un viso o in un ritratto come si sprofonda in un libro[318].

Proprio tale curiosità per il volto umano e per i sentimenti da esso espressi porta a un «precisarsi» delle analisi fisiognomiche e patognomiche, tramite cui si cerca di trovare, nell'accenno di un sorriso, nell'incupirsi di uno sguardo, il punto ideale d'osservazione dei recessi dell'animo umano. Occorre in questo ambito porre particolare attenzione alla parola *osservazione*. Il Settecento è difatti il secolo che idealmente fa dell'osservazione la pietra angolare del suo edificio culturale e scientifico. In tale ambito, il volto diventa la membrana che separa l'*interno* e l'*esterno* dell'uomo, il *privato* dal *pubblico*. La fisiognomica diviene dunque la «scienza mediatrice» tra il *moral* e il *physique* dell'uomo e i frequenti viaggi in Occidente e in Oriente, nonché nell'Europa mediterranea, portano a un focalizzarsi sulle usanze, sui costumi, sui mestieri e, naturalmente, sul carattere, osservabile soprattutto tramite la mimica del volto e del corpo. L'occhio degli osservatori (non è un caso che proprio nel

[318] Citaz. da K. M. Michel, *Volti: scorribande filosofiche,* Genova 1992, p. 65.

Settecento nasca in Francia la «Societé des Observateurs de l'Homme»[319]) si sofferma quindi sulla quotidianità, anche quella delle persone che fino a poco tempo prima erano praticamente invisibili. Le incisioni di William Hogarth, i dipinti di Giuseppe Bonito, Gaspare Traversi o di Johann Zoffany **[fig. 45]** ritraggono per esempio le persone più umili, quali gli avventori di osteria, i musicanti, gli artisti di strada e i *pierrot* degli spettacoli popolari **[fig.46]**. Persino i ritratti di uomini di lettere e di scienza vanno facendosi più intimi e volti a catturare i loro momenti di raccoglimento o di concentrazione: una pratica che ne mette in risalto il lato più umano e quasi buffo, come nel ritratto di Giuseppe Baretti **[fig.47]** dipinto da Joshua Reynolds e nella litografia di Georg Friedrich Adolph Schöner raffigurante l'artista e incisore polacco Daniel Chodowiecki **[fig.48]**, incurvato e con gli occhiali quasi sulla punta del naso mentre legge, con qualche difficoltà, un libro. Nei diari di viaggio del Settecento v'è una continua osservazione dei volti, della mimica e delle movenze della gente di strada, da cui si tenta di trarre un'idea generale delle usanze del popolo a cui i singoli appartengono (così come nei resoconti dei viaggi in Oriente compare sempre una descrizione fisica degli indigeni da cui consegue una descrizione morale, come nel caso dell'abate Raynal nella sua voluminosa opera sulle due Indie[320]), arrivando talvolta a una vera e propria «comparatistica fisiognomica» tra gli abitanti non solo di diversi paesi, ma persino di regioni confinanti dello stesso paese. È questo il caso, per esempio, del poeta riminese Aurelio de Giorgi Bertola il quale compì, negli anni Ottanta del Settecento, diversi viaggi in Svizzera, in Germania e in Francia, da cui scaturì lo stupendo *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* del 1787. Se si va a leggere attentamente la congerie di appunti che servirono da

[319] Sui risvolti culturali dell'osservazione scientifica dell'uomo nel Settecento, cfr. S. Moravia, *La scienza dell'uomo nel Settecento,* Roma-Bari 1970.

[320] Cfr. G.-T. Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes,* 5 voll. (una buona selezione delle parti più interessanti dell'opera di Raynal può trovarsi in G.-T. Raynal, *Storia delle due indie,* Milano 2010).

materiale per la sua opera[321], possono trovarsi continue osservazioni sugli abitanti delle diverse zone da lui visitate, con particolare attenzione ai cambiamenti somatici e caratteriali nell'attraversamento delle varie zone di confine, com'è evidente in questo stralcio d'una sua visita a Basilea e alla cittadina savoiarda di Chambery:

[a Basilea]: Negli abitanti di Basle (sic) veggonsi, per dir così, i segni di confini e in generale un'aria più svelta che a Zurigo; le donne vi son anche più belle[322]. [...] [a Chambery] Una delle cose che ho cercato di osservare meglio è la fisionomia e il costume e il carattere degli abitanti. La prima a Remelly negli uomini ha già alquanto del piemontese; e nelle donne un poco italiana con non so che di francese. Il costume e il carattere tengon già molto del Piemonte[323].

Nel visitare Basilea, Bertola coglie l'occasione per visitare per ben tre volte Lavater nel suo studio, sulle cui pareti figurano, non a caso, diversi ritratti di Cagliostro[324]. Il poeta riminese non tarderà a osservare intensamente la fisionomia di Lavater, traendo un'opinione sul personaggio che mostra un'eccezionale capacità di penetrazione :

Ha una fisionomia interessante che mostra finezza di giudizio e sottigliezza più che sentimento[325] [...] Ha nella bella camera da ricevere vari ritratti di Cagliostro e vari libri sul magnetismo; ha una fisionomia assai significante, ma torbida anzi che no; affetta grandi affari. Ha incominciato a riguardarmi amichevolmente dopo che mi ha inteso entrare in materia[326].

La graduale concentrazione dell' «occhio del Settecento», che inizia i suoi studi dai grandi problemi scientifici e filosofici dell'essere umano per finire a scrutarne le pieghe espressive del volto, può essere ben restituita ricorrendo a

[321] Cfr. A. de Giorgi Bertola, *Diari del viaggio in Svizzera e Germania (1787),* Firenze 1982.
[322] Ivi, p. 142.
[323] Ivi, p.290.
[324] Ivi, p. 124.
[325] Ivi, p. 107.
[326] Ivi, p. 124.

un pensiero di Denis Diderot, che, nel quarto capitolo del suo *Essai sur la Peinture,* rappresenta perfettamente in poche righe il graduale focalizzarsi d'un intero secolo sulle caratteristiche, finanche le più impercettibili, dell'uomo, quasi in una visione che, nel suo passare dal macro- al microcosmo, ricorda piuttosto da vicino le odierne riprese satellitari:

Dans chaque partie du monde, chaque contrée; dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville; dans une ville, chaque famille; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression[327].

Tornando sul suolo romano, è opportuno trattare, seppur non troppo lungamente come si vorrebbe, i legami di Onorato Caetani con Fortunato Bartolomeo de Felice **[fig.43]**, proprio per fare ancora più chiarezza sul pensiero espresso dai suoi tre ritratti. La loro fitta corrispondenza, che meriterebbe un esame più approfondito in uno studio specialistico, può essere perfettamente incastonata in quel rutilante gioiello composto dalle amicizie epistolari del XVIII secolo. I due nutriranno sempre una stima intellettuale reciproca, benché esprimano, nei loro carteggi, due *Weltanschauung* molto differenti. Abbiamo già parlato nel primo capitolo di questa dissertazione delle simpatie gianseniste di Onorato Caetani; la scelta del De Felice in favore del protestantesimo e l'esilio praticamente volontario a Yverdon[328] - dove fonderà la sua tipografia e darà vita al progetto di stampare la prima enciclopedia svizzera – lo renderà molto interessante agli occhi del Caetani, il quale è alla continua ricerca di sodalizi intellettuali che portino aria fresca nel paludoso ambiente ecclesiastico romano. Senza entrare troppo nel merito, possiamo però dare certamente ragione alla storica Donatella Fioretti

[327] Citaz. da D. Diderot, *Oeuvres Esthétiques,* Paris 1966, p.696.
[328] Cfr. C. Donato, *Religion et Lumières en Italie, 1745-1775: Le choix protestant de Fortunato Bartolomeo de Felice,* in *L'Encyclopédie d'Yverdon et sa résonance européenne: contextes, contenus, continuités,* Genève 2005, pp. 89-120.

- che ha analizzato, in parte, il carteggio tra i due[329] – quando scrive che Caetani, benché critichi continuamente nei suoi carteggi e nei suoi appunti Roma e la sua chiusura nei confronti dei fermenti novatori del secolo (fermenti, peraltro, che Onorato accoglierà solo qualora ciò non implichi l'intento di sconvolgere totalmente il credo cattolico e le sue istituzioni temporali), si sentirà sempre e comunque fondamentalmente un membro del clero che vede con ostilità l'aggressività protestante verso quella che viene considerata mera sovrastruttura dogmatica cultuale[330], come appare chiaro in questa minuta al De Felice del 1781:

Vous me dites que le culte d'un catholique est trop surchargé, mais moi vous dis que celui des protestants ne manque pas des chimeres, et de ses superstitions. [...] Contentez vous d'etre un enciclopediste terrestre, ne songez plus a le devenir entre les bienhereux. [...] Toute idée que les hommes se pourraoient faire du bonheur ce seroit toujours relative de sorte que si nous aimons de trouver la felicité dans la science, un hottentot l'airoit comme une penible reverie[331].

Alle pungolate del De Felice (la corrispondenza ne è costellata) sull'insensatezza del celibato cattolico, Onorato risponderà, nello stesso anno, utilizzando la curiosa dicitura «nous autre pretres»:

Nous autres pretres [il corsivo è mio], lorsque nous sommes moqués par vous autres laics, faisons valoir la maxime d'Aristote: «Que chacun se mele de son metier». Ce sera a vous devoir, s'il vaut mieux vivre en philosophe que de donner des enfants à l'Etat. C'est une grande question qu'il ne m'appartient pas à decider[332].

Un decennio dopo, nel 1792, in una lettera a John Acton, ammiraglio inglese e segretario di stato di Carlo III di Borbone, scrivendo a proposito di alcune

[329] Cfr. D. Fioretti, *Nobiltà e biblioteche tra Roma e le Marche nell'età dei Lumi,* in «Quaderni di Proposte e Ricerche», Ancona 1996.
[330] Ivi, p.33.
[331] Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice del 2.5.1781.
[332] Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice del 1781, s.d.

scellerate scelte politiche di Pio VI, Onorato prende comunque nettamente le distanze dalla società clericale della Roma pontificia. Egli infatti si mostra critico nei confronti del clero romano, quasi egli stesso non ne facesse parte ma piuttosto lo giudicasse da quel punto di vista laico cui obiettività era messa in dubbio nella minuta al De Felice:

Il prete romano, qual nuova malattia, lascia l'altare per correre alle armi, ed ecco il Papa che prima di questo tempo avea la mente intenta a munire di bei palazzi la sua Roma, eccolo simile a quell'antico sacerdote ebreo che da una mano avea un mattone per fabbricare la casa di Dio, e nell'altra una spada[333].

Queste dichiarazioni assumono ancora più valore se viste alla luce d'un altro pensiero, molto interessante, che Onorato esprime in una lettera del 1790 all'erudito napoletano Gaetano Carcani, attraverso cui possiamo ricollegarci direttamente alla considerazione sui ritratti di Mengs e Batoni:

Ma Roma non è quella che voi v'imaginate. Vorrei ch'ella fosse tale quale gli stranieri la tengono. Se si tratta di studi facili come sono antichità, iscrizioni sulle quali non abbisognano se non gl'occhi per apprenderle, Roma è pronta ad avere una quantità di sedicenti professori, ma quando si tratta o di studi interiori o da pensatori, Roma alza le spalle e ne ricusa la professione[334].

Che gli «studi facili», tra cui evidentemente l'antiquaria e l'epigrafia, interessassero oltremodo anche Onorato poco importa in questo caso. Anche qui, come in molte altre lettere della corrispondenza dell'abate Caetani, ci appare in tutta la sua contraddittorietà il carattere del nostro personaggio, che riflette in gran parte quella della Roma del XVIII secolo. Per questo i suoi tre ritratti (strano il silenzio di Onorato sul terzo ritratto dipinto da Angelica Kauffman **[fig.3]**, il quale va ad eternare forse il lato più sensuale e mondano dell'abate) si configurano come un tentativo di fissare due lati del carattere

[333] Arch. C., F. m. O. C., min. a John Acton de25.12.1792.
[334] [334] Arch. C., F. m. O. C., min. a Gaetano Carcani del 2.8.1790.

del personaggio ritratto. Particolarmente interessante è un episodio , apparentemente periferico, che ci fornisce interessanti delucidazioni sui ritratti di Onorato, specialmente su quello dipinto da Batoni. Stando alle "giustificazioni" del fondo economico, il 2 febbraio 1782, in occasione del carnevale romano, risulta questa interessante dicitura:

Pagato per nolito di un abito d'amoer[335] andato per farlo ritrattare da Batoni (70 baj)[336]

L'interpretazione più logica, stando alla data, è che Onorato avesse affittato un abito in occasione delle sue sedute per farsi ritrarre da Batoni. È forse addirittura ipotizzabile che l'artista lucchese avesse eseguito il ritratto in due sessioni distinte, una dedicato al volto e una al busto di Onorato. Non sappiamo con precisione come Batoni abbia agito in questo caso specifico, ma quel che è più interessante per noi è il fatto che, per il ritratto che nel trittico esprime il volto "pubblico" del nostro personaggio sia stato scelto di noleggiare un abito molto elegante, quasi da cerimonia. Anche la posa leggermente china, quasi ritrosa espressa nel ritratto del Batoni esprime una certa timidezza di Onorato: timidezza che sembra in qualche modo attenuata nel ritratto di Mengs e camuffata nel ritratto di Angelica Kauffman. In realtà, se si va a ben guardare, la personalità di Onorato espressa dai tre ritratti è solo in parte rischiarata dalla sua corrispondenza e dai suoi pensieri gettati alla rinfusa nelle sue carte. È davvero la fisionomia conosciuta dal De Felice e ritratta dal Mengs, legata quindi a quella che lo stesso Onorato ritiene il lato di sé più sicuro e disinvolto, ad essere la raffigurazione più veritiera di Onorato Caetani? O forse dobbiamo prestare meno attenzione alle sue parole e cercare meglio in quella personalità che si nasconde, che si cela agli occhi di Roma, che frequenta salotti se non con poche persone, che irradia la sua

[335] Per «amoer» s'intende *moiré,* ovvero, in questo caso, stoffa pesante di velluto marezzato utilizzata per confezionare abiti eleganti nel Settecento.
[336] Arch. C., Fondo Economico, Filza 540, Febbraio 1782.

personalità quasi unicamente dal suo studiolo, senza avere mai il coraggio di apparire in pubblico se non in qualche sparuta occasione, e che non riesce a esprimere altro se non il suo scontento in una società che sembra poter fare disinvoltamente a meno di lui, in altre parole, quella dipinta dal Batoni e, a nostro parere, anche da Angelica Kauffman? A noi, che sappiamo qualcosa di lui tramite i carteggi, Onorato può sembrare una figura che in un certo non sa decidersi, quasi lacerata tra i poli di una volontà ritorta in se stessa ma non di meno ribollente nell'imporsi sullo scenario culturale dell'epoca. Proprio in questa irrisolutezza si annidano lati del suo carattere a volte difficilmente decifrabili. Per esempio, in una lettera del 1790 del fratello Francesco Caetani indirizzata a Onorato può leggersi:

> La morte dell'Imperatore ritarderà la vostra gita in Caserta poiché la Regina starà molto afflitta, e non sarà tempo propizio per presentarsi a lei in questa contingenza. Ecco un rovescio della medaglia per gli affari grandi dell'Europa. Va ad aprirsi una nuova scena, e materie grandi per i politici. Mi ricordo del vostro detto "*Bugie, bugie ci vogliono*!" [il corsivo è mio] e queste mi pare che non manchino al presente nell'Europa, onde dovreste esserne contento[337]!

La necessità di mentire, che, stando alla lettera, doveva risultare quasi auspicata da Onorato, si infrangeva contro quella ricerca della verità che il nostro personaggio, e come lui molti uomini del Settecento, compivano ininterrottamente nelle loro opere. Come fa notare Jean Starobinski, riportando e rielaborando un pensiero di Georges Poulet, nel Settecento si assiste quasi una perdita del centro, o meglio, all'imporsi di un relativismo in cui «tutti i punti s'equivalgono»[338], in cui tutti i punti di vista sono veri e, diremmo noi, proprio per questo, nel contempo, anche falsi. Tutto il Settecento, un certo senso, rimane sospeso in equilibrio funambolico sulla

[337] Arch. C., F. m. O. C., corrisp: Francesco V Caetani, 2.3.1790.
[338] Citaz. da J. Starobinski, *La scoperta della libertà,* cit., p. 115.

corda tesa tra verità e menzogna. Se i grandi sistemi di pensiero dei *Philosophes* avevano la pretesa di trovare un criterio valido a ogni latitudine per scacciare per sempre lo spettro della superstizione e della bugia, può vedersi tuttavia, sulla tersa superficie dei frutti dello spirito del secolo dell'Illuminismo, l'immagine riflessa e deformata del dubbio, della non-verità, della menzogna, della mistificazione. Il ritratto, tra tutti i generi, così come il volto, nell'insieme delle parti del corpo umano, diviene l'unico supporto su cui è possibile trovare, anche solo per un momento, un baluginio di verità. Difatti, non è casuale che in molte opere letterarie del Settecento, tra cui l'*Emilia Galotti* di Lessing e il racconto *Mystification* di Diderot, compaiano continuamente dei ritratti che detengono un ruolo-chiave nella trama. Diderot, nel succitato racconto, fa addirittura dire a uno dei suoi personaggi, il torbido medico Desbrosses, interrogato da una dama al centro d'una farsa architettata a suo detrimento, una delle frasi che in un certo senso sembra eternare la passione d'un'intera epoca per la fisiognomica e per il genere del ritratto:

C'est que le discours ne m'appredrait que ce qu'on pense de soi; au lieu que le visage m'apprend ce qui en est[339].

Diderot scriverà anche un passo molto interessante, che val la pena riportare per intero, a proposito del suo ritratto dipinto da Louis-Michel van Loo **[fig.49]** ed esposto al Salon del 1767:

Moi. J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant; il peut dire à ceux qui ne le reconaissent pas, comme le jardinier de l'opéra-comique:«C'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque». Très vivant; c'est sa douceur, avec sa vivacité; mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en coeur; rien de la sagesse de couleur du Cardinal de Choiseul; et puis un luxe de

[339] Citaz. da D. Diderot, *Mystification,* in *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques,* Paris 1972, p 136.

vêtement à ruiner le pauvre littératuer, si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de chambre. [...]On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sour tout le reste. [...] Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'il viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'etais affecté. J'etais serein, triste, rêveuer, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très vifs, d'assez grand traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps[340].

La vorticosa serie di impressioni di Diderot suona quasi come una reazione scomposta di fronte a un momento di folgorante agnizione, subito però rifiutata e quasi esorcizzata: io sono qualsiasi cosa, ma non posso essere la persona del ritratto(«je ne fus jamais tel que vous me voyez là»)! Non posso essere quella figura buffa, quasi vanesia, che scrive opere colme di gravità morale mentre ostenta un sorriso civettuolo! Quello nel ritratto non può essere il Diderot dell' *Encyclopédie*! Tale reazione richiama alla memoria, per analogia, quella di Voltaire di fronte al suo busto scolpito da Jean-Antoine Houdon **[fig.50]** e analizzata magistralmente da Leo Spitzer secondo il suo metodo di *Explication de texte*[341], una reazione che però differisce sostanzialmente negli assunti finali da quella di Diderot. Difatti, avendo preso per la prima volta visione della sua statua, Voltaire scrive a Madame Necker:

[340] Citaz. da J. G. Rosso, *Diderot et le portrait,* Pisa 1998, pp. 46-47.
[341] L. Spitzer, *L'«Explication de texte» applicata a Voltaire,* in *Critica stilistica e semantica storica,* Roma-Bari 1966, pp.190-214.

Qu'importe, après tout, à la posterité, qu'un bloc de marbre ressemble à un tel homme ou à un autre. Je me tiens très philosophe sur cette matière[342].

Ma in una lettera di poco posteriore, databile al giugno del 1770, il filosofo francese, ormai vecchio, scrive:

Ma statue fera sourire quelques philosophes, et refrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire: vanités des Vanités[343]!

Spitzer fornisce una spiegazione avvincente delle affermazioni di Voltaire, trovandovi riflessioni estremamente pregnanti su un tema che sta estremamente a cuore al Settecento razionalista e riformatore, quello della *vanitas vanitatum*:

Voltaire si sarà forse detto: «È conveniente che un vecchio filosofo si lasci ritrarre nella sua immagine corporea? Non sarebbe una vanità? Certo i miei critici, quella razza invidiosa e corrotta, sono vanitosi! Già le sento, le loro ipocrite osservazioni sulla mia vanità, quando sarà scoperta la statua...mi piacerebbe smascherarli in anticipo: la loro, sì, che è vanità delle vanità...*Vanitas vanitatum...*ah, l'Ecclesiaste...Naturalmente, quello voleva dire un'altra cosa: la vanità innata dell'uomo, che è troppo proclive a seguire la lusinga dei sensi. E questo tipo di vanità, com'è diffuso oggi[344]!

Sulla scorta di queste riflessioni, è forse possibile osservare i tre ritratti di Onorato Caetani, e la sua opinione ad essi legata, sotto una nuova luce. Proprio quando si va a cercare la verità nel volto raffigurato in un ritratto, si finisce per avere in realtà versioni molto differenti e quasi contrastanti della stessa persona, col risultato che non è affatto possibile ottenere alcuna certezza osservando il volto d'un uomo, tanto più se lo stesso soggetto stenta a riconoscersi in quell'attimo eternato dalla pittura, come avviene nel caso di Diderot e in quello, forse ancor più noto, di Goethe di fronte al suo ritratto

[342] Ivi, p.207.
[343] Ibidem.
[344] Ivi, p. 210.

dipinto da Angelica Kauffman **[fig.51]**[345]. Lo stesso Onorato, nel carteggio col De Felice, si dimostra, come spesso accade, molto contraddittorio anche in ciò che concerne le idee sulla fisiognomica e sulle sue reali possibilità come scienza dello spirito, com'è evidente in due minute scritte a poca distanza temporale. Infatti, nella minuta del 13 giugno 1782 al De Felice, troviamo scritto:

J'ai lu avec plaisir les six lettres de Mr Bertrand contre le prejugé des phisionomies, marques de caracteres. Cette lecture sera tres bonne ici où en ne sait juger des hommes que par leur mine et non par leurs qualitès. En general dans les cour en prend idèe des hommes par phisionomie et non par leur coeur ou qualités. Le Pape est un de ces juges. Si je devais hazarder mes lumieres a celles superieures de l'illustre Mr Bertrand, je lui dirai que je ne sauvais pas être de l'opinion de Mr Lavater qu'en peut du caractere des hommes juger de leur phisionomie, mais je ne suis pas loin de croire que les hommes etant aussi differentes dans leur façon de penser que dans leurs phisionomies une organisation plus qu'une autre sans une education peut porter des crimes. Les criminalists quelques fois se reglent sur une phisionomie. La question est très delicate, quoique j'avoue que par prejugé de mon pais je ne prends jamais pour mon domestique un homme de mauvais phisionomie sans quelque education ou religieuse ou politique[346].

Solo qualche mese più tardi, e precisamente nel novembre del 1782 (non a caso, l'anno in cui si fece ritrarre dal Batoni), avendo ricevuto un ritratto del De Felice, come attestazione di riconoscenza per una tabacchiera inviatagli da Onorato con sopra, riprodotto in scala ridotta, il ritratto del Mengs[347] (è pratica comune, nel Settecento, scambiarsi ritratti assieme a lettere, volumi e altri doni di piccolo formato)[348], Onorato si mostra in realtà ben interessato

[345] «Il ritratto che egli [Tischbein] mi fa riesce egregiamente; è molto somigliante e la trovata piace a tutti. Anche Angelica sta dipingendo il mio ritratto, ma non ne farà nulla; è spiacentissima di non trovare la somiglianza; il suo è sempre un simpatico giovane, ma non sono io» (J.W.Goethe, *Viaggio in Italia,* cit., p. 375)
[346] Arch. C., F. m. O.C., min. a F. B. De Felice del 13.6.1782.
[347] L. Fiorani, *Onorato Caetani...*, cit., p.64.
[348] «Im 18. Jahrhundert ist das Bildnis ein "Medium der emotionalen Kommunikation" nicht nur unter Liebenden, sondern auch innerhalb der hochstehenden Freundschafts-und Geselligkeitskultur. In dieser funktion ist es dem Brief vergleichbar» (R. F. Lacher, *Freundschaft und Porträtkult* in R. F. Lacher (a cura di),

alla fisionomia e quasi, verrebbe da dire, un adepto delle idee di Lavater. Vedendo, probabilmente per la prima volta, il volto del De Felice nel ritratto da lui stesso inviatogli, Onorato dà vita a interessanti riflessioni alla luce della sua erudizione storica e fisiognomica, trovando addirittura, con una capacità d'analisi dei particolari degna d'un Winckelmann, una somiglianza tra lo sguardo del De Felice e quello del re di Russia:

Je viens de recevoir votre portrait par la post de Turin avec le frontespice de l'Enciclopédie. Vous avez le nez Aquilin des anciens romains. J'ai cru voir Buchanan même que Bayle decrit avec son bonnet et robe de chambre, les pantouffles seulement y manquent. Selon Mabillon nous autres abbès avons changès notre ancien capuchon en collet. Si nous l'eussions changé en bonnet nous aurions été plus a notre aise. Je voudrais vous voir aussi avec le chapeau de paille en tete dans votre jardin. Antoine Genovesi écrit dans une lettre que «gli uomini di tavolino sono ordinariamente più dolci degli altri.» Telle est votre phisionomie. La vivacité de l'oeil droit est la marque evidente de votre esprit. Le Roi de Prusse l'a comme vous[349].

La fisiognomica sembra in realtà un argomento molto spesso al centro dei carteggi tra Caetani e De Felice. L'anno dopo aver ricevuto il ritratto del suo amico svizzero, nel 1783, Onorato scrive queste righe di estremo interesse:

Les dispositions que nous montrons en naissant ne sont que des affections de notre sensibilité pour quelques objets et non pour les autres. Je m'explique mieux et je dis qu'avec toute cette varieté exterieure en tous les hommes on trouve quelque fois une phisionomie disposée à la vraisemblance d'un autre, cette disposition donc peut etre mise dans les organes memes de l'homme en naissante pour la quelle ils affectent plus de tels idèes que des autres, comme pour example est l'amour pour sa mere, le penchant de ce qu'il trove dans le Monde pour ce qu'on appelle vertu, pour un art mechanique ou science etc. Je ne fais venir donc par l'imperscrutable structure du cervau seulement comme vous dites cette dispositions, mais pour l'organization exterieure meme de sens. Tous hommes

---

Von Mensch zu Mensch. Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung, catalogo della mostra al Gleimhaus di Halberstadt, 29 Agosto - 20 Novembre 2010, Göttingen 2010, p. 41).

[349] Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice del 14.11.1782.

qui ne l'a assorti en naissant pour se determiner à quelque chose, il ne l'acquerra qu'avec peine et un grand travail. Qui vient au Monde avec un oeil bien formé aura une bonne vue et il combinera mieux les objets èloignès. [...] Que ce que le talent et la disposition à une chose, qu'une hereuse organization exterieure et interieure? [...] Voilà, l'homme. Deux montres, l'une de James Graham marquera exactement le temps mitoyens; l'autre de Elie Bertrand marquera le vrai temps, ces deux montres n'iront ensemble qu'en quattre jours de l'année et cependant toutes les deux sont parfaites dans leur genre. Ainsi aussi l'homme vertueux que le vicieux servent pour former les loix et la morale ce que c'est l'homme en abstrait qu'on veut, si on ne le trouve en pratique[350]

Purtroppo non ci sono pervenute le risposte del De Felice a queste considerazioni "fisiognomiche" del Caetani. Tuttavia, lo stesso De Felice dedica, nel 1774, nel trentaquattresimo tomo della sua *Encyclopédie d'Yverdon,* una lunga voce alla pittura di ritratto, in cui troviamo instillati principi di verità e verosimiglianza, così importanti nel XVIII secolo, che possiamo supporre fossero condivisi dallo stesso Onorato:

Le principal mérite de ce genre de peinture, est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractere et l'air de physionomie des personnes qu'on représente. Si la personne que vous peignez est naturellement triste, ne lui donne pas de la gaieté qui seroit toujours quelque chose d'étranger sur son visage. Si elle est enjouée, faites paroître cette belle humeur par l'expression des parties de la physionomie où elle se montre. Si elle est grave et majestueuse, les ris sensibles rendroient cette majesté fade et niaise. Chaque personne a un caractere distinctif qu'il faut saisir. Il y a des vues du naturel qui sont plus ou moins avantageuses; il y a des positions et des momens où ce naturel se développe davantage; on doit les étudier[351].

Si propone, nella voce dell' *Encyclopédie d'Yverdon,* uno studio della fisionomia come catalizzatrice di verità, una verità che poteva anche riguardare la storia e che ne rischiarava aspetti altrimenti inconoscibili tramite

[350] Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice, 4.5.1783.
[351] «Portrait, Peinture» s. v. in *Enciclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines, mis en ordre par M. de Felice,* Yverdon*,* XXXXIV, 1774.

la sola lettura delle opere scritte. In una minuta all'erudito Angelo Maria Bandini, Onorato mostra già nel 1780 di essere perfettamente al corrente delle idee sulla fisiognomica, e riconosce l'importanza fondamentale dell'osservazione del volto umano per la comprensione storica e scientifica dell'uomo, dato il ripetersi generazionale di alcuni tratti somatici:

Qua in Roma, in casa del March. Accoramboni, conservasi un ritratto di Tiziano, che rappresenta il Machiavelli, in atto di consegnare il libro del Principe a Clemente VII e un altro quadro sta nella Galleria Borghese ove è Machiavelli e il Card. de Medici. Nella Galleria Aldobrandini in oggi Doria ritrovasi anche il ritratto di Machiavelli di buona mano, e il ritratto di sua moglie. L'allegoria del carattere di questa, dicesi essere la Novella di Belfagor che tradotta questa parola vol dire "la divinità del peto", e ciò per schernire il suo carattere vano, e flatulento, che la sua complessione gli produceva. [...] Mi pare di aver sentito dire che la moglie di Machiavelli era di casa Corsini, ella potrà meglio di me appurare quest'aneddoto a Firenze; ciò che è certo si è che la famiglia Corsini si è imparentata coi Machiavelli [...] un rapporto anzi io vedeva di somiglianza tra la fisionomia del ritratto della moglie di Machiavelli in casa Doria, e la fisionomia di mia cognata, sorella di codesto prior Corsini. Ciò non comparisce strano da quel che i fisici dicono, che nelle famiglie si mantengono per secoli costanti i tratti delle fisionomie dei maggiori. [...] Vidi anche presso il senator Nelli (a Firenze) la maschera fatta sul cadavere di Machiavelli stesso[352].

Merito della ritrattistica, e in genere della fisiognomica del Settecento, è quello di aver tentato di catturare qualche "atomo di verità" nella proteiforme mutevolezza del volto umano. L'incisione di William Hogarth **[fig.52]** raffigurante centinaia di facce ed espressioni differenti, molte delle quali al limite del grottesco, è, nel contempo, una sorta di tributo alla fisiognomica e una dissacrazione degli sforzi compiuti da un intero secolo nel carpire il segreto del volto umano, quasi una raffigurazione stessa del volto semi-serio delle nuove pratiche scientifiche, tese spasmodicamente a cercare un metodo

[352] Arch. C., F. m. O. C., min. ad A. M. Bandini del 19.2.1780.

efficace nell'analizzare quell' evanescente *quid* che sta tra sentimento e contegno, tra spontaneità e inibizione nel complesso dell'organismo umano. Purtroppo non c'è abbastanza spazio, né tempo in questa sede, per analizzare, come si dovrebbe, la ritrattistica del Settecento romano, così come purtroppo non è neppure possibile provare a fare un raffronto tra i ritratti letterari dei personaggi della Roma settecentesca (e ve ne sono diversi nelle testimonianze letterarie del tempo, come per esempio nelle *Mémoires* di Gorani) e quelli raffigurati da pittori e scultori. Un punto di partenza potrebbe essere, senz'altro, una fonte letteraria del secondo Settecento purtroppo non molto sfruttata, ovvero le osservazioni del fisico e scrittore scozzese John Moore sulla società italiana del Settecento[353]. Proprio a proposito delle fisionomie degli Italiani, e in particolare degli abitanti di Roma, Moore scrive:

The Italians in general have a remarkable air of gravity, which they preserve even when the subject of their conversation is gay. I observed something of this at Venice, but I think it is much stronger in Rome[354].

Si tratta di una considerazione che in effetti ritroviamo confermata nei ritratti dell'epoca, soprattutto in quelli dei prelati romani, come per esempio il cardinale Nicola Antonelli raffigurato da Domenico Corvi **[fig.53]**, così come nella fisionomia più simpatica e accattivante dell'anonimo protonotario apostolico (forse l'abate spagnolo Juan Acedo Y Rico)[355]dipinto da Batoni nel 1784 **[fig.54]**, il cui sguardo, a parere chi scrive, sembra quasi riassumere l'anima della Roma dei Lumi, ovvero quella sorta di malinconica riflessività, spesso dissimulata sotto la maschera d'uno strategico e cinico contegno, che a noi piace pensare si dipingesse anche sul volto di Onorato Caetani (e di cui c'è una qualche traccia, a nostro parere, nelle «versioni» del nostro personaggio

[353] Cfr. J. Moore, *A View of Society and Manners in Italy,*2 voll., Paris 1803.
[354] Ivi, vol.I, p.387.
[355] Cfr. F. Caroli (a cura di), *Il Gran Teatro del Mondo. L'Anima e il Volto del Settecento,* catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano (13 Novembre 2003 – 12 Aprile 2004), Milano 2003, scheda 1.43, p. 160.

dipinte da Batoni e da Angelica Kauffman) e di molti altri non esattamente di primo piano, nel meditare sulla propria esistenza e sul proprio ruolo nell'alveo della disinvolta, ma talvolta anche un po' vacua, società romana dell'epoca.

2. Onorato VI Caetani e la disputa con il De Azara: idee sull'Antico a confronto.

Abbiamo già parlato distesamente, nei precedenti capitoli, del collezionismo di Onorato Caetani, in cui si esprimono le principali tendenze della sua attività di raccoglitore di oggetti di pregio artistico e antiquario. La forte intensità di quest'impulso è, come s'è visto, in realtà tipico delle famiglie aristocratiche romane, e risulta, in ultima analisi, il fattore che le distingue dalla restante nobiltà italiana, come risuona dalle annotazioni del viaggiatore e pubblicista Gioacchino Olivier-Poli durante una sua sosta a Roma nel 1797 (anno di morte di Onorato Caetani):

> La ricca nobiltà romana è superiore a quella di tutta l'Italia inquantocché al buon gusto in ogni cosa sa unire la splendidezza e la magnificenza. I suoi palazzi, le sue ville, i suoi equipaggi, le sue conversazioni, le sue tavole, la maniera onde tratta le persone di rango, tutto si risente del nobile e del grandioso[356].

Può dirsi infatti che nel Settecento romano il collezionismo tocchi apici eccezionali: la fervida attività collezionistica si articola più profondamente di quanto non fosse mai avvenuto prima, modellandosi e attestandosi su più livelli sociali. Si configurano strati «alti» e «bassi» di collezionismo privato, che non solo continuano, ma addirittura amplificano la tradizione dei secoli

[356] *Quadro attuale della città di Roma. Osservazioni imparziali d'un viaggiatore republ.,* citato in V. E. Giuntella, *Roma nel Settecento,* cit., p. 64. Nel libro di Giuntella il saggio risulta anonimo. Per l'attribuzione a Gioacchino Olivier Poli, faccio riferimento alla voce *Gioacchino Olivier Poli* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* LXXVI, Roma 2013.

precedenti[357]. Nella Roma del XVIII secolo, il mercato artistico e antiquario risponde alla pressante richiesta di italiani e stranieri approntando una varietà di quadri e sculture di varie dimensioni e prezzi. A fianco di collezioni come quella dei Borghese o del cardinale Albani, così vaste e ricche da poter gareggiare con le raccolte d'arte dei grandi sovrani europei[358], vanno formandosi raccolte d'arte decisamente più ridotte, ma non meno interessanti, come appunto fu quella, da noi descritta, di Onorato Caetani.

Oltre ai tre ritratti già citati e a numerosi altri dipinti e disegni che abbiamo già trattato, Onorato acquistò pezzi molto interessanti come una peculiare protome in marmo rappresentante una *Testa di bufalo* **[fig. 25]***,* acquistata per trentacinque scudi da Giambattista Piranesi[359] e che fu al centro di una serie di vicende che analizzeremo nel prossimo paragrafo e una scultura raffigurante *Il Nilo circondato dai cubiti* **[fig.26]**, comprata nella bottega di Bartolomeo Cavaceppi nell'agosto del 1796 per trenta scudi.

Proprio i forti interessi collezionistici e antiquari portarono Onorato a interessarsi al dibattito sulle arti antiche e moderne che aveva luogo in quegli anni sui periodici romani[360]. Già attivo collaboratore delle «Efemeridi Letterarie», rivista settimanale fondata da Giovanni Ludovico Bianconi, in cui venivano recensite novità letterarie di carattere scientifico, antiquario e artistico[361], nel febbraio-marzo del 1781 Onorato pubblicò un «estratto» (così

[357] Cfr. L. Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: Alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di A. M. Clark,* in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo,* Roma 2001, pp. 28-29.

[358] Si veda A. Clark, *The Development of the Collections and Museums of 18th Century,* in «The Art Journal», 26, 1967, pp. 136-43.

[359] Arch. Caetani, misc. n. 1101-599.

[360] Si rimanda per questo argomento a S. Rolfi-Ožvald,"*Agli Amatori delle Belle Arti gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento,* Roma 2012.

[361] Per un ampio panorama sull'attività pubblicistica delle «Efemeridi Letterarie» di Roma, cfr. M. Caffiero, *Le «Efemeridi Letterarie»di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico,* in M. Caffiero, G. Monsagrati (a cura di), *Dall'erudizione alla politica,* Milano 1997, pp.63-101. In riferimento alle recensioni di carattere storico-artistico, soprattutto sotto la direzione di Bianconi, si confronti

veniva chiamato questo genere di contributo) in quattro puntate, in cui veniva recensita la prima edizione delle opere teoriche di Mengs, uscita postuma nel 1780 per le edizioni parmensi di Giambattista Bodoni e curata dall'ambasciatore spagnolo a Roma José Nicolás De Azara **[fig.55]**.

Come risulta dalla corrispondenza tra il De Azara e il tipografo Bodoni, il fatto che fosse Onorato a recensire le *Opere* di Mengs suscitò sin da subito qualche ansietà. Scrive infatti il diplomatico spagnolo in una lettera del 1 febbraio 1781:

Subito ricevuta la di lei lettera mandai l'esemplare di Mengs al Abbate Amaduzzi, il quale venuto da me mi ha detto non potersi incaricare di farne l'estratto per l'efemeridi perché Monsignor Caetani ne avea prevenuto l'Impresario per farlo lui. Io che dal principio mi son protestato di non mischiarmi in questa brige [sic], lascio che facciano quello che vogliono questi Signori autori di Mesata. Il bello si è che il detto M.C. [Monsignor Caetani] è un po' debole di cervello, e che come matto solenne è stato rinchiuso. Per altro è un matto pacifico, e fanatico per le cose di Mengs[362].

Le parole del De Azara fanno riferimento ad un presunto disturbo psichico di Onorato, che sembra avere un fondo di verità, a quanto risulta dalle lettere del suo epistolario inviate dal segretario di casa Caetani al fratello Francesco V, di cui abbiamo trattato nel corso di questa dissertazione. Più probabilmente, quel che davvero doveva preoccupare il De Azara era il fatto che la scelta per l'estratto ricadesse su una personalità fuori dai circuiti arcadici più conosciuti[363], nei quali cui sussisteva un culto quasi idolatrico nei

E. Mancuso, *Recensioni nelle «Efemeridi Letterarie di Roma» sotto la direzione di Giovanni Ludovico Bianconi,*in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 57-60.

[362] Sulla corrispondenza epistolare tra il De Azara e Bodoni, cfr. A. Ciavarella, *De Azara-Bodoni,* 2 voll., Parma 1979.

[363] Per quanto Onorato fosse membro dell' Accademia dell'Arcadia sotto il nome di Iblesio Euripiliano, a quel che risulta da mie ricerche in merito sembra che Onorato non abbia mai partecipato ad alcuna adunanza, né occasione letteraria organizzata dall' Accademia.

confronti del Mengs[364]. La preferenza del De Azara per un uomo di comprovata «fede» mengsiana come Giovanni Cristofano Amaduzzi, appare un tentativo di premunirsi di fronte a una possibile perturbazione della festosa temperie di celebrazioni del «sassone Apelle», cui l'uscita delle opere teoriche aveva fornito il coronamento ideale.

Le preoccupazioni del De Azara per l'«incognita» rappresentata dalla recensione di Onorato Caetani dovevano per altro trovare conferma il 24 febbraio 1781, quando comparve sulle «Efemeridi» la prima parte dello scritto. Proprio quel che egli considerava un «matto solenne» e «pacifico» (ben presto, in un'altra lettera, Onorato sarebbe diventato meno bonariamente «scemo efemeridista»[365]) avrebbe scatenato con le sue osservazioni quella che un illustre contemporaneo, Carlo Gastone della Torre di Rezzonico, definì una vera e propria «guerra letteraria» tra i due[366].

Il Caetani comincia indirizzando lodi di prammatica al «pittore primario del secol nostro», come viene definito Mengs nelle prime righe. Addirittura, secondo Caetani, gli scritti del Mengs dureranno oltre i suoi dipinti, poiché:

> Il tempo distruggerà finalmente i sublimi lavori del dotto pennello di questo grand'artefice; ma i suoi scritti, che vengono ora pubblicati coi nitidissimi tipi del Sig. Bodoni, a spese del Sig. Cav. de Azara, porteranno insieme uniti alla più remota posterità i nomi del gran pittore, e dell'illuminato, e rispettabile editore[367].

Dopo questo esordio, perfettamente intonato agli onori letterari tributati in tutta Europa al Mengs, Onorato passa a descrivere le varie parti dell'opera, tratteggiando con grande abilità di sintesi i contenuti dei vari capitoli:

---

[364] Per le celebrazioni arcadiche in onore del Mengs dopo la sua morte,cfr. G. Cantarutti, *Intrecci in Arcadia,* in G. Cantarutti, S. Ferrari (a cura di), *Paesaggi Neoclassici,* Bologna 2007, pp.163-190.
[365]Cfr. A. Ciavarella, *De Azara-Bodoni,* cit., vol. I, pp. 37-38.
[366] Utilizziamo qua l'espressione di C. G. della Torre di Rezzonico, *Opere,* Como 1830, vol. X, p. 95.
[367] Cfr.«Efemeridi Letterarie», n.VIII, febbraio 1781, p. 62.

Nel cap. IV parlando dell'unione del gusto coll'imitazione ci dice, che è più stimabile il pittore, che ha molto dell'ideale, di quello, che non possiede, se non che la mera imitazione [...] Per idea egli non intende, che la buona scelta, che si deve fare delle cose naturali, e non già un'invenzione di cose nuove. Parla indi della differenza tra il gusto e la maniera[...]. Il vero gusto è quel che sceglie dalla natura il meglio serbando l'essenziale d'ogni cosa; in tal guisa la natura vien migliorata, ma non mutata, come succede nella maniera[368].

Ben presto, però, il saggio prende una direzione inattesa: un'incrinatura sembra solcare quella che sulle prime battute aveva tutta l'aria d'essere una recensione positiva. Soffermandosi sulle osservazioni del De Azara, Onorato rileva, con disappunto, il poco credito in cui è tenuta la figura di Michelangelo, sia dal pittore che dal curatore:

Ci spiace solo, che chiuda l'ultimo paragrafo col non aver una grandissima idea del merito del Michel'Angelo, quando noi crediamo di poter asserire, che il più gran talento, che sia comparso nelle belle arti, sia il Buonarroti a fronte dei tre tanto rammentati da Mengs, Raffaello, Correggio e Tiziano[369].

È soprattutto l'omissione di Michelangelo dalla «triade» della perfezione definita dal Mengs che, secondo Caetani, si configura come una pecca non trascurabile nel complesso degli scritti del pittore. Non sarà, nel lungo e un po' capzioso saggio dell'abate, l'unico rilievo di errori strutturali che rendono, a suo parere, pericolante l'edificio teorico delle *Opere* .

Oggi può far sorridere il tenore di certe critiche dal carattere forse un po' troppo pignolo e puntiglioso. Per esempio, ecco quel che Caetani rimprovera al Mengs a riguardo delle descrizioni delle più celebri statue antiche romane:

Qui il Sig. Mengs da grand'uomo ci fa vedere in che consiste, e di quali linee o angoli son composti i contorni, e le parti di tutte queste statue, e il loro effetto.[...] Non si vuol peraltro mancar qui di osservare un errore, che si commette chiamando la vena cava

[368] Ivi, pp. 63-64.
[369] Ivi, p.64.

quella, che passa nell'interiore della coscia, e ciò sul proposito di rivelarci le bellezze del torso. Questa è una vera ignoranza dei veri nomi anatomici perdonabile forse a un Mengs pittore, a cui poco importa sapere il nome delle vene, ma solo la loro giusta situazione, ma imperdonabile a un Mengs scrittore, e autore[370].

Grazie ai carteggi col tipografo Bodoni, possiamo ricostruire una sorta di spaccato sincronico delle reazioni del De Azara alla lettura delle critiche del Caetani. Proprio a proposito del passo citato, il diplomatico spagnolo, qualche giorno dopo l'uscita del foglio delle «Efemeridi», chiude una sua missiva al tipografo parmense liquidando in modo piuttosto brutale le precisazioni anatomiche del Caetani:

Il matto efemeridista continua le sue pazzie. In questo foglio vuole che abbiamo Vena Cava nelle coscie. Forse lui non l'avrà perché il suo corpo finirà in quella parte che è dentro allo scroto. Niente occorre di più, e così la prego di continuarmi la sua amicizia, e di credermi suo vero amico e servitore.[371]

Siamo al livello di massima ebollizione dello sdegno del De Azara, e la dura reazione non si farà attendere. Intanto, l'estratto continua la sua critica serrata delle idee mengsiane, e nella terza parte si appresta a scardinarne in modo definitivo l'impianto, prendendo di mira soprattutto i dubbi espressi dal pittore sull'autenticità di alcuni gruppi scultorei antichi.

In due lettere ad Angelo Fabroni, raccolte dal De Azara nelle *Opere,* Mengs esprime delle idee che per i tempi dovettero sembrare assolutamente rivoluzionarie, quando non addirittura eretiche, nella diffusa *Stimmung* europea di esaltazione e restaurazione classicista. Soprattutto a riguardo del *Gruppo della Niobe* degli Uffizi **[fig.56]**, Mengs manifesta forti perplessità sull'autentica grecità delle statue. Sul fatto che il gruppo possa addirittura

[370] Cfr.«Efemeridi Letterarie», n.IX, marzo 1781, p. 71.
[371] A. Ciavarella, op. cit., vol.I, p.38.

essere attribuito a maestri quali Scopa o Prassitele, come al tempo si credeva, Mengs esprime un giudizio negativo assolutamente perentorio:

Onde non posso mai credere, che l'E.V. consideri questa Raccolta come veramente opera di uno de' sommi Artefici; mentre potrebbe prendersi piuttosto per una copia fatta da migliori originali, eseguita da diversi Artefici più, o meno buoni, e forse anche aggiuntevi da questi quelle figure tanto inferiori. Si può dare in oltre, ch'elleno sieno in parte rilavorate ne' bassi tempi, e storpiate tanto co' moderni, che cogli antichi ristauri fatti avanti, che fossero dissotterrate: onde l'indagare se tal Opera sia di Scopa, o di Prassitele, è certamente un bell'ornamento della scrittura; ma io temo, che alla vista delle Statue comparirà superfluo[372].

Come non mancano di notare Francis Haskell e Nicholas Penny nel volume *Taste and the Antique* (1981), l'osservazione di Mengs che negava, in un'epoca entusiasticamente attribuzionistica, l'accreditamento di queste statue a sommi maestri greci, non era propriamente nuova[373]. Già nel 1722 i due artisti e antiquari inglesi Richardson mossero dei dubbi sull'autenticità di alcune parti dello stesso gruppo della *Niobe*[374]*,* anche se le loro opinioni non ebbero grande seguito. Il nome di Mengs, più noto e autorevole in Europa di quello dei due inglesi, conferì alle sue osservazioni una assai maggiore risonanza. Ciò che forse, al tempo, stupiva maggiormente di quelle pagine, era il sottile procedimento deduttivo e assieme induttivo, tramite cui Mengs arrivava a dubitare d'un' attribuzione reputata quasi incontestabile da un intero sistema dalla struttura apparentemente solida, quale quello dell'antiquaria settecentesca. Mengs infatti utilizza *ante litteram* un metodo basato sull'esame del «paradigma indiziario», per usare un'espressione di

[372] A. R. Mengs, *Opere,* Parma 1789, vol. II, p.7.
[373] F.Haskell, N.Penny, *L'antico nella storia del gusto,* Torino 1984, p. 127.
[374] «Pliny (L.36.c.5) says, the Niobe was judg'd to be Praxiteles, or Scopas. When and where 'twas found is not known, at least I don't remember to have heard; but 'tis very probable all these figures did not belong to it anciently; and that those that did were otherwise plac'd»(J. Richardson Sr, J. Richardson Jr, *An Account of some Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy with Remarks,* London 1722, p. 354).

Carlo Ginzburg[375], tramite cui l'osservatore può, alla prova dei fatti, confermare o confutare il pregio intrinseco al manufatto esaminato, senza cadere nella sublimazione a priori tipica dell'estetica del «bello ideale» . È forse bene ricordare che questo metodo di analisi dei particolari delle statue era già stato ampliamente utilizzato da Johann Joachim Winckelmann, anche se con aspettative e risultati assolutamente differenti da quelli che saranno poi di Mengs. Infatti, il grande scrittore e archeologo tedesco, utilizzò per primo quell'osservazione capillare dei particolari delle statue, da cui poi venivano tratti gli opportuni confronti e le dimostrazioni volte però ad un unico obiettivo: quello di avvalorare le tesi sull'indiscutibile superiorità dell'arte greca, come ben si evince da queste considerazioni contenute nei celebri *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755):

Nella maggior parte delle figure degli artisti moderni si osservano, in quelle parti del corpo che sono compresse, piccole pieghe della pelle troppo marcate, mentre le stesse pieghe nelle parti compresse delle figure greche nascono da una lieve curva come un'onda, di modo che esse sembrano formare un tutto ed insieme una sola nobile pressione. [...] Allo stesso modo le opere moderne si distinguono da quelle greche per una quantità di piccoli incavi, e per fin troppe e troppo sensibili fossette, che, quando si trovano nelle opere degli antichi, sono lievemente accennate con una saggia parsimonia, secondo la loro misura, nella più perfetta e compiuta natura dei Greci, e spesso solo una dotta sensibilità le nota[376].

I risultati di Mengs saranno, come si è detto, totalmente contrari a quelli di Winckelmann, il quale viene additato nella prima lettera come «alquanto visionario»[377]. È proprio su questa somiglianza di metodo, ma radicale divergenza di assunti estetici, che si gioca il rapporto tra Winckelmann e Mengs: l'occhio del pittore, posandosi su statue quali il Laocoonte e l'Apollo del Belvedere con meno incanto poetico, ma forse con più lucidità analitica

[375] C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia,* Torino 1986.
[376] Citato in J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione,* Palermo 2001, p. 32.
[377] A. R. Mengs, op. cit., vol. II, p.11.

dell'occhio di Winckelmann, vi ravvisa difetti e grossolanità di composizione, a tal punto che l'artista formula un giudizio su questi capolavori che s'allontana totalmente dall'ideale di «nobile semplicità e quieta grandezza» evocato dalla loro contemplazione estatica:

Il Laocoonte è rappresentato un vecchio forte, sano, convulso dal veleno e niente di più; ma il Torso è, come ho visto più volte, il vero [...] Potrei chiedere un poco di indulgenza per i Moderni; poiché non è necessario biasimarci per lodare gli Antichi, ai quali forse nella viva espressione si potrebbe dire essere superiori alcuni Moderni[378].

Niente a che vedere dunque con quell' idea di perfezione degli antichi che aveva permeato sino ad allora buona parte delle teorie artistiche ed estetiche. Può dirsi insomma, che Mengs utilizzi il metodo di Winckelmann per rivolgersi «contro» lo stesso Winckelmann, e giungere così ad una comprensione dell'antichità non più inebriata da quella «Einbildungskraft» (forza d'immaginazione[379]) che risulta essere l'ingrediente principale delle analisi di Winckelmann, bensì confortata da una vera constatazione del reale stato del manufatto artistico e delle sue caratteristiche formali.

Si può comprendere come queste idee irritassero le vedute di un erudito, appassionato d'arte e collezionista quale Onorato Caetani: formatosi sui grandi e imperturbabili sistemi di pensiero illuministici, in cui rientrava a pieno titolo anche l'antiquaria, egli doveva vedere nelle supposizioni del Mengs un diretto ed esplicito attacco ai valori fondanti della ragione, del giudizio estetico corrente e, quel che è peggio, della storia.

È molto interessante il modo in cui il Caetani risponde al Mengs. Egli muove una serie di interrogativi miranti a colpire e ridicolizzare i dubbi dell'artista attraverso l'uso di un rigore logico (che a noi oggi sembra forse più apparente

[378] Ivi, pp. 12-13.
[379] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* Leipzig 1923, vol. II, p. 57.

che reale), e d'una poderosa erudizione che richiama le fonti più disparate, quali gli scritti di Leonardo da Vinci, Francesco Algarotti, Francis Bacon e le tavole anatomiche del medico William Cheselden[380]. Tutta la terza parte dello scritto, ove viene dato l'affondo alle teorie mengsiane, è pervasa d'una forma di esibita ironia e indispettita incredulità, tanto che Caetani arriva a chiedersi come Mengs abbia potuto formulare una qualsiasi opinione sull'arte antica se tutto ciò che rimane nella modernità non è che una mediocre copia:

> Ma prima di tutto si vorrebbe domandare al Mengs qual idea si era egli fatta mai del bellissimo degli antichi se tutto ciò che abbiamo di più bello è anche inferiore secondo lui a quel che gli antichi deggiono aver saputo fare, e di cui per nostra disgrazia, e sua, più non abbiamo gli originali? [...] Se il Signor Mengs si fosse contentato di dirci, che non credeva di considerare questa raccolta come veramente opera di un sommo artefice, egli avrebbe ragionato secondo i suoi lumi superiori che avea, e noi ardiremmo di opporvisi; ma allorché egli s'inoltra a dirci, anzi che esser questa statua di Scopa, o di Prassitele, non giudicarla che una copia, il Sig. Mengs non si mostra se non voler qui *più dubitare, che ragionare,* cosicché qualche volta, ci si permetta che 'l diciamo, non si mostra neppur conseguente (*il corsivo è mio*)[381].

Il fatto che Mengs, secondo l'ottica del Caetani, si affidi a una deduzione proveniente dalle sue personali analisi intrise di dubbio, più che di raziocinio, ne avvelena a priori le conclusioni, e lo porta a maturare un pernicioso «nuovo scetticismo» – come scriverà più avanti – che l'evidenza storica «di

[380] «La proposizione, che si prende a provare nel cap. V, si è che l'arte può superar la natura, proposizione così vera, che siccome si è detto, che il più bell'uomo, e la più bella donna, che vi siano su la terra sono le due statue d'Apollo, e della Venere di Firenze, per tali riconosciute anche dall'anatomico Cheselden, che ne ha delineato colle loro proporzioni due scheletri [...]. Ed ecco come l'arte fa superar la natura. Ciocché dicesi in tutta questa prima parte intorno alla bellezza si uniforma con ciò che avea scritto Bacone da Verulamio, che disse non essersi giammai veduto bel viso senza qualche difformità nel resto del corpo»(«Efemeridi Letterarie», n. VIII, febbraio 1781, p. 63) «Noi non sappiamo se questa parola *ideale* da lui (*Mengs*) usata lo sia anche da Lionardo da Vinci, che passa per uno dei codici di pittura. È certo, che il Conte Algarotti nel suo *Saggio sulla pittura* non l'usa». («Efemeridi Letterarie», n. IX, marzo 1781, p. 70, cfr. Appendice 5 di questa dissertazione).

[381] «Efemeridi Letterarie», n.X, marzo 1781, p. 76 (Appendice 5).

tutto ciò che v'è di più valevole testimonio nell'antichità»[382] confuta in virtù della sua sola esistenza.

D'altronde, lo «scetticismo» del Mengs cadeva proprio in un'epoca molto particolare per quel che riguarda gli studi sull'antichità classica. Difatti, nel secondo Settecento, era stata raggiunto una sorta di accordo *bipartisan* tra metodo storico e scienza antiquaria, finalizzato all'obiettivo di trovare un procedimento in grado di allontanare una volta per tutte uno spettro molto pericoloso per l' Età dei Lumi: quello del «pirronismo storico», ovvero dello scetticismo radicale dei valori. Secondo Arnaldo Momigliano, che in una sua celebre e ancora insuperata opera ha indagato i legami tra storiografia e antiquaria nella cultura occidentale[383], sebbene vi fossero stati dissidi, scarti e prese di distanza reciproche tra le due discipline, sia gli antiquari sia gli storici trovarono nel Settecento un equilibrato *modus vivendi* in grado di farli impadronire, forse definitivamente, di un metodo di studio delle civiltà antiche pressoché infallibile. Ciò sarebbe stato possibile tracciando quel che potremmo definire un «sentiero ermeneutico» in mezzo alla fitta selva di fonti letterarie e documenti d'archivio e affidandosi quindi ai reperti archeologici come a solide testimonianze di verità storica, ovvero attribuendo a quei «publica monumenta, columnae et statuae apud veteres hinc et inde erectae» lo statuto di «testimonia rei gestae», come scriveva lo storico Karl Otto Rechenberg nel 1709[384]. Si credeva, così facendo, di giungere a una veritiera ricostruzione scientifica del passato, in cui monumenti, suppellettili, monete e medaglie antiche, si configuravano come fonti affidabili tanto quanto, e forse più di quelle letterarie. Tuttavia, pur con tutte le precauzioni rivolte a sviluppare una *ratio* metodologica finalmente libera dai problemi ermeneutici

[382] Ivi, p. 77.
[383] A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica,* Torino 1984.
[384] Ivi, p. 19.

presentati dalle fonti storiche e da quelle antiquarie, restava sempre il problema, difficilmente risolvibile, del falso e dell'impostura che poteva insinuarsi, in qualsiasi momento, in tutte le branche del sapere. Il comportamento dell'erudito francese Hardouin, che all'inizio del Settecento, dopo uno studio comparativo tra numismatica e fonti letterarie antiche giungeva alla conclusione che quasi tutto il lascito di testi dell'antichità era opera di alcuni falsari del XIV secolo[385], seppur evidentemente paradossale, è in un certo qual modo emblematico della paura d'un'intera epoca innanzi al contagio con l'impostura e la fallacia, contagio che un'interpretazione errata delle fonti poteva disinvoltamente innescare. Si ricordino a questo proposito le parole di fuoco che Ennio Quirino Visconti utilizzò in alcuni suoi scritti contro i falsari, i quali, permettendosi di «sostituire l'apocrifo al genuino», «alterano tutti quei lumi di dottrina e d'arte che se ne potrebbero ritrarre, e mischiano di false ipotesi e pregiudizj quel sistema di classiche notizie che ne risulterebbero»[386].

Tornando al Caetani, è dunque comprensibile come egli, esponente d'un moderato riformismo illuministico ma a sua volta diffidente verso quelli che egli considerava gli eccessi delle licenze congetturali e interpretative dell' Età dei Lumi, ritenesse inaccettabile un qualsiasi dubbio sull'effettiva "grecità", e quindi sulla perfezione, di quelle statue su cui era imperniato un intero sistema di coordinate storiche, artistiche ed estetiche. Come egli avrà modo di scrivere nel 1781 allo stesso Fabroni:

La sua dissertazione sulla tavola di Niobe alla quale rispose il Sig. Cav. Mengs contiene della verità, e se Ella non ha avuta l'abilità di convincere un qualche grande artefice, persuaderà

[385] Ivi, p. 27.
[386] E. Q. Visconti, *Opere varie italiane e francesi,* Milano 1827, vol. II, pp. 144-145.

senza dubbio ogni giudice imparziale che vorrà non obbedire allo spirito novatore che domina nelle opinioni al nostro secolo[387].

Come si è accennato più sopra, il curatore De Azara, alla lettura dell'estratto, andò su tutte le furie e decise di rispondere al Caetani in modo piuttosto singolare. Infatti, scrisse e diffuse in tutta Roma un volantino stampato in una tiratura di trecento copie[388] **[Appendice 6]**, in cui l'ambasciatore spagnolo si immedesima nella figura d'un garzone della stamperia parmense del tipografo Bodoni che si lagna del fatto che le *Opere* del Mengs, fresche di stampa, siano state subito rovinate da una recensione tanto affrettata quanto malevola:

Tutte le mie speranze, com'Ella vede Sig. Effemeridista, erano riposte nel di lei *giudizio.* Ma oh, vicende delle umane cose! Quello di lei *giudizio* ha frastornate tutte le mie fortune, ed ha rovinate le mie ricchezze, mandando in fumo le mie cento doppie. Compatisca dunque io con cuore trafitto dal colpo fatale, ch'Ella viene a dare alla mia borsa, sfogo il mio dolore, e mi permetta, ch'io la capaciti del torto, che mi ha fatto, screditando questo benedetto libro. Forse il di lei grand'animo si muoverà a pietà, sentendo le mie sciagure[389].

La lettera si gioca tutta sulla divertente presa in giro circa un *misunderstanding* causato dalla recensione d'un libro preso a caso dalla biblioteca del recensore (ovvero Onorato Caetani) al posto delle *Opere* di Mengs, il che avrebbe portato l'efemeridista a prendere fischi per fiaschi, e, col suo giudizio affrettato, a rovinare le prospettive di guadagno della stamperia e del povero garzone:

La prima mia disgrazia proviene da un *qui pro quo,* che V.S. Ill.ma ad uso di speziale ha preso; poiché credendo di fare l'estratto del libro di Mengs, per farlo conoscere dal Polo Artico all'Antartico, che sono i limiti della giurisdizione del di lei giornale; Ella ha preso in mano qualche altro volume della sua scelta, e copiosa biblioteca, e ce l'ha dato per l'opera

[387] Arch. Caetani, Fondo m. O. C., min. ad Angelo Fabroni del 14.4.1781.
[388] A. Ciavarella, op. cit., vol.II, p. 38.
[389] Un esemplare di questo volantino, dal titolo *Lettera di N.N. Garzone nella Regia Stamperia di Parma all'Efemeridista di Roma* e datato 8 marzo 1781,è consultabile presso la Biblioteca Vaticana di Roma [Coll: R. G. Teol. IV 5184, int. 6]. Il volantino è riportato per intero in appendice.

di quel pittore. Dico così, perché più leggo i fogli dell'Effemeridi, meno io trovo Mengs. Anzi, vi leggo tutto il contrario di ciò, che l'autore ha detto

Grazie ad alcuni stralci, è facilmente ricostruibile il tono fortemente satirico dello scritto del De Azara, quasi una sorta di «pasquinata» in prosa che pone immediatamente la *querelle* su un livello totalmente differente e inaspettato rispetto al contesto del dibattito sulle arti in voga in quegli anni. Infatti, De Azara, parlando per bocca d'una sorta di «buon selvaggio» roussoviano, attacca con veemenza la sovrastruttura critica dell'estratto delle «Efemeridi», mettendone in luce tutta la «pomposa erudizione» fine a se stessa e utilizzata, stando agli assunti del De Azara, senza costrutto. Possiamo addirittura supporre che il De Azara, attaccando Onorato, in un certo senso prenda in giro pesantemente anche un certo vezzo erudito e pignolo della società romana dell'epoca che, come risulta dalla letteratura coeva, doveva risultare abbastanza ridicola agli occhi di uno straniero. Prosegue dunque l'alter ego del De Azara:

Continuando V.S. Ill.ma il suo estratto ci dice mille belle cose, che il poveretto Mengs non sapeva certamente; Come per esempio, *che l'Apollo* (non si sa qual sia) *e la Venere di Firenze* (ove però ve ne sono molte) *sono il più bell'uomo, e la più bella donna, che siano sulla Terra, e che per tali le riconobbe il Sig. Cheselden, che ne disegnò due scheletri colle loro proporzioni.* Tutto quello si dice, per provare che l'arte può superar la natura, e si va a finire coll'autorità di Michelangelo, e di Bacone da Verulamio. Questa pomposa erudizione è buona per lei, e per gli uomini consumati al par di Lei, ma non per me, né per altri ignoranti miei pari, che non abbiamo sentito nominare né Cheselden, né Bacone, se non quando qualche carrettiere giura, o bestemmia. Ella poi, che sa, ove abitano il Sig. Apollo, e Madama Venere che sono il più bell'uomo, e la più bella donna sulla Terra, ci faccia il piacere di unirli in matrimonio per far razza di bellezze, che al giorno di oggi sono così rare.

Non risulta che Onorato abbia mai risposto a questa provocazione, ma, da alcune sue considerazioni legate ai carteggi, questo avvenimento lo disgustò

fortemente. Scrivendo al De Felice, egli si esprime in un modo molto singolare a riguardo della considerazione da lui nutrita per l'opera teorica di Mengs:

Mon extrait en verité a fait bien du bruit en Italie pour avoir defendu l'originalité des statues le plus belles qu'il y ait à Rome, que le peintre ci-dessus dans son ouvrages en doute beaucoup, et les rendes incertaines de leur epoque. C'est pourtant vrai, que si je l'ai toujours respecté lorsque je l'ai envisagé en peintre je l'ai autant negligé, quand je l'ai consideré en auteur, comme de même ont fait les journalistes de Pise, qui ont repeté mes opinions[390].

Possiamo quindi farci un'idea, tramite questa disputa, di come l'Antico nel tardo Settecento fosse tutt'altro che una *koinè* uniforme. All'esaltazione *in toto* dell'antichità classica sulle orme di Caylus e Winckelmann, subentrarono inevitabilmente dubbi e perplessità che portarono, nel XIX secolo, alla rottura del guscio classicista formatosi attorno al canone di bellezza distillata dal filtro dell'*electio*. Tuttavia, per quanto agli antipodi, possiamo forse trovare una sorgente comune alle idee di Onorato e quelle di Mengs (difese dal De Azara), e vedere come, sebbene giungano a conclusioni opposte, entrambe provengano, in ultima analisi, dalla matrice dello spirito razionalista illuministico. Da una parte, Mengs inizia a dubitare in modo cartesiano che le sculture non siano effettivamente quelle descritte dagli scrittori antichi; dall'altra Onorato Caetani vede nelle idee di Mengs un dubbio non già cartesiano, bensì «pirronico», e per questo altamente lesivo delle sue convinzioni e di quelle d'una intera epoca. Come è noto, la storia ha dato ragione a Mengs, e artisti e intellettuali non lontani cronologicamente da lui come Falconet e Quatremère de Quincy si pronunceranno a favore delle idee del pittore[391]. Ma credo possiamo oggi perdonare a Onorato di non aver avuto

[390] Arch. Caetani, F. m. O. C., min. a F. B. de Felice del 16.6.1781.
[391] F. Haskell, N.Penny, op. cit., p.400.

l'occhio da artista e di aver comunque difeso, *en philosophe,* una verità che egli considerava inconfutabile e incontrovertibile.

3. Onorato Caetani, Buffon e la "testa di bufalo": una protome di marmo tra vero e falso dell'Antico nella Roma dei Lumi

Onorato fu anche un attento studioso di storia naturale, in ossequio agli interessi del XVIII secolo. La rilevanza data all'Illuminismo all'animale è in realtà connessa agli studi sull'uomo e al suo ruolo nel cosmo. Come rileva giustamente Elio Franzini, l'Illuminismo eredita dalle speculazioni cartesiane la certezza che gli animali, se non pensano, sicuramente sentono, e in questo sono assolutamente assimilabili all'essere umano[392]. L'attenzione all'animalità, sia come carattere peculiare dell'essere vivente, sia connesso all'essere umano e ai suoi stati sentimentali non ancora mediati dall'educazione e dalla cultura, conduce filosofi, scienziati ed artisti ad approfondire le ricerche sulle «forme marginali o eccedenti della vita»[393], quali quelle su animali (in particolare esotici), sui selvaggi, sui malati, sui pazzi. Per quel che riguarda prettamente le ricerche di storia naturale, come scrive giustamente Susannah Gibson:

This vibrant scientific milieu was the perfect breeding ground for hard questions about how the world worked. Men of science, particularly naturalists who focused on studying the animal, vegetable, and mineral kingdoms, strove to uncover the secrets of nature. One of the most basic questions for a naturalist was: how were the natural kingdoms arranged? Had God imposed a particular order on them, clearly separating animal from vegetable? If so, how could humans begin to make sense of this order and find workable definitions of the different kingdoms? Or was it possible, as some were beginning to suggest, that there

[392] Cfr. E. Franzini, *L'Estetica del Settecento,* Bologna 1995, p. 44.
[393] Ivi, p. 46.

were no clear-cut boundaries between the natural kingdoms and that God was far less involved in the regulation of nature than previously believed[394]?

Si provava in un certo senso a trovare una radice comune alle vita sulla Terra, si tentava, parafrasando Charles Batteux, di ridurre non solo le arti, ma persino la vita a uno stesso principio, così come Goethe cercava, durante il viaggio in Italia, la cosiddetta *Urpflanze,* la pianta primigenia che aveva dato vita all'estrema varietà vegetale sulla terra. Gli stessi artisti iniziano a porre attenzione agli animali e farne soggetti per le loro rappresentazioni, come nel caso di Jean-Baptiste Oudry **[fig.57]**. A volte, sono le stesse società scientifiche a ordinare dipinti di animali agli artisti per farne materia di studio, come avviene per esempio in Inghilterra, ove la Royal College of Surgeons commissiona al pittore George Stubbs accuratissimi ritratti di animali fornendogli dettagliati resoconti in modo da evidenziare questo o quel particolare anatomico[395]. Senza entrare troppo nel merito delle idee scientifiche dei tempi dell'Illuminismo, accenneremo soltanto all'opera che forse simboleggia maggiormente la passione scientifica d'un intero secolo, la quale è totalmente impregnata di quel gusto per la tassonomia, nonché per le scale naturali, così tipico del Settecento, e che è il punto d'inizio per un'altra singolare *querelle* che coinvolse Onorato Caetani.

Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon, pubblicò, tra il 1749 e il 1788, i trentasei volumi della sua *Histoire Naturelle,* un'opera che Onorato Caetani lesse attentamente, e che, stando a molti appunti rimasti, egli saccheggia di continuo, traendone diversi spunti di riflessione e di studio. L'opera di Buffon è effettivamente l'unica opera scientifica coeva a cui Onorato presti profonda

[394] Citaz. da S. Gibson, *Animal, Vegetable, Mineral? How eighteenth century science disrupted the natural order,* Oxford 2015, p. 3-4.
[395] Cfr. K. Clark, *Animals and Men,* London 1977, p. 30. Clark, analizzando più oltre l'interesse del XVIII secolo per le raffigurazioni d'animali, commenta con felice sintesi: «This was an age of great interest in exotic animals, not merely as curiosities but as the means of extending knowledge of the natural world» (p. 116).

attenzione e che non senta di mettere in discussione, criticandone le idee come invece fece spesso per l'*Enciclopédie* di Diderot e D'Alembert. Questa accettazione solo parziale delle idee scientifiche in voga nel Settecento è forse spiegabile grazie a delle considerazioni dell'abate Caetani espresse in alcuni suoi carteggi, soprattutto in quello con il De Felice. In una minuta del 1784, Onorato esprime una sua personale idea della scienza molto particolare, facendo un paragone che a noi risulta estremamente interessante:

Il y a quelque temps que l'abbé Bettinelli ex-jesuite partisan de nos opinions romaines a proposé ce probleme en Italie, que l'universalité des lumieres nuit à l'education. La science on ne peut pas se comparer au soleil qui eclaire tous egallement, mais à la peinture que d'autant plus est belle qu'elle a des clairs obscurs[396].

Questa visione della scienza, molto critica rispetto all'idea comune del Settecento razionalista, fa parte di un complesso di idee che abbiamo già analizzato nel corso del secondo capitolo di questa dissertazione e che rende Onorato ai nostri occhi una figura estremamente complessa e difficilmente caratterizzabile. In un'altra minuta del carteggio col De Felice, Onorato, a cui evidentemente il tipografo italo-svizzero chiedeva un parere sulle tavole dell' *Enciclopédie* (la lettera non ci è purtroppo pervenuta), risponde con una considerazione piuttosto atipica, che non viene sviluppata nel seguito della minuta:

Rapport à l'Enciclopédie en general, je trouve que le planches devoient etre faites de l'anatomie des plantes, de l'homme et de tous les arts, et metiers, parce que toutes ces choses sont perissables, et non des plantes entieres dont les originals sont constants[397].

Possiamo dedurre forse che Onorato cercasse un insieme di coordinate che permettesse di fondare certezze storiche e culturali su un retroterra solido e

[396] Arch. C., F. m. O. C., min. al De Felice del 28.3.1784.
[397] Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice del 20.5.1786.

invariabile, un retroterra che trovasse una sua giustificazione all'interno d'un sistema già ben comprovato, esattamente come abbiamo visto a proposito delle troppo audaci idee di Mengs. Onorato normalmente prende partito per idee già perfettamente collaudate, in cui sia possibile trovare valori incontrovertibili legati a tutto ciò che pertiene alla *tradizione.* Se lo *status quo* è quello della Roma di Pio VI Braschi, degli abatini, delle *conversazioni* vacue e sterili, doveva tutto ciò essere conservato o abolito e, di conseguenza, rifondato? Onorato cerca in ciò una sorta di mediazione, proprio riallacciandosi al filone della tradizione e auspicando che le cose «perissables» vengano comunque salvaguardate, così da poter fermare l'incombere del «pirronismo storico». È utile a tal fine, prima di addentrarci nel tema di questo ultimo paragrafo, riportare un brano di uno scritto di Onorato, in cui viene abbozzato un progetto rimasto, a quanto pare, sulla carta. Infatti, in un foglio senza data, Onorato si propone di realizzare un progetto artistico volto a salvare la memoria dei monumenti più importanti dei papi, in modo da tramandarne gli aspetti peculiari nel veloce riflusso del tempo:

I sepolcri de' papi, che dal risorgimento dell'architettura, della scultura e della pittura si ammirano nelle chiese di Roma e altrove, mi han fatto nascere l'idea di raccoglierli tutti, e farli elegantemente incidere in rame dai più valenti incisori che abbiamo in Roma e in Italia. Non di tutti i papi esistono i sepolcri, non tutti quelli che esistono sono modelli dell'arte. Bisognerebbe dunque lasciare intatti quelli d'infelice maniera, che fan la storia del gusto che regnava in que' tempi, e supplire al gran voto degli altri secoli prestando ad essi il gusto della moderna architettura, ma dai medesimi prendendo lo spirito della decorazione[398].

[398] Arch. C., Misc. 1153-1217. In realtà, Onorato sembra sempre molto attento alla conservazione dei monumenti e soprattutto della loro memoria, proprio per salvaguardare nozioni storiche che se ne potrebbero trarre, così come cognizioni fisiognomiche più precise su uomini illustri, come si evince da questa minuta al De Felice del 1781: «Le cardinal Giraud, le meme qui a été nunce à Paris, vient de ruiner deux sepulchres memorables qui etoient elevés aux Isles Farnese sue le lac de Bolsene, c'est à dire de Pierre Louis et du cardinal Alexandre Farnese. Ces sepulchres etoient gravès en bois en bas reliefs. L'un et l'autre de ces cadavres etoient presque entieres pendant qu'on distinguait bien leurs phisionomies. Le Cardinal conservait encore jusq'aux poils de sa barbe avec la bague d'or, et son habillement de pourpre fort et bien conservé,

In questo scritto vediamo espresso perfettamente, con molte sfumature che sarebbe bello indagare, il carattere di Onorato Caetani e il suo essere in bilico tra la tradizione e il progresso delle scienze umane, tra le cui branche rientrano naturalmente anche l'arte e l'antiquaria. Infatti, la memoria dei sepolcri va salvata e reimportata nel presente, con una possibile reinterpretazione del loro stile, ma sempre rimanendo nel solco del gusto tipico di quel secolo, in modo da non commettere errori, gli stessi errori che Onorato vedeva, per esempio, nelle idee eccessivamente «novatrici del secolo». Possiamo dedurre forse che Onorato cercasse un insieme di coordinate che permettesse di fondare certezze storiche e culturali su un retroterra solido e invariabile, un retroterra che trovasse una sua giustificazione all'interno d'un sistema già ben comprovato, esattamente come abbiamo visto a proposito della sua presa di partito contro le troppo «audaci» e «scettiche» idee di Mengs. Onorato infatti parteggia quasi sempre per idee già perfettamente collaudate, ma, come abbiamo riscontrato, ogni tanto fioriscono improvvise aperture verso il nuovo e, in un certo senso, proprio da questo rimanere in sospeso tra progressismo e conservatorismo, proviene il suo malessere esistenziale.

Questo lungo preambolo è propedeutico a introdurre un fatto piuttosto singolare, accaduto tra il 1779 e il 1783, che coinvolse diverse personalità dell'epoca, e che getta ancora più luce sulla proteiforme personalità di Onorato Caetani. Paradossalmente, quel che iniziò come uno scambio erudito tra la più importante personalità delle scienze naturali (Buffon) e un erudito dilettante (Caetani) finì per sfociare in un campo totalmente differente, toccando una questione molto importante nella Roma antiquaria: il problema dei falsi. Tentando di ricostruire i tratti salienti di questa sorta di *querelle,*

dont le dit Giraud eut le courage d'en dechirer un morceaux, et d'en faire un present au Pape» (Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice, 21.7.1781).

dobbiamo partire proprio dalla più volte citata *Histoire Naturelle* di Buffon, in particolare dal ventinovesimo tomo della prima edizione, ove possiamo leggere questo passaggio:

Quoique le buffle soit aujourd'hui commun en Grèce, et domestique en Italie, il n'étoit connu ni des grecs, ni des romains; car il n'a jamais eu de nom dans la langue de ces peuples[399].

A quanto risulta da una raccolta di appunti e di lettere facente parte del Fondo Miscellanea dell'Archivio Caetani[400], Onorato scrisse a Buffon nel 1779 inviandogli una specie di dissertazione erudita a dimostrazione del fatto che in realtà l'animale era già conosciuto dagli antichi, come si deduce da queste righe di Buffon dirette al Caetani:

Je reçois la lettre dont vous m'avez honoré et j'ai lu avec la plus grande satisfaction le Memoire qui y en joint. [...] Je reconnais aussi dans votre ecrit une justesse déscernement, et une finesse de critique que je ne puis qu'admirer en adoptant la plus grand partie de vos reflexions. [...] Comme je travaille a une nouvelle édition de mon ouvrage sur l'*Histoire Naturelle* des animaux quadrupedes, j'ose, Monseigneur, vous demander d'avance la permission de citer votre trés illustre nom et de publier en même temps les lumieres que vous avez la bonté de me communiquer. Je vois d'abord que je me suis trompé en avançant que le nom de Buffle n'avoit point de racine en Grec, ni en Latin, et je ne souscris bien volentiers à vos savantes remarques à cet egard[401].

Buffon. con la nobiltà e con l'onestà tipica del vero *savant*, riconosce l'errore e chiede il permesso di pubblicare l'erudita dissertazione del Caetani. In effetti, Buffon dà seguito alle sue affermazioni e pubblica il breve studio di Onorato

[399] Non essendo stato possibile consultare la prima edizione delle opere di Buffon a causa della difficile reperibilità, si cita qui dall'edizione dell'Imprimerie Dufart (senza data) consultabile on-line su Google Books (tomo 29, p. 68).
[400] Arch. C., Misc. 1101-590.
[401] Lettera di Buffon a O. Caetani del 1. 5. 1779 in Arch. C. , Misc. 1101-590.

all'interno della sua opera[402], di cui riportiamo un lungo stralcio utile per entrare nel vivo dell'argomento:

Io[403] stesso ho una testa antica di bufalo trovata ultimamente in una scavazione fatta nelle rovine della villa dell'imperatore Adriano a Tivoli. Questa testa è un pezzo prezioso ed unico in Roma, ed è poi anche lavorata da mano maestra. È verissimo che non si conosce verun altro pezzo antico, che rappresenti il bufalo, né veruna medaglia la quale ne presenti la figura, benché ve n'abbia molte che rappresentano differenti animali [...] -Il conte di Buffon opporrà per avventura che questo pezzo di scultura sarà stato fatto sopra un bufalo di Egitto, o di qualche altro paese, e non già a Roma né in Italia. Ma supponendo questo fatto, del quale è quasi impossibile a produrre prove o favorevoli o contrarie, ne risulterà sempre che se i Romani collocarono la testa del bufalo in una superba casa di piacere dell'imperatore, le avranno anche dato un nome, e che per conseguenza dovettero averne eglino notizia. La testa di cui si tratta è così perfettamente regolare, che sembra lavorata sopra una testa naturale di bufalo, nel modo che l'istoria riferisce che gli Egiziani fondevano le loro statue sopra i cadaveri medesimi[404].

Onorato utilizza anche in questo caso, come avveniva nell'estratto delle Efemeridi, un sottile procedimento logico che porta, al di là d'ogni ragionevole dubbio, ad assumere che la protome di marmo **[fig.25]** – ancora oggi fortunatamente a Palazzo Caetani e montata sopra lo stipite d'una porta del cortile interno al pian terreno – sia evidente dimostrazione che il bufalo era un animale assolutamente conosciuto presso gli antichi. Onorato doveva tenere molto alla sua singolare scultura, non solo per un intrinseco valore antiquario, ma soprattutto per via dell'essere questa una caratterizzante testimonianza di verità storiche incontrovertibili, come risulta perfettamente da questa lettera del luglio 1779 inviata da Onorato a Buffon:

[402] L'edizione italiana consultata in questa sede corrisponde a: *Le opere di Buffon. Nuovamente ordinate ed arricchite della sua vita e di un ragguaglio dei progressi della storia naturale dal MDCC in poi,* XIV, Venezia 1820 (consultabile su Google Books).
[403] È naturalmente, il Caetani stesso a scrivere.
[404] Ivi, pp.434-435.

Le monument antique que dont j'y fais mention a un grand prix aux yeux des artistes, parsqu'il est jugé plus beau que nature; cependant son principal mérite a mes yeux est de réunir à un travail exquis tous le caractéres de la verité. Je me servis peutêtre determiné à le donner à la Santété pour le *Museum Clementinum,* mais depuis que vous daignez m'accorder l'honneur d'une place dans votre temple de memoire, il me devient infinitement plus precieux[405].

Onorato vedeva dunque, in quella singolare protome marmorea, infusi «tutti i caratteri della verità», tanto da farla riprodurre in disegni e incisioni[406]. A quanto sembra, Onorato si servì della scultura per confermare gli assunti scaturiti dalle sue ricerche erudite sul bufalo, faticando non poco per far riconoscere la veridicità delle sue idee al Buffon. Addirittura, Onorato si serve della testa come matrice per un calco in gesso della medesima, da comparare a un calco in gesso fatto eseguire al suo formatore di fiducia Costantino Mazzoni[407]addirittura sulla testa di un bufalo reale, come risulta da queste righe di una lettera al Buffon del 1782:

Je vous en renouvelle mes sinceres remerciments, et je vous prie en même temps de me permettre de justifier mon assertion au sujet du dessein que j'ai eu l'honneur de vous envoier de la tête antique de buffle trouvée dans la Ville Adrienne à Tivoli et qui est aujourd'hui dans mon cabinet, assertion dont vous n'etes pas d'accord, Monsieur, puisque dans la lettre que vous écritez à Mr de la Chapelle, lors de son sejour à Rome, vous ditez que vous <u>ne pouvez pas faire usage du dit dessein, parce que le modele même est informe et que cet antique ne presente pas tous les caracteres de buffle</u> [sottolineatura dell'autore]. J'ose vous protester Mr. ques si vous n'avez pas trouvé tous les caracteres du buffle dans le dit dessein, le faute est uniquement de l'artiste qui l'a fait, et qui n'aura pas

[405] Lettera di O. Caetani a Buffon del luglio 1779 in Arch. C. , Misc. 1101-590.

[406] In una minuta al De Felice di diversi anni dopo (1786), Onorato scrive: «[...] donc vous pouves ecrire à vos beaux freres Mr Combe et Sinnet qu'on a reçu le tout, et qu'on remettra l'argent à Mr George Hackert le greaveur, frére du celebre peintre que j'attend de Naples depuis deux ans pour lui faire desinner ma tête antique de Buffle» (Arch. C., F. m. O. C., min. a F. B. De Felice del 14.4.1786).

[407] Così risulta da una giustificazione del 5 settembre 1782: «Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani Caserta scu. sedici monete i quali sono per la forma della testa di bufala per 5 gettiti fatti in tutte mie spese, in fede questo dì 5 settembre 1782. Costantino Mazzoni formatore» (Arch. C., F. e., filza 541, anno 1782).

rendu la tête originale, car tous les sculpteures, tous les connoisseurs et generalement tout ces qui l'ont vu, et qui on été a portée d'en faire la comparaison avec des têtes de buffle en plâtre que j'ai fait mouler sur nature disent unanimement que sans le moindre doute cette antique est une tête de buffle et d'une trés bonne sculpture. Au reste Mr pour vous en donner une preuve sans replique, j'ai fait mouler la dite tête antique et je vous prie de vouloir bien en accepter un plâtre sur nature qui vous mettra à meme de juger de la parfaite conformité[408].

Se al nostro occhio queste lettere sembrano riguardare questioni di lana caprina, dobbiamo pensare però che al tempo esse avevano un'importanza fondamentale, soprattutto nella Roma antiquaria. Nelle memore di Gorani, per esempio, vengono riportate le accese dispute degli antiquari e degli eruditi – tra cui molti sedicenti tali – che infuriavano nei caffè e nei circoli intellettuali dell'epoca. Il giudizio complessivo di Gorani, e come lui di altri stranieri, sugli eccessi di tali piccole *querelles* quotidiane nella Roma del Settecento è, come si è detto più volte, abbastanza impietoso. Addirittura Gorani trova in questa ridondanza dell'erudizione antiquaria un espediente del governo pontificio per narcotizzare, in un mefitico torpore intellettuale, altre ricerche scientifiche più profonde, ricerche che già da tempo si svolgevano proficuamente in altre città italiane ed europee[409]. Tuttavia, lo stesso Gorani, così smaliziato su queste *conversazioni* tipiche della Roma del tempo, ammette l'importanza della giustezza di alcuni rilievi contenuti nel complesso delle dispute antiquarie, proprio per non nuocere alla ricerca della verità agli occhi d'un «osservatore filosofo» che non deve mai dar nulla per scontato:

Si l'on n'ecrivoit que pour ces sortes de personnes qu'on appelloit autrefois "la bonne compagnie", on ne citeroit pas des pareilles anecdotes; mais ces tableaux sont faits pour le

[408] Lettera di O. Caetani a Buffon del 19.6.1782 in Arch. C. , Misc. 1101-590.
[409] J. Gorani, *Mémoires...,* cit., p.51.

philosophe observateur, aux yeux de qui rien de ce qui fait connoître les hommes n'est indifférent, et qui veut voir des portraits ressemblans quoique sa délicatesse doive en souffrir[410].

In questo modo, possiamo capire come gli sforzi del Caetani siano nel complesso inquadrabili nell'insieme delle idee illuministiche e della cultura romana di fine Settecento. Tuttavia, per quel che riguarda la questione del bufalo, altre sfide ben più impegnative attendevano il povero Onorato. Infatti, mentr'egli era ancora così indaffarato a provare la verità delle sue affermazioni al Buffon, un «attacco ai fianchi» delle sue certezze antiquarie, erudite e zoologiche doveva provenire inaspettatamente dal fronte degli *intendenti* d'arte, e precisamente da Carlo Fea, curatore dell'edizione italiana delle opere di Winckelmann. Infatti, in una nota nella sezione della *Storia dell'Arte* concernente le sculture d'animali presso gli antichi, Fea scrive:

È qui da avvertirsi, che se generalmente parlando, le figure antiche di animali sono rare, i moderni impostori hanno saputo supplirvi con farne grande quantità di ogni specie, e spacciarle poi come antiche. Tra le altre, per esempio, che più interesserebbero, si crede dagl'intendenti moderno lavoro una testa di bufala[411] posseduta da Monsig. Gaetani, che, supposta antica, ha dato occasione a questo illustre e dotto prelato di voler sostenere in una particolare dissertazione inserita dal sig. Buffon nell'ultimo tomo della Storia Naturale, che le bufale fossero conosciute dagli antichi. Io peraltro non saprei darne giudizio[412].

Queste parole, in cui viene espresso semplicemente, senza alcun vero accanimento, il vago ma più che giustificato dubbio che la protome posseduta da Caetani potesse essere un falso (nella bottega del Piranesi venivano spesso create *ex novo* suppellettili e sculture a cui venivano applicate abrasioni e

[410] Ivi, pp. 50-51.
[411] Stando ai numerosi documenti da me analizzati per comporre questo paragrafo,la protome viene definita variabilmente, a seconda dei casi, di "bufalo" o di "bufala", anche dallo stesso Caetani.
[412] Citaz. da C. Fea (a cura di), *Opere di Winckelmann,* Prato 1831, II, p. 39, n. 61.

patine artificiali per farle sembrare realmente antiche[413]), scatenarono l'ira di Onorato, che a quanto pare non era molto incline ad esser contraddetto, come risulta da queste righe scritte in una minuta a Girolamo Tiraboschi nel 1783:

In una nota dell'edizione dell'Arte del disegno del Winckelmann con tutta civiltà son dichiarato un impostore per aver io spacciato in Francia al conte di Buffon una testa di bufala antica quando non si sa su qual fondamento la nota vuol moderna[414].

Analizzeremo tra breve in che modo si manifestò la sua reazione a questa «accusa». Quel che va notato sin da subito però, e su cui occorre ulteriormente battere l'accento, è quanto gli intellettuali di allora temessero la possibilità, seppur legata a quisquilie di erudizione minuta, di poter incappare in un qualsiasi errore che minasse le fondamenta dei loro ragionamenti. A quanto ci consta però, non sempre la ricerca della verità, a quei tempi, si articolava come una filologica ricostruzione del genuino stato primigenio dell'oggetto della ricerca, sia che esso fosse un'opera d'arte, un passo letterario o filosofico. In effetti, l'ideale di verità decretato da quel fittizio «tribunale della ragione» che contava i suoi giudici tra i membri della Repubblica delle Lettere, accettava solo a certe condizioni e secondo certi parametri i frutti culturali del passato e ciò è reso evidente dal fatto stesso che allora, nonostante gli sforzi fatti per allontanare i pregiudizi e gli oscurantismi, continuassero non di meno ad esistere epoche «buie» i cui prodotti letterari, scientifici o artistici non trovavano – con le dovute eccezioni[415] – spazio nei sistemi di coordinate dell'Illuminismo. Per cui, anche

[413] È quanto risulta da alcune indagini autoptiche svolte sui prodotti provenienti dalla bottega Piranesi, riportati in R. Bosso, *Osservazioni sull'attività della bottega Piranesi. Tra Giovanni Battista e Francesco: il caso esemplare del gruppo di candelabri con trampolieri,* in «Opuscola Romana», 30, 2005, pp. 31-62.
[414] Arch. C., F. m. O. C., min. a G. Tiraboschi del 20.9.1783.
[415] Un esempio è naturalmente l'opera grafica di Seroux d'Agincourt e la sua «riscoperta» del Medioevo in un periodo storico la cui attenzione era quasi completamente assorbita dall'antichità classica, cfr. I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par le Monumens,* Roma 2005.

il passato poteva essere certamente sottoposto a un'indagine accurata e finanche corretto, qualora esso presentasse aporie, apportandovi cioè modifiche spesso arbitrarie e afilologiche tramite cui fornire una parvenza più intonata al gusto intellettuale del secolo. Un caso su tutti può essere considerato quello del restauro dei pezzi antichi nella Roma dell'epoca. Come fa giustamente notare Orietta Rossi Pinelli in un suo contributo dall'eloquente titolo *Artisti, falsari o filologhi?*[416], i confini tra queste tre figure, i cui obiettivi sono evidentemente molto differenti tra loro, erano all'epoca estremamente labili, per lo meno per la nostra concezione moderna. Per esempio, il restauratore Bartomeo Cavaceppi, nella cui bottega Onorato comprò la scultura del *Nilo con cubiti* **[fig.26]** e che verrà consultato, come vedremo, per ottenere una sorta di *expertise* su alcune sculture di animali presenti nella sua bottega, scrisse in una dissertazione dal titolo *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi,* le seguenti righe:

> Se vedrò essere state aggiunte ad una scultura antica già mutilata queste o quelle parti con sommo studio, per esempio da un Michelangelo, ma piuttosto a fin di correggere l'insufficienza o reale o pretesa dell'antico Scultore, che d'imitarlo; loderò per avventura le parti aggiunte per quel ch'elle sono in se stesse, non il restauro[417].

Si può ben evincere, da queste parole, come l'aderenza filologica necessaria per la comprensione d'un oggetto d'arte in virtù della sua personale storia stilistica, fosse in fondo, nel Settecento, alquanto disinvolta e addirittura soggetta a interpretazioni personali, qualora esse provenissero da una persona dotata di talento e gusto. Proprio dall'immensa bottega di Cavaceppi, così come da quelle degli altri grandi restauratori dell'epoca come Vincenzo Pacetti, Carlo Albacini, Giuseppe Franzoni, uscivano spesso prodotti alterati

[416] Cfr. O . Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, Urbino 1981, pp. 41-55.
[417] Citato in Ivi, p. 47.

nella loro autenticità, ma che corrispondevano maggiormente al gusto dei committenti dell'epoca e quindi accettati generalmente senza molte riserve[418]. Naturalmente, questa pratica trovava anche qualche critico e censore. Un protestante tutto d'un pezzo come l'erudito tedesco-danese Frederik Münter, il quale non risparmiò aspre considerazioni al pietoso stato economico e sociale della Roma di fine Settecento[419], non riesce a trattenere la sua ilarità, nonché il suo disprezzo, per il cattivo gusto di certe scadenti sculture moderne spacciate sfrontatamente come antiche nella Sala degli Animali dei Musei Vaticani, nonostante vengano spese sistematicamente cifre da capogiro per gli scavi archeologici nell'agro romano e per i nuovi allestimenti degli ambienti espositivi[420].

Questa digressione vorrebbe far comprendere quanto il confine tra vero e falso fosse, nel Settecento e soprattutto per quel che riguarda l'antiquaria, alquanto labile. Si può comprendere allora per quale ragione i dubbi di Fea fossero più che fondati, così come però anche la volontà di Onorato di difendere a tutti i costi quella che lui riteneva una verità assolutamente evidente e logicamente dimostrabile. La rabbia suscitata dalla nota dal Fea si palesa perfettamente in un confuso e malridotto foglio d'appunti nervosamente vergato da Onorato, fitto di notizie erudite e considerazioni sui bufali. Tra varie notizie per noi di nessuna utilità, riusciamo a leggere faticosamente queste lacunose e difettose righe:

[418] Cfr. S. Howard, *Fakes, intention, proofs and impulsion to know: the case for Cavaceppi and clones,* in *Why fakes matter?,* cit., p. 51-62.
[419] Cfr. F. Münter, *Aus den Tagebüchern. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten,* Kopenhagen 1937, vol. II, p. 374-380.
[420] «Wir machten unter uns einzelne Anmerkungen über einzelne Stücke, aber von keinen passen Bedeutung, u. lachten über die Menge moderner Thierstatüen, die der h. Vater als antike unter den herrlichsten Antiken zum Beweise seines schönen Geschmacks aufstellt. Die ausserliche Pracht des Musei wird täglich grösser, es kostet unsägliche Summen, aber wird ohne Geschmack angelegt». (Ivi., vol. III, p.220).

Queste parole non intende l'estensore di dar giudizio su ciò che si asserisce dal prelato che le bufale erano conosciute dagli antichi. In quel caso l'editore non si crederebbe convinto dalle ragioni del prelato confermate dalla rispettabile autorità di un uomo così grande qual è il sig. conte di Buffon, se poi non intende dar giudizio nell'autorità antica della testa. In quel caso egli si fonderà sull'autorità d'intendenti incogniti qui in Roma poiché ne tace il nome di Mr. Lagrenée, direttore dell'Accademia di Francia, di minor peso del sig. Cavaceppi, del sig. Piranesi, di Mr. Genkins, del sig. consigl. Rafestein, del sig. Giambattista Visconti, antiquario del Papa [...] La testa ha tutti i caratteri antichi e di un fino lavoro, essa è rotta in molti pezzi e raggiustata ed è stata dal prelato acquistata dal sig. Piranesi che gliel'ha venuta per antica e che ha un nome sì celebre ed è bastantemente ricco che si offenderebbe la sua riputazione il solo dubitare che sia una sua impostura. [...] Ognun sa che il prelato è di una famiglia rispettabilissima in Roma e che non è facile che un artista celebre romano si azzardi d'ingannare un uomo di rango simile[421].

Nelle ultime righe, Onorato mostra un lato di sé decisamente poco gradevole, soprattutto se paragonato alla sua pretesa d'essere un riconosciuto uomo di integrità morale lontano dalle cabale e dai privilegi su cui si fondava l'esistenza del clero romano. Proprio qui, in un certo senso, possiamo vedere accendersi una spia del lato forse più simile a quello della Roma da lui detestata, quella del «privilegio del rango», un fattore che teneva la società romana del tempo sospesa in una sorta di immodificabilità sociale, quasi fosse imbalsamata in un eterno e vacuo gioco dei ruoli in cui nessun'idea innovatrice sarebbe potuta penetrare.

Tra i nomi menzionati da Onorato nel succitato foglio di appunti degli *intendenti* che visionarono la protome di marmo, ci restano solo, tra i carteggi, le lettere di Bartolomeo Cavaceppi e di Louis-François Lagrenée, nonché del non menzionato Luigi Lanzi. Cavaceppi scrisse a Onorato nel 1783:

[421] Arch. C., Misc. 1153-1217.

Essendo stato richiesto da Sua Eccellenza Mons. Gaetani se una testa di mulo che sta nello studio di Paolo Cavaceppi si è antica, attesto, contesto e giuro che è antica e sublime, mi fà meraviglia bensì che in Roma vi sia persona che dubiti. Di nuovo confermo e attesto[422].

Evidentemente Onorato continuava a chiedere consulenze agli esperti del settore, tentando di fare confronti con altre protomi d'animali presenti nelle botteghe dei restauratori romani. Molto più interessante è la lettera del pittore Lagrenée, al tempo direttore dell'Accademia di Francia, sempre risalente al 1783:

D'aprés le petite paragrafe que vous m'avez communiqué, dans le quel l'auteur [Carlo Fea] recuse l'antiquité de votre tête de buffle, j'aurai l'honneur de vous repeter, ce que j'ai deja eu l'honneur de vous ecrire dans une lettre a ce sujet:

1° que cette tête est antique par le stil, le gout du travail, qu'elle est belle, qu'elle porte un caractere de verité qui fait presque affront a celle qui est moulée sur la nature de cet animal

2° que c'est une assertion fausse de dire que l'on peut faire à croire aux gens éclaires sour tout aux artistes honnetes et instruits, qu'une figure moderne est antique, si ce n'est à des ignorants. On aurait certainement pas fait à croire pareille chose ni à Michel Ange ni à Poussin ni à aucun habil homme de tel pays qu'il soit. Chaque nation a son gout, et les gouts changent de siecle en siecle, le Bernin est absolument different de l'Ecole qui l'a procedé, celle d'actuellement est differente de deux autres, et il y a parier que celle qui viendra par la suite sera encore plus opposée aux trois autres, de maniere que c'est en vain qu'un statuaire actuel voudroit quitter son gout pour en prendre un autre et tromper le connoisseurs honnetes et francs. Son gout paroitra toujours à travers le mensonge on entrevoit la verité quand'on point de [illeggibile] sur les yeux[423].

L'ultima lettera, con cui si intende chiudere questo ultimo capitolo, è quella di Luigi Lanzi, che si configura probabilmente come la più erudita di quelle

[422] Arch. C., F. m. O. C., corrisp.: B. Cavaceppi, 15.9.1783.
[423] Arch. C., F.m. O. C., corrisp.: L.-F.,Lagrenée, 18.12.1783, in Arch. C., Misc. 1101-590.

rimasteci. Lanzi, che nella sua *Storia Pittorica dell'Italia* raccomandava, probabilmente in ossequio ai metodi utilizzati da Jean Mabillon in paleografia, di concentrare lo sguardo sui particolari più minuti, quale un «andamento di mano, un giro di pennello, un segnare di linee più o men curve, più o men franche, [...] ch'è proprio suo»[424], va a fare un'analisi comparativa di alcune sculture d'animali presenti nelle collezioni fiorentine, esaminandone particolari che ricordano vagamente *ante litteram* il metodo di Giovanni Morelli:

Per soddisfare alla sua erudita ricerca, ho riguardato quanto per mio uso ho notato circa gli animali ho veduto ne' viaggi, ho letto nei libri. Non vi ho trovato effigi di bufalo di marmo e di bronzo. Vi è in questa galleria una statuetta etrusca che sembra rappresentarla, ed è stata da molti tenuta veramente per tale. Le corna le arrivano quasi alla bocca, e si ritorcono verso le narici, e su la fronte ha due protuberanze: il muso è piuttosto grande a proporzione del corpo: ma chi può fondarsi su una rozzissima statuetta di una nazione che lavora senza disegno, e che spesso fa dubitare se abbia voluto figurare uno o un altro animale? Il museo Pennazzi fa testimonio di ciò che io dico. Pertanto io inclino anzi a creder questo un ariete mal lavorato. Quanto alla questione, se gli antichi conoscessero questo animale, parmi che assai lo provi il testo di S. Isidoro nel libro 12. [...] Credo bensì che in Italia non ve ne fosse grande uso, siccome in Africa, e perciò non ne resti imagine ne' monumenti, [illeggibile] né per avventura cotesta testa ch'è in Roma[425].

Non potendo esaminare da vicino la protome di marmo, ancora oggi a Palazzo Caetani **[fig.25]**, è difficile dire se avesse ragione Lagrenée, che accreditava come veramente antica la scultura della collezione di Onorato, o il Lanzi, che, nelle ultime righe dello stralcio, sembra dubitare fortemente che la testa raffigurasse davve ro un bufalo. Le due lettere sono solo due atomi dell'immenso organismo costituito dai carteggi degli antiquari e degli *intendenti* della Roma del tempo, e il divertente episodio a riguardo di questa

[424] L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-1796, vol. I., p. XX.
[425] Arch. C., corrisp: L. Lanzi a O. Caetani s. d., in Misc. 1101-590.

curiosa protome di marmo, seppure secondario e a quanto sembra irrisolto (stando alle nostre ricerche, non risulta che Onorato abbia mai tentato di pubblicare un saggio a difesa dell'autenticità della sua scultura), fa comprendere come il frizzante clima intellettuale del Settecento riuscisse a tirare fuori problemi degni d'una disputa sui massimi sistemi da fatti che a noi, ormai adusi solamente a ridicole *querelles* virtuali su blog e siti internet di dubbia qualità, oggi parrebbero solo inezie.

Immagini

Fig. 1: Anton Raphael Mengs, *Ritratto dell'abate Onorato VI Caetani,* Roma, Fondazione Camillo Caetani, 1779

Fig. 2: Pompeo Batoni, *Ritratto dell'abate Onorato VI Caetani,*Roma, Fondazione Camillo Caetani, 1782

Fig. 3: Angelica Kauffman, *Ritratto dell'abate Onorato VI Caetani,* Roma, Fondazione Camillo Caetani, 1783

Fig. 4: Gaspar van Wittel, *Veduta dell'Arco di Tito,* Roma, collezione privata, 1710

Fig. 5: Gaspar van Wittel, *Veduta del Porto di Ripetta a Roma,* Roma, collezione Campilli, 1704-1736

Fig. 6: Anton Raphael Mengs, *Il Parnaso,* Roma, Villa Albani, 1761

Fig. 7: Giovanni Battista Piranesi, *Villa Albani,* da un'incisione tratta dall'opera *Vedute di Roma,* 1769

Fig. 8: Anton Raphael Mengs, *Allegoria della Storia (raffigurazione del Museo Pio Clementino)*, Roma, Sala dei Papiri dei Musei Vaticani, 1772

Fig. 9: Tommaso Maria Conca, *La decorazione della Sala delle Muse del Museo Pio Clementino,* Roma, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, 1783-85

Fig. 10: Pompeo Batoni, *Ritratto di Sir Gregory Page Turner,* Manchester, Manchester Art Gallery, 1768

Fig. 11: Manifattura di Giovanni Volpato, *Statuetta di Pio VI con erma di Pericle,* Torino, Museo di Palazzo Madama, 1785 c.ca

Fig. 12: Johann Heinrich Füssli, *L'artista sgomento di fronte alla grandezza dei resti romani,* Zurigo, Kunsthaus, 1778-1779

Fig. 13: Pier Leone Ghezzi, *Congresso di antiquari di Roma,* Vienna, Albertina, 1725

Fig. 14: Anonimo, *Clemenza di Scipione* (copia da Sebastiano Conca), Roma, Collegio Nazareno, 1762 c.ca

Fig. 15: Pompeo Batoni, *Carlotta Ondedei Caetani in veste di Diana,* Roma, Fondazione Camillo Caetani,

Fig. 16: Salone d'oro, Roma, Palazzo Chigi, 1767

Fig. 17: Giovanni Paolo Panini, *La galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga,* Hartford (Connecticut), Wadsworth Museum, 1749

Fig. 18: Terracotta del XVIII secolo rappresentante *Lucio Papirio con la madre*, iconografia estremamente diffusa nell'arte del tempo, Roma, collezione privata

Fig. 19: Pompeo Batoni, *Ritratto di Francis Basset a Roma durante il suo Grand Tour,* Madrid, Museo del Prado, 1778

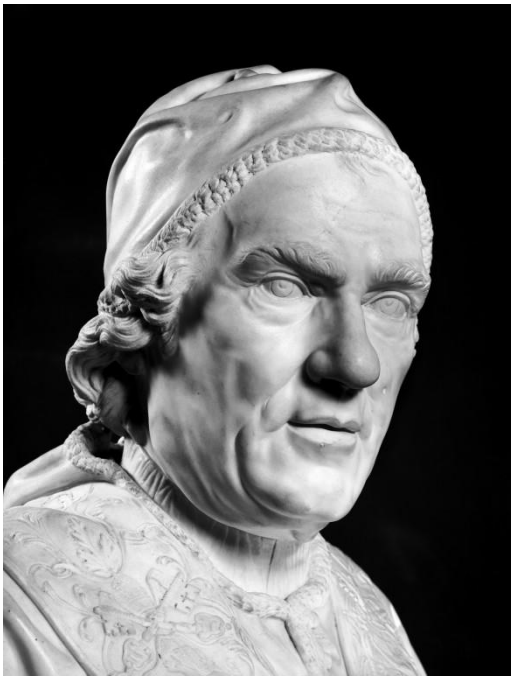

Fig. 20: Christopher Hewetson, *Busto di Clemente XIV,* Roma, Palazzo Braschi, 1771-73

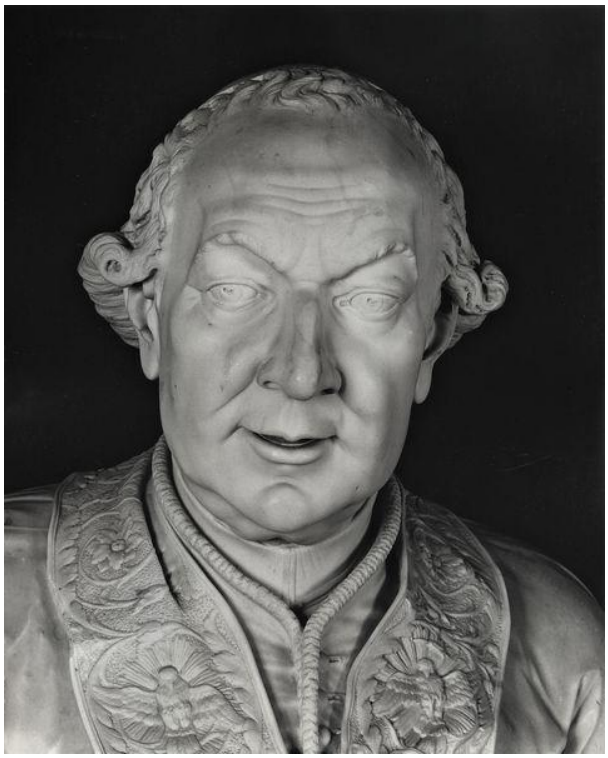

Fig. 21: Giuseppe Ceracchi, *Busto di Pio VI,* Roma, Palazzo Braschi, post 1788

Fig. 22: Angelica Kauffman, *Ritratto di Ellis Cornelia Knight,* Manchester, Manchester Art Gallery, 1792

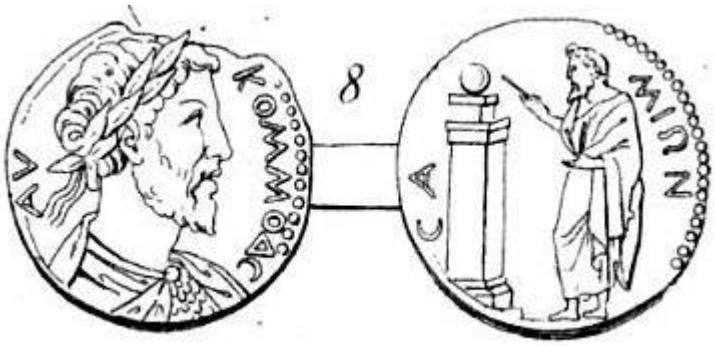

Fig. 23: Luigi Agricola, *Incisione della medaglia di Commodo raffigurante Pitagora,* posseduta da Onorato Caetani*,* riportata nel tomo VI del *Museo Pio Clementino* di Ennio Quirino Visconti

Fig. 24: Giuseppe Cades, *Giunone scopre Giove con Io,* London, Jean-Luc Baroni Gallery, 1794 c.ca

Fig. 25: Bottega di Giovanni Battista e Francesco Piranesi, *Protome di bufalo in marmo,* Roma, Palazzo Caetani, acquisita da Onorato Caetani nel 1779

Fig. 26: Bottega di Bartolomeo Cavaceppi, *Nilo circondato dai cubiti,* Roma, Fondazione Camillo Caetani, scultura antica in marmo con numerose integrazioni del XVIII secolo, acquisita da Onorato Caetani nel 1796

Fig. 27: Giovanni Domenico Porta, *Ritratto di Clemente XIV a cavallo,* ubicazione ignota, 1770

Fig. 28: Pompeo Batoni, *Ritratto di Bonifacio VIII Caetani,* ubicazione ignota, 1780-82 c.ca

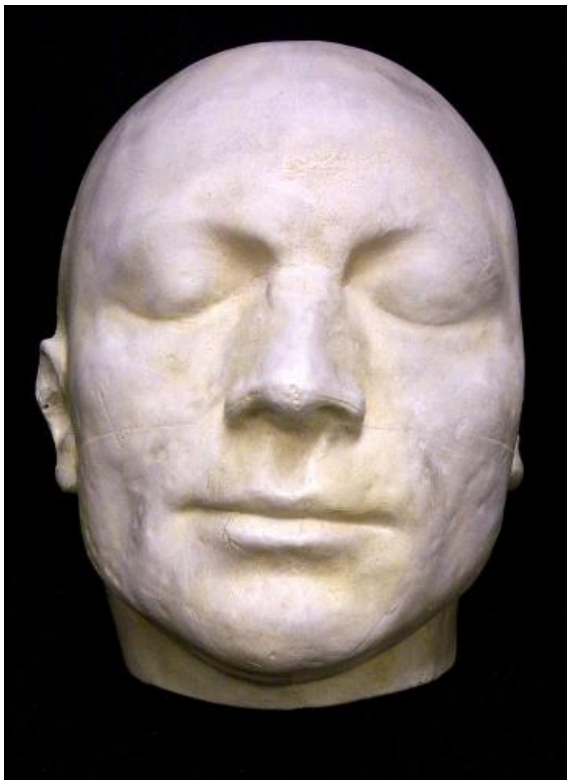

Fig. 29: Maschera mortuaria in gesso di Maximilien de Robespierre, Paris, Musée d'Orsay, 1794

Fig. 30: Anonimo del secondo o terzo decennio del XVII secolo, *Ragazza pelosa in viso (Antonietta Gonzalez?),* collezione privata (Francia), 1610-1630 c.ca (su gentile segnalazione della Prof.ssa Liliana Barroero, foto pubblicata in «Quadreria 2015», bollettino della galleria «Galleria Carlo Virgilio & c.» di Roma, 2015)

Fig. 31: Federico Zuccari, *La Calunnia,* Roma, Palazzo Caetani, 1572 c.ca

Fig. 32: Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di gentiluomo inglese,* ubicazione ignota, 1729

Fig. 33: Jacques Callot, *Incisione tratta dalla serie composta per la tragedia «Il Solimano» di Prospero Bonarelli.* Onorato Caetani acquistò 12 incisioni di questa serie nel 1775 (cfr. p. 195 di questa dissertazione)

Fig. 34: Angelica Kauffman, *Ritratto di Auguste Tissot,* Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1783

Fig. 35: Angelica Kauffman, *Telemaco e Mentore nell'isola di Calipso,* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1782

Fig 36: Angelica Kauffman, *I dolori di Telemaco,* New York, The Metropolitan Museum of Art , 1783

Fig. 37: Antonio Cavallucci, *Ritratto di Benoît Joseph Labre,* Boston, Museum of Fine Arts, 1782-83

Fig. 38: Antonio Cavallucci, *Ritratto di Francesco V Caetani,* Roma, Fondazione Camillo Caetani, 1786 c.ca

Fig. 39: Spada di Cesare Borgia, acquistata da Onorato Caetani nel 1787, Roma, Fondazione Camillo Caetani

Particolare della spada

Fig. 40: *Plaquette* posta sotto il ritratto di Anton Raphael Mengs, composta da una miniatura di San Sebastiano (dipinta da Mengs) ed un'epigrafe tratta dall'*Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio, 1779-1780 c.ca

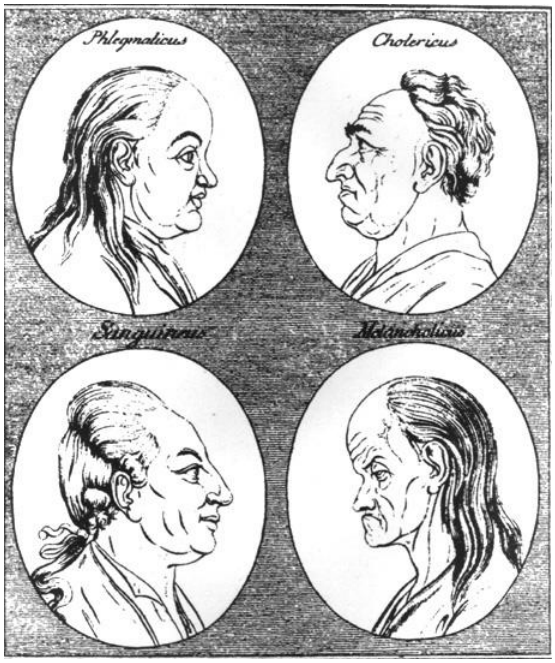

Fig. 41: Rappresentazioni fisiognomiche dei vari temperamenti, incisione tratta dai *Physiognomische Fragmente* di Johann Caspar Lavater, 1775-1778

Fig. 42: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Johann Wolfgang von Goethe nella campagna romana,* Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, 1786-88

Fig. 43: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Corradino di Svevia e Frederick von Baden ricevono in carcere l'annuncio della loro morte,* Gotha, Schlossmuseum, 1784

Fig. 44: Anonimo, *Ritratto di Fortunato Bartolomeo de Felice,* Yverdon, Musée d'Yverdon, post 1762

Fig. 45: Johann Zoffany, *La scartocciata,* Parma, Galleria Nazionale, 1778

Fig. 46: Antoine Watteau, *Gilles,* Paris, Musée du Louvre, 1718-19

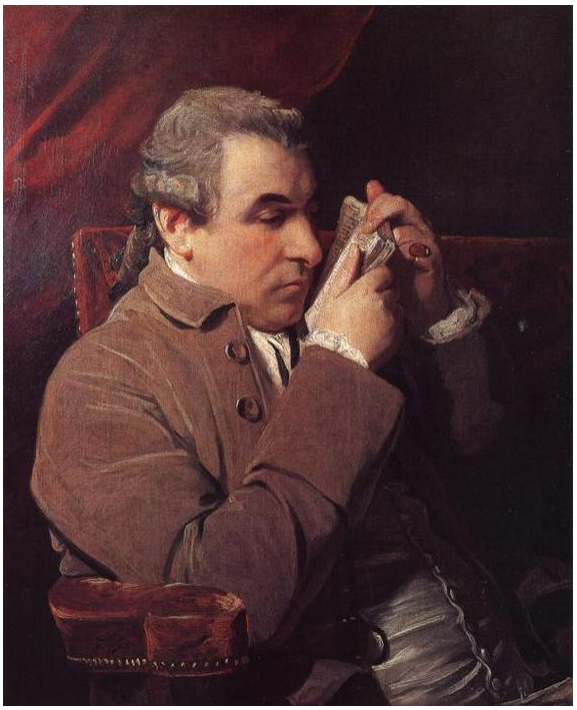

Fig. 47: Sir Joshua Reynolds, *Ritratto di Giuseppe Baretti,* London, National Portrait Gallery, 1773

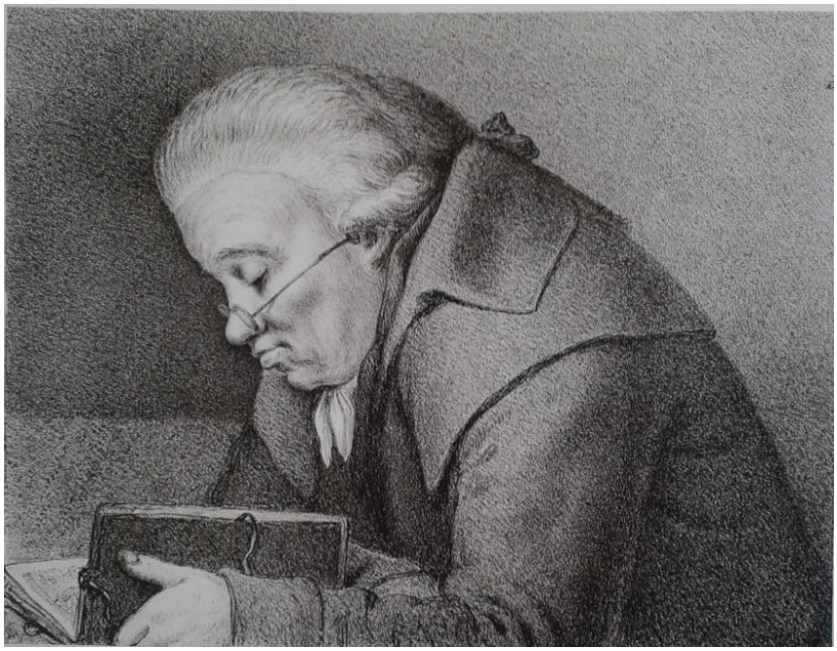

Fig. 48: Georg Friedrich Adolph Schöner, *Incisione raffigurante l'artista Daniel Chodowiecki,* 1800 c.ca

Fig. 49: Louis-Michel van Loo, *Ritratto di Denis Diderot,* Paris, Musée du Louvre, 1767

Fig. 50: Jean-Antoine Houdon, *Busto di marmo rappresentante Voltaire,* Washington, Widener Collection, 1778

Fig. 51: Angelica Kauffman, *Ritratto di Johann Wolfgang von Goethe,* Weimar, Goethe-Nationalmuseum, 1787

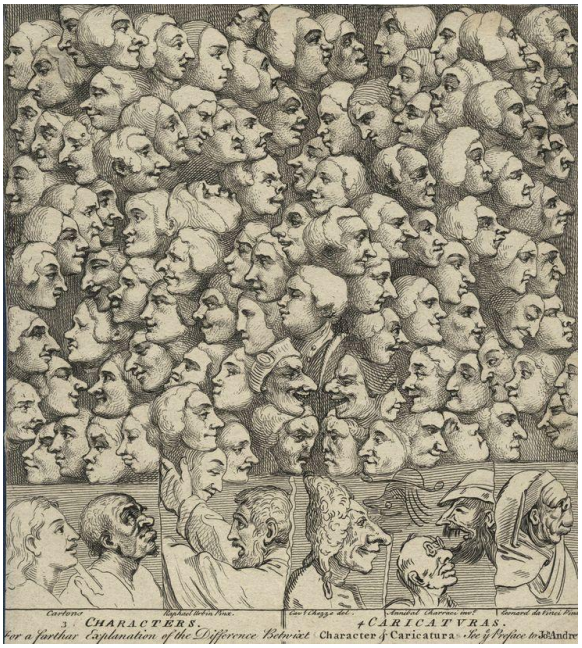

Fig. 52: William Hogarth, *Characters and Caricaturas,* incisione, 1743

Fig. 53: Domenico Corvi, *Ritratto del cardinale Nicola Antonelli,* Napoli, Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, 1759 c.ca

Fig. 54: Pompeo Batoni, *Ritratto di protonotario apostolico (Juan Acedo y Rico?),* Roma, collezione Gasparrini, 1784

Fig. 55: Anton Raphael Mengs, *Ritratto di José Nicolás de Azara*, Madrid, Museo Nazionale del Prado, 1774

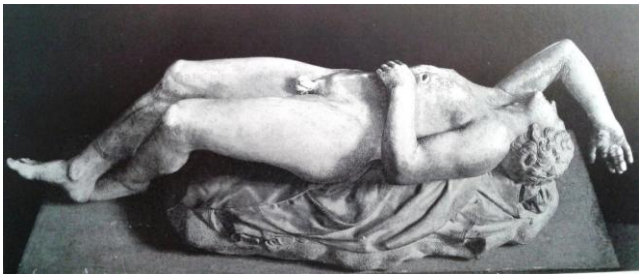

Fig. 56: Parti del gruppo statuario della *Niobe,* Firenze, Galleria degli Uffizi, copie d'epoca romana di originali ellenistici

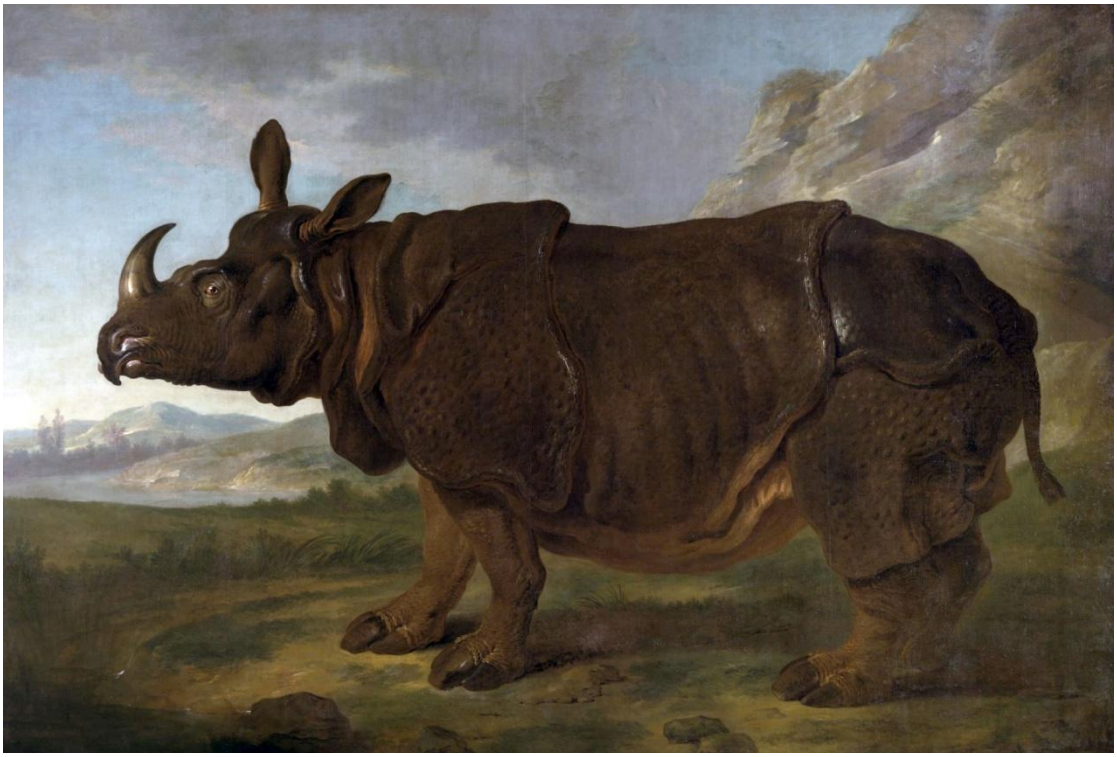

Fig. 57: Jean-Baptiste Oudry, *Il rinoceronte detto "Clara",* Schwerin, Staatliches Museum, 1749

Appendice documentaria

Appendice 1

Inventario dei Beni di Onorato Caetani, redatto *post-mortem* (Archivio di Stato di Roma, Collegio dei 13 Notai Capitolini, notaio: Petrus Megliorucci, anno 1797):

[p. 598 r]: *Se la mia eredità verrà accettata come spero dal prelodato Sig. Principe mio amatissimo nipote, lo prego, senza però indurgli alcun precetto, di non alienare le medaglie, fra le quali ci sono quelle, che per la loro rarità hanno un gran pregio, come sarebbe il Pitagora, Euclide, Omero sedente ed Erodoto, che è l'unica al mondo, come pure lo prego di non alienare i sassi, la spada del Duca Valentino e la cassetta delle medaglie delle fabriche, tra le quali vi sono pure le medaglie di una rarità insigne, onde mi farà cosa gratissima, e sarà molto plausibile che egli ritenga tutto in casa per maggior decoro della nostra famiglia. [...] In quanto ai manoscritti tanto miei, che quelli, dei quali ho fatto raccolta, e di quei libri che si trovano postillati dai grand'uomini e dei letterati, le diverse stampe, voglio che tutti si riponghino in archivio della nostra casa, con farsene a tale effetto l'indice da unirsi ai medesimi* [...]

Monsignor Onorato Caetani

Roma, questo dì 6 giugno 1797

[p. 608 r].: Palazzo Caetani alle Botteghe Oscure

Nella prima anticamera [...] sopra uno dei sudetti tavolini:

Un gesso rappresentante li segni del zodiaco con la sua copertina di corame sopra (5)

[p. 608 v]: Un busto di gesso rappresentante il ritratto del defunto (30)

Un gesso rappresentante li segni del Zodiaco con la sua copertina di corame sopra (50)

Numero tre quadri di palmi tre per alto, larghi palmi due e mezzo, con cornici a modello di Salvator Rosa, [p. 609 v]: dorate a vernice, rappresentante un ritratto d'una donna, e l'altri due di un omo per ciascheduno (1.20)

Altro quadro di palmi otto per traverso, alto circa palmi sei ... rappresentante una persona sul trono con diversi mostri, sotto una figura nuda, che fugge, ed altre figure che la trattengono (4)

Un quadro di palmi quattro per alto..rappresentante la S.M.Clemente XIV a cavallo (1.50)

Altro quadro grande di palmi nove x alto, e palmi sei per largo ... rappresentante quattro filosofi (50)

Un quadro di palmi sei per traverso, cinque x alto...rappresentante tre figure e due cani (6)

Un quadro di palmi due per alto e palmo uno e mezzo x traverso...rappresentante un comico (1)

Altro quadro di palmi sei per alto, rappresentante cinque figure con alcuni marmi in mani (3)

Due ovatini con due teste di marmo... (2)

Altro quadro di palmi due e mezzo per alto in ovato...rappresentante un ritratto (1.50)

Un quadro in ovato di altezza palmi cinque ...rappresentante il ritratto di PP. Clemente Ottavo (50)

Nella camera che segue dove dormiva il defunto:

[p. 611 r]:

Due vasi di marmo di modello antico ed una testa di vaso antico di quali se ne farà l'esatta descrizione e stima appresso

Un quadro di palmi sei per alto, e largo palmi cinque con cornice intagliata a due ordini d'intagli [p.611 v.] rappresentante il regnante e sommo pontefice Pio VI (5)

Altro quadro di palmi tre per alto, largo palmi due [...] rappresentante la S.M. Bonifacio Ottavo, dipinto da Pompeo Battoni, che considerato per semplice ritratto si stima (3)

Altro quadro della stessa misura rappresentante il ritratto del defunto fatto dal suddetto Pompeo Battoni lasciato per legato come sopra considerato per semplice ritratto si stima scudi (3)

Due tavolette con due barometri (5)

[p.612r.]: Il resto esistente nella medesima camera, e consistente nelle suddette sedie e medaglioni di pietra con crocefisso sopra, e specchi dal parato di damasco con cornicione da capo dorato ad oro buono non si stima per appartenere come sopra

Attorno il suddetto parato un contorno di fregio in tela dipinto a rabesco, con fascetta di cornice dorata argento a vernice di pertinenza del defunto (2)

Nella camera che siegue detta «Gallariola»:

Un pianoforte d'Inghilterra color mogano con copertina di corame sopra che sebbene lasciato per legato si stima (70)

[p.612v]: Un tavolinetto d'albuccio a quattro piedi con zampa di capra con suo tiratore, serratura, chiave e scudetto, con sua copertina di corame (60)

Dentro del sudetto tiratore, alcune carte di veruna considerazione. Due disegni per traverso longhi palmi due, alti palmo uno e mezzo con cornice modello Salvator Rosa dorata ad oro buono con suo vetro davanti rappresentante le caricature del Ghezzi vedute dal sig. Romero negoziante di stampe in P.zza di Spagna e dal medesimo stimati (6)

[p. 613r.]: Un quadro di circa palmi tre per alto, largo palmi due e mezzo rappresentante il defunto dipinto da Anton Raffaele Mengs con cornice intagliata, e dorata[...] e a piè di detta cornice una iscrizione con miniatura ovata rappresentante S.Sebastiano con cristallo davanti, e sua cornicetta dorata come sopra ...(15)

Un piccolo quadruccio longo palmo uno per traverso con cornice intagliata e dorata...rappresentante una testa di bufala (1)

Altro quadro di palmi tre e mezzo per alto, e due per traverso rappresentante pure il ritratto del defunto dipinto da Madama Angelica (1.50)

Altro piccolo quadro longo palmo uno e mezzo per traverso alto palmo uno con cornice intagliata e dorata con cristallo davanti e suo cappio sopra parimenti dorato ad oro buono rappresentante diverse figure dipinte dal Mantegna. Il quale benché lasciato per legato come sopra considerato per semplice ritratto si stima (6)

[p.614 v.]: Nel camerone che segue:

Un comò di noce con fregi di olivo e altri cassetti con serratura, chiave e scudetti (5)

Dentro li tiratori del medesimo:

Diverse stampe, e rami da descriversi in appresso, con insieme diversi libri[...]

Sopra del medesimo:

Un astuccio foderato di pelle rossa, dentro di taffettano cremisi, con dentro servizio da caffè, cioccolata, e brodo di porcellana di Sassonia miniata colle favole di della Motte (500)

[p.615r.]: Un tavolinetto d'albuccio color perla con gambe a zampa di capra filettato ad oro buono con coperchio dipinto a pietra con suo tiratore (1.50)

Due quadri senza cornici, uno rappresentante un ritratto, e l'altro bozzetto con diverse figure (10)

[p.616r.]: Un violino con suo arco, a custodia dipinta verde, che si dice esserne l'autore David[426], il quale non si stima per appartenere al sig.Principe

Nell'ultima stanza ad uso di libreria:

Alcune scansie in parte aperte e in parte chiuse con suoi sportelloni con dentro diversi libri, che si riserva di farsene le descrizioni in appresso assieme con il museo ed altre medaglie e pietre antiche che tutto è stato riposto nella med.ma stanza, quale è stata chiusa a chiave ed a maggior cautela sigillata con il sigillo di me notaio, essendomi anche stata consegnata la chiave di detta stanza.

[p. 630 r]: Un armadio di albuccio senza fodera, con quattro sportelli foderati di tela paglia, con sette tramezzi, serratura e chiave (3.50)

Dentro del medesimo:

Diverse carte da musica

Numero undici stampe con loro stendardini sopra e sotto coloriti, parte verdi e parte perla, filettati d'argento a vernice (1.50)

[p.630 v]: Altre due stampe sciolte (30)

Una cassetta d'albuccio con serratura e chiave con dentro una macchina da descriversi in appresso *(probabilmente quella per coniare monete false)*

[426] Molto probabilmente ci si riferisce qui a un violino proveniente dalla bottega di David Tecchler, liutaio romano di origine tedesca, celebre per la buona qualità dei suoi prodotti (Cfr. C. Lebet [a cura di], *L'arte del violino. La liuteria classica e la scuola romana,* La Chaux de Fonds 2001,pp. 44-45)

Sopra uno dei detti credenzoni:

Un'altra macchina parimenti da descriversi in appresso

Sopra l'armario:

Una cassetta di albuccio con dentro il piantato di un desco di marmo bianco, con un meandro greco intorno di piastra di ottone e sellato, e colorito, e altra cassetta di scatolicchio, con dentro fontana ed altri pezzi, che servono per guarnizione e compimento dello stesso desert (8)

[p.640 r]: Nella rimessa spettante al sig. Principe:

Uno smimmero [427]a due luoghi verniciato color verde greco, sulli cignoni, con cifra di metallo alli fondi delle casse, e cornice intorno al cielo guarnito di fustagno d'Inghilterra, con numero tre cristalli, con copertone parimenti di fustagno d'Inghilterra a compito di tutto (60)

[p.654 r]: Nella camera che resta incontro la sud. Saletta:

Un tavolino con piedi intagliati e piedi turchini, e gialli con sua tavola dipinta a lumachella (6)

Sopra del med:

Due cugliette di marmo con sue palle sopra (60)

[p.654 v.]: Nel vano della porta che riesce alla galleria:

[p.657 r]: Un inginocchiatore di noce impiallacciato con fregio d'olivo, con due tiratori, serratura chiave e scudetti (2)

[p.658r]: Nella Cappella:

Un altare con sua mensola di muro con copertina di corame, e suo gradino di legno dipinto a pietra con platella parimenti di legno (4)

Sopra il sud. Altare

[427] Un calesse

Numero tre cartaglorie con crocifisso, due candelieri, quattro vasetti con fiori, il tutto di legno faccettato, e dorato con vernice, e un leggio di noce (2.50)

Una tela a forma di quadro fissa al muro, con sopra dipinta la S. Casa di Loreto (50)

Una placca alla veneziana con cornice intagliata, e dorata ad oro buono con suoi cornocopj (1.50)

[p.659 r] Nell'altra stanza lateralmente alla sud. Cappella, e che corrisponde in sala:

[p.660 r]: Un apparato di pelle dipinto alla cinese, con sua cornice attorno, dorata a vernice (112)

[p.665 r]: Casino di Frascati [...] Nella stanza contigua incontro la credenza:

[p.669 r]: A capo il letto:

Un crocefisso con madreperla [...](4)

Due portiere di calangè romanesca a due partite guarnite di francetta a più colori all'Imperiale con loro tavole, fiori e cordoni (12)

[p.670 v]: Nella stanza che siegue:

[p. 671 r]: Un mezzo burò di noce all'antica filettato con sua colatura, e tre tiratori, serrature, chiave e scudetto di ottone (3.50)

Palazzo alle Botteghe Oscure:

[p.679 r]: Nella stanza della libraria:

Due vasi di marmo, con loro coperchi intagliati, con manichi, il maggiore sfavellato, e con serpi alle anse, il minore lavorato a foglie con teschi di montone. Sono ambedue modelli (40)

Testa al naturale di bufala resa celebre per le questioni de' naturalisti, e degli antiquari sulla sua autenticità (30)

[p. 679 v]: Sorce fortun [illeggibile] antico modello (3)

Piccolo gruppo del Nilo giacente co' suoi sedici putti e altri simboli propri, risarcito propriamente di buona composizione, ma di mediocre scalpello (115)

Due vasi cinerari intagliati con iscrizioni dubbie (12)

Maschera di marmo rosso di un piccolo erme di Bacco barbato antica, e conservata (5)

Asino a basso rilievo con suo giogo come per trarne un Carro ne' Baccanali, antico di buona maniera (1.50)

[p. 680 r]: Un San Sebastiano di corallo buono alto mezzo palmo con suo piedistallo di osso negro (6)

Cane bigio scultura moderna (3)

Piede antico romano colle sue divisioni interziate di argento da una parte e diviso in sedici dita, dall'altra in dodici once, monumento raro e conservato (30)

Varie piccole chiavi, cucchiaio, spillone e sproni antichi (1)

[p. 680 v]: Vaso di bronzo antico a tre piedi con forame traverso, praticato espressamente per rinfrescare il liquore. Curioso per la sua forma e il suo uso. (15)

Sette coni moderni per falsificare medaglie antiche. (3.50)

Spada di Cesare Borgia detto il Valentino con manico ornato di smalto, la lama intagliata, e messa ad oro, armi e motti. Posseduta già dal celebre Galliani (100)

Collezione dei rami di Alberto Duro conservatissimi, e freschissimi, legati in gran tomo in foglio coperto di velluto turchino, quello asserisce il sig. avv. Sirotti appartenere alla Ecc.ma Casa

[p. 681 r]: Scrigno contenente otto tavole ripieno di medaglie[428]:

Prima tavola:

Moneta di argento della famiglia Cassia colla Corule sotto il tabernacolo, urna e tabella (50)

[428] La collezione di medaglie e monete antiche di Onorato Caetani è amplissima. In questo caso, si riportano solo una lista degli esemplare più interessanti della sua collezione.

Altra della Marcia, colla testa di Anco Marcio, l'acquedotto dell'acqua marcia, colla statua equestre (40)

Altra dell'Emilia col ponte, e la statua equestre (30)

Altra della Didia con edifizio delle villa pubblica (1)

Altra col comizio della famiglia Licinia (20)

Altra della Petillia col tempio capitolino (20)

Altra simile (20)

Altra colla testa del re Giub, e tempio a roverso (30)

Altra della Rustia colle fortune anziali (30)

Altra della minuccia colla colonna frumentaria (30)

Altra di un re persiano della dinastia dei Sassanidi col foco sacro a roverso, iscrizione con epigrafe persiana (6)

Medaglia di bronzo greca battuta in Bisanzio di prima forma a rovescio e rappresentante una corba di pescivendoli presa da alcuni per un faro (40)

Moneta di argento della famiglia Voltajo con tempio (120)

Altra minuccia colla Colonna Frumentaria (30)

Medaglia falsa d'argento foderata, con Ponte, ed immersione di Fabrizio (30)

Piccola medaglia di bronzo con iscrizione corrosa, e torre (20)

Altra piccola col popolo romano a rovescio, ponte. Duplicata (10)

Piccola medaglia di bronzo della gente mineja con edificio a due ordini (60)

Piccola medaglia imperiale, forza di Antonio Pio con il tempio di Giunone Samia (20)

Altra di bronzo di Ambracia con meta e candelabro (30)

Altra di bronzo di seconda forma della città di Sidone col carro sacro della Dea Siri anno 227 (1)

Altra di argento della gente scribonia col Puteale (30)

Medaglia di bronzo mezzana battuta dai macedoni alla memoria di Alessandro Magno con due templi (80)

Altra di Gnosi, città di Candia in terza forma con labirinto (30)

Altra di Tarso di seconda forma con il monumento di Sardanapalo, ed altra simile di Tarso, ambedue sconservate (2)

Altra di terza forma della città di Perinto con Ercole (50)

Altra di Sidone, col ratto di Europa (20)

Altra di Cizico terza forma con ritratto, ed il tempio di Cizico (30)

Altra dell'Impero Greco col tempio di Sofia (10)

Altra greca di Traiano con tempio a sei colonne, alquanto sconservata (60)

Altra della colonia di Corinto con il sepolcro di Laide (1)

Altra di Romolo Cesare figliuola di Massenzio terza forma (10)

Altra di Commodo battuta in Corinto seconda forma) (30)

Altra di Adriana seconda forma dei Sordiani, col tempio di Venere Patia (60)

Altra di terza forma di Costante colla Fenice (10)

Altra della Scribonia duplicata (20)

Altra di Saronina di argento basso con tempio di due colonne della dea Segerzia (50)

Altra di Durazzo con tipo creduto li giardini di Antinoo, di argento (20)

Altra di terza forma di Alessandro Severo col tempio di Nicodemia (20)

[p.284 v.] Seconda tavola:

Medaglia in gran bronzo di Postumo con arco (2)

Filippo Seniore di argento seculum novum (10)

Altra falsa di Cinnia (10)

Altra falsa Septilia in gran bronzo (20)

Altra falsa greca di Messalina (20)

Filippo Seniore in grande con tempio (20)

Medaglione di Caracalla di Samo col tempio di Giunone (1)

Altra di argento di Diocleziano (50)

Altra di bronzo mal conservata col tempio di Venere Papia (10)

Altra in bronzo falsa di Labiano con la città di Cintolo (?) (20)

Altra di Gordiano Pio di argento con Ercole (10)

Altra di bronzo mezzano di Alessandro Severo di Nicodemia, Donna con due tempi in mano (50)

Altra in gran bronzo di Caracalla, con tempio battuta in Colonia, che non si legge (50)

Medaglione di bronzo di Balbino colle Grazia di Tarso falso (10)

Medaglia mezzana di Alagabolo con tempio: Jovis hospitatoris (1.50)

Costanzo Floro in argento col Castro Pretorio (40)

Altra in terza forma falsa di Sempronio Gracco (10)

Medaglione falso di Trebolliano Gallo con tempio rotondo di Giunone Marziale (120)

Altra in gran bronzo di Settimio Geta col tempio di Venere Popia alquanto ritocca (120)

Medaglia mezzana di Alessandro Severo colle Terme Alessandrine a rovescio (5)

Medaglia in bronzo della famiglia Marcia coll’arsenale (120)

Medaglione di Filippo Seniore battuto in Appamea coll'arca su cui è scritto in greco –Noè-dubbia (1)

(p. 686 v): Terza tavola

Medaglione di Caracalla colla Torre di Ero, e Meleandro, battuta in Abbido (3)

Medaglione di Treballiano Gallo a rovescio sacrificiop della città di Jonia, dubbio (30)

Medaglia di bronzo mezzana ma conservata, con tempio (10)

Filippo Seniore in grande colla Colonna Miliana conservata (10)

Medaglia in gran bronzo greca di Antiochia di Trebelliano Gallo (20)

Medaglia mezzana di Giulia Pia col tempio di Vesta conservata (40)

Due medaglie di Commodo di terza forma battute in Corinto con edifizi (50)

Altro di Commodo in grande con Ercole (10)

Altra greca mezza sconservata con tre templi (10)

Altra in grande di Caracalla con tre templi, greca, sconservata (30)

Altra di Settimio Severo battuta in Cipria col Tempio di Venere Pafio (1)

Altra di Caracalla in gran bronzo col circo (2)

Altra mezzana di Settimio Severo col porto (3)

Altra di Caracalla con tempio greco in gran bronzi (120)

Altra di Faustina in gran bronzo col tempio fortificato (120)

Altro di Settimio Severo con Tempio e sacrificio di molte figure di mezzana forma (2)

L'ultimo luogo vaca

[p. 688 r]: Quarta tavola

Un Marco Aurelio mezzano con tempio greco (20)

Faustina Giuniore in gran bronzo con i due figli mal conservata (10)

Altra simile con Ara (20)

Commodo in gran bronzo col tempio di Giano (20)

Medaglione greco di Marco Aurelio battuto in Bergamo con due fiumi (1.50)

Marco Aurelio in gran bronzo con tempio di Mercurio sostenuto da Cariatdi (1)

Faustina Seniore mezzana con ara, ben conservata (20)

Settimio Severo in adventus, ben conservata (20)

Faustina Giuniore (10)

Giulia Pia greca di Nocea mezzana con Tempio di sei colonne (30)

Faustina Seniore in gran bronzo in tempio di sei colonne (30)

Antonino Pio in gran bronzo con Ara=Divo Pio

Faustina Seniore di argento con tempio di Epicra=Dedicatio Ady (1.50)

Altra simile col tempio (20)

Antonino Pio argento col tempio di Augusto (20)

Faustina Seniore in gran bronzo col rogo e costruzione sconservata (1)

Altra in gran bronzo con tempio di sei colonne sconservata (30)

Altra simile sconservata (10)

Antonino Pio in gran bronzo greco della città di Bizia con edificio (60)

Marco Aurelio in gran bronzo greco con tempio di Esculapio Egizio delle città di Bautalia (1.50)

Antonino Pio mezzano con tempio di Istalo (10)

Altro Marco Aurelio in gran bronzo col tempio di Mercurio (1)

[p. 689 v]: Quinta tavola

Medaglione falso di Lucio Vero con figura equestre (20)

Antonino Pio in gran bronzo col tempio di Augusto mal conservato (10)

Adriano Egizio dell'anno 18 col faro di Alessandria, medaglione (80)

Antonino Pio mezzana col tempio di Augusto (20)

Marco Aurelio greco in gran bronzo col tempio sconservato (10)

Antonino Pio egizio in gran bronzo col tempio d'Iside lattante oro (30)

Altro simile col tempio di Serapide (20)

Altra in gran bronzo latino coll'Italia (80)

Altra simile col tempio di dieci colonne dedicato a Roma (10)

Altro simile sconservato (10)

Adriano greco mezzano con tempio battuto in Pichinio (40)

Antinoo medaglione egizio mal conservato (1)

Antonino Pio in gran bronzo colla colonna (80)

Altro mezzano col tempio di Augusto (10)

Adriano mezzano egizio dell'anno 7 con faro (30)

Altro in gran bronzo battuto in Bitinia con tempio di due colonne con entro le deità capitoline

Altro egizio con tempio sconservati (30)

Altro egizio con tempio di Serapide sconservato (20)

Due luoghi vacano

[p. 691 r]: Sesta tavola

Traiano in gran bronzo colla basilica Ulpia assai guasta (30)

Altro simile con tempio di Otto Colonne (40)

Altro mezzano col porto di Ancona (40)

Altro mezzano con tempio (20)

Adriano greco in gran bronzo con tempio di otto colonne battuto in Bitinia mal conservato (30)

Traiano mezzano col tempio di Venere Patja battuto in Pitio (30)

Altro mezzano con via Traiana (40)

Altra di argento=alimenta Italia (20)

Altro mezzano=Via Traiana (40)

Altra di argento colla Colonna (30)

Altro mezzano con tempio e portici (30)

Altro mezzano con clava a guisa di metà (20)

Altro in gran bronzo= Foro Trajani=di mediocre conservazione (3)

Altro in gran bronzo colla colonna (1)

Altro in gran bronzo con arco tutto ritocco (30)

Altro in gran bronzo col circo (5)

Altro col porto Ostiense mal conservato (2)

Domiziano mezzano coll'ara della salute (10)

Altre due simili con giochi secolari (20)

Nerva in gran bronzo col moggio ritocco (30)

Altro simile colle mule (3)

[p. 692 v]: Settima tavola

Vitello d'argento col tripode quindecemvirale (1)

Vespasiano col tempio falso (10)

Tito col tempio mal conservato (1)

Tito in gran bronzo col Colosseo tutto corroso (3)

Galba in mezzano bronzo con arco=quadragesima remigia (5)

Tito mezzano con tempio rotondo (30)

Vitellio mezzano con ara (30)

Vitellio d'argento con tempio=marchio ultorio=falso (10)

Vespasiano di terza forma con tempio simile falso (10)

Marco Antonio di argento col tempio del Sole (50)

Vitellio di argento col tempio di due colonne (50)

Augusto di argento coll'arco, e quadriga mal conservato (120)

Nerone di Colonia mezza con ponte (40)

Altro simile (40)

Altro greco con tempio mal conservato (20)

Augusto di argento suturato con tempio (10)

Altro di argento con tempio di Giove olimpico (1)

Antonio Pio di argento con Tempio di Augusto (20)

Famiglia Volteja di argento con tempio (20)

Nerone in gran bronzo coll'arco (80)

Altro con porto ostiense (80)

Altro mezzano con macello (1)

Medaglione di ottone con tempio falsificato (10)

Agrippina con tempio falso (10)

[p. 694 r]: Ottava ed ultima tavola

Nerone in gran bronzo col tempio di Giano (20)

Medaglia d'oro di Claudio con Castro Pretorio (10)

Claudio di argento con arco di Britannia falso (20)

Altro simile di bronzo falso (10)

Tempio di Augusto battuto da Caligola in gran bronzo (50)

Claudio in gran bronzo con arco di Druso (60)

Tempio in gran bronzo con iscrizione di Tiberio mal conservato (20)

Altro in mezzano bronzo de Britannis (10)

Tiberio in gran bronzo coll'Ara Romae, et Auguste=mal conservato (10)

Nerone di argento Juberato col tempio di Vesta (30)

Altro mezzano, Tempio di Giano (10)

Medaglia falsa mezzana con ponte (10)

Altro tempio di Tiberio in gran bronzo (20)

Augusto in mezzano con ara Romae, et Augusti, con altro simile in terza forma (20)

Augusto mezzano con tempio mal conservato (20)

Altro mezzano coll'ara di Jarracona (?) (1)

Altro con laberinto (20)

Altro di terza forma con tempio (10)

Altro mezzano con tempio (20)

Altro di terza forma con ara (10)

Giulio Cesare in gran bronzo falso (30)

Augusto di argento con tempio Divo Julio (40)

Altro con tempio=Jovi tonanti (40)

Altro con tempio=Marti Ultori (40)

Altro con arco, e quadriga (40)

Altro con Termine e fulmine (50)

Altro con tempio rotondo, e quadriga (40)

Altro con tempio di Giove Capitolino, ed Aquila (40)

Augusto mezzano con bronzo con Ara della Provvidenza (10)

Medaglia d'oro rarissima della gente Servia a rovescio prospetto della città del Tuscolo (30)

[p. 696 r]: Dentro uno stuccio di marocchino rosso foderato di seta verde:

Quattro medaglioni:

Il primo Lucio Vero con Giove, che protegge li due Imperatori colleghi (3)

Altro di Commodo con pelle di Leone, a rovescio Ercole coll'aratro (10)

Altro Lucio Vero, a rovescio Giove, e figure militari assai guasto, e dubbio (3)

Altro greco falso di Deadumeniano della città di Adane (1)

[p. 696 v]: In altro piccolo astuccio rotondo:

Un medaglione di Lucilla, a rovescio Venere che scuote gli amori dell'Albero di cattiva conservazione (6)

In una scatoletta di legno mezzano con dentro:

Medaglia mezzana di Caracalla a rovescio l'Arco di Severo in Campo Vaccino, con iscrizione Arcus Augustorum (10)

Altra di argento di Settimio Severo collo stesso arco (4)

Uno stuccetto rotondo minore senza veruna medaglia (finisce a p. 697r)

[p. 697 v]: Dentro una cassetta di Albuccio si sono trovate diverse carte con entro varie medaglie[429].

[p. 710 v]: Decima terza carta (gioie):

Anello d'oro con biga guidata dalla Vittoria (5)

Altro anello d'oro con piccolo cammeo con testa di medusa di cattiva maniera (5)

Decima quarta carta (gemme sciolte):

Cane in corniola frammentata scolpita a cammeo (1.50)

Corniola con due galli (50)

Altra con gallo e cornucopia (30)

Altra con figura sedente (30)

Altra con capra e capraro (50)

Altra con tempio di Venere Passia (1)

Altra con tre porci (40)

Altra con rappresentanza Lasciva (1)

Altra con maschera silenica (50)

Altra con cane in scorcio (3)

Altre due appena segnate (50)

Ametista con amore sopra un mostro marino (1)

Corniola con figura stante (40)

Altra bianca con cornucopia (30)

Altra minore (20)

Agata rotta con quattro figure (2)

[429] Si passa direttamente a descrivere le gioie e le gemme.

[p. 711 v]: diaspro rosso con circo (1)

Altro con Marte (20)

Altro con cavallo (10)

Diaspro giallo con leone inciso in due parti (20)

Altro verde con Ercole (20)

Altro giallo con leone (10)

Plasma di smeraldo con caratteri magici (30)

Due paste di cui una ranocchia di smalto, due pezzi di agata, un frammentino in bronzo (50)

[p. 712 r]: Dentro un piccolo stuccio ricoperto di marocchino rosso e dentro foderato di velluto negro:

Un anello di bronzo in cui è inciso un fallo con alcune lettere (2)

Una fontana da dessert legata in metallo, il cui pezzo principale è una tazza di diaspro sanguigno con basamento di porfido, giallo antico, alabastro, con quattro animali di ambra [...] (10)

Tabacchiera quadrata composta di sei tavole di diaspro sanguigno legata in oro con sua custodia di marocchino rosso, foderata di seta turchina (30)

[p. 713 r]: Statera cinese portatile con suo astuccio di legno parimenti cinese (2)

Statuetta di corallo rappr. la santissima concezione (1.20)

Pezza di tela damianto [sic] (1)

Tre curiosità di storia naturale cioè: palla tagliata in due composta di fibre e peli finissimi; conchiglia; e pezzo di velo vegetabile (3)

Piccolo cane di bronzo (1)

Pecora di bronzo (30)

Bussola di bronzo dorato moderna (50)

Conio moderno del rovescio della medaglia di Bruto (80)

Pezzo di agata ovale (60)

[p. 713 v]: Scatola d'acciaio e cristalli intagliati (50)

Modelletto di avorio anatomico di un occhio con tutte le sue parti dentro un astuccio di marocchino rosso (1.50)

Piccolo bassorilievo in lamina di bronzo antico rappr. il dio silvano con suoi simboli dentro la sua edicola (2)

[p. 719 r]:Diversi rami e stampe ritrovati in diversi siti del suddetto appartamento ed uniti insieme, descritti...riconosciuti dal Sig. Giovanni Battista Romero mercante di stampe in Piazza di Spagna, e dal med.mo il tutto valutato (104.85). Seguono altre cose trovare nella sudd.tta libreria.

[p. 719 v]: Un crocefisso piccolo di corallo (4)

una lente di microscopio (10)

Due cornici piccole nere con vetro e ritratto in stampa (20)

Un ramino con l'incisione di due medaglie (30)

[p.720 r]: Un libro di stampe (1)

Una cassetta con macchine per fare delle medaglie (15)

Una macchina per camera oscura (5)

Vari fusti di carte, parte legati e parte sciolti, che sono i manoscritti del defunto Monsig. (8)

Varie minuzie di vetri, ed altre cose per esperimenti fisici (2)

Guaine elementa geometriae (30)

Due tomi di figure miniate in stampa con iscrizioni (2)

Diverse carte di musica ritrovate in diversi siti del sudetto appartamento unite insieme e quindi riconosciute, ed esaminate dal sig. Pietro Guglielmi maestro di cappella della Basilica Vaticana, e dal medesimo descritte e valutate [...] (136. 60)

[p. 804 r.]: Nota dei rami e delle stampe:

Sette rami grandi e 17 piccoli di peso tutti 35 a. e 33 (12.25)

Un rame di Morghen rappr.te Carlo III (12)

Due rami rappresentanti Ferdinando IV e Carlo IV

Un rame rappresentante il Colosseo (1.50)

Tre rami rappresentanti diverse materie (1.50)

Cinque rami rappresentanti animali (1)

Un disegno in una cornice negra con suo cristallo (3)

Altri due simili in cornice dorata a oro buono (5)

Un libro con n.21 fogli di diversi rami (1.80)

Altra cartella con n.80 rami rappresentanti diverse figure (3.50)

Una cartella con n. 15 rami (4)

Una cartella con varie carte di scarto (30)

totale: 60.35

N. 39 disegni di Cades rappresentanti cose oscene S.40 (15.60)

N. 62 disegni dello stesso S. 20 (12.40)

N. 1 disegni del Ghezzi (1.20)

totale: 89.55

Io sottoscritto ho apprezzato le sudd.tte stampe questo dì 11 luglio 1797. Gio. Battista Romero, mercante di stampe in Piazza di Spagna

[In un foglio allegato all'inventario]:

N. 59 stampe diverse (1)

Varie di Stefano della Bella, Carracci e Callot (1.50)

Vari disegni (1)

Un'opera della Galleria Carracci di Carlo Cesio (3)

Altro libro di fabbriche e vedute con i principi del Guercino (1.20)

Altro libro di tutti i generali dei Gesuiti (80)

Altro libro di vari frammenti e ritratti (80)

Altro libro dei fatti dei Gesuiti con carte geografiche (1)

Libro di statue che ritrovasi a Versailles (1)

Due tavole con n. 12 caricature (4)

totale: 15.80

Appendice 2

"Giustificazioni" inerenti acquisizioni di oggetti di pregio artistico, pagamenti ad artisti, disegnatori, formatori, antiquari, incisori, orafi, calcografi, provenienti dal Fondo Economico dell'Archivio di Palazzo Caetani

Registro n. 2071

1773

Il nro Mro di Casa darà al Sig. Costantino Mazzoni formatore di statue zecchini quattro per due statue di Lucio Papirio, e sua madre. Questo dì IV luglio 1773

Il Sottoscritto ha ricevuto dall'Eccellentissimo Mons. Gaetani scudi otto e baiocchi 20 moneta per le mani del sig. Giovanni Battista questo dì 11 luglio 1773

Costantino Mazzoni formatore

Filza 538

<u>1774</u>

Conto delle spese fatte dal Sig. Alessandro Mazzoni per il ritratto di S.E. Monsig. Gaetani Caserta, 29 novembre 1774

P.mo: per aver fatto la maschera sovra la sua faccia, quale poi si è gettata in cera.....4.10

2do: per aver fatto il ritratto di creta con il suo rispettivo busto modellato....10.28

3.zo: per aver fatto la forma di gesso del sudd.tto ritratto...4.10

Scudi: 18.45, tarato a 14.35

<u>1775</u>

Per una miniatura copiata da un originale di Carlo Maratta rappresentante una Dea vestale con crivello in mano.....1.50

Un putto miniato in smalto 1.70

Otto vedute fatte a penna.....80 baj

Tot. 3 scudi

Io sottoscritto....Saverio Duffner, Marzo 1775

Conto delle stampe prese da sua Ecc.za Monsig. Caetani, 3 luglio 1775, Bouchard e Gravier, Librari a S.Marcello al Corso

La cena de' discepoli in Emaus del Tiziano.....22.60

Il Giudizio di Michelangelo intagliato da M.Rota.....10.50

La nascita di Achille di G.Mantuano....10.25

Il Parnaso di Raphael di M.Antonio.....3.60

N.11 stampe di ornati di Stef. della Bella 1.60

N.7 dette del med.mo.....1

N.35 dette di animali del med.mo....4.50

N.18 dette miserie della guerra del Callot....1.80

N.4 dette del Carracci.....3

1 detta il discorso di Annibale con Scipio di E. Vico....5.50

1 detta la battaglia di Medelbourg di E.Vico....2.5

N.12 dette la tragedia di Solimano di Callot....2.20

N.3 dette di antichità di Roma della Bella.....1.60

1 detta il ritratto del Correggio.....50

Scudi 70.70

Conto di S.E. Mons.Caetani

Nota della tavola per stampare la seta

Per una tavola grossa per stampare da legname di olmo.....4

Per tre panni ed altri pezzi per foderare il torno per il macinello....9

Per colore e pila e chiodi....2

Per un mozzolo novo di lecino per battere....2.5

Per una gratticola per stampare il rame con suo foconetto in caldo....8

Per una tavola di albuccio con otto incastri....5

Per un stenarello e manico di stampatore per prendere il colore in foco e vino e pelle imbellettata....3.5

Per colore da stampare a foco speso.....2

Tot. 34 sc.

Io sott. Vincenzo Benaglia, 1 agosto 1775

Io sottoscritto ho ricevuto da sua eccellenza Monsig. Gaetani per le mani di Giovanni Pacini scudi due e baj. cinquanta moneta quali sono per cinque testine modellate in cera questo 20 maggio 1775. Io Giovanni Bonditto

Adi 24 luglio pagati a Gaetano Vaccari per n.18 retratti de sovrani modellati come da ric.ta.....12 sc.

Io sott. ho ricevuto da S.E.M.G. scudi 6, importo di N. 18 medaglie pontificie. Ferdinando Amerani, 26 agosto 1775

Io sott. ho ricevuto da S.E.M.G. scudi 4.10 per lavoro di diverse stampe così d'accordo con S.E. Vincenzo Benaglia, 26 agosto 1775

1776

Un quadruccio disegnato sopra la scagliola di grandezza palmo uno presentante la Madonna con il Bambino e S.Giuseppe con dietro la sua lavagna. La suddetta scagliola lustra e più un pomo de bastone fatto di musaico di più colori da'accordo paoli 18 consegnate a S.E. Mons. Gaetani Caserta. Alessandro Mazzoni, 2 settembre 1776

Pagato a Gio. Ant. Belgerini per aver comprato un biglietto della p.ma opera di Argentina per ordine di S.E.....5.60

Pagato il decano per averli spesi alla posta di Milano per prendere il libro intitolato " La biblioteca orientale" di Erbelot

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani scudi 9.50 quali sono per tre disegni venduti e consegnati a detto ecc.mo signore. 12 febbraio 1776. Carlo Losi

Adi 12 pagato al Sig. Antonio Genovesi antiquario sotto Gavotti per diversi rami così d'accordo con S.E.....5

Adi 14 dato all'antiquario del Clementino per ordine di S.E. 1

Lista di spese diverse fatte da me Giovanni Pacini per ordine di S.E. Mons. Caetani nel mese di Marzo 1776

Adi 2 Dati a S.E. serviti per dare al sig. Batoni.....3

Adi 12 per tanti pagati all'antiquario di strada Fratina per una medaglia...1.50

Lista di spese diverse fatte da me Giovanni Pacini per ordine di S.E. Mons. Caetani nel mese di maggio 1776

Adi 20 serviti per regalare al Sig. Cades e il resto per servito di S.E.....8.80

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi 3 quali sono per saldo de diverse anticaglie. Pietro Broggi, 23 sett. 1776

Filza 539

<u>1777</u>

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi 50 quali sono per un astuccio di corame rosso con dentro un servizio di porcellana del Giappone con chicchere di cioccolata e caffé e altri finimenti. Giovanni Gualdi, 29 luglio 1777

Per aver fatto di nuovo una cornice di modello Salvator Rosa per il ritratto di Papa Ganganelli...90 baj.

Lista di spese diverse e denari dati a S.E. nel corrente mese di ottobre 1777:

Adi primo: dati al Sig. Alessandro Mazzoni per ordine di S.E....2.05

Adi 18, dati a S.E. serviti per il sig. Cades....3

Adi. 29: per un disegno preso alla calcografia camerale.....5 baj.

Adi 30 dati ad un uomo per essere andato alla Villa a prendere la porcellana....10 baj.

Pagherò al sig. Camillo Marini 16 scudi per prezzo intero di un disegno rappresentante la traslazione di un corpo santo, per tutto il mese di settembre. Questo 6 dicembre 1777. M.C.

1778

Lista di spese diverse e denari dati a S.E. nel corrente mese di gennaio 1778

Adi 8: dati a Luigi per il pranzo del sig. Cades.....1 sc.

Adi.9: per 6 galline e una canestra di biscotti di monache per portarli a Cades....1.70

1779

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi 12 da me sottoscritto spesi per vari pezzi di metallo, cioè una statera antica di metallo, un grancio ed altri piccoli pezzi. Alessandro Visconti, 18 febbraio 1779.

"Conto di sua eccellenza M.G. deve per i seg. libri comprati:

La Vie de St Paul in....50 baj

Esprit de Mr Lebniz 2 vol.....1.50

Sherlock "De la mort"....1.10

Opere di Beccaria, 2 voll. 1.40

"Histoire de Charles V Impereur par Robertson, 6 vol....4 sc.

Bouchard e Gravier, 20 gennaio 1779

Lista di spese diverse e denari dati a S.E. nel corrente mese di febbraio 1779

varie spese per il carnevale, pagati vari ingressi a palchetti di teatri (Valle, Capranica, Argentina), rinfreschi. Altra spesa per il Cades, cioè:

Adi 7: dati a Luigi per il pranzo di S.E. e Cades....1 sc.

Io sottoscritto ho ricevuto da Gio.Pacini scudi 30 e sono per doverli dare al sig. Pichler questo di 19 aprile 1779. O.C.

E più ho ricevuto scudi tre serviti per una medaglia. O.C.

Io sottoscritto ho ricevuto da Gio.Pacini scudi uno e baj. 40 quali sono paoli nove serviti per il sig. Girolamo Masi e paoli 5 per una medaglia. Questo dì 21 aprile 1779. O.C.

Adi marzo 1778:

Per n.2 brillanti taglio d'Inghilterra di p.o 2/8 , 1/2 buone, posto nel mezzo di un cappietto d'una crocetta dell'Ordine di Malta con sua catenella.....3.12

Per n.55 ballette d'Olanda a baj.50 l'una nella suddetta crocetta, cappiello e catenella.....27.50

Per oro, argento, smaltatura e fattura della sudd.crocetta....18 sc.

Per oro, fattura e smaltatura d'una piccola crocetta dell'ordine di Malta...10

Tot. 58.62

Filippo Pentini Zodino, 26 aprile 1779

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi cinquantacinque per le mani di G.Pacini sono prezzo d'un abito da donna fondo raso verde inglese ricamato in oro, seta con sua guarnizione, 26 aprile 1779, Antonio Bevilacqua

Lista di spese diverse e denari cavati per conto dellEcc.mo Mons. Caetani, 1 aprile 1779:

Stampa di Bufalus ...4 baj.

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi cinquantacinque per le mani di G. Pacini scudi due e baj. cinque quali sono per una pianta delle Paludi in seta, ed un altro libro delle Statue del Giardino di Versailles, 6 giugno 1779

Io sott. ho ricevuto da Giovanni Pacini scudi cinque moneta e baj. 40 per averli cresciuti per il di più del pegno del bacile dell'Agnus Dei e per la compra della testa di Bufala, 9 giugno 1779

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di giugno 1779

Adi 3: Dato al procaccio di porto del disegno di Firenze....15 baj.

Adi 6: per porto delle statue: ....50 baj.

Adi 10: per una libra di mantega per il Cades....20 baj.

Adi 11: dato a S.E. per il copista che copiò i versi del dramma di Metastasio....90 baj.

Adi 14: dato a Luigi per il pranzo di S.E. e Cades...1 scudo

Adi 18: *idem*...1 scudo

Carta di disegno servita per il Sig. Cades.....1 scudo

Adi 20: dato a Luigi per il pranzo di S.E. e Cades...1 scudo

Adi 22: : dato a Luigi per il pranzo di S.E. e Cades...1 scudo

Dato di porto della testa di Bufala....5 baj.

Adi 28: per un tavolino di noce comprato dal Sig. Benedetto Calvani e servito per l'anticamera....2.05 sc.

Per un quadro rappresentante la Scala di Abramo comprato per S.E. dal medesimo.....2.05

Io Giovanni Mussatti ho ricevuto da S.E.Mons.Gaetani scudi tre, e questi per importo di una stampa dello studio dell'Ill.mo Conte Scutellari, 7 luglio 1779

Lista di spese diverse e minute fatte per conto dell'E.mo Mons. Caetani nel mese di luglio 1779

Adi 7: dato a S.E. per il sig. abate Visconti....50 baj.

Adi 9: per due reliquari per mettervi entro dodici reliquie l'uno....1.20 scudi

Io sott. ho ricevuto da G.Pacini scudi duecentocinque che sono serviti per il ritratto fattomi fare da Mengs e consegnati al di lui figlio con Mons. Maron questo dì, 9 agosto 1779

Adi 15 giugno 1777:

Ecc.mo Mr. Gaetani deve dare le seguenti merci, come seguono:

Per un servizio di porcellana d'Inghilterra con finimenti di cristalli d'accordo con sua Ecc.za ....18 scudi

Adi 11 giugno 1778:

Per un frustino con il manico di velluto d'Inghilterra....11 sc.

Para calze di Capricciola di Torino bianche d'accordo a 1.10 l'una....4.40 sc.

Un cinturone largo da Palazzo con striscia sotto d'ante e sopra gallonato d'oro falso con sua fibbia ed una frusta alla cerniera d'accordo in tutto.....2.30 sc.

Per uno schifo di ramiera d'Inghilterra grande di n. 12 tazze fiorate a fiori naturali.....5 sc.

uno schifo come sopra più grande....5.50 sc.

per un frustino d'Inghilterra compagno dell'antecedente

Tot. 47.20

Io sott. ho ricevuto il saldo del sudd. questo dì 11 agosto 1779. Giovanni Andreoli per Giovanni Gualdi, dico scudi 47.20

Io sott. ho ricevuto scudi sei e baj. 15 da S.E. Mons. Gaetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini quali sono per pittura di quattro armi di chiaroscuro e oro fatti ad una cassa di diligenza, ed un'altra verde di calesse con suoi fianchetti. Chiamandomi contento e soddisfatto, 21 agosto 1779. Pietro Annibale.

Lista delle mance che dispensa l'Eccell.mo Mons. O.C. in occasione del ferragosto dell'anno 1779

Custode del sig. Batoni pittore....30 baj.

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di novembre 1779

Adi 2: dato di mancia al giovine dell'intagliatore per aver messo al suo seguito il ritratto dato al medesimo per spese fatte....50 baj.

Adi 14: dato per ordine all'antiquario sotto il Clementino....40 baj.

Adi 27: dato al coramaro per la copertina della testa di bufala...90 baj.

Io sottoscritto ho ricevuto scudi quindici da sua E. Mons. Caetani per le mani di Gio. Pacini quali sono a conto dei 29 scudi che devo di un ritratto del Papa e altri così concordato. In fede questo dì 3 dicembre 1779. Giovanni Domenico Porta

Io sottoscritto ho ricevuto da G.Pacini scudi diciannove e baiocchi sessanta quali sono serviti per dare scudi nove a Mons. Morville e li altri per diversi antiquari e copisti sia di lingua francese che italiana. Questo dì 4 dicembre 1779. Onorato Caetani

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani di G. Pacini scudi dieci quali sono per conto dei novantacinque scudi d'una scatola d'oro venduta a S.E. così d'accordo restando d'avere oltre a questi scudi quarantacinque. In fede questo dì 4 dicembre 1779. Bartolomeo Bresani

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di dicembre 1779:

Adi 2: dato ad un facchino per porto della statua dato al cocchiere per 15 giornate di S. Maria Maggiore....1.50 sc.

Adi 22: dato al servitore del sig. Cades....10 baj.

Filza 540:

<u>1780</u>

Noi sottoscritti abbiamo ricevuto da Gio. Pacini scudi quindici per dare all'abate Visconti scudi sei per quello della scimmia in pietra e scudi due per l'abate Stefani per il pavone. Questo dì 2 gennaio 1780, Onorato Caetani

Io sott.tto ho ricevuto da Gio.Pacini scudi sei e baiocchi 80, scudi due e baiocchi 50 per l'anticagliaro questo dì 5 gennaio 1780, Onorato Caetani

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di gennaio 1780:

una cornice negra con due stampe per mandarle a Cisterna....60 baj.

Lista delle mance che dispensa l'Ecc.mo Mons. O.C. nelle feste natalizie di dicembre 1779

dati al sig. Battoni pittore ....30 baj.

dati al sig. Mengs pittore.....30 baj.

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani di G. Pacini scudi dieci mon., quali sono acconto delli scudi novantacinque per prezzo d'una scatola d'oro, 2 febbraio 1780, Bartolomeo Presani

Ho ricevuto cinque scudi da Giovannino che sono serviti per l'abate Zanini di due medaglie comprate, 20 febbraio 1780 O.C.

Io sottoscritto ho ricevuto da sua Ecc.za Mons. Gaetani scudi dodici quali sono a conto di un pagherò a me dovutomi in fede questo dì 29 febbraio 1780, Francesco e Fratt. Piranesi

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di febbraio 1780

Adi 4: dato ad un facchino per porto della cassetta da Cades....5 baj.

Adi 28: dato ad un facchino per porto della statua alli Greci...15 baj.

Io Pasquale Porfiri ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini scudi quattro e baj. dieci, quali sono per un disegno d'una testa del Salvatore, questo dì 1 marzo 1780

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di aprile del 1780

Adi 4: per una bautta a nolito di velo per il festino dell'ambasciatore di Spagna....30 baj.

Adi 19: una bautta e una maschera e guanti per il festino di Casa Bracciano...60 baj.

Adi 15: dato a Luigi per il festino d'Albani....16 baj.

Adi 12: una bautta, guanti e maschera per il festino di Venezia....60 baj.

Adi 19: due bautte, due maschere e guanti per il festino di casa Barberini...1.05 sc.

Adi 26: dato a Luigi per il pranzo di S.E. e Cades....1 sc.

Ricevuti quarantatre paoli serviti per comprare un bassorilievo rappresentante un bussolotto antico da Gio.Pacini, questo dì 29 maggio 1780, Onorato Caetani

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di maggio del 1780

Adi 21: pranzo per S.E. Cades....1 sc.

Adi 29: dati di mancia alla vigna del sepolcro degli Scipioni...10 baj.

Io sottoscritto ho ricevuto da sua Ecc.za Mons. Gaetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini suo maestro di casa scudi sei mon. quali sono a conto di maggio somma che mi deve, questo dì 9 giugno 1780, Franc.o Piranesi

Io sottoscritto ho ricevuto da Gio. Pacini scudi venti moneta quali sono serviti per dare al sig. ab. Visconti a conto di quello che deve questo dì 8 giugno 1780, O.C.

Io sottoscritto ho ricevuto da sua Ecc.za Mons. Gaetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini scudi uno e 40 quali sono per una stampa venduta questo sei luglio 1780, Paolo Pitoschi

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani del sig. Giovanni Pacini scudi nove moneta quali sono per conto del pagherò, in fede questo dì 8 agosto 1780, Francesco Piranesi

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di agosto 1780

Adi primo: dato ad un facchino per porto della statua...20 baj.

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani del sig. Giovanni Pacini scudi quattro quali sono per una cartella dorata con arma del Papa fatta fare per ordine dell'Ecc. Signore...4 settembre 1780, Domenico Dognazi

Per copie di scritture fatte per servo dell'Ecc.mo Sig. O.C. come appo, cioè:

Per una copia scritta stampatella intitolata "L'asciugamento delle Paludi" con una macchina miniata....3.50

24 dicembre 1780, Domenico Dognazi

1781

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi due e baj. cinque quali sono per un sigillo d'acciaio da me intagliato in fede, questo dì 10 gennaio 1781, io Costantino Manni

Nota di denari ricevuti da me sotto da Gio. Pacini nel mese di gennaio 1781

Scudi dieci serviti per il Sig. Cades....10

Scudi venti per il Sig. Ab. Visconti...20

Lista di spese diverse e minute fatte per servizio dell'E.mo O.C. nel mese di febbraio 1781

una chiave di Argentina per Batoni....1.80

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani di Gio. Pacini scudi quarantuno moneta quali sono per una scatola di tartaruga colorita fatta a bauletto con cerniera d'oro e intarsiata simile venduta a sua Ecc. fino al mese di Genn. scorso così d'accordo. 2 aprile 1782. Filippo Peschieri

Conto di pittura a guazzo per servizio di S.E. Mons. Gaetani consistente in un soffitto ed un fregio con sua tinta al muro:

Per aver fatto un soffitto ripartito in tre divisioni con cornice di chiaroscuro, giallo ed un meandro grottesco con sue rosette gialle chiaroscurate ed anche scorniciato a chiaro scuro longo steso palmi 36....20.51

Per aver fatto un fregio con sua bugna grisellina con dentro ornato a chiaroscuro con ripartizione a grottesca con sue cornici a chiaroscuro, giallo dorato a mezza tinta e gesso raschiato alto....9.90

Per aver dato due mani, una cenerina, l'altra turchina chiara....1.50

31.91 sc.

Melchiorre Passalacqua e Filippo Nicoletti

Denari dati a S.E. M.Caetani da me Gio. Pacini in questo mese di aprile 1781

dati per il pittore che ha fatto una miniatura....8.20

dati per l'antiquario al Pellegrino....02.05

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani scudi otto quali sono per saldo a fine di pagamento per diverse medaglie antiche, in fede, questo dì 8 agosto 1781, Pietro Broggi

Conto di S.E. Mons. Gaetani di cristalli:

adi 8 agosto 1778

Per un cristallo di quarte tre messo in una macchina matematica (3)

adi 8 marzo 1779

Per un cristallo di quarte 33 messo in un telaro di carrozza guarnito di felpa di filo verde (3.50)

adi 30 agosto

Per una lastra di Boemia di quarte 33 tagliata dentro una cornice dorata (1.20)

adi 5 novembre

Per una lastra come sopra messa in una cornice, che ripresomi rotto in baratto mi deve rifare (60 baj.)

adi 5 dic. 1780

Per 4 cristalli per una nuova carrozza, che li due davanti sono di quarte 33, e li due sportelli di queste 3 riquadrati, uno per l'altro costano 3. 50 l'uno (14)

Tot. 22.30

Io Domenico Frigioni, 10 sett. 1781

Conto di copie fatte per sua Ecc.za M.O.C.

Tutto il Ballo dell'Armida in partitura con una copertina legato (5)

Sei sonate da cembalo di Mislivecek (1.20)

Sette altre sonate date da Mons. (1.40)

tot. 7.60

Io Gio. Petrucci, 20 ottobre 1781

Adi 11 giugno 1781

A sua Ecc.za R.ma Mons. Onorato Caetani:

Lustrino color di rose cang. di Firenze a paoli 28 la ca. (28)

Ginnetta bianca a righe rasata a paoli 15 la ca (9)

tot. 37

Io sottoscritto....Ant. Bevilacqua, Gaetano Chiassi

1782

Nota di diverse spese...Gennaio 1782:

Adi 13 dato per una miniatura di donna Laura del Petrarca (1)

Noi sotto abbiamo ricevuti dal Sig. Giovanni Pacini scudi cinquantuno moneta quali sono serviti, scudi venticinque per darli al Sig. Battoni, scudi venti per darli al sig.abate Vergati, e scudi sei per Monsieur Morville. Questo dì 4 febbraio 1782, Onorato Caetani

Io sott. ho ricevuto per le mani del sig. Giovanni Pacini scudi uno e baj.20 mon. quali sono per un libro di Pacetti miniato e mi chiamo contento, questo dì 15 febbraio 1782, Giuseppe Palazzi

Il nostro maestro di casa Gio. Pacini potrà spegnare la nostra scatola d'oro che sta in pegno per scudi cinquanta

E farete fare una cambiale al banco Cioja per mandare al Sig. Bonsollazzi, per le stampe della nascita del Delfino di scudi sedici e b. 35, questo dì 15 febbraio 1782. Onorato Caetani

Nota delli denari dati a S.E. nel di 25 febbraio 1782 scorso

una scatola di diaspro sanguigno dal Monte di Pietà (8.20)

pagato interessi per la scatola d'oro (2.15)

dato per Battoni (12)

Nota delle chiavi comprate per S.E. Monsig. Caetani nel presente carnevale 1782

Per mezzo palco quarto ordine num.22 nel Teatro Argentina (37.50)

Adi 18: comprata una chiave in Argentina (1.80)

Adi detto comprata una chiave a Capranica per Cades (2.50)

Adi 22 una in Argentina per Battoni (2.50)

Ho ricevuto da S.E. Mons. C. per le mani di Gio. Pacini scudi 12 quali sono per saldo di due tomi tutti riquadratigli a miniatura. In fede, questo dì 28 febbraio 1782, Dom. Dognazi

Nota di diverse spese....febbraio 1782

Adi 2: Pagato per nolito di un abito d'amoer[430] andato per farlo ritrattare da Batoni (70 baj.)

Adi 10: per un ferraiolo (ampio mantello di seta o di stoffa leggera) e una bautta per il festino per mandarla da Cades (1)

Io sottoscritto pagherò al Sig. Giacomo Bellotti scudi cinquantacinque e baj. settanta quali sono per tanti al medesimo dovuti. alIo Onorato Caetani questo dì gennaio 1780. Di più una medaglia di Vespasiano con un tempio per il prezzo di venticinque paoli. G Bellotti

[430] Moiré

Ho ricevuto da Gio. Pacini per dare a Batoni scudi dieci. Io O.C., dì 5 marzo 1782

Io sott. ho ricevuto da sua ecc. Mons. Gaetani per le mani di Gio.Pacini scudi trentaquattro moneta quali sono per lustrino di coloro lilla, così d'accordo e disse servire la Sig. Conte. del Sig. D. Francesco Bonsollazzi di Napoli. In fede dì 5 marzo 1782. Marino Torlonia.

Nota di spese...marzo 1782

Adi 26: dato a Pitoschi per diverse medaglie per ordine di S.E. (1.20)

Filza 541:

Io sott. Mons. Gaetani ho ricevuto scudi otto e baj. 80 giusti per conto e ordine dell Cav. Carlo Bianconi di Milano, 23 maggio 1782, Giovanni Volpato (8.80)

Adi 24 aprile 1779[431]:

-Per due lame fatte ad un manico d'oro guarnito di diamanti e rubini, cioè una tutta d'argento sopra dorato, e l'altra d'acciaio con costa d'oro di bontà, tutte e due incavate con le sue viti per levarle e mettere in detto manico in tutto (18)

-Per aver fatto la madre vite d'ottone all'anima al suddetto manico per fissarvi le suddette lame, e per aver fatto le vitarelle d'oro per unire il manico alla detta anima, ed il tutto ripulito (4)

-Per l'astuccio fatto dare alla posata intera, pagati (2)

6 luglio 1782, Filippo Pentini Todino

Io sott. ho ricevuto dall'Ill.mo Sig. Abate Alessandro Visconti scudi cento moneta, che il med.mo mi paga in nome di S.E. M. Gaetani, e a conto degli scudi centosessanta che quest'ultimo deve all'Ill.mo Sig. Canonico Iacobilli per uno studio di medaglie antiche e altri metalli antichi a tenore della nota che da me sottoscritto si ritiene. Ed in fede 10 luigi francesi questo dì primo marzo 1782

[431] Evidentemente il pagamento è stato eseguito nel 1782 per oggetti comprati nel 1779

Io sottoscritto ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani Caserta scu. sedici monete i quali sono per la forma della testa di bufala per 5 gettiti fatti in tutte mie spese in fede questo dì 5 settembre 1782. Costantino Mazzoni formatore

Lista spese diverse...settembre 1782

Adi 4: per dieci libbre di stoppa per involtare la testa di bufala (50 baj.)

Adi 6: dato al facchino per due viaggi per portare le teste delle bufale (30)

Adi 20: dati a S.E. per una medaglia (50 baj.)

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani scudi cinque e baj.12 per un bassorilievo rappresentante una bufala, e conto di un altro bassorilievo rappresentante un animale incognito da fogli, per scudi sei ... questo dì 22 dicembre 1782, Andrea Lumingi

Sopra le mie entrate dell'assegnamento mensuale si sono pagati a Pompeo Batoni scudi settanta m.ta quali sono per saldo di un ritratto della mia persona, così d'accordo con il sudd. Batoni, questo dì 31 dicembre 1782, Onorato Caetani

1783

Lista di spese diverse...gennaio 1783

Adì primo: comprato un pesce per regalare al Sig. Cades (75 baj.)

Si dia a Giuseppe scudi 8 e 20 per riscuotere la scatola di diaspro e scudi 5 per l'anello. Questo dì 14 marzo 1783. O.C.

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani scudi sei moneta quali sono per un fauno così d'accordo in fede questo dì 11 aprile 1783, Io Antonio Debenedei

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani del sig. Giovanni Pacini zecchini quattro per prezzo di un bassorilievo, ossia tutto rilievo rappresentante un animale volatile, questo dì 18 aprile 1783, Andrea Lumiugi

Io sott mi obbligo a pagare ai fratelli Garroni gioiellieri scudi novanta moneta per prezzo di un anello giacinto guarnito con contorno di brillanti così d'accordo, della qual somma mi obbligo pagare ai suddetti dieci scudi il mese principiando dal mese di maggio 1782. In fede questo dì 28 aprile, io O.C.

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mr. Caetani per le mani di Giovanni Pacini scudi dodici moneta quali sono per incisioni per un rame del Testa, del detto Maginetti. Così in questo dì primo agosto 1783, scudi 12 moneta, Giovanni Brun

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mr. Caetani scudi ottanta moneta, quali sono per prezzo di quattro medaglioni insigni con suo astuccio, in fede, questo dì 23 agosto 1783

Io Mons. Caetani son debitore del sig. Franco Piranesi della somma di scudi cinquantasei. Io Mons. Caetani di mano propria, adi 8 settembre 1779.

Io sott. ho ricevuto dal sig. Sebastiano Orlandi architetto una medaglia d'oro con la seguente leggenda: "L. Servius Rufus con le due teste de dioscuri con pilio laureato [?] e stella. Nel rovescio le mura del Tuscolano con le torri e leggenda sopra. La porta tuscol. la qual medaglia l'ho presa per farla considerare avendo aggiustato il prezzo di zecchini venti, per altro non piacendomi, intendo di restituirgliela sabato ventidue del corrente, nell'incontro piacendomi mi obbligo lo stesso giorno sabato 22 a pagargli la suddetta somma. In fede, questo dì 19 novembre 1783. Onorato Caetani

Io sott. ho ricevuto dall'Ecc.mo e R.mo Mons. Onorato Caetani scudi quarantuno m.ta quali sono per un saldo e final pagamento della sudd. medaglia, così d'accordo. In fede questo dì 20 nov. 1783. Sebastiano Orlandi

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani scudi sei m.ta saldo d'un animale di bassorilievo vendutogli così d'accordo. In fede questo dì 4 dicembre 1783. Andrea Lumingi

Riteniamo in mano una giustificazione di scudi cinquanta di Batoni per un ritratto fattoci, e dei suddetti scudi cinquanta ne ho fatto altra giustificazione di scudi venti al nostro

maestro di casa sicché gli debbo fare il rimanente degli scudi cinquanta per porli nei nostri conti, perché voglio ritenere appo di me la detta giustificazione. In fede, questo dì 31 dicembra 1783. Onorato Caetani

1784

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani scudi sette m.ta saldo d'un animale di bassorilievo vendutogli così d'accordo. In fede questo dì primo gennaio 1784

Gio. Pacini dovete alla sig.ra Angelica Kauffmann scudi quarantuno quali gli faccio pagare per un ritratto fattomi questo dì 26 gennaio 1784. O.C.

Nota di spese diverse fatte per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di giugno 1784

Adi 5: dato a S.E. per darli a quello che disegna le medaglie (3 scudi)

Adi 12: dato a S.E. per una medaglia e spedizione a perderla a Marino (3.25 scudi)

Nota di spese diverse fatte per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di luglio del 1784

Adi 8: dato a S.E. per un'altra medaglia presa da Pietrone (1 sc.)

Adi 24: dato a S.E. per una medaglia della meta sudante (2.05 sc.)

Io sott. ho ricevuto da S.E. M.Caetani scudi venti e cinquanta m.ta quali sono per saldo e finale pagato di un astuccio fatto per S.E. così d'accordo questo dì 4 agosto 1784. Il sudd. astuccio servito per medagliere fatto in otto astucci di 24 tondi per astuccio e poi il suo astuccio grande per custode dei suddetti così accordato. Filippo Zannettini.

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani del sig. Gio. Pacini scudi otto moneta quali sono in conto di lavori datti e da farsi ad uso di incisione in rame questo dì 4 settembre 1784. Giovanni Brun

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani di Gio. Pacini scudi dieci a conto di disegni fatti per Mons. Gaetani questo dì 7 settembre 1784. Andrea Roncalli

Io sott. ho ricevuto dal Sig. Giovanni Pacini scudi cinque per ordine di S.E: Mons. Gaetani, quali sono per prezzo di due medaglie antiche così d'accordo. In fede questo dì 20 settembre 1784. Alessandro Spera

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani del sig. Giovanni Pacini scudi due e baj. cinque m.ta quali sono per diverse medaglie così d'accordo in fede questo dì 18 settembre 1784

Denari ricevuti da me sottoscritto da Gio. Pacini per dare a diversi come appresso.

ricevuto per dare al disegnatore delle medaglie (2 sc.)

per una medaglia del Ponte Fabricio (2 sc.)

questo dì, 2 ottobre 1784

Filza 542

<u>1785</u>

Adi 5 febbraio 1785: darete a Pietrone trentacinque paoli per medaglie comprate. Mons. Caetani.

Abbiamo ricevuto da Giovanni Pacini scudi tre e baiocchi venti quali sono serviti per pagare una medaglia "Il trionfo d'Alessandro" in argento questo dì primo maggio 1785. O.C.

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani di Gio. Pacini scudi dieci a conto di disegni fatti per Mons. Gaetani questo dì 10 luglio 1785

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani del sig. Gio. Pacini scudi ventuno moneta quali sono in conto di lavori fatti e da farsi ad uso di incisione in rame questo dì 10 agosto 1785. Giovanni Brun

<u>1786</u>

Per aver fatto un astuccio grande con n. 30 tondi ricamati e foderati di taffettà verde il fuori di pelle nera zagrinata e dorata per custodia delle medaglie (3.50)

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini scudi quattro m.ta per saldo del sudd. conto questo dì 28 agosto 1786. Filippo Zannettini

1787

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Caetani per le mani del sig. Giovanni Pacini scudi 20 moneta quali sono in conto degli scudi 40 di un servizio di porcellana del Giappone così d'accordo questo d' 2 marzo 178

7

Nota di spese diverse fatte per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di aprile 1787

Adi 8: per porto delli tre bronzi o statue (30 baj.)

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani per le mani di Gio. Pacini scudi tre e baj. 15 m.ta, quali sono per final pagamento e saldo, di tanti disegni fatti, e altro lavoro fatto per S.E. questo dì 4 maggio 1787. Andrea Roncalli.

Nota di spese diverse fatte per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di giugno 1787

Adi 14: dato a due facchini per porto delle statue (30 baj.)

Nota di spese diverse fatte per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di dicembre 1787

Adi 24: per aver fatto stampare diversi rami del Mancinelli (20 baj.)

Io sott. ho ricevuto scudi dodici moneta da S.E. Mons. Onorato Gaetani in conto e diminuzione del mio credito per incisione di rami fatti per il sudd. ecc.mo Mons. e questi per le mani del sig. ab. Michele Fontana, sotto questo giorno, 5 luglio 1787, Giovanni Brun

Filza 543

Conto de' lavori fatti da me Andrea Pacilli intagliatore per servizio dell'ecc.mo sig. Mons. Gaetani, come appresso, cioè:

Adi 27 novembre 1786: Per aver intagliato a due ordini una cornice per il ritratto dell'ecc.mo sig. con sue rosette negli angoli, e ammannita di corniciaro (2.50)

1789

Io sottoscritto dico d'aver ricevuto da S.E. Rev.ma Mons. Gaetani scudi settanta di anticipazione per lavoro devo fargli, in fede questo dì 27 gennaio 1780. Raffaello Morghen

Si sono ricevuti da me sottoscritto da Gio. Pacini le qui sottoscritte partite, cioè:

per dare a Pietruccio incisore (4 scudi)

Io sott. da S.E. Mons. Onorato Gaetani per le mani del sig. Gio. Pacini scudi dieci moneta quali sono per tanti che S.E. ha regalato al Sig. Pietro n.n. incisore di cammei per diverse operazioni fatte dal medesimo per servizio di S.E. sudd. In fede, questo dì 11 febbraio 1789. Girolamo Cambi

Si sono ricevute da Gio. Pacini le qui sotto partite, cioè:

dato per dare all'abate Doria di medaglie (7.20)

Nota di spese fatte da me Gio.Pacini per la gita di Napoli e permanenza dal dì 30 aprile 1789 come segue:

Adi 9: pagato al corriere che portò da Roma la cassettina dei rami (60 baj.)

Per dare al sig. Morghen per aver fatto tirare 360 stampe (5 baj.), questo dì 4 giugno 1789

Filza 544

1791

Io sott. ho ricevuto da S.E. Mons. Gaetani sc. 5.25 m.ta quali sono per n.350 stampe fatte stampare di suo ordine, e da me pagate a Giuseppe Sgarzi, mio stampatore- E sono per l'intero prezzo, e pagamento delle suddette. In fede, questo dì 22 luglio 1791. Raffaello Morghen

Lista di spese diverse fatte da me Giovanni Pacini per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di maggio 1791

Pagato per tiratura di 120 rami di Carlo III (1.70)

Lista di spese diverse fatte da me Giovanni Pacini per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di dicembre 1791

Adi 6: dato per accomodatura di una medaglia (30 baj.)

1792

Lista di spese diverse fatte da me Giovanni Pacini per servizio dell'Ecc.mo Mons. Gaetani nel mese di gennaio 1792

Adi 7: per una scatola di pietra del Vesuvio (2 scudi)

Si sono ricevuti da Gio.Pacini da me sottoscritto le qui sottoscritte partite, cioè:

per dare a Domenico Dognazi per pulitura di due medaglie (40 baj)

questo dì 3 maggio 1792

Filza 545

1794

Giovanni Pacini darà quattro scudi, i quali sono per diverse stampe di Marco Antonio, e di altri acquistate da Minorini, questo dì 25 giugno 1794

1795

Si sono ricevuti da me sottoscritto Gio. Pacini le qui sottoscritte partite, cioè:

per dare al sig. Flery incisore (2 scudi), Marzo 1795

Nota delle mancie che dispensa l'Ecc.mo Mons. Gaetani in occasione del ferragosto dell'anno 1795

detti della sig.ra Angelica Cafern[432] (30 baj.)

Nota delle mancie che dispensa l'Ecc.mo Mons. Gaetani in occasione delle feste natalizie dell'anno 1795

detti della sig.ra Angelica Cafern[433] (30 baj.)

1796

Conto approvato all'Ecc.mo Mons. Gaetani

Anello antico con testa di faccia (8 sc., a conto 10)

Pietrina in diaspro verde antica con lettere (50 baj.)

Medaglia di mistura di famiglia (30 baj.)

Medaglia di monetale (20 baj.)

Medaglia egizia (20 baj.)

Medaglione di Commodo (5 sc.)

Medaglia di Nerone (30 baj.)

Medaglione di due teste con tempio (5 sc.)

Medaglia di famiglia di argento (40 baj.)

Medaglia di Domiziano con tempio (15 baj.)

Medaglia di Nerone con macello (40 baj.)

Medaglia di argento imperiale (20 baj.)

Medaglia di Augusto restituito (50 baj.)

Medaglia di Antonino con congiaro (1 sc.)

Altre due medaglie di qualità incognite (60 baj.)

Altre due medaglie di Lucio Vero con Imperatore a cavallo e l'altra incognita (35 baj.)

Altre medaglie (4 sc.)

Altre medaglie di argento e di rame con templi (2 sc.)

tot: 26.10 sc.

Io sott. ho ricevuto da S.E. M. Gaetani per le mani del Sig. Giovanni Pacini scudi ventisei moneta quali sono per saldo di una nota di medaglie e altre cose antiche date a S.E. questo dì 13 gennaio 1796. Giacinto Frey.

[432] Molto probabilmente Angelica Kauffman
[433] Vedi nota 6

Ho ricevuto da Gio. Pacini scudi trenta per la compra del fiume Nilo dal cav. Cavaceppi (30 sc.). Questo dì 21 agosto 1796, io Mons. Onorato Caetani

Denari ricevuti da Gio. Pacini da me sott. nel mese di settembre del 1796

per pagare due pugnali legati in oro (5 sc.)

per pagare a Flery per due pugnali (1.50)

per pagare a Flery per tre medaglie (75 baj.)

questo dì 30 settembre 1796, io Mons. O.Caetani

Lista di mance che dispensa l'Ecc. Mons. Gaetani nel ferragosto dell'anno 1796:

detti della Sig.ra Angelica Kaferm[434] (30 baj.)

Appendice 3

Descrizione della raccolta di antichità di Onorato Caetani fatta dall'abate Luigi Lanzi (tratta dalla versione on-line del volume L. Lanzi, *Taccuino di Roma e di Toscana (1779-1789),* a cura di D. Levi, Pisa 2007, reperibile sul sito Memofonte.it)

[17 r]: Eccellentissima Casa Caserta. Monsignor di Caserta o Gaetani ha presso di sé una Raccolta di bronzi trovati in gran parte ne' suoi feudi; fra quali il pezzo più singolare e una biga di vacche col suo timone che finisce in giogo, retto da Diana Lucifera che sta entro il cocchio. Questo e alquanto centinato all'intorno, meno pero che nella biga del Pazzaglia, ed e chiuso dalla parte posteriore in guisa che chi lo regge cadendo all'indietro avesse riparo fino a mezza coscia in circa. Le sponde van declinando e terminano verso l'asse con poca altezza. La dea ha il panno sopra il capo come le deità maritate e s'incurva alquanto; vuota entro per servir d'infundibolo. Al fianco esteriore delle vacche e annesso il [Lieno o Licno] e ad esse pure e raccomandata la catenella per sospendere la lucerna.
Un piede Romano segnato da una parte con 16 dita, dall'altra con 12 palmi. E di bronzo e i segni son lineette d'argento. Nel mezzo vi e quasi una stelletta pur di linee d'argento; da una parte e alquanto incavato, quasi per applicarlo meglio nelle misure.

Uno stile con paletta come in altri Musei e nel Mediceo; ha di singolare il lavoro del fusto che tutto e a spire con qualche intervallo a luogo a luogo, ma non terete per tenerlo. Lungo 4 dita. Un candelabro con coppa unita e piede semplice come nel Mediceo. Ha di notabilissimo un vaso di sottil bronzo, tutto cisellato d'intorno, il cui piede combina per

[434] Anche qua probabilmente si intende Angelica Kauffman

l'appunto col disco del candelabro con cui fu trovato e vedesi fatto apposta. Spiega a maraviglia l'uso de' candelabri per suffumigj. Il vaso ha una sponda al di dentro, o labbro pur cisellato, e credo che ricevesse una padellina di ferro ove metter fuoco. Una bellissima situla con un sol manico che termina in becco d'oca e al di sopra e lavorato a sfogliami come il creduto manico di porta del Mediceo. E lungo un terzo piu delle situle maggiori del Mediceo e a proporzione piu stretta. Altro vaso a cui e annesso il tripodetto. E a foggia di un gran simpulo, ma con beccuccio ch'e smarrito e ne resta solo l'apertura rotonda a cui era raccomandato. Per esso vedesi il vaso interiormente come diviso in due e dubito che servisse a scaldar acqua e a temperarla. Protome di Silvano simile alla medicea maggiore, ma di assai miglior disegno, con simile incavo per incastrarla nel muro e rilievo pur simile. Ha di piu il pedo appoggiato su la destra spalla e conservato a maraviglia e nella parte sinistra la nebride con alcuni pomi ch'egli tiene come altrove Vertunno. E cinto pur d'ellera.
Altra testa di Sileno alquanto maggiore delle piccole Medicee di
ottimo gusto.
Una maschera di Sileno e una testa di Vittoria vittata come nell'ottavo armadio mediceo.

Un Giovanetto vestito di Endromide succinta con un cappuccio piuttosto rotondo che gli cinge tutto il capo [17v] a modo di cuffia e non gli sta attaccato alla veste. Tiene un ginocchio a terra, un altro alzato e nella sinistra tiene stretto verso il petto un disco rotondo. E di figura piatta come il cavallo e l'ignudo del Mediceo ed ha come quello una piccola base, ma senza lavori: e di proporzione un terzo maggiore.
Una bilancina con uncino sopra e 2 sotto che nell'asta ha le intaccature come la Medicea; il peso e quasi a pera, la proporzione come la minore medicea, ch'e meno intera e men conservata.

Uno sprone della solita foggia antica con punta di diamante come ne' Medicei; ha di particolare la conservazione, giacche in cima alle due parti estreme va annesso un quadratello di bronzo onde raccomandarlo a stringa di cuojo. Varie sei sp[ich]e [o spire] tutte nel rovescio con numero fino al 14. Tessera di piombo: d'una parte un fallo guernito, dall'altra Testa con acconciatura di Messalina. Un disco molto rilevato nella sponda, poco piu ampio del Catino Mediceo, ma più piatto e di sponda men alta: entro vi e figurato a bulino un porto elevato assai e d'intorno pesci e genj o similifigure. (La celebre medaglia di Bruto con pugnale, pagata zecchini 50. Somiglia AlessandroMagno).
Una coppa da candelabro con nodo sotto e fioretti all'intorno come le [ill.] sode del gabinetto Mediceo; piu ornata. Due figure etrusche compagne, giacenti in modo che il sinistro cubito e appoggiato a un origliere; in altra a due. Sono di terza in quarta grandezza, ambedue etrusche. L'una e d'uomo con barba, capelli e positura di sintesi assai simile a due vecchi medicei del vaso etrusco, nella destra tiene una patera alquanto china. L'altra della stessa misura e una donna con veste tutta pieghettata per lungo come la Ninfa che riceve Bacco nel bassorilievo di villa Albani; ha pure un manto; tiene nella mano sinistra un corno elevato come i Genj domestici, ma l'essere alquanto diviso nel mezzo da qualche dubbio che non sia altro, seben può essere e lo credo ornamento; l'altro nella destra e rovesciato.

Nel rovescio vi e piccolo incavo e posano in piccola base ne posson dirsi mezzo rilievo. Questi pezzi son lavorati nel gusto di varie urne etrusche. Un frammento di bassorilievo in pietra in cui vedesi un uomo barbato e con capelli ben assetti e annodati alla nuca, affatto ignudo, che nella parte sinistra tiene un panierino quadrato con 5 o 6 frutti, forse Pr[iap]o; e l'aver testa simile a quelle d'infiniti Ermi spiegam che questi non son Giovi terminali almeno sicuramente.

Una bulla che apresi a maniera delle custodie, ma il coperchio non ha controcassa: in questa e dirilievo un fallo guernito; nell'altra parte tre bucherelli, forse per cordoncini, e nel di dentro altre superstizioni.

Varj animali terza grandezza; un toro, 2 o 3 cani di sesta grandezza, una lionessa giacente, un Lione etrusco della miglior maniera che abbia veduto finora; quarta grandezza. La Raccolta delle medaglie e di un gusto particolare, essendovi ridotto cio che ha rapporto a fabbriche e ad architetture, verbi gratia l'Arco di Druso de Germanis di Rimini con Augusto; di Severo; di Trajano insigne per rarita e bellezza la sua via, la colonna, il porto di Ancona dello stesso; la colonna Antonina; il porto d'Anzio in Nerone; i Tempj di Venere Pasia di Roma e Augusto; altri disegnati nelle allocuzioni; altri greci; le terme Alessandrine (falso); il circo di Caracalla [valutato] zecchini 15 in bronzo; il Colosseo o Anfiteatro Flavio; la moneta in argento [iscrizione DEDICATIO AEDIS] di Faustina assai rara; la Citta di Costantinopoli in Michele; la pianta di Atene inedita; i tempj di Vesta, Romolo, Giove Ultore, Tonante ecc. Varie inedite come di Erodoto [iscrizione EPOcOTOY AΛIKAPNAΣ] colla testa barbata e col rovescio donna, testa diademata Imperiale. Altra [iscrizione MEΓAPAIXN], testa di Filosofo con panno, barbata e creduta di Euclide ~ rovescio di donna con due faci: epigrafe cassata. Ambedue mezzane. Omero sedente e sfinge [ill.] di Smirne.

Appendice 4

«Antichità in metallo consegnate a Mons. Onorato Caetani dal gabinetto di suo fratello, il duca Francesco V Caetani, 18.XI.1778» (dal faldone *Vita e opere: A, B, C,* nel Fondo «Monsignor Onorato Caetani» dell'archivio della Fondazione «Camillo Caetani» di Roma)

Due fauni egizi a sedere

Due statuette di Mercurio

Un mezzo busto di un fauno

Una Venere senza li piedi

Tre piedistalli ovati bislunghi

Un mascherone piccolo

Altri due con teste di bue

Altro più grande di una Proserpina

Un piedistallo ad uso di campana

Un pomo geroglificato

Due piccoli piedistalli, o siano capitelli

Una collana piccola ad uso di bracciale spuntato

Piccola statuetta in ginocchio a tirar acqua

Un traghenetto [?] di catena con suo anello

Una tazza, ossia concolina ad uso di sacrifici istoriata

Un paio di termini, o maniglie compagne

Un piede di cavallo al naturale

Una lucerna bislunga con suo anello, e catena con figura di serpe

Altra con due lumi, e suo cameo con anello, e catena

Altra con sorcetto, che lecca l'oglio

Altra semplice con foglietta al suo manico

Altra a due lumi con due pizzetti

Altra con sua catena fatta a maschera

Altra a grugno di schiavo

Altra piccolissima

Un vaso da speziale per distillare

Altra a guisa di nancella col suo manico

Altra lucerna a carro con due bovi colla statuetta di Diana, che deve andarci sopra

Una sfinge con suo piedistallo di marmo giallo

Una rota per sacrifici

Un candelabro con tre piedi scannellato

Una tazza mezza logora

La misura del palmo romano a guisa di riga

Appendice 5

«Estratto» di Onorato Caetani delle *Opere* di Mengs pubblicato nel 1781 sulle colonne del periodico «Efemeridi Letterarie» di Roma (si veda il paragrafo 2 del Capitolo III di questa dissertazione)

Num. VIII Li 24 Febbraio 1781

PARMA (pp. 62-64)

Opere di Antonio Raffaele Mengs primo pittore della M. di Carlo III Re di Spagna pubblicate da Don Giuseppe Nicola d'Azara. Dalla stamperia Reale 1780. in 4 Art. I.

Ecco il monumento più durevole, e veramente *aere perrennius,* che il magnifico genio del Sig. Cav. de Azara poteva innalzare al suo defunto amico, Antonio Raffaele Mengs primo pittore del gran Monarca delle Spagne Carlo III, e pittor primario del secol nostro. Il tempo distruggerà finalmente i sublimi lavori del dotto pennello di questo grand'artefice; ma i suoi scritti, che vengono ora pubblicati coi nitidissimi tipi del Sig. Bodoni, a spese del Sig. Cav. de Azara, porteranno insieme uniti alla più remota posterità i nomi del gran pittore, e dell'illuminato, e rispettabile editore. Noi saremo forse un po' diffusi nel riferire queste opere di Mengs; giova però sperare, che l'amenità, ed importanza del loro argomento ci farà sicuramente perdonare questa nostra diffusione. Ma senz'altri preamboli venghiamo al libro. Incominciando dal primo volume, dopo la dedica al Re di Spagna, s'incontrano in esso le memorie concernenti la vita del Mengs stese dall'illustre editore. Siamo sicuri, che queste piaceranno moltissimo non meno ai Filosofi, che diriggono le loro mire ad un piano di educazione, il più adatto a sviluppare i talenti dell'uomo nella pratica delle arti, che agli artisti stessi. In ultimo di questa vita trovasi la lista delle pitture fatte in Spagna si per il Re, e le persone reali, come per i particolari. Dopo queste memorie della vita del Mengs vengono le riflessioni sulla bellezza, e sul gusto della pittura stese dal Mengs istesso, e divise in tre parti, colle osservazioni del Cavaliere Don Giuseppe Nicola d'Azara fu questo trattato divise in dodici paragrafi; indi veggonsi le riflessioni del Mengs sopra i tre pittori Raffaele, Correggio, e Tiziano, e sopra gli antichi, divise in cinque capitoli; e si chiude finalmente il volume con un frammento di discorso sopra i mezzi di far fiorire le belle arti in Spagna, e colla lettera del Mengs a Mr. Falconet scultore Francese a Pietroburgo. Trattando nella prima di queste opere della causa della bellezza nelle cose visibili, ei dice che molte cose in natura prive di bellezza diventan belle per l'attinenza, che ha una parte all'altra, e riflette, che le parti più perfette, e belle sono spesso meno utili di quello, che lo sono le meno perfette; perchè queste sono suscettibili di diverse operazioni, e possono produrre più d'un effetto, quelle al contrario non ne fanno, che un solo. Ciò confermasi in tutti i colori, e in tutti gli aspetti o forme. Quindi passa a parlarci dei tre colori perfetti, e dei meno perfetti, che si dimostrano suscettibili d'una variazione quasi infinita; gli uni, e gli altri sono egualmente per altro utili. La proposizione, che si prende a provare nel cap V, si è che l'arte può superar la natura, proposizione così vera, che siccome si è detto, che il più bel

uomo, e la più bella donna, che vi siano su la terra sono le due statue d'Apollo, e della Venere di Firenze, per tali riconosciute anche dall'anatomico Cheselden, che ne ha delineato colle loro proporzioni due scheletri, così il Giudizio di Michel'Angelo ci prova, che un pittore è padrone di saper far una mossa nel nudo, che sebbene impossibilitata la natura a saperla fare, sa supplire l'ingegno d'un pittore al come potrebbe farla. Ed ecco come l'arte fa superar la natura. Ciocchè dicesi in tutta questa prima parte intorno alla bellezza si uniforma con ciò che avea scritto Bacone da Verulamio, che disse non essersi giammai veduto bel viso senza qualche difformità nel resto del corpo, e che la polizia, e l'eleganza erano le vere compagne della bellezza. Nella seconda parte trattando del gusto, ci dice che un quadro può esser di buon gusto benchè partecipi pochissimo della perfezione. Caratterizza per opera di buon gusto in pittura quella in cui si vedono ben espressi gli oggetti principali, o pure vi si osserva una facilità tale, che l'arte, e la fatica restano coperte. Si è rimproverato all'Autore di non aver avuto tale facilità, la qual suole esser prodotta più dalla natura che ci inclina, che da tutta l'arte, che ci affatica. Termina il cap 3 col dire, che non vi è stato professore in pittura, che abbia avuto un gusto egualmente buono in tutte le sue parti, e ciò appunto forma la distinzione del gusto fra i professori. Nel cap. IV parlando dell'unione del gusto coll'imitazione ci dice, che è più stimabile il pittore, che ha molto dell'ideale, di quello, che non possiede, se non che la mera imitazione; e bensì gran maestro che sa possederle tutte e due. Per idea egli non intende, che la buona scelta, che si deve fare delle cose naturali, e non già un'invenzione di cose nuove. Parla indi della differenza tra il gusto, e la maniera; quello sta nella scelta; questa che non è una finzione, è di due generazioni; poichè coloro che hanno cercato il grande, alle volte hanno tralasciato tante parti, che anche l'essenziale dell'oggetto stesso è restato mutato, e guasto; altri poi hanno voluto migliorare, e correggere le cose da loro scelte gustando la natura istessa, eccedendo nelle forme, e nel disegno, nel colorito, nel chiaroscuro & c. Il vero gusto è quel che sceglie dalla natura il meglio serbando l'essenziale d'ogni cosa; in tal guisa la natura vien migliorata, ma non mutata, come succede nella maniera. I due capitoli seguenti sono il V, ei VI. Nel primo trattasi della storia del gusto, e nel secondo trovasi un'istruzione al pittore per conseguire il buon gusto, e così termina la seconda parte di questo trattato. Nella III parte finalmente, che il Mengs credette di dover aggiungere in processo di tempo alle prime due, affine di meglio illustrare le cose ivi dette, trattasi degli esempi del gusto. Otto capitoli essa abbraccia. Il primo contiene alcune considerazioni sul disegno di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano, e sull'intenzione ch'eglino hanno avuto nella scelta del medesimo; il secondo concerne il loro chiaroscuro, il terzo il colorito, il quarto la loro composizione, il quinto i loro panneggiamenti, il sesto la loro armonia, ed in questa innalza il Correggio, e dice di Raffaello, che siccome questi non si diede mai un particolare pensiere per il piacevole, ma soltanto per l'espressivo, così fece pochissimo in questa parte, e se qualche cosa se ne trova nelle sue opere è derivato più tosto da imitazione della natura, che da una cognizione particolare. Benchè il cap VII sia intitolato *Conclusione dell'opera* nondimeno dopo di esso vi è anche un altro cap. cioè l'VIII ove si fa il paragone del gusto degli antichi, e delle loro intenzioni nella scelta di esso con quello dei moderni. Questo oggetto è bello, ma sarebbe stato desiderabile, che fosse stato più approfondito, e diffuso. Sieguono le osservazioni del Sig. Cavaliere d'Azara sul precedente trattato. I confini prescrittici ne' nostri fogli non permettono di farne neppure un succinto esame. Basterà il dire a elogio dell'editore ciocchè disse il cittadin di Ginevra, che i Spagnuoli sono i soli delle quattro nazioni d'Europa Francesi, Inglesi, ed Alemanni, che di ritorno alla lor patria fan riportar di ciocchè han veduto qualche osservazione utile al loro paese. Ci spiace solo, che chiuda l'ultimo paragrafo col non aver una grandissima idea del

merito del Michel'Angelo, quando noi crediamo di poter asserire, che il più gran talento, che sia comparso nelle belle arti, sia il Buonarroti a fronte anche dei tre tanto rammentati da Mengs, Raffaello, Correggio, e Tiziano, e se la correzione del disegno, e l'intelligenza dell'anatomia sono solo mezzi, non fine della pittura, come si conviene, non si darà mai giammai pittore, che saprà dispiacere con i primi, e forse dispiacerà molto senza di questi. E l'opinione comune è tale, che una cosa ben disegnata è sempre bella.

Num. IX Li 3 marzo 1781

PARMA (pp. 69-72)

Opere di Antonio Raffaele Mengs primo pittore della M. di Carlo III. Re di Spagna pubblicate da Don Giuseppe Niccola d'Azara. Dalla stamperia reale 1780. in 4. Art. II.

Raffaele, Correggio, e Tiziano furono soggetti di ammirazione tale al Mengs, che non contentandosi di averne scritto ciocchè si è veduto nell'articolo precedente, volle estenderne delle riflessioni particolari, che formano il manoscritto, che sebbene imperfetto, come ci avverte l'editore, è fedelmente dato al pubblico, perchè forse è di molto superiore al primo di cui abbiamo parlato. Si esamina il disegno, il chiaroscuro, il colorito, l'imitazione, la composizione, e l'ideale di tutti tre questi pittori, de' quali Raffaele dicesi il più stimabile. Dopo aver dato le egole generali per giudicare del merito dei pittori, Mengs dà i suoi consigli, o precetti per arrivare alla perfezione della pittura. Trattandosi dei pregi, e difetti di Raffaele si parla del suo disegno, il quale dicesi non esser stato sì perfetto, e compito come quello degli antichi, perchè Raffaele non ebbe la perfezione del vero bello, che possederono i Greci, e non conoscea la bellezza ideale; perciò fu più eccellente nelle figure degli Apostoli, e dei Filosofi, che nelle divine. Ciocchè qui scrive il Sig. Mengs pare trovarsi opposto a quello, che spiritosamente dice Federigo Zuccari in una postilla di suo pugno, che leggesi in un esemplare del Vasari qui in Roma nella biblioteca Corsini, ove chiamasi Raffaele superiore ad ogni sorta di teste eccetto quelle de' diavoli. Mengs peraltro qui cita la lettera scritta a Baldassare Castiglioni fu la Galatea di Agostino Chigi, ove Raffaele confessa d'ignorare l'ideale. Si vuole dal nostro autore, che Raffaele abbozzasse solo sopra abbozzetti di cera, e deduce il suo ragionamento dal quadro della trasfigurazione. Sembra adunque aver ignorato il celebre abbozzetto, che v'è di questo quadro in casa Albani, e che era una volta della famiglia Caetani. Ci dice dopo le lodi, che dà a Raffaele, che le sue figure sembrano esser state sempre grosse, ed ordinarie, e che questo gusto non l'abbandonò giammai, che nel quadro della Teologia detto anche del Sacramento, così ben inciso in oggi dal Sig. Volpato, a fresco egli ha il miglior colorito; che nella Scuola d'Atene lo ha confuso, ed in quello dell'Eliodoro non lo ha delicato, e finalmente nell'incendio di borgo il disegno gli sè obbliare il colorito. Si esamina, e si giudica il quadro della trasfigurazione in tutte le sue parti. Ci si afferma, che il gruppo dell'energumeno non è dipinto da Raffaele, ma da Giulio Romano: non è meraviglia dunque se comunemente vien detto, che quello del Domenichino a Grotta Ferrata sia superiore a questo . Sembra esser d'opinione non trovarsi quadro intero ad olio dipinto tutto di mano di Raffaele, ond'è che non si possa giudicare sul punto del suo colorito. Così Mengs qui è il primo pittore a non poter giudicare del colorito di Raffaele, e a non farlo passare per una gran colorita ad olio; la maraviglia si è che si portano le prove di ciò, dedotte da alcune correzioni, che si vedono nel quadro della trasfigurazione, e che queste prove servono a confermare più che a distruggere la forza del

colorito in questo quadro ad olio, che si dica in contrario, che Raffaele non avesse una sufficiente pratica. Dopo averci paragonato con belle riflessioni pratiche la maniera degli antichi con quella di Raffaele avendoci detto, che nella composizione fu Raffaele sorprendente non avendo esso modello presso gli antichi, è degno da leggersi il che termina col provarci, che Raffaele avendoci detto, che nella composizione fu Raffaele sorprendente non avendo esso modello presso gli antichi, è degno da leggersi il § che termina col provarci, che Raffaele non era ideale nella bellezza, ma solo nell'educazione delle espressioni; quindi secondo Mengs avea gusto squisito, poco ideale nel disegno, nel colorito meno, e nel chiaroscuro niente, e si deduce che il suo gusto del disegno era eccellente, e che egli ha aperto il cammino ai belli panneggiamenti, benchè pochissimo variati: Così il Sig. Mengs. Noi non sappiamo se questa parola *ideale* da lui usata lo sia anche da Lionardo da Vinci, che passa per uno dei codici di pittura. E' certo, che il Conte Algarotti nel suo *saggio sulla pittura* non l'usa. Trattandosi del gusto di Correggio ci spregiudica circa l'opinione, che si ha di lui, ch'egli non abbia conosciuto l'antico, e non sia venuto mai a Roma, dicendoci che non se ne fa niente di certo. Ci rileva, che Correggio dipingeva le sue figure come erano i contorni degli oggetti del suo paese la Lombardia, cosicchè se Alberto Duro vestì tutti i popoli cogli abiti del suo paese, Correggio ha dato il viso. Loda molto la scoperta, che Correggio fece d'un nuovo gusto di disegno, ignoto prima di lui, cioè *l'ondeggiamento* tanto elegante in pittura, gusto che non è mai stato poi giammai da alcuno imitato. I contorni di Annibale Carracci, che cercò forse seguirlo, non sono mai ondati, perchè circolari, e mai convessi. Quindi dal solito, che si vede tra la prima maniera secca di Correggio, e il suo gusto grande senza opere intermedie si dee congetturare, ch'egli abbia veduto l'antico. Quindi si esamina il divario, che passa tra il disegno degli antichi, e quello di Correggio. Circa al colorito si dice, che fu molto buono, ma poco delicato, non uguagliando nè la vivacità di Tiziano, nè la morbidezza di Giorgione, nè la delicatezza di Wan Dyck. Al cap. IV si parla dl gusto di Tiziano, e si mette il colorito di Giorgione suo discepolo al di sopra del maestro, e in generale si taccia tutta la scuola Veneziana per poco disegnatrice, perchè fu poco paziente; dicendosi che Tiziano istesso vi fu trascurato, che nel colorito più d'ognialtro egli è ammirabile, ma che generalmente ha terminato poco le cose, non ostante che circa il colorito Tiziano, e Giorgione furono i primi a conoscerlo, e se ne portano delle prove. Mengs decide, che la scuola romana non lo ha avuto mai buono, che la Lombardia lo ha avuto migliore , e la Veneziana eccellente, essendosi questa esercitata molto a far ritratti, che apprendono a studiare la varietà grande della natura. Se questo è, in Roma abbiamo ora il primo pittore, che riparerà col tempo alla disistima della nostra scuola rapporto al colorito, giacchè niuno nel secolo ha fatto più ritratti di lui. Noi peraltro con permissione del Sig. Mengs non crediamo, che questa ragione basti per cedere il nostro posto alla scuola Veneziana. Lodando e criticando Tiziano non parlasi degli errori di costumi da lui commessi, e rilevatici dall'Algarotti. Nel cap. V si parla del gusto degli antichi. Questa materia è stata magistralmente trattata dal Sig. Winkelmann: basterà qui dire col Mengs, che dal secolo di Alessandro fino alla rovina dell'arte coll'impero Greco si andò sempre acquistando qualche nuovo ornamento nella pittura. Mengs conchiude con ragioni, che i moderni sono inferiori agli antichi, e opina dal non vedersi nome Latino agli autori di buone statue, che i Romani non furono grandi artisti. Poscia passa ad esaminare le quattro statue più famose, che noi altri Romani abbiamo, l'Apollo per la sveltezze, e l'eleganza, il Laocoonte per il genere alterato, l'Ercole per il robusto, ed il Gladiatore per la semplicità, aggiungendosi il torso del Vaticano per il sublime. Qui il Sig. Mengs da grand'uomo ci fa vedere in che consiste, e di quali linee o angoli son composti i contorni, e le parti di tutte queste statue, e il loro effetto. Questo è

uno dei bei pezzi di quest'opera, e altro che un Mengs poteva farlo. Non si vuol peraltro mancar qui di osservare un errore, che si commette chiamando la vena cava quella, che passa nell'interiore della coscia, e ciò sul proposito di rivelarci le bellezze del torso. Questa è una vera ignoranza dei veri nomi anatomici perdonabile forse a un Mengs pittore, a cui poco importa il sapere il nome delle vene, ma solo la loro giusta situazione, ma imperdonabile a un Mengs scrittore, e autore. Dopo averci dimostrato la perfezione di queste cinque statue non sappiamo vedere la ragione perchè debbasi mettere la pittura antica al di sopra della scoltura in fatto di disegno. I buoni esemplari di pitture antiche più noi non l'abbiamo; tutto ciò che ci vien detto dagli scrittori può essere una prova al più della fama, che aveva un artefice relativamente ai confini, a cui era arrivata l'arte ai suoi tempi, e non in ragione del merito, e dell'eccellenza dell'opera. Il Sig. Mengs è stato pure testimonio oculare in Roma della più bella scoperta antica, che si sia mai fatta in genere di pittura, ed egli gli è accorto, che meritava questa i suoi colori, onde si compiacque di ritornare discepolo, e si pose a copiarla in ultimo di sua vita. Bisogna bene, che questa Venere, che fa cadere dagli alberi gli amorini fosse presso gli antichi opera di qualche grand'uomo, dacchè abbiamo nelle medaglie di Lucilia questo stesso soggetto, come si può vedere nel Museo del Re di Francia, e in quello qui in Roma di Monsig. Caetani. Ora noi ci appelliamo a qualunque valente pittore per giudice sul merito del disegno di queste pitture, e se vale una di Michel'Angelo, e dell'istesso Raffaele. Peccato che Roma così conservatrice de' belli originali abbia trascurato di conservare entro le sue mura un monumento così pregevole di antico colorito. Noi dunque non sappiamo dunque aderire all'opinione del Sig. Mengs, che ci decide che le pitture antiche vagliano le migliori di Raffaele. Non v'à dubbio, che la sua autorità non sia di gran peso in cose, che altro che lui nel mondo poteva giudicare. In tanto prima della sua assertiva niuno dei scrittori pittori ci ha detto questo. Qual infelice giudizio si è mai portato su le nozze Aldobrandini. Terminato questo trattato siegue il frammento ove il nostro Autore è uno de' primi a nostri tempi a parlarci della storia delle belle arti in Spagna. Termina questo primo volume con la lettera di Mengs al Sig. Falconet scultore a Pietroburgo. Il soggetto di questa si è la difesa, che vi fa Mengs del suo amico Winkelmann più che la sua propria come egli stesso dice. Il Falconet scrisse due Tomi contro Plinio, contro Cicerone, contro il cavallo di Marco Aurelio, contro Winkelmann, e contro Mengs; l'è per vendicare i torti fatti all'amico già miseramente trucidato, che questa lettera dal Mengs fu scritta in Francese, e l'editore ci dice di uno stile ben infelice perchè Mengs lo sapeva mediocramente. Il Sig. Falconet a noi ci pare, che non solo abbia il torto, ma che sia plagiario in ciocchè dice del cavallo di Marco Aurelio, come può ricavarsi dalla lettera del Sig. Conte Algarotti al Sig. Eustachio Zanotti in data di Venezia 27 settembre 1760.

Num. X Li 10 Marzo 1781

PARMA (pp.75-78)

Opere di Antonio Raffaele Mengs primo pittore della M. di Carlo III di Re di Spagna pubblicate da Don Giuseppe Nicola d'Azara. Dalla stamperia Reale 1780 in 4 Art. III

Comincia il volume secondo colla lettera del Mengs a Monsignor Fabroni Provveditor generale dell'Università di Pisa sul proposito d'una dissertazione, nella quale questo letterato pubblicò una descrizione delle statue rappresentanti la favola di Niobe, che dalla

villa Medici di Roma furono trasportate a Firenze. Il Sig. Mengs non solo dubita della singolar bellezza di questo gruppo, ma ancora della sua originalità, e vuole, che non solo ammirano, e nominatamente l'Apollo, il Gladiatore, l'Ercole, e il Laocoonte non sieno, che copie di molto più famosi originali Greci. Ma prima di tutto si vorrebbe domandare al Mengs qual idea si era egli fatta mai del bellissimo degli antichi, se tutto ciò che abbiamo di più bello è anche inferiore secondo lui a quel che gli antichi deggiono aver saputo fare, e di cui per nostra disgrazia, e sua più non abbiamo gli originali? Egli crede, che la stima, che hanno avuto sinora le statue della Niobe, proceda dal sembrarci esse assai belle perchè non abbiamo più le bellissime, appunto come la Venere del Vaticano pare bellissima a chi non ha veduto quella del palazzo reale di Madrid; perciò fu questo fondamento scrive qui al Prelato suo corrispondente di non poter mai credere, che questa statua sia veramente opera di un sommo artefice, mentre potrebbe prendersi più tosto per una copia fatta da migliore originale. Se il Signor Mengs si fosse contentato di dirci, che non credeva di considerare questa raccolta come veramente opera di un sommo artefice, egli avrebbe ragionato secondo i suoi lumi superiori che avea, e noi ardiremmo di opporvisi; ma allorchè egli s'inoltra a dirci, anzi che esser questa statua di Scopa, o di Prassitele, non giudicarla, che una copia, il Sig. Mengs non si mostra se non voler qui più dubitare, che ragionare, cosicchè qualche volta, ci si permetta, che 'l diciamo, non si mostra neppur conseguente. Nel seguito della lettera scrive francamente, sembrargli incredibile, che noi altri Romani specialmente posseghiamo opere dei più celebri artefici dell'antichità, affermandoci, che se agli occhi suoi fossero comparse insuperabili queste opere, che abbiamo, ne avrebbe accusato piuttosto la sua propria ignoranza di quello, che cedere alla ragione, la quale gli diceva, che non sono queste opere rimasteci, di quelle insuperabili. Qui il Sig. Mengs a noi pare di essersi creduto un miglior giudice di Michel'Angelo, allorchè questi non si credette buono a rifare un braccio, che mancava al Laocoonte. Cosa ci avrebbe mai detto di più, se avesse avuto a giudicare cose del suo mestiere, cioè di pittura, poichè egli qui le crede insuperabili per la sua ignoranza in genere di scultura? Tra le ragioni, che si adducono per provarci, che le statue antiche, che ci sono rimaste, non sono se non le meno perfette, vi è questa che allorchè Roma, fu spogliata di statue non vi si saranno al certo lasciate quelle dei più insigni artefici. Ma se Petronio Arbitro ci dice, che Roma conteneva più statue, che uomini, chi potrassi immaginare, che il gusto depravato de' barbari abbia potuto distinguere le più perfette da quelle, che lo erano meno? Allorchè fra le scoperte fatte a nostri giorni alla villa Adriana abbiamo scavato dalle rovine il bel musaico delle Colombe, e il basso rilievo dell'Antinoo, l'uno e l'altro così ben descrittoci da Plinio, chi può aver luogo da dubitare, che non siano questi istessi, e per questa istessa ragione come il Sig. Mengs avrà potuto dubitare, che il Laocoonte, che abbiamo, che non sia quello istesso encomiato da Plinio? Contro questo nuovo scetticismo ne riclama l'istessa evidenza storica, e congettura per congettura egli avrà sempre il torno dalla parte di tutto ciò che v'è di più valevole testimonio nell'antichità. Fedro non ci attesta, che si opponevano nomi finti alle statue non deve intendersi, che degli abusi appunto come dal dirci Orazio, che Roma si compiaceva de' teatri plateali, non ne dobbiamo inserire, che i Romani non avessero isquisito gusto per il teatro. Come è sicuro il Sig. Mengs, che l'Apollo è lavorato in marmo d'Italia? Conosciamo noi forse tutte le miniere de' marmi, de' quali si servivano i Greci? E poi anche che lo fosse, il passo di Plinio, ch'egli allega non distrugge, che non potesse un artefice Greco eccellente in Italia stessa lavorare questa statua. Se il Laocoonte è di cinque pezzi, e se vè una scorrezione troppo notabile nel figlio maggiore, qual prova darà questa per crederla una copia? E poi qual copiatore, per infelice che fosse, potea commettere una simile scorrezione, che non trovavasi nell'originale? Le ultime parole, colle quali chiude

questa lettera il Sig Mengs, ci dicono esser molto utile secondo lui all'avanzamento dell'arte il riguardare i monumenti restatici come modelli di altri più eccellenti, e che ciò animerà alla perfezione delle arti istesse, e toglierà di mezzo la scusa di alcuni artefici, che nei loro errori trovano di che difendersi coll'imputarne a questi stessi monumenti. Lo zelo, che qui mostrasi per le belle arti, pare quello stesso, che mostrò Erasmo allorchè per far scriver meglio Latino si pose a criticar Cicerone. Se Raffaello, come chiude il nostro Autore i suoi pensieri, che su questo soggetto gli si sono affollati, ha imitato nelle due donne della trasfigurazione la Niobe, molto più, direm noi, l'ha imitata Michel'Angelo, che nel Giudizio ha copiata l'istessa Niobe col suo figlio in una figura di quelle tante mirabili, che vi sono. Com'è possibile, che si valenti pittori non trovassero un bello in ciò che imitavano? Passando al frammento di questa istessa lettera, che non fu mandata, vi si dice, che i nomi degli artefici apposti alle statue del Gladiatore, del Torso, e dell'Ercole non si ritrovano in veruno degli Autori antichi, che parlano di artisti eminenti. Ma domandiamo al Sig. Mengs se egli è ben certo dell'epoca del trasporto di queste statue in Roma, onde si ritrovassero questi autori contemporanei a queste statue, e ne dovessero perciò avere cognizione? Se si dubita del Laocoonte , come abbiamo dovuto dirci, se sia quello stesso di cui parla Plinio, un artista scettico avrebbe dubitato ancora quando anche Plinio ci avesse nominato gli autori di tutte queste statue. Se l'Ercole Farnesiano non deve essere opera di Glicone, perché la sua copia, che resta nel palazzo Pitti, porterebbe l'istesso nome, e non quello di Lisippo, da quando in qua non sarà permesso anche ad un copiatore di mettere il suo nome, dacchè Flaminio Vacca mise il suo al leone di villa Medici, che è copia dell'antico, che egli sta di prospetto? E poi quella supposizione del Mengs in credere l'Ercole di Pitti copia del Farnesiano, come conciliarla col ritratto di Commodo, che quello ha? L'argomento negativo di Fulvio Orsini, e del Vacca coevi alla scoperta dell'Ercole Farnesiano, rapporto al nome di Glicone, cosa prova mai, se non la loro poca diligenza, ed accuratezza. Parlandoci dell'Apollo Pitio del Vaticano, il Sig. Mengs pare, che ci voglia far credere, che non si può supporsi, che un insigne Greco l'abbia scolpito in Italia, nè tampoco, che la statua sia Greca: ma non si ricorda il Sig. Mengs di averci detto nelle riflessioni sopra Raffaello, Correggio, e Tiziano, parlandoci del gusto degli antichi, che i Romani non furono grandi artisti: come mai dunque qualcuno di essi avrà potuto fare l'Apollo, che per le idee, che abbiamo, se non è una statua perfettissima, è almeno perfetta? Qual ragione darà mai la poca accuratezza di Plinio nel descriverci i pregi dal Laocoonte, quando il carattere di Plinio non è dei più esatti, che ci abbia tramandato l'antichità, specialmente in tante altre cose, delle quali egli dovea esser miglior giudice competente, che della scultura. Le eccessive lodi, che' egli da' all'artista Agesandro autore di questa statua, non bastano per convincerci, che Plinio l'abbia creduta una delle più belle del suo tempo? Termina questo frammento col pregare il Sig. Mengs il suo Prelato a non dargli il titolo di audace nell'aver escluso l'originalità di tutte le statue antiche, appellandosi a qualche letterato, che possedendo l'esperienza dell'arte, e la scienza sopra l'antico l'avrebbe certamente vendicato. Ma qual altro, se non il paradosso Cornelio Agrippa potrebbe assumersi l'impegno di sostenere l'opinione del Mengs? La lettera del Mengs a Don Antonio Pons, che siegue, avendone noi di questa già parlato in altro tempo, noi crediamo a proposito di non farne qui menzione, riserbandoci nel seguente ultimo estratto ad esaminare il seguito di ciocchè contiene questo secondo volume, supponendo, ch'egli non ci tratterà, come finora ha fatto, in materie più degne al nostro secolo di aver per giudice un Pingal, che un Mengs.

ROMA (pp. 85-88)

Opere di Antonio Raffaele Mengs primo pittore della M. di Carlo III di Re di Spagna pubblicate da Don Giuseppe Niccla d'Azara. Dalla stamperia Reale 1780 in 4 Art. IV., ed ultimo.

Il seguito di questo volume contiene la lettera del Mengs a un amico sopra il principio, il progresso, e la decadenza dell'arte del disegno. L'oggetto ha qualche rapporto colla storia dell'arte del Sig. Winckelmann. Forse l'amicizia, che passava fra essi, ha dato motivo a discorsi tali su questa materia, onde l'uno, e l'altro si sono accinti a trattarla, Mengs praticamente, e Winckelmann teoricamente. Chi sa, che l'amico a cui è diretta la lettera non sia Winckelamnn stesso. Dopo averci descritto il progresso delle arti nella Grecia prima che i Romani ne facessero la conquista, ci fa vedere come come quelli dopo di questa ammirarono gli artisti Greci impegnandosi a coltivare le invenzion dei loro vinti.

Graecia victa ferum victorem vicit,
et artes
Intulit agresti Latio.....

La Grecia per la fatalità delle cose umane non perde le sue arti totalmente se non quando dovette essere invasa da una barbara nazione, che aveva per base di religione, e di politica il disprezzarle, e rovinarle. Non poco contribuì ancora secondo il Sig. Mengs alla rovina delle arti la necessità in cui si trovò il Cristianesimo di dover estirpare l'idolatria. Ma su queste parole del Mengs si potrebbe osservare, che se il Cristianesimo in quei tempi può aver distrutto qualche opera eccellente, ha ben compensato ai suoi danni col fornire occasioni ai più eccellenti artisti di esercitare le arti promovendo il culto delle immagini. I talenti della tempra del Sig. Mengs devono al cattolicesimo i più bei soggetti della pittura, che si vedono esposti al pubblico ne' tempi per venerarli. Dopo molti secoli rinacquero le arti in Italia. Ghiberto, Donatello, e il Buonarroti ne furono i ristoratori in Firenze. Quest'ultimo cercando la bellezza credette averla trovata nell'anatomia, ma al dir del Sig. Mengs non trovò appieno quel che cercava, perchè la bellezza non si trova in una sola parte, ma nel tutto, e nella unione dell'anatomia, e della proporzione. Qui pare che si tacciano come sproporzionate le figure di Michel' Angelo, se ciò è questa è la prima volta, che lo leggiamo. Parlandoci dell'Algardi ci si dice esser stato questi il primo a ricercar gli effetti del chiaroscuro nella scultura, ed uscire dai limiti del fine di questa, ch'è di imitare le forme della verità, e non le apparenze; il che è officio della pittura. In questa guisa l'Algardi introdusse lo stile *manierato*. Sembra dunque qui, che il Sig. Mengs ci dica, che ciò ch'è *maniera* in scultura è bellezza in pittura. Indi ci si da il carattere del Bernini, del Fiammingo, e del Rusconi l'ultimo scultore degno di esser citato, le cui opere sono più gustose che perfette, la loro bontà consistendo unicamente nell'osservanza di certe regole, le quali in cambio di onorar l'arte l'avviliscono. Qui il Sig. Mengs accenna quel principio già detto, e conosciuto, che nelle belle arti non basta solo per divenire eccellente l'osservare appieno la grammatica delle regole. Ci giudica poi il Sig. Mengs la scultura Francese scrivendoci, che lo stesso spirito, che regna tra quei pittori perseguitò anche gli scultori. Noi non crediamo, ch'egli abbia qui involto nelle sue idee il merito di un Pigal con quello d'un Falconet. Il sepolcro del Marescial di Sassonia vale un poco più della statua equestre del Czar Pietro a Pietroburgo. Parlandoci della pittura degli antichi Romani, scrive, che questi cercarono d'imitare, ora il gusto Egizio, ora il Greco, e si portano in esempio le pitture di Ercolano. Per verità i Romani vollero fa un misto d'imitazione tanto del gusto Greco, che dell'Egizio: così il

Pantheon sembra dalle medaglie Greche che ci restano, essere nel suo peristilio una copia di quei tempi magnifici della Grecia, e forse non ne han battuto gl'Imperadori medaglia, perchè questa si sarebbe rassomigliata ad altre Greche già coniate. La Piramide di Caio Cesto non ci presenta essa un piccolo modello di quelle magnifiche di Egitto? Mengs fa poi una digressione intorno ala paragone della pittura antica colla moderna, ed egli si determina per la prima, e c'intima di studiarla. Intanto Mengs istesso sembra esser giunto ad ammirare la pittura antica quando non era in stato di più studiarla. Forse sembrerà, che noi lo commentiamo un poco troppo, prendendo una qualche lode, ch'egli dà alle pitture dell'Ercolano per un'istruzione. La contraddizione in cui egli cade di chiamare infelici i Romani nelle loro pitture dopo di averne egli stesso dipinta un'antica in ultimo di sua vita, da' poca opinione della sua proposizione antecedente. Ritorna il Sig. Mengs a parlarci dei celebri pittori, che riprodussero l'arte in Italia. Leonardo da Vinci, e Pietro Perugino, il primo con i suoi principi di grandiosità, e il secondo con una certa grazia, e una facile semplicità crearono due rami di pittura, alla testa de quali trovansi Michel'Angelo, e Raffaello. Quello dipingeva la Sistina, cioè la più grande Epopeia, che si sia giammai immaginata, e che abbracciando il corso intero de' secoli non potea pensarla, che la testa del più grande artista dell'universo. Fu da queste pitture, che Raffaello imparò un nuovo stile, il primo frutto del quale fu il Profeta Isaia. A noi pare, che il Sig. Mengs fosse di questo così incantato, che l'abbia poi in qualche parte imitato nel suo Mosè della stanza dei papiri, e il ginocchio nudo del primo non è meno bello del braccio del secondo. Abbiamo veduto negli articoli precedenti aver Mengs una stima particolare per Tiziano, Correggio, e Raffaello. Infatti egli ha voluto ripassare col suo pennello le istesse idee, che questi aveano avuto. Così Mengs dipinse il Concilio de' Dei, e il Parnaso di Villa Albani come due soggetti Raffaelleschi. Egli fece il quadro del Presepio, perchè è lo stesso soggetto della celebre notte di Correggio, e finalmente la sua Venere postuma è fatta sopra quelle tante donne nude di Tiziano. Passa a darci in seguito tutti i caratteri secondo il suo giudizio d'ogni pittore da Michel'Angelo in poi. Questo è uno dei pezzi più istruttivi. Ci dispiace, ch'egli non ci parli dell'Olbenio nè del Tintoretto. Nell'arte d'intagliare si parla di Alberto Durero, e si tralascia Marco Antonio Raimondi. In Italia abbandonatosi il buon gusto della scuola de' Carracci si degenerò in uno stile spiritoso lontano dal solido. Chi si sarebbe immaginato in tempo di Michel'Angelo (è il Sig. Mengs che scrive) che potesse uscire dalla scuola di Toscana un Gio. da S. Giovanni, e un Pietro da Cortona. Le scuole di Bologna, e Lombardia non meno si estinsero, e all'Albano, al Cignani successero il Franceschino, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo. Questi è morto poco dopo il Mengs , cosicchè è desiderabile, che il capriccio finisca, e l'arte seguita. Si parla della nostra scuola Romana di Andrea Sacchi, di Carlo Maratta, ma ci dispiace, che non si faccia menzione di Benefiale, che appresso a noi altri Romani ha anche la sua stima; e dopo averci nominato un Solimene, perchè Mengs voleva tralasciare di nominarci anche il suo maestro. Era forse per lui questo minore di quello? Succedon dopo le memorie concernenti la vita di Correggio. L'editore ci apprende, che il principal fine del Mengs fu di supplire a quanto manca nella di lui vita, che ne scrisse Vasari, e di correggere gli equivoci di questo non meno, che quelli del suo commentatore Monsig. Bottari. Sopra il ragionamento intorno le belle arti di Madrid nel quale si anima lo stabilimento d'un Accademia, non si può dir altro che ciocchè scrisse il Conte Algarotti al Sig. Crespi, che non è a tali stabilimenti, che si deve la produzione de grandi uomini. Tiziano, Giorgione non sono stati Accademici, e Tintoretto cacciato dalla scuola di Tiziano da se solo divenne quel grandissimo pittore, quale nessuna Accademia ha formato di poi. Termina questo volume con le regole per i maestri affinchè l'insegnino bene la pittura, e per i discepoli affinché l'imparino. Comincia con un Dialogo,

ove vi sono molte belle regole pratiche per i principianti. Peccato che questi sia interrotto, tanto sono belle le risposte alle domande che si propongono. Noi peraltro possiam assicurare l'editore essere stato il Sig. Mengs molto alieno dal far mistero di questi Dialoghi, sapendo che un dotto Prelato de' suoi amici dopo di aver discorso alcune volte con esso lui di belle arti ne ottenne facilmente sette di questi Dialoghi di suo pugno gli argomenti de'quali erano. 1 Su la ricerca della bella bellezza, che ha la pittura, e sul merito de' pittori più celebri antichi, e moderni. 2 Della nostra capacità di giudicare su la pittura. 3 Dell'antichità, e dell'utilità della pittura. 4 Del disegno, che è più diffuso degli altri. 5 Del colorito. 6 Del chiaroscuro, e 7 della composizione. Terminano queste lezioni pratiche di pittura con un frammento su le proporzioni del corpo umano. Il sistema era già stato spiegato in parte da Winckelmann nella *storia dell'arte*, ma per non esservi, che le sole proporzioni della testa, ed avendo i suoi traduttori Francesi, e Italiani reso anche più oscuro questo articolo, si dovea temere, che la morte di Mengs dovesse far perdere queste sue idee. Noi consigliamo a leggere il seguito di queste lezioni pratiche, che consiste in dodici paragrafi su i vari oggetti della pittura. Nel 6 vi sono i giudizi sopra due pittori, ch'egli non aveva ancora esaminato cioè il Barocco, e il Rembrant. Nell'undicesimo si trovano le regole come si devono dipingere i mostri favolosi, satiri, e centauri & c. Noi protestiamo di aver volentieri faticato a fa conoscere le opere del Mengs, quanto che egli si è compiaciuto in ultimo di sua vita chiudere le sue fatiche col ritrattare un Romano, forse per riparare il torto, ch'avea fatto Properzio ai pittori stranieri in questo verso: *Turpis Romano Belgicus ore color.*

Appendice 6

"Lettera di N.N. Garzone nella Regia Stamperia di Parma all'Efemeridista di Roma" [Biblio Vat. coll: R.G. Teol. IV. 5184, int.6]

Prima di passare avanti bisogna, ch'io dica a V.S. Ill.ma chi sono io, giacché la mia condizione è di essere conosciuto da pochissimi in questo mondo. Io sono dunque un Garzone, che servo il Sig. Bodoni in questa Regia Stamperia. Questo impiego soddisfa la mia ambizione, fino a credermi uguale a lei nel nobile impegno di propagare, e promuovere le lettere, e i Letterati; poiché se gli Effemeridisti coi loro stupendi *giudizj* fanno conoscere le opere, ch'escono alla luce, e decidono sovranamente della sorte dei poveri autori; io col preparare l'inchiostro, e bagnare la carta, contribuisco alle belle edizioni, colle quali il mio Principale rende pregevoli i libri, e ricercati da tutti i bibliofili, che amano la nitidezza della stampa portata da lui all'ultima perfezione a gloria del nostro secolo, e della nostra Italia.

Ora ch'ella sa, chi son io, bisogna che le dica ancora il motivo, che ho avuto d'incomodarla con questa lettera. Ne' giorni passati stampammo le opere di un certo pittore chiamato Mengs. Nel vedere la cura, e l'impegno, con cui il mio Principale faceva eseguire questa edizione, io mi figurava dover essere questa qualche gran cosa; e mi lusingava di averne una buona mancia per le mie fatiche. In fatti finita l'impressione, ricevei in dono dall'Editore cento esemplari, che a una doppia l'uno, secondo gli avea tassati il Sig. Bodoni, faceano cento doppie per me, se so computar bene; somma, che in mia vita non ho veduta insieme, e che mi fece voltare la testa, non pensando, e non sognando altro per molti

giorni, e molte notti, che le mie care cento doppie. La mia lusinga andò ancora più avanti. Lascerò, che gli esemplari degli altri siano venduti (diceva io a me stesso) ed aspetterò che l'Effemeridi di Roma; che sono la Tromba della Letteratura, il di cui suono dà, e leva la fortuna agli autori, e sbalordisce i lettori, a guisa del corno d'Astolfo, che faceva istupidire i malandrini, e fuggire le Arpie; lascerò, dicea ,che l'Effemeridi Romane dal loro inappellabile Tribunale facciano l'elogio sincero, dotto, erudito, spassionato, elegante di questo libro, quale lo sogliono tessere delle grandi opere, e portentose poesie, ch'estraggono, ed allora i miei cento esemplari saranno ricercati, e venduti a più caro prezzo; e chi sa, che non mi trovi con qualche migliaio di scudi da poter fare il signore.

Tutte le mie speranze, com'Ella vede Sig. Effemeridista, erano riposte nel di lei *giudizio.* Ma oh, vicende delle umane cose! Quello di lei *giudizio* ha frastornate tutte le mie fortune, ed ha rovinate le mie ricchezze, mandando in fumo le mie cento doppie. Compatisca dunque io con cuore trafitto dal colpo fatale, ch'Ella viene a dare alla mia borsa, sfogo il mio dolore, e mi permetta, ch'io la capaciti del torto, che mi ha fatto, screditando questo benedetto libro. Forse il di lei grand'animo si muoverà a pietà, sentendo le mie sciagure.

La prima mia disgrazia proviene da un *qui pro quo,* che V.S. Ill.ma ad uso di speziale ha preso; poiché credendo di fare l'estratto del libro di Mengs, per farlo conoscere dal Polo Artico all'Antartico, che sono i limiti della giurisdizione del di lei giornale; Ella ha preso in mano qualche altro volume della sua scelta, e copiosa biblioteca, e ce l'ha dato per l'opera di quel pittore. Dico così, perché più leggo i fogli dell'Effemeridi, meno io trovo Mengs. Anzi, vi leggo tutto il contrario di ciò, che l'autore ha detto; e sfido chiunque abbia il coraggio, e lo stomaco così forte da mettersi in corpo le Effemeridi, ed il libro, di dirmi, se non ho ragione, e se per i suddetti fogli abbia capito niente di quel, ch'è l'opera; molto meno poi, s'Ella la loda, o la biasima; perché via ha messo tanto dell'uno, e dell'altro, che non è possibile, che una istessa cosa meriti *giudizi* tanto contradditori.

Comincia Ella col saltare di volo la vita dell'Autore, e tutto ciò, che appartiene all'Editore, scusandosi colla strettezza dei fogli. Ma, padron mio, nella guisa, ch'ella ha dato l'estratto del restante libro, potea benissimo averci data *Effemeridata* la biblioteca vaticana, ed anche quella de' tolommei, se non fosse stata abbruciata dal calife Omar. Che il cap. 3 della terza parte del Trattato della Bellezza contenga il colorito, il 4. la Composizione, &c. le pare che sia una cosa tanto difficile a dirsi, e tanto importante ai lettori degli Antipodi, che bisogni avvertirglielo, perché non credano, che la composizione si trova al cap.3 ed il colorito al 4.? Che poi Mengs in progresso di tempo aggiungesse questa terza parte alle altre due, forse Ella lo avrà sognato, perché qui in Parma sappiamo tutto il contrario.

Riguardo poi all'obblio, a cui Ella ha condannate le fatiche dell'editore, io non mi ci posso accomodare. Bisogna che io gliela dica, come la penso. Vorrei ch'ella ne avesse parlato molto, e ancora che ne avesse detto molto male: Primo perché a me niente preme l'editore 2. perché dicendone Ella tanto male, forse se ne sarebbe venduto qualche esemplare di più, trovandosi de' lettor così stravaganti, che gabbati dalle lodi dell'Effemeridi non

vogliono più libri in esse lodati, e cercano i biasimati. Finalmente l'elogio, ch'Ella fa degli spagnoli a proposito del profitto, che fanno ne' loro viaggi, compensa all'editore la pena di vedersi privo de' preziosi elogi di lei; ed il Mondo vedrà, ch'Ella è giusto nelle critiche, quanto negli encomi. La nazione spagnola poi, che si appaga molto di elogi, ed è, per quel, che mi dicono, assai amica del fasto, e del vento, sarà forse al suo panegirista qualche statua d'oro per lo bene, che ne ha detto, e l'editore una di argento, pel favore di non averlo *estrattato.* In quanto a me non ho che fare cogli spagnoli. Le mie cento doppie sono quelle, che piango unicamente, mentre Ella me le ha mandate alla malora col suo *giudizio.*

Continuando V.S. Ill.ma il suo estratto ci dice mille belle cose, che il poveretto Mengs non sapeva certamente; Come per esempio, *che l'Apollo* (non si sa qual sia) *e la Venere di Firenze* (ove però ve ne sono molte) *sono il più bell'uomo, e la più bella donna, che siano sulla Terra, e che per tali le riconobbe il Sig. Cheselden, che ne disegnò due scheletri colle loro proporzioni.* Tutto quello si dice, per provare che l'arte può superar la natura, e si va a finire coll'autorità di Michelangelo, e di Bacone da Verulamio. Questa pomposa erudizione è buona per lei, e per gli uomini consumati al par di Lei; ma non per me, né per altri ignoranti miei pari, che non abbiamo sentito nominare né Cheselden, né Bacone, se non quando qualche carrettiere giura, o bestemmia. Ella poi, che sa, ove abitano il Sig. Apollo, e Madama Venere *che sono il più bell'uomo, e la più bella donna che vi sieno sulla Terra*, ci faccia il piacere di unirli in matrimonio per far razza di bellezze, che al giorno di oggi sono così rare.

Noi lettori lombardi, che siamo un poco grossolani, leggevamo alla buona nel libro di Mengs quello, che v'è, ma V.S. Ill.ma colla sua penetrazione ha saputo leggervi quel, che non v'è, per ricavarne una critica fina, e risplendente. Dopo la *conclusione dell'opera,* dice Ella, v'è un altro capitolo. Io però, che sono assai corto di vista, e di mente, adoperando un pajo d'occhiali del Campana, ch'ebbi per eredità da un mio bisavolo leggo nelll'epigrafe del Cap. VII = *Conclusione* =, ma non vi posso trovare la menoma traccia di quelle due parole = *Dell'opera.* Forse sarà per difetto de' miei occhiali, perché non mi posso persuadere, ch'Ella ve le abbia aggiunte. Il mio principale legge al pari di me, e mi ha detto, che avendo Mengs fatto il paragone de' tre gran pittori, fa poscia una specie di ristretto del suo sistema, e delle ragioni, sulle quali lo fonda, e perciò chiama questo capitolo *Conclusione,* cioè Conseguenze.

Ella prende a male, che l'editore non creda Michelangelo il più gran talento, che sia comparso nelle Belle Arti. In questo sappia, che anche io sarei del di lei parere, perché sembrami troppo duro lo spogliare senza ragione del suo titolo un eroe, che dacché io sono nato, sento chiamare *Divino*. Buon per lui che ha trovato un campione, quale Ella è., che lo fa difendere con ragioni tanto robuste, e che colla sua rara logica abbatte l'orgogliosa baldanza di questi saputelli moderni. Dicano pur Mengs, e l'editore quanto vogliono; provino che l'imitazione in sé non è né bella, né brutta; che la bellezza sta negli oggetti, e non nella maniera d'imitarli; che si puole imitare benissimo una cosa bruttissima; che la conclusione di V.S.Ill.ma resterà sempre vittoriosa; l'Imitazione, ed il disegno saranno per

favor suo una cosa identica; e questo suo aforisma dovrà servire di regola infallibile: *Che una cosa ben disegnata è sempre bella = Evviva, evviva!*

Continua V.S. Ill.ma la guerra alle mie cento doppie, scoprendo le magagne del libro, che senza di Lei si sarebbe venduto felicemente, perché nessun altro avrebbe veduto in esso le cose, ch'Ella vi vede. Le avesse almeno tenute per sé, invece di pubblicarle tanto spietatamente. Se qualche cosa mi può consolare in questa disgrazia, è la recondita erudizione, ch'Ella sparge con questo motivo; poiché c'insegna, che Mengs ignorava ciò, che aveva detto Federigo Zuccari, il quale aveva postillato di suo pugno (per conseguenza sapeva postillare) un esemplare del Vasari, che sta nella Biblioteca Corsini; che inoltre ignorava, che in casa Albani v'è un abbozzetto di un quadro di Raffaello; che quest'abbozzetto era una volta della Casa Gaetani; che il Sig. Volpato ha così bene inciso il quadro della Teologia; che Lionardo da Vinci è un *Codice di Pittura,* e che so io quante altre belle notizie ci dà Ella per prova della sua vasta erudizione. Queste sono notizie utili, rare, e sicure; ma non così quelle di Mengs il quale, siccome mi dice un di lui amico, era così eretico in materie di pittura, che non credeva di Raffaello l'abbozzetto di Casa Albani, prima di Casa Gaetani; e quel ch'è più, era sì ostinato quel cervello tedesco, che negava, aver mai Raffaello fatto nel suo buon tempo verun abbozzetto colorito. E perché (veda Ella fin dove giugneva la di lui stravaganza) negava egli ancora, che questo quadretto, che ora è in Casa Albani, e prima era in Casa Gaetani, fosse nemmeno un abbozzetto; e lo credeva una copia molto posteriore al quadro famoso della Trasfigurazione. Dicea in prova dell'opinion sua, non esservi pittore, che non sappia, come si fanno gli abbozzetti, e come si finiscano i quadri, e questo di cui si tratta, esser finitissimo, ed anche leccatissimo.

Quando io leggea i fogli, che s'imprimevano di questa disgraziata opera, mi facea ben difficoltà il trovare in essa spesso la parola *Ideale,* e come io non la capiva, ne dimandava la intelligenza al sig. Bodoni, il quale mi rispondea sempre, che leggesi con attenzione il libro, ove avrei trovata più di cento volte la spiegazione di quella parola. Il mio amor proprio si è alquanto sollevato, vedendo, che se io non capiva l'*Ideale,* nemmeno lo capiscono gli Effemeriditi; e che Lionardo da Vinci non usa quella voce, e che quel che è più di tutto, non l'usa nemmeno il Conte Algarotti, che è il testo favorito di V.S. Ill.ma, e alla di cui autorità in pittura *omne genuflectatur,* perché è un uomo pieno di Greco, e di Latino, e che per fortuna non era intinto di nessuno de' principj astratti di Mengs; e parla dell'Arte in termini intelliggibili, e popolari, da essere capito dai ragazzi, e dalle donne: insomma, è un autore di pittura degno del secol nostro, e alla portata di noi stampatori, ed Effemeridisti.

Non la finirei mai, se mi trattenessi ad esporre tutte le scoperte, ch'Ella per rovina mia ha fatte nelle Opere di Mengs; i nuovi aspetti, che ha dati alle sue proposizioni; le contradizioni, nelle quali lo fa incorrere; e la sagacità, colla quale ha saputo leggere nero, dove il libro dice bianco. Dove per esempio, Mengs da modesto scettico dubita, che abbiamo le statue originali dei Greci di primo ordine, e ne dà le sue ragioni, Ella vi sostituisce, che *vuole*, che non ne abbiano veruna; e di un tono ironico gli domanda, *qual idea si era fatta del bellissimo degli Antichi?* Ella certo non avrebbe fatta tale domanda se

non avesse sbagliato il libro, come ho detto al principio, poiché tutta la fatica di Mengs si dirige giustamente a spiegare questo *bellissimo.* Finalmente fu questo proposito, Ella conclude, che Mengs *vuole più dubitare, che ragionare; e che non si mostra neppur conseguente;* ch'è un presuntuoso, *credendosi miglior giudice di Michel Angelo, allorché questi non si credesse buono a rifare un braccio, che mancava a Laocoonte* (prova che quegli pensava come Mengs nella venerazione per l'antico); che parlando delle statue, *giudica di cose, che non sono del suo mestiere; ch'è un ignorante in materia di scultura; e che solo il paradosso di Cornelio Agrippa potrebbe assumersi l'impegno di sostenere l'opinione del Mengs.* Dopo una critica così savia, così fina, cotanto modesta, sortita dalla bocca di un uomo tanto consumato nelle Scienze e nelle Arti, chi vuol Ella, Padron mio St.mo, che compri nemmeno un esemplare delle mie cento copie? Almeno avesse Ella per carità verso di me, e della mia povera famiglia, avvertiti i lettori, non esser vero, che Mengs abbia pensato, né scritto quelle brutte cose, ch'Ella gli appiccica; che leggessero il libro, e non l'Effemeridi, se volean sapere i pensieri di Mengs.

Se la cosa restasse qui, pazienza; ma v'è di peggio. Ella colla sua solita sagacità, e dottrina, e colla mira unica di rovinarmi, si scuopre il povero Mengs, e lo mette *in puribus naturalibus,* mostrandocelo per un ignornate, non solo nel suo mestiere, ma in tutti gli altri che hanno relazione con esso. *Non si vuol peraltro,* dice Ella, *mancare qui di osservare un errore, che si commette, chiamando Vena Cava quella, ch passa nell'interiore della coscia, e ciò sul proposito di rivelarci le bellezze del Torso. Questa è un'ignoranza dei veri nomi anatomici perdonabile forse a un Mengs pittore, a cui poco importa il sapere il nome delle vene, ma solo la loro giusta situazione; ma imperdonabile a un Mengs scrittore, e autore.*

Al leggere questo bello squarcio mi parve che la vista mi traballasse; strofinai i miei occhi, ripulj con un fazzoletto gli occhiali del Campana, rilessi il passo, e sempre mi dicea lo stesso. Bisogna, ch'Ella sappia, che io prima di farmi stampatore, sono stato cavasangue in quello spedale di Parma, e so benissimo i nomi delle vene, e dove si dà la botta colla lancetta. Per conseguenza, non posso ignorare, che la vena cava divisa in nome in ascendente, e discendente, o per parlare con più proprietà, in superiore, ed inferiore, scorre per i corpi di tutti quanti siamo al mondo, *a planta pedis usque ad verticem capitis,* passando pel ventricolo dritto del cuore, e questo non è possibile, che sia ignorato dai ragazzi, che imparan il mestiere di barbieri.

Ora dunque, dicea io, com'è possibile, che quell'Effemeridista, ch'è così grand'uomo, sia caduto (perdoni il termine) nella bestialità di fare a Mengs *un delitto imperdonabile* di avere detta una verità conosciuta da tutto il mondo; e di condannarlo baldanzosamente per avere ragione? Com'è possibile, ripeteva fra di me, che uno, che fa il mestiere di critico, impugni con un'aria così trionfante una verità con un errore? La scusa del *qui pro quo* qui non ci va, perché il giornalista cita puntuale il passo di Mengs.

In questa perplessità io mi trovava, quando entrò in camera mia un altro garzone della stamperia compagno mio; gli comunicai i miei dubbj, e mi fece una risata in faccia. Ti picchi

di chirurgo, mi disse, e non sai trovare la cagione dello sbaglio del giornalista? Sappi dunque che al mondo ci sono dei mostri, e l'Effemeridista sarà forse un mostro, che non avrà vena cava per le cosce. Prima di scrivere l'Estratto di Mengs si sarà tenticato ben bene le parti inferiori, ed avrà ossevato non esservi detta vena. Questa in lui forse à tutta assorbita dai didimi, e con tanta affluenza di alimento dovranno essergli cresciuti a dismisura. Confesso, che questo raziocinio del mio collega dissipò tutti i miei dubbi, e mi chiuse la bocca.

Dopo questo caso mi sono consolato alquanto, ed ho conosciuto, quanto bisogna esser guardindo in decidere della figura, e del *giudizio* degli altri; perciò mi asterrò di rappresentare a lei più riflessioni sul suo Estratto di Mengs. Ella può dunque impunemente fargli dire quel che vorrà; torcere il senso delle sue parole; stiracchiarle, perché vengano a dire ciò, che le accomoda; non darsi per inteso del sistema dell'autore; non darne la menoma idea ai lettori; citar falso, e far dire al buon Petronio ciò, che non ha detto mai; trattare Falconet di plagiaro di Algarotti, cosa che rincrescerà più a questo scultore francese, che quante gentilezze amare ha dovuto sorbirsi Mengs, e dall'editore; e molto di più quando la citazione è così strana, che non passa di una riga quel, che dice l'Algarotti del soggetto, sopra di che Falconet ha fatto un libro. Dia pur Ella delle lodi ironiche al Mengs, e al suo amico; gli rimproveri *di non avere avuta la facilità, la quale suole essere prodotta più dalla natura, che ci inclina, che da tutta l'arte, che ci affatica;* confonda la prestezza colla facilità, le cose colla maniera di farle, e per questa ragione stimi più i versi di un Sperandio, a cui scivolano dalla bocca coll'istessa facilità, che a Lei gli Estratti per l'Effemeridi; e condanni quel seccatore di Virgilio, che sudava sangue prima di finire quattro versi. Faccia ella Giorgione discepolo di Tiziano a dispetto di Mengs, e della storia che dicono tutto il contrario. Insomma, faccia, e dica, quel che le parrà, e piacerà, che a me non importa un fico. Vedrò come dare ai pizzicagnoli le cento copie a peso di carta, e farò conto di essermi sognato ricco. Ella però non so, come se l'aggiusterà colla sua coscienza, avendomi rovinato col suo Estratto, ossia *giudizio.*

Avanti però di finire bisogna che io le faccia una confessione. Ella è alla testa dell'Effemeridi romane, ed Ella è conosciuta per quel bravo uomo, ch'è onorato; e senza adulazione, uno dei più dotti uomini dell'Italia, pacifico, ed incapace di scrivere come l'autore dell'Estratto di Mengs, che sappiamo di chi è; e perché Ella l'ha dovuto adottare. Tutto ciò dunque, che ho detto non è diretto a Lei, ma all'officioso aiutante, che mi ha rovinato, screditando col suo *giudizio* l'opera, che mi dovea arricchire. In segno poi della stima, che io faccio di lei, le voglio dare un consiglio, che benché venga da un pover'uomo, quale son io, forse le potrà esser utile in molte occasioni.

L'Effemeridi sono *giudizj* delle opere. Si guardi dunque Ella di ricevere tutti i *giudizj,* che se le presentano. Ella sa quanto son rari nel nostro mondo, e quanto abbonda qui quell'altra cosa sua contraria.

Che sta qua giù, ne fe ne parte mai. V'è una gran quantità di questi *giudizj,* là dove era riposto quello del Sig. d'Anglante. Si provveda Ella per mezzo di qualche amico, che sull'Ippogrifo abbia fatto il viaggio di quel paese, di alcune ampolle di quel famoso liquore, e quando se le presenteranno simili aiutanti co loro pretesi *giudizj,* ne prenda una, e la dia forte sul naso al Sig. mio, che così non faremmo più esposti ai *qui pro quo* in materia de' *giudizj,* come lo siamo stati riguardo a' libri.

Compatisca Ella una così noiosa diceria. Ad un uomo rovinato per l'Effemeridi deve esser permesso qualche sfogo, almeno per divertire la fame. Non ho veduto ancora il fine del *Giudizio* del suo aiutante. Quando lo vedrò, gliene saprò dare delle nuove. Intanto Ella mi creda suo servitore.

Parma 8. Marzo 1781

Appendice 7

Stralci di minute , lettere e appunti di Onorato Caetani inediti di interesse storico-artistico, estetico e antiquario provenienti dal «Fondo Monsignor Onorato Caetani» dell'Archivio Caetani di Roma.

Sul retro d'una minuta indirizzata a Paolina Caetani del 31.7.1779, si trovano questi appunti scritti da Onorato. Si tratta di poco più che un abbozzo, probabilmente in vista di un «estratto» o di una lettera che però non è stato possibile rintracciare.

Bisogna perdonare a un pittore gli errori di scienza, non è ridicolo Tommaso Brown che critica Raffaello, perché ha fatto Adamo col bellicolo, ma non era più ridicolo il farlo senza introdurre in pittura una mostruosità che non è in natura. Raffaello ha errato in Astr.o, ma che importa, bisogna essere un "censor querendi" (poi parola incomprensibile) *per scriver così.*

Ma sapete perché non ha fatto scolari, vi dirò perché

Maron ha del merito, e la sua copia del barro di Guido può passare per un originale

Raffaello si crede ch'abbia copiate le pitture delle terme di Tito, incise ultimamente dal Mirri

Per amicizia le ha copiate, non per apprendere come date ad intendere

Non si sa intendere perché diciate che è affettato il gesto della sua donna. Quella lettera è quasi estemporanea.

Voi avete rubato queste idee da alcune note fatte manoscritte dal Sig. Ercole Lelli di Bologna sopra l'opera della pittura di Leonardo da Vinci, la copia di queste le ha l'abate Corazza, celebre poeta italiano, e autore del "Ratto di Euridice". Signore, siate più cauto a stampare poiché chi vi scrive ha letto molto

Il ginocchiatoio è una pia credenza. Va adattata agli usi presenti. La religione stessa dal suo canto vi si adatta,e perché il pittore non vi si adatterà. Perché non avete detto che Mosè lo doveva dipingere nella Stanza dei Papiri moro, o almeno olivastro, perché tali sono gli egizi. E sig., voi siete una penna più maligna che veridica.

Si mette nel presepio l'asino, il bue nel presepio. Giacinto Serry condanna questi.

Bisogna essere un pirronico come voi per dubitare che gli antichi non fossero eccellenti in pittura

Voi siete il primo a lodare Guercino per un gran pittore di colorito quand'egli passa per un grande disegnatore, e questo è il suo grande carattere.

Benefial si è che è stato esatto nel disegno. Amico, il pubblico va sentito. Mengs è stato applaudito e tanto basta.

Dite di non voler entrare nei difetti personali e vi entrate. Questa non è figura retorica di cui vi servite che voi siete il primo a trasportarla nel senso satirico, non essendo usata che nello stile oratorio

È certo che gli spagnoli sono stati i mecenati di grandi pittori.

"Composizione" doveva dire. "Invenzione", voi non siete pittore

Bisogna avere poca idea di Zeusi e di Apelle

Bisogna avere del coraggio a criticare un quadro d'un re

La vostra obiezione è metafisica

L'angelo parla, e non v'è di bisogno che indichi lo Spirito Santo poiché essendo invisibile a Maria non si legge e nel vangelo che Maria l'abbia visto , o sia comparso a lei, e parlando qual gesto più vale di quello che fa l'angelo nel quadro di Mengs. Signor mio, son meno naturali i quadri di Carracci che di Poussino che di questo.

Dell'avanti-indietro voi ne sapete poco. Il pastore a quel che sembra è in piedi situato in lontananza deve comparire piccolo.

Li ebrei sedevano in letti, e diteci dove avete appreso che sedessero sopra cuscini

Si vorrebbe sapere ove avete letto in Ovidio l'epiteto "nuda" che dia ad Andromeda, e nulla è più probabile che un padre Re ch'esponga una figlia non la dovesse esporre con decenza. Avete letto i versi

Minuta all'erudito e antiquario fiorentino Angelo Fabroni del 14.4.1781 a proposito delle opinioni di Mengs sul gruppo dei *Niobidi* agli Uffizi (si veda il paragrafo 2 del Capitolo III di questa dissertazione)

Doppo i ringraziamenti che le debbo dell'elegante lettera latina che mi ha mandato su la mia temeraria proposta di accingermi seco a scrivergli nello stesso linguaggio non voglio mancare di darle un attestato della mia stima e della mia amicizia. L'Orazione Funebre che io ho composto in lode della fu Imperatrice Regina non deve trovar forse in Italia se non che la sua persona atta a giudicare dell'eloquenza e dell'arte oratoria di una simile composizione [...] *Nell'occasione che ho dovuto fare l'estratto delle Opere del Sig.r Cavaliere Mengs per inserirlo nelle Efemeridi Romane mi sono accorto ancora di qual tristezza di pensare. Ella è provvista anche trattando le cose nella nostra lingua. La sua persecuzione*[sic] *per la tavola di Niobe alla quale rispose il Cav. Mengs contiene della verità. Che Ella non ha avuto l'abilità di convincerne un grande Artefice persuaderà senza dubbio ogni giudice imparziale che vorrà non obbedire allo spirito novatore che domina nelle opinioni del nostro secolo. Io mi sono accinto a vendicare il suo parere nel sopradetto taglio, ed ho sostenuto l'originalità autografa della statua non meno della Niobe che delle altre meravigliose che qui in Roma non abbiamo, e se non ho avuto la fortuna di indurre nella mia opinione l'Editore delle opere del Mengs, avrò sempre la gloria aver seguitato il partito, il sentimento di Mons. Fabroni, uno dei più grandi eruditi d'Italia.*

Minuta di Onorato Caetani al matematico e astronomo lombardo Paolo Frisi del 13.5.1780

La ringrazio infinitamente della lettera compita che m'ha favorito di scrivere come del manoscritto del Ferrari. Io ho scorso quest'opera che prima di questo tempo non avevo avuto l'occasione d'esaminarla. Sono rimasto sorpreso della magnificenza come Essa fu adornata dall'Autore. I rami non possono essere più belli e i maestri più valenti. Mi ha fatto specie per altro un errore grossolano, che ha commesso in uno di questi Nicola Pussino, ove alla pagina 174 si vede un rame che rappresenta delle ninfe, ed una di queste presenta un paniere pieno di cedri ad un fiume. Questa ninfa seduta, e che presenta il detto paniere trovasi avere due piedi destri in luogo del sinistro. Errore certamente non degno d'un pennello come fu il Pussino. [...]*Mille obbligazioni gli avrò ancora allorché si compiacerà d'onorare la mia piccola epigrafe messa da me sotto il ritratto che mi ha fatto il gran Cav. Mengs, pennello il più sublime del secolo, e che ha voluto dividere il numero delle teste colla mia, che non meritava quest'onore.*

Lettere di Louis-François Lagrenée (direttore dell'Accademia di Francia a Roma) a Onorato Caetani sulla scultura rappresentante una «testa di bufalo» (si veda il paragrafo 3 del terzo capitolo di questa dissertazione):

Lettera del 18.6.1782

Monsigneur

aprés la décision d'un seavant tel que M. de Buffon il ne falloit rien moins qu'une preuve aussi évidente que celle que vous m'avez fait toucher du bout dudoigne, pour me dissuaser de la ferme opinion ou j'etais, que la Buffle etais un animal inconnu chez les Grecs et chez les Romains, mais depuis que vous m'avez fait voir chez vous une tete antique de les animal reconnue pour tel par le genre du travail et la justesse des formes ammené a ce animal; depuis, dis-je, qu'ayant vue cette tete en marbre blanc comparé a deux en platre moulée sur la nature meme de ce animal, l'ayant trouvé semblable en tous points l'une aux deux autres, soit par la charpente, que par le poille le musle, la position des cornes et des oreilles toutte differente des autres animaux qui ont quelque raport avec le Bufle, que j'ai souvent dessinné et que l'on voit frequemment a Rome. D'apres touttes ces preuves, je n'hesite point Monsigneur a vour ecrire ce que j'ai eu l'honneur de vous dire de bouche chez vous a ce sujet. Cher Monseigeneur, je vous le repete, la tete de Bufle en marble blanc que j'ai vu et admiré chez vous est antique et bien caracterisé tel, elle est tres bien faite et rassemble parfaitement aux bufles que l'on voit tous les jours dans Rome, elle en toucheé avec esprit et gout et enfin elle à eté travaillé par un des plus celebres artistes de l'antiquité et je ne me retrace pas en l'avoir jamais vüe dans aucun museum connù

Lettera del 18.12.1783

D'aprés le petit paragraphe que vous m'avez communiqué, dans le quel l'auteur recuse l'antiquité de votre tete de Bufle, j'aurais l'honneur de vous repeter, ce que j'ai deja eu l'honneur de vous écrire dans une lettre a ce sujée.

1) que cette tete est antique par le stil, le gout du travail, quelle est belle, qu'elle porte un caractere de verité qui fait presque affront a celle qui est moulée sur la nature de les animal

2) que c'est une assertion fausse de dire que l'on peut faire a croire aux gens eclairés surtous aux artistes honnetes et instruits, qu'une figure moderne est antique, si ce n'est a des ignorants ou auroit certainement pas fait a croire pareille chose, ny à Michel Ange ny au Pusin, ny à aucun habil homme de tel payis qu'il soit. Chaque nation a son gout, et les gouts changent de siecle en siecle, le Bernin est assolutement different de l'ecole qui l'a precedé. Celle d'actuellement est differente des deux autres et il y a à parier que celle qui viendra par la suite sera encore plus opposé aux trois autres, de maniere que c'est en vain qu'un statuaire actuel voudrait quitter son gout pour en prendre un autre et tromper les

connoisseurs honnetes et franc. Son gout persistra tojours. A travers la mensonge on entrevoit la verité quand on n'è point de paye sur les yeux.

Voila Mons. le resultat de ce que je pense sur la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'ecrire.

Lettere del pittore Giuseppe Cades a Onorato Caetani:

Lettera del 1782 [senza data]:

Vi mando 3 disegni, che voi conoscete. Bisogna farmi il piacere di favorirmi qualche poco di danaro avanti Natale quello che ha lei le resta comodo. La faccio avvisato avanti per suo maggior comodo. Presentemente vi sto facendo gli altri due e bisogna passare da me per la Pulzella di Orleans che ho bisogno di qualche notizia. Vostro Servo. Cades

Lettera del 30.7.1782

Scudi 15, Scudi 18, Scudi 12,Scudi 6, Scudi 10, Scudi 2, Somma: 53

Questo è il denaro Mons. che io ho ricevuto a conto di quei disegni, anzi, tra le mie memorie trovo un articolo d'un ritratto che le mi fece fare in Casa Corsini, che poi glene feci uno terminato in casa mia per mandarlo fuori, mi pare che si dovesse incidere, ma questo è inutile perché io non voglio mete. I disegni che lei tiene dovranno essere 84 deli in torno doveriano battere per quanto mi ricordo, ma quando a lei non gliene fosse d'incomodo, poteria passar da me che rimarremo di appuntamento, oppure quando a lei piacesse, io passerei domenica mattina, o nel dopo pranzo. Me lo faccia sapere, che io le porterò il disegno di benvenuto, e allora risolveremo a voce ques'affare, e resto ansioso dei suoi comandi. Vs. Cades

Lettera di Enrico Caetani (nipote di Onorato) del 19.11.1790:

Venne pregata l'Eccellenza Vostra da Monsignor Busciarre affinché si fosse degnato parlare al pittor Cavallucci per prendere al suo studio il giovane pittore Tommaso Yomi [o Yorri], *il quale non puole esser ammesso nello studio Volpati se prima non ha la scuola di tal degno professore. Gli effetti hanno bastantemente certificato che S.E:V. si è interessato a pro di questo giovane, ma vi è luogo di temere che il Sig. Cavallucci possa disimpegnarsi per non venire a stighetta con il professor maestro primiero di detto pittore. Perciò il cameriere di questa mia cammerata amicissimo di questo raccomandato mi ha replicate volte pregato affinché m'interponessi presso V.E. a vieppiù impegnarsi in tale affare trattandosi dello stato di questo giovane, che senza questo principio va a pericolo perdere il suo stato*

trovando per la sua professione lo studio Volpati miglior di qualunque altro. Comprendo che tal richiesta gli darà seccatura,ma due sono li motivi che mi hanno indotto: il primo, l'esperimentata bontà sua verso di me che mi ha fatto coraggioso; il secondo, perché mi farebbe piacere, che per mezzo mio venisse favorito un familiare di questo collegio da cui posso esigere una particolare attenzione. Mi giova sperare che non sarà per negarmi tal favore accertandola Sig. Zio che sarà da me registrata nella più nobile parte di me stesso che perderò prima la vita che la gratitudine, ed ansioso di qualche consolante risposta con il più profondo ossequio.

Dagli appunti di Onorato Caetani sui bufali e sulle loro raffigurazioni (si veda il paragrafo 3 del terzo capitolo di questa dissertazione), alcune interessanti riflessioni sulle statue, le medaglie e le opere recanti l'effige di questo animale, nonché su alcuni pezzi facenti parte del suo gabinetto d'antichità (Misc. 1101-599):

En verité dans le recueil des estampes des animaux gravés par S. della Bella à la 13.me estampe on trouve gravé la buffle, mais il n'est pas qu'imperfaitement gravé, en le rapresentant assis cet animal, e non debout par consequence il ne donne pas une juste idée de l'animal. Il y a une gravé par Tempesta, mais est la gravure tres rude. Le buffle a été gravé encore par Van Ostade en Hollande, et Mr. Hakert, celèbre peintre des paisages en Rome m'a montré le mois d'Aout de l'annèe 1783 un dessin d'un buffle que lui avait fait plusieurs annèes avant. La gravure par Tempesta ne rapresente seulement le buffle d'Italie,mais vis à vis a elle on voit encore le buffle d'Afrique. Le dessein de Mr. Hackert n'est pas gravè [...]

On connoît la belle gravûre de Mr de Bruyn où est representé Salomon assis sur un thrône environné de lions d'airain. Si je aurais été son conseilleur je l'aurais fait imaginer le throne de Salomon environné des buffles [...] *Outres le prouves litterales de l'ancienneté de la connoissance du buffle, on peut encore la constater per des monuments autentiques. Il est vrai que ces monuments sont rares, mais leur rareté vient sans doute du mèpris que les grecs avaient pour les egyptiens, comme nous l'enseigne Hérodote; mèpris qui ne permit pas aux artistes grecs de s'occuper d'un Dieu aussi laid, et aussi vil à leurs yeux qu'etait le buffle. Iuvenal et Lucien sont pleins de plainsanteries sut le culte des dieux egyptiens. Les Latins servils imitateurs des Grecs ne trouvant point de modéles de cet animal le négligérent également, enforte que la rareté de ces monuments les rend aujourdhui infiniment precieux contre la connoissance du buffle leur petit nombre suffisant au contraire pour la constater. L'Auteur de ces observations a dans son cabinet une tête antique de buffle qui a été trouvée dernierément dans une fouille à la Maison des Plaisance de l'Empereur Adrien à Tivoli. Cette tête est un morceau d'autant plus precieux qu'il est trés-rare, et même unique dans Rome, fait d'ailleurs par main d'un maître. Le Museum Clementinum dont le gout et les arts sont redevables ò la memoire du grand Pape Clement XIV et qui renferme une collection des plus belles statues originales avec une gallerie*

d'animaux originaux antiques n'a rien qui concerne le buffle. On ne trouve non plus cet animal sur aucune medaille, quoiqu'il y en ait beacoup qui portes different animaux. Le medailles de Philippe ont le cerf et le lion. Dans une spintria, ou collection des medailles obscénes de Tibére qui est dans le Museum Odescalcum n.XIIII (sic) on voit le chameau, sur les medailles de Julien l'Apostat on trouve le toureau, et des mules sur celles de Nerva. L'auteur des presentes observations a encore une medaille de Marc-Aurele couronné de laurier, sur le revers de la quelle on voit Orphée avec les animaux, mais on n'y apperçoit point le buffle, quoiq'elle contienne des animaux rares, comme le singe, qu'on ne trouve sur aucune autre médaille? [a lato: *J'ai encore un singe, un rhinoceros en bas relief, une chouette, un hibou, morceaux trés rares, dont manque la Gallerie du Pape. Le bas relief ou est le singe contient des lettres fragments probablement d'une inscription de Cuurtisante.*]. *Mr le Buffon objectera peut-être que ce morceau de sculpture aura été sans doute dur un buffle d'Egypt ou de quelqu'autre païs, et non à Rome, ni en Italie. Mais en supposant ce fait dont il est presqu'impossible de fournir une preuve ni pour ni contre, il n'en résultera pas moins que les Romains n'ont pas pû placer la tête du buffle dans une superbe Maison de Plaisance d'Empereur, sans lui avoir donné un nom; et que par consequent ils en avoient connoissance. La tête dont il s'agit est si parfaitement reguliere qu'elle paroit avoir été montée sur une tête naturelle de buffle, de la même maniére que l'histoire rapporte que les egyptiens moulaient leurs statues sur les cadavres mêmes. En consequence l'auteur des presentes observations se fait un plaisir et un devoir d'envoyer ci joint à Mr. de Buffon un dessein exact avec toutes ses proportions* [tra le note di un foglio inserito tra le pagine del volume di Miscellanea: *Le dessin que fut envoié à Mr le Comte de Buffon selon ma lettere de 7 Juillet 1779 etoit de main de Mr Moor* (sic Jacob More*) celebre peintre de païsages de nation anglais. Cette tete antique de buffle en marbre, trouvée en 1779 dans une fouille à la Villa Adriana à Tivoli près Rom, fut tracée, vûe de face*]

Minuta di Onorato Caetani del 1780, senza destinatario [Arch. C., F. m. O. C: «Corrispondenti: Gaetani d'Aragona-Linguet»]

Je cherchai hier le portrait d'Abelard qu'il ne m'a pas été possible de trouver. Je sortirai ce matin et je me rappelle de l'avoir vu dans une bibliotheque ou j'irai le chercher. C'est pourquoi je vous prie de me pas prendre la peine de venir à la maison ou je ne serai pas. Je sortirai pour ce portrait, et de plus pour voir un ami qui est malade.

Lettera del 22.6.1776 di Benedetto Cioni, religioso delle Scuole Pie fiorentine, a Onorato Caetani, a proposito di un dipinto forse di Pietro da Cortona:

Nell'atto stesso di rispondere a V.E. il sig. Bali ha mandato un suo servo per intendere se c'erano nuove; io le ho mandato la Sua lettera, e se può poi dirle il sì o il no. Giovedì sera lo vedrò al Carmine grande dove ci sarà grand'improvviso, ed interverrà ancora Mons. Nunzio.

Peraltro mi sembra che questo sia un progetto troppo incomodo per V.E. se mai non fosse di mano di Pietro[435] *Avevo in questi giorni pensato di domandare al sig. Ignazio Ford* [Ignazio Hugford], *essendomi stato celebrato per un bravo intendente di pitture antiche, e ci sarebbe inoltre il compenso di presentarlo all'Accademia dei Pittori per sentire il loro parere. Ma però quando il Sig. Bali si accordi di mandarlo a Roma, come le condizioni che V.E. richiede, sarà sempre bene che faccia usare le diligenze che io le propongo, ché queste renderanno il trasporto più sicuro, e sincererà ciò meglio se debbo spedirgli per tale, oppure non farne altro. Perché quando mai l'Accademia dei Pittori decidesse assolutamente non essere il quadro di Pietro da Cortona, non permetterei allora certo che V.E. dovesse soggiacere alle spese del trasporto d'un quadro di cui fosse la cosa così incerta. Mi sembra dunque così conciliabile tutto e più assicurato l'affare. Senz'altro farò così, e l'ordinario futuro la penserò intesa del giudizio dei nominati soggetti, e allora meglio decideremo. Delle reliquie saprò meglio informarla il futuro ordinario. S'accerti frattanto dal canto mio ogni possibile diligenza, e bramoso dei Suoi comandi, sono al solito di V.E., adì 22 giugno 1776.*

Minuta del 15.7.1780 di Onorato Caetani al bibliotecario fiorentino Domenico Manni:

[...] Mi è stata sommamente cara la stampa di Bonifacio VIII ch'ella mi ha acclusa nella sua seconda lettera. Da ciò mi pare sembra che sia stata incisa sulla statua della villa Riccardi di Fiorenza sulla quale feci fare un disegno costì, e che ritengo presso di me. La mia famiglia, che vanta discendere da questo papa, conserva il ritratto fatto sul cadavere dopo trecento anni ch'era morto, e allorché com'ella ben sa fu trovato intatto...

Il mio oggetto è di formare una biblioteca fitta di autori postillati e studiate da grand'uomini, o manoscritti, e di trascurare gli stampati semplici. In una città, come è Roma, ove si abbonda di biblioteche, bisognava pensare a un'idea non comune per render la raccolta di libri particolare [...]

Minuta del 6.11.1779 di Onorato Caetani al naturalista bolognese Lazzaro Spallanzani:

[...] *Io ho veduto anni sono a Fumone, luogo ove Celestino V fu carcerato da Bonifacio VIII, un fanciullo in età di 10 in 11 anni nato con coda, e passando per Loreto m'incontrai in un uomo già adulto nato in Belforte, terra vicino a Loreto, nato dissi con muso da cinghiale di cui ne ho presso di me un'incisione, e pare in verità di vedere uno dei compagni di Ulisse cangiato da Circe. La mia casa anche conserva un quadro ch'era del cardinal del Giudice rappresentante una ragazza nata pelosa sul viso, eccetto la punta del naso, e le mani. Questa nacque da un selvaggio regalato ad Enrico II re di Francia trasportato dall'isole Canarie. Questa ragazza Antonietta per nome viveva nel 1595 al servizio della marchesa Pallavicini di Parma come tutto ciò dice l'iscrizione del quadro* [...]

[435] Probabilmente qui s'intende Pietro da Cortona

Minuta di Onorato Caetani del 1.11.1780 a Girolamo Tiraboschi:

Ho ricevuto la vita del conte Fulvio Testi ch'ella ha stampata, e che nella sua del primo agosto mi prometteva di mandare. L'ho letta con piacere perché vi ho veduto decifrati molti articoli d'istoria, i quali erano poco conosciuti in Italia, specialmente quello del suo delitto e della sua carcerazione, ordinatagli da un principe qual fu il duca Franceco I [...]. In contraccambio della sua gentilezza a favorirmi, mi prendo la libertà di accludergli il ritratto di questo poeta che io ho fatto copiare da un quadro che si conserva in Casa Corsini qui in Roma ch'è di mano del celebre pittore il Mola. Ella scorgerà nella fisionomia il carattere altero del Testi tal quale vi è descritto nella lettera del Sig. Mario Carandini diretta al sig. Gherardo Ruggi, e ch'Ella ha riportato alla p. 123...

Lettera del 24.8.1776 del «formatore» Costantino Mazzoni a Onorato Caetani dalla galleria di copie in gesso e terracotta della Ca' Farsetti di Venezia

Costantino Mazzoni umilissimo servo di Vostra Eccellenza, presi l'ardire mesi a dietro di mandargli una lettera per mano di un giovane veneziano che venne in Roma per studiare e lavorare, non so se l'abbia ricevuta dove io gli dicevo il mio stato qui in Venezia, come me la passo io qui sto bene, ho 9 scudi al mese, stanza, letto, lume, foco e anco le mancie che quando vengono forestieri tutti vengono a vedere questa galaria dove ci sono tutte le migliori statue in gesso che sono per tutto il mondo et io le tegno in consegna e ancora vengono delli gioveni a disegnarne et io gli do la carta e lapis per studiare e questo a conto tutto del padrone il quale si chiama Daniel Farsetti, il quale è un cavaliere ricco [...] *che dipinge molto bene a pastelli. Vedo che precisamente il padrone è contento di me et io di lui e così vado avanti che vedo che mi va meglio di Roma sino a ora* [...]. *Io sa però rimettendome sempre sotto la sua benignità e bontà e prego di non scordarsi di un suo servo romano il quale benché stia fuori dalla patria, gli fa onore nell'operare ché li miei lavori so piaciuti a tutti. Li signori professori di Venezia e signori ancora nobili desidererebbe sapere qualche novo di S.E., come se la passa e se si diverte più a fare qualche piccola forma in gesso; che io avrei desiderio di sapere qualche cosa e come sta di salute...*

Lettera di Ennio Quirino Visconti a Onorato Caetani del 12.3.1782

Tra *le tante rarità che distinguono la collezione di V. E. R.ma e che sono una prova della sua universale cultura al pari che del suo fine discernimento, niuna a mio credere dee tanto attrarre l'attenzione degli antiquari, e meritar l'interesse degli eruditi* [...] *dell'insigne medaglia greca di Erodoto. Un nome come questo venerabile per ventidue secoli a quanto ebbe l'antica e moderna letteratura di più distinto, un nome caro ugualmente alla eloquenza e alla filosofia, eccita da per se stesso l'entusiasmo de' dotti e fa riguardare*

questo monumento come uno de' più preziosi pegni che il caso e la diligenza abbian saputo strappare dalle mani distruggitrici del tempo. Si congratula la Repubblica delle Lettere in vederlo in possesso di V.E. [...] *Avendo avuta io la sorte d'esaminare attentamente questa singolar medaglia, e avendone riconosciuta l'indubitabile genuinità, mi permetta di procuarmi ancora il piacere di trattenerla con queste mie righe in alcune considerazioni su di un sì bel monumento.*

È la medaglia in bronzo di seconda forma. Porta impresso da una parte il ritratto d'Antonino Pio colla sua epigrafe in Greco. Si osserva nel rovescio una testa barbata di profilo con grave fisionomia [...]. *Le medaglie degli uomini illustri in lettere sono forse pel soggetto che ci rappresentano le più stimabili e interessanti in tutta la suppellettile numismatica. Non v'è piacere procuratoci dalle medaglie uguale a quello di vederci presentato l'aspetto di que' grandi uomini che fecero l'onore del loro secolo, e l'istruzione e il piacere di tutte l'età. Più che i fondatori d'un dominio, che or non esiste, o dei propagatori d'uno stato che conosciamo solo per la storia, ci son grati gli scopritori di qualche nuova provincia delle cognizioni umane, gl'inventori delle belle arti e de' più squisiti piaceri dello spirito umano. Ma quella parte della numismatica, ch'è decorata coll'effigie di grandi uomini dell'antichità, non è tutta d'un ugual merito, come è ben noto alla Ecc.za V.ra, anzi si distribuisce in due classi, una dell'altra assai più pregevole. Altri sono que' ritratti che ci si presentano nelle medaglie contornate del basso secolo, altre quelle battute dalle stesse città della Grecia che fu patria d'alcuni insigni scrittori per ravvivare i lor fasti colle immagini de' loro illustri concittadini. Se le prime in grazia de' nomi famosi che portano scritti d'un Orazio, d'un Sallustio, d'un Terenzio, e per que' volti che altrove indarno si cercherebbero, meritano un posto distinto negli scrigni degli antiquarj, cedono però di gran lunga alle seconde, le quali ci offrono le immagini de' geni dell'antichità delineate con più arte ed espresse con maggiore sicurezza, in luoghi e in tempi, ne' quali quelle immagini stesse eran comuni e adornavano gli appartamenti e le biblioteche de' letterati non solo, ma ancor de' ricchi e de' grandi.* [...]

Già comprende V. E. che la sua medaglia è unica; poiché non ne ha fatto menzione veruno antiquario e niuna raccolta o museo si è vantato di possederla. Questo pregio nella medaglia d'Erodoto si rende tanto più valutabile, quanto che il suo ritratto non ci era stato finora trasmesso, che in un'unica erma colla iscrizione, e questo di così infelice ed incerto stile, che invece di dar lume alla presente medaglia, maggiore da questa ne riceve, anzi ne vien confermato. [...]*La medaglia erodotea della collezione di V. E. viene a consolarci del rammarico che avevamo di vedere così imperfettamente delineato il volto di colui, che ci esprime cotanto al vivo i costumi, i governi e le avventure de' popoli antichi. L'arte del greco incisore ha saputo nella breve area d'una medaglia di seconda forma raccogliere nell'immagine del grande storico que' tratti che caratterizzano il genio, e rappresentarcelo con lineamenti assai più decisi che il marmo farnesiano benché di grandezza pari al naturale. Coll'aiuto di questa preziosa medaglia potremo con maggior facilità riconoscere quel principe de' prosatori in più d'un antico monumento: nel bell'erma posseduto dal Sig. Cavalier Azara, insieme con altri pregevolissimi trovati tutti in Tivoli* [...]. *Sa la Repubblica*

delle Lettere quanto sagace estimatore Ella sia delle cose antiche, sa i suoi lumi, e tutto quello che io taccio per non offendere la sua rara modestia. Né desidero che sul finire della mia lettera, Ella ne interrompa la lettura prima d'averle testificato col più profondo rispetto, ch'io sono, di V. Eccellenza R.ma.

Lettera del 15.12.1780 di Massimiliano Gaetani d'Aragona (cugino di Onorato) a Onorato Caetani

A .S. E. R.ma Mons. Gaetani fà i suoi ossequi Don Massimiliano con notificargli che ha già replicatamente sì con il P. Beccherini come con il laico S. Angelo parlato sopra il m.s. [manoscritto] desiderato della vita di Papa Bonifacio VIII, come V. E. desiderava, e inoltre ha aggiunto premure sopra la ricerca di due o tre tomi m.s. parimenti di lettere del cardinale Enrico spettanti tutte alla di lui legazione di Polonia, dove fu mandato da Clemente VIII, il che non era noto a V.E., come crede chi scrive, il quale, secondando di più la di lei brama in raccogliere i ritratti delle persone insigni di casa, si dà l'onore, e il piacere di avvisarla di avere già ritrovato la vera effigie della gran Matrona [...] *Giovanna Gaetani, madre di Alessandro Farnese poi Papa Paolo III.* [...] *Adunque Ella, che ha il pittore pensionato Sig. Cavallucci, se ne prevalga per far mettere in tela di bella memoria*.

In ultimo lo scrivente le fa sapere che ha tutta la brama di vedere la sua libreria nella quale assolutamente vorrebbe che in altrettanti quadri di mezzo busto fossero collocati i cardinali e i s. papi della famiglia due per linea paterna, e tre per linea materna; chi scrive prima di avere a V.E. data in scritto la nota di essi, sa bene di ciò a bocca più minutamente tra qualche giorno in cui ancora le darà concr[et]*ezza di aver cominciato il quadro del quale si parlò: ma non sarà del gusto, non di Raffaele, bensì del Callotta* [sic]*: voglio dire, al tratto di certe linee, che daranno idea delle figure, e non altro.*

Lettera del 10.3.1786 dell'abate Lando[436] a Onorato Caetani

Monseigneur,

Vous avez eu la complaisance de me preter une fois votre habillement de prelat, je viens vous le demander une 2e fois. Un peintre francois nommé Ganivot [o Ganirot] fait actuellement un tableau que nous pouvons aller voir quand vous voudrez, car il merite votre attention. Dans le tableau il represente plusieurs prelats, c'est ce qui fait Monseigneur que je viens vous importuner aujourd'hui...

Lettere di Luigi Lanzi a Onorato Caetani

[436] Non è stato possibile reperire notizie di alcun genere su questo corrispondente

Lettera del 29.5.1779

Memore della commissione di V.E., ho fatto copiare il ritratto di Claudia duchessa di Lorena che si conserva in questa real galleria: gli altri due che avrebbe desiderati né si son potuti trovare né qui, né altrove. Ho stimato bene mandarlo pel Procaccia [..].*Lo troverà mediocre il tutto, essendo copia di originiale men buono. E tuttavia copia esatta, lavorata da un giovanetto francese, che a un singolar talento nel ritrarre unisce una gran moderazione e discretezza, e si conserverà di qualunque ricognizioncella che V.E. potrà far consegnare, se così le piace, al Procaccia medesimo. Il pittore le scrive a parte, e opera in futuro altre commissioni se V.E. sarà stata appagata dalle sue prime fatiche...Firenze, 29 Maggio 1779*

Lettera del 14.6.1779

Consegnai al giovine Marschal il regalo di V.E., il quale come di cosa superiore al suo merito e alla sua fatica,ne restò sorpreso non che soddisfatto. Se si troveranno gli altri due ritratti, si copieranno esattamente. Non so che aggiugnere per ora se non ringraziare V.E. per parte del disegnatore e offerirle l'opera mia ovunque le piaccia d'impiegarla, assicurandosi che io ne gradisco i comandi a proporzione che amo e venero la persona di V.E., dal cui genio aspettano le buone arti e l'Antiquaria specialmente vantaggi grandi. Mi congratulo con lei del bellissimo acquisto fatto e augurandole un seguito non intermesso per molti anni, torno con profondissimo rispetto a professarmi di V.E.. Firenze, 14 Giugno 1779

Lettere dell'incisore Raffaello Morghen a Onorato Caetani

Lettera del 16.5.1789

Monsig. Gaetani nell'atto che viene ossequiosamente inchinato da Raff. Morghen gli notifica col presente che essendo giunti a termine prescritto per il compimento del prezzo dell'incisione di rami per l'Orazione Funebre, a tale effetto la prega se fosse in grado di favorirlo che gliene sarebbe molto tenuto

Lettera del 17. 7. 1789

Essendo trascorso il termine dell'Ecc.za V.ra R.ma richiesto e concordato per il saldo in s[cudi]*. 82.75, compresa la carta e stampatura de' rami per l'Orazione Funebre di Carlo III, e sentendo che V.E. sia per trattenersi qualche tempo costà, vengo colla pr.nte a pregarlo di volermeli rimettere da qui, o di dar ordine affinché mi siano pagati, del che gli sarò molto tenuto.*

Lettera del 4.11.1789

Devo ringraziare infinitamente l'E.V. della bontà sua nel dare avviso di essere stato interamente pagato del resto che mi doveva da quel suo amico, desidero di rivederlo in

ottima salute quando sarà di ritorno, nel rassegnarmi con la dovuta stima e ossequio e nel dirmi di V.E. Roma, 4 settembre 1789

Appendice 8

Dipinti commissionati da Onorato Caetani ad Angelica Kauffman tra il 1782 e il 1784 (dal volume *Memoria delle Piture di Angelica Kauffman,* a cura di C. Knight, Roma 1998 pp. 15-21). In parentesi quadra sono riportati il numero del dipinto e la pagina corrispondente dell'edizione consultata.

Per sua Eccelenza D. Honoratto Gaetani

Napoli 1782

[n.22, p. 15] Un quadro di piedi inglesi 3.10 largo, su p. 2.9. Rapresenta Telemaco nell'Isola di Calipso, quando la Dea tiene a parte Mentore per dare campo alle sue ninfe di ralegrare Telemaco, una delle quali (Eucaris) è innamorata di Telemaco. pagatto onzie napoletane 100.

Per Monsignor Gaettani –Prelatto

Roma, Setembre 1783

[n.45, p. 18]: ritratto del sudetto prelatto in tella da testa zenza mani ricevuto a conto scudi 30 – saldato alli 5, 7bre per la summa in tutto di Zechini ventiquattro – prezzo stabilito per li ritratti di quella dimensione –Zechini 24

Per sua Eccellenza il Sig.re D. Honoratto Gaettani

Roma (1783)

[n. 46, p. 19]: Un quadro di piedi inglesi 3.10 – su 2.9 alto – Rapresentante Telemaco nella grotta di Calipso allorché la Dea fa sospender il canto alle sue ninfe che lodavano Ulisse accorgendosi del ratristamento di Telemaco che con la Dea e Mentore sedevano a tavola godendo del rinfresco che Calipso regalava li suoi ospiti – soggetto tiratto dall Romanzo dell Telemaco di Mr. Fenellon. Per onzie napoletane 100 – circa zecchini 120

Per Sua Ecc.za Sig.r D. Honoratto Gaettani a Napoli

Roma (1783)

[n. 51, p. 20]: Un ovale alto palmi 3.9 largo 3. Con figura Rappresentante la ninfa che presiede al Tempio dell'Imortalità in atto di racogliere le medaglie con li nomi di quelli che devono essere conservatti per sempre, quelli vengono dalli Cigni recatti alla detta ninfa che va in isponda del fiume lette per racoglierli e riporseli nel Tempio situato su la somità del monte; In distanza, si vede il Tempo che getta tutta sorte di medaglie con li nomi nelle aque del detto fiume, e li cigni racolgono solo quelli che devono essere conservatti – preso dall'Ariosto. [n.52]: Altro ovale di simile misura – Rapres.te Erminia in abito pastoralle in atto di scrivere alcune pecorelle ed un lontano di paese [p.21] – soggetto preso dall Tasso nella Gerusalemme deliberata – [n.53] Altro simile Rapresenta Costanza nell'Isola deserta allora che sta scolpendo sul duro sasso le sue aventure – preso da Metastasio nell'Isola desabitata

Per Il Sig.e Don Honoratto Gaetani

Napoli 8bre 1784

[n. 71, p. 25] Un quadro con tre ritratti – La giovane Duchessa di Corigliano con il Bambino suo Figlio e la sua nutrice vestita con il suo abbito nazionalle Greco essendo d'una colonia Greca nella Calabria. Il Bambino a figura intiera e le due Done fin giù delle gionchie figura sedenti. Saldato li 8.9bre con onzie cento – cirza Zechini – 120

La ricerca si è svolta per lo più sui documenti e sulle lettere conservate nell'Archivio Caetani, nell'Archivio di Stato e nel Fondo Manoscritti della Biblioteca Vaticana di Roma. Viene qui di seguito indicata la bibliografia di riferimento utilizzata per contestualizzare l'ingente materiale documentario consultato e in parte trascritto nel corso di questa dissertazione.

Bibliografia

AMENDOLA, A., *I Caetani di Sermoneta. storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento,* Roma 2010

ANDRIEUX, M., *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIIIe siècle,* Parigi 1962;

ANDROSOV, S.O., (a cura di). *Alle origini di Canova,* catalogo della mostra («Fondazione Memmo» di Palazzo Ruspoli di Roma, 12.12.1991 /29. 2.1992 e «Galleria Giorgio Franchetti» alla Ca' d'Oro di Venezia, 20.3/20.9.1992), Venezia 1991
ARGAN, G.C. (a cura di), *Il Revival,* Milano 1974

ASSUNTO, R., *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento,* Milano 1967

-, *L'Antichità come futuro,* Milano 1973

BANDINI, C., *Roma al tramonto del Settecento: scorci d'ambiente,* Firenze 1922

BARROERO, L., e MAZZOCCA, F. (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour,* Cinisello Balsamo 2008

BARROERO, L., *Le Arti e i Lumi,* Torino 2011

BAUMGÄRTEL, B. e ALLEN, B., *Angelica Kauffmann,* Ostfildern-Ruit 1998

BELTING, H., *Facce. Una storia del volto,* Roma 2014

BERLIN, I., *Il potere delle idee,* Milano 2003

BIGNAMINI, I. e HORNSBY, C., *Digging and dealing in eighteenth-century Rome,* 2 voll., New Haven-Londra 2010

BONFAIT, O., (a cura di), *Geografia del collezionismo*. *Italia e Francia tra XVI e XVIII secolo,* Roma 2001

BORSELLINO, E. e CASALE, V. (a cura di), *Roma «Il tempio del vero gusto». La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli,* atti del convegno di Salerno-Ravello, Firenze 2001

BORSI, F. (a cura di), *Arte a Roma dal Neoclassico al Romantico,* Roma 1970

BOSCHUNG, D. (a cura di), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität,* Mainz 2000

BOWRON, E.P. e KERBER, P.B. (a cura di), *Pompeo Batoni. Princes of Painters in Eighteenth Century Rome,* catalogo della mostra di Houston e Londra, New Haven-London 2008

BOWRON, E.P. e RISHEL, J.J. (a cura di) *Art in Rome in the Eighteenth Century,* (catalogo della mostra della mostra di Philadelphia, 6 Marzo – 28 Maggio 2000), Philadelphia 2000

BOWRON, E. P., *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, Houston 2016

BURNAND, L. e CERNUSCHI, A., *Circulation dex matériaux entre l'Encyclopédie d'Yverdon et quelques dictionnaires spécialisés,* in «Dix-huitième siècle», 38, 2006

BREWER, J., (a cura di), *The consumption of culture. 1600-1800,* London-New York 1997

CACHERANO DI BRICHERASIO, G.F.M., *Dei mezzi per introdurre stabilmente la coltivazione e la popolazione nell'Agro Romano,* Roma 1785

CAETANI, G., *Domus Caietana,* 2 voll., Sancasciano-Valdipesa 1927-1933

CAETANI, M., *Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta raccolti dalla sua vedova [1804-1862] e pubblicati pel suo centenario*, a cura di G. Monsagrati, Roma 2005

CANDAUX, J. D. (a cura di), *L'Encyclopédie dYverdon et sa resonnance européenne. Contextes, contenus, continuités,* Paris 2005

CANTARUTTI, G. e FERRARI, S. (a cura di), *Paesaggi europei del Neoclassicismo,* Bologna 2007

CASANOVA, G.G., *Mémoires écrits par Lui-Même (1789-1798),* [ed.it. *Memorie scritte da lui medesimo,* a cura di P.Bellocchio e G. Brunacci, Milano 1999]

CASINI, P., *Introduzione all'illuminismo. Da Newton a Rousseau,* Roma-Bari 1973

CASSIDY, B., *The Life & Letters of Gavin Hamilton. Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, Oostkamp 2011

CASSIRER, E., *La filosofia dell'Illuminismo,* Firenze 1974

CASTAGNOLI, F. (a cura di), *Topografia e urbanistica di Roma,* 2 voll., Bologna 1958

CASTELNUOVO, E., *Il significato del ritratto pittorico nella società,* in *Storia d'Italia: i documenti*, V, Torino 1973

CATALANO, G., *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe,* Roma 2007

CHRACAS, L. A. e G., *Diario ordinario,* Roma 1716-1798

CIAVARELLA, A., *De Azara-Bodoni,* 2 voll., Parma 1979

CIOFFI MARTINELLI, R., *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann,* Napoli 1981

CIPRIANI, A., et al. (a cura di), *I giornali di Vincenzo Pacetti (1771-1819),* Pozzuoli 2011

CLARK, A., *Studies in Roman Eighteenth-Century Art,* Washington 1981

CLARK, K., *Animals and men. Their relationship as reflected in Western Art from prehistory to the present day,* London 1977

COEN, P., *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo,* 2 voll., Firenze 2010

COLLINS, J.L., *Papacy and politics in Eighteenth-Century Rome,* Cambridge 2004

CORNAZ, H., (a cura di), *Fortunato Bartolomeo de Felice: editore illuminista (1723-1789,* Milano 1983

CORNINI, G., LEGA. C., *Preziose antichità. Il museo profano al tempo di Pio VI* (catalogo della mostra ai Musei Vaticani, 2 ottobre 2013 – 4 gennaio 2014), Roma 2013

CURZI, V., *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione,* Bologna 2004

D'ALESSANDRO, L. e PERSEGATI, F., *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione,* Roma 1987

D'EPINAY, L. e GALIANI, F., *Epistolario (1773-1782),* 2 voll, Palermo 1996

DE BENEDICTIS, C., *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti,* Firenze 1995

DE BROSSES, C., *Lettres familières sur l'Italie, publiées d'après les manuscrits (1739-1740),* Paris 1931

DE FELICE, F. B., *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines*, 58 voll., Yverdon 1770-1780

DE GIORGI BERTOLA, A., *Diari del viaggio in Svizzera e Germania (1787),* Firenze 1982

DE MARCHI, G (a cura di)., *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane*, Roma 1987

DELLA TORRE DI REZZONICO, C. G., *Opere,* a cura di F. Mocchetti, Como 1830

DIECKMANN, H., *Illuminismo e Rococò,* Bologna 1979

ELIASSON, S., *Portraiture and social identity in Eighteenth-Century Rome,* Manchester 2009

EMILIANI, A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860,* Bologna 1978

FABI MONTANI, F., *Elogio storico di Monsignor Onorato Caetani de' duchi di Sermoneta,* Roma 1837

FEA, C., *Descrizione di Roma e i suoi contorni abbellita dalla pianta e delle vedute le più interessanti della medesima,* Roma 1824

FERRARI, S., *Fortunato Bartolomeo de Felice e il transfert italo-elvetico di Winckelmann nel secondo Settecento,* Trento 2008

FERRARI, S., *L'eredità culturale di Winckelmann. Carlo Fea e la seconda edizione della Storia delle Arti del disegno presso gli antichi,* in «Roma moderna e contemporanea», 10, Roma 2002

FIORANI, L., *Onorato Catani. Un erudito romano del Settecento,* Firenze 1966

- *Una figura dimenticata del Settecento romano. L'abate Onorato Caetani,* in «Studi Romani», XV, Roma 1967, pp. 34-60

-, *Sermoneta e i Caetani: dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*; (atti del convegno della Fondazione Camillo Caetani, Roma - Sermoneta, 16 - 19 giugno 1993), Roma 1999

- (a cura di), *Palazzo Caetani. Storia, arte, cultura,* Roma 2007

FIORETTI, D., *Nobiltà e biblioteche tra Roma e le Marche nell'Età dei Lumi,* Ancona 1996

FRANZINI, E., *L'estetica del Settecento,* Bologna 1995

FRUTAZ, A.P., *Le piante di Roma,* 3 voll., Roma 1962

FUMAROLI, M. (a cura di), *L'Antiquité rêvée. Innovations et Résistances au XVIIIe Siècle* (catalogo della mostra del Museo du Louvre di Parigi, 2. 12. 2010-14.2.2011), Paris 2010

FUMAROLI, M., *Le Api e i Ragni,* Milano 2005

FUSCONI, G., SCIOLLA, G. C. (a cura di), *Il Disegno. I grandi collezionisti,* Milano 1992

GASPARRI, C., GHIANDONI, O., *Lo studio di Cavaceppi e le collezioni Torlonia,* Roma 1994

GAUNA, C., *La storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento,* Firenze 2003

GAY, P., *The Enlightenment: an interpretation,* 2 voll., New York 1966-69

GIUNTELLA, V.E., *Roma nel Settecento,* Bologna 1971

-, *La città dell'Illuminismo. L'idea e il nuovo volto,* Roma 1982

GOETHE, J.W. VON, *Italienische Reise (1786-88)* [ed. it. *Viaggio in Italia,* a cura di L. Rega, Milano 1991]

GONZÁLEZ-PALACIOS, A., *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e a Napoli nel Settecento,* Milano 2010

- *Il serraglio di pietra. La sala degli animali in Vaticano,* Roma 2013

GORANI, G., *Mémoires secrets,* 3 voll., Paris 1793

GROSS, H., *Rome in the Age of Enlightenment,* Cambridge 1990

HAMPSON, N., *Storia e cultura dell'Illuminismo,* Bari 1972

HASKELL, F. e PENNY, N., *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (tr. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Torino 1984)

HASKELL, F., *Patrons and Painters* (ed. it. *Mecenati e pittori,* Firenze 1985)

HAUTECOEUR, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle,* Parigi 1912

HERKLOTZ, I., *La Roma degli antiquari. Cultura ed erudizione tra Cinquecento e Settecento,* Roma 2012

HOFFMANN, W., *Dal Neoclassicismo al Romanticismo 1750-1830,* Milano 1995

HONOUR, H., *Neoclassicism,* Harmondsworth 1968 (ed.it. *Neoclassicismo,* Torino 1980)

HOQUET, T., *Buffon illustré. Les gravures de l' "Histoire naturelle",* Paris 2007

HOWARD, S., *Bartolomeo Cavaceppi, Eighteenth Century Restorer,* New York 1982

IRWIN, D., *Neoclassicism,* London 1997

JOHNS, C. M.S., *Papal patronage and cultural bureaucracy in eighteenth-century Rome. Clement XI and the Accademia of San Luca,* Baltimore 1967

JONES, M., *Fake? The Art of Deception,* London 1990

- , *Why fakes matter. Essay on problems of authenticity,* London 1992

JUSTI, C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen,* Köln 1956

KASSNER, R., *I fondamenti della fisiognomica*, Milano 1997

KNIGHT, C. (a cura di), *La "Memoria delle piture" di Angelica Kauffman,* Roma 1998

KUNZE, M., *Winckelmann und seine Editorien* in *Johann Joachim Winckemann,* atti del convegno dell' Università di Jena (21-23 Marzo 2003), Stendal 2007

LA LANDE, J.-J. LE FRANÇAIS DE, *Voyage d'un François en Italie,* Paris 1769

LABAT, J.-B., *Voyages en Espagne et en Italie,* 8 voll., Paris 1730

LACHER, R. F. (a cura di), *Von Mensch zu Mensch: Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung* (catalogo della mostra al Gleimhaus di Halberstadt 29 Agosto - 20 Novembre 2010), Göttingen 2010

LANZI, L., *Taccuino di Roma e di Toscana (1778-1789)*, a cura di D.Levi, Pisa 2007

LAVAGNINO, E., et al. (a cura di), *Il Settecento a Roma* (catalogo della mostra, 19 marzo – 31 maggio 1959), Roma 1959

LAVATER, J. K., LICHTENBERG, G. C., *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica,* a cura di G. Gurisatti, Padova 1991

LEPENIES, W., *Autoren und Wissenschaftler in 18. Jahrhundert. Linné, Buffon, Winckelmann,* München 1988

LEVACHER, M., *Les lieux communs dans l' Histoire naturelle de Buffon: rhétorique judiciaire, rivalité dans la récriture et compromis épistémologique* in «Dix-huitième siècle», 42, 2010

LEWIS, L., *Connoisseurs and Secret Agents in 18th Century Rome,* London 1961

LIZZANI, G. (a cura di), *Il mobile e l'artigianato romano del Seicento e del Settecento,* (catalogo della mostra al Palazzo Ducale di Zagarolo, 1-30 giugno 1966), Roma 1966

LO BIANCO, A., NEGRO, A. (a cura di), *Il Settecento a Roma,* (catalogo della mostra di Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Cinisello Balsamo 2005

MAZZOCCA, F., *L'ideale classico,* Vicenza 2002

MAZZOCCA, F., MORANDOTTI, A. et al. (a cura di), *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova,* (catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale, 2 marzo – 28 luglio 2002), Milano 2002

MENGS, A. R., *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna ec. ec. ec. pubblicate da D. Giuseppe Nicola D'Azara,* Parma 1780

MEYERS, S. A. e ROLFI-OŽVALD, S. (a cura di), *Il laboratorio del Settecento: legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo,* San Casciano 2011

MIGLIORINI, E., *Studi sul pensiero estetico del Settecento,* Firenze 1966

MODICA, M., (a cura di), *L'Estetica dell'Encyclopédie,* Roma 1988

MOMIGLIANO, A., *Sui fondamenti della storia antica,* Torino 1984

MONTESQUIEU, C.-L., BARONE DI, *Voyage en Italie,* (1728-29) [ed.it. *Viaggio in Italia,* a cura di G. Macchia, Roma-Bari 1995]

MOORE, J., *A View of Society and Manners in Italy,*2 voll., Paris 1803

MORONI, G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* Venezia 1843

MORPURGO TAGLIABUE, G., *Il gusto nell'estetica del Settecento,* Palermo 2002

MORSELLI , R., VODRET, R. (a cura di), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga,* Milano 2005

MORTON, M. G., BAILEY, C. B. (a cura di) *Oudry's painted imagerie: portraits of exotic animals* (catalogo della mostra di Los Angeles, J. Paul Getty Museum 1 Maggio – 2 Settembre 2007), Los Angeles 2007

MÜNTER, F., *Aus den Tagebüchern. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten,* 3 voll., Kopenhagen 1937

NEGRO, A., *Il ritratto segreto. Miti e simboli nella quadreria dell'Accademia degli Incolti al Collegio Nazareno,* Roma 2004

NORCI CAGIANO DE AVEZEDO, L., *Roma triumphans?,* (atti del Convegno internazionale di studi, Centro di studi italo-francesi, Roma 9-11 marzo 2006), Roma 2007

NOVATI, F., GREPPI, E., (a cura di), *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri,* vol. II, Milano 1910

PANTANELLI, P., *Notizie storiche della terra di Sermoneta,* Roma 1972

PANZA, P., *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte,* Milano 1990

PAOLUZZI, M.C., *La collezione Colonna nell'allestimento settecentesco,* in *Saggi di storia dell'arte,* 28, Roma 2014

PARRILLA, F. (a cura di), *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento. Protagonisti e comprimari,* Roma 2014

PEREY., L., MAUGRAS, G., (a cura di), *L'abbé F. Galiani. Correspondance,*2 voll., Paris 1881

PETRONIO, G., *Profilo di un'età: l'Illuminismo,* Palermo 1972

PIETRANGELI, C., *Le collezioni private romane attraverso i tempi,* Roma 1985

PIETRUCCI, F., *Pittura di ritratto a Roma: il Settecento,* 3 voll., Roma 2010

PINELLI, A., *Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento,* Roma 2005

-, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma,* Roma-Bari 2010

PIVA, C., *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino,* Roma 2007

POMIAN, K., *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo,* Milano 1989

PRAZ, M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi,* Milano 1964

-, *Gusto neoclassico,* Milano 1990

PREVITALI, G., *La fortuna dei primitivi,* Torino 1964

PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo,* Roma 1995

REUTER, G., *Die antike Laokoongruppe. Paradigma für Zeitlichkeit und Erzählung in der Skulptur,* Oberhausen 2012

RICHARDSON SR., J., RICHARDSON JR, J., *An account of some statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy with remarks,* London 1722

ROETTGEN, S., *I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffmann,* in «Paragone», n.221, 1968, pp. 52-71

-, (a cura di), *Mengs e la scoperta del Neoclassico,* catalogo della mostra tra Padova e Dresda (marzo-settembre 2001), Venezia 2001

-, *Anton Raphael Mengs (1708-1779),* 2 voll., München 1999-2003

ROLFI-OŽVALD, S., *"Agli amatori delle belle arti gli autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma 2012

ROSA, M. (a cura di), *Cattolicesimo e Lumi nel Settecento italiano,* Roma 1981

ROSENBLUM, R., *Transformations in late eighteenth-century art,* 1967, (ed. it. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo,* Roma 1984)

ROSENTHAL, A., *Angelica Kauffmann. Art and Sensibility,* New Haven 2006

ROSSI PINELLI, O, *Artisti, falsari o filologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 13-14, Urbino 1981, pp. 41-55

-. *Le Arti nel Settecento europeo,* Torino 2009

ROSSINI, P., *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne,* Barbiellini, Roma 1789

RUSSO, L. (a cura di), *Jean Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore,* Palermo 2005

SAPORI, G. (a cura di), *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo),* San Casciano 2008

SCHÖNBERGER, A. et al., *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts,* München 1959

SCHULZE, S., (a cura di), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994

SESTIERI, G., *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento,* 3 voll., Torino 1994

SICA, P., *Storia dell'urbanistica. Il Settecento,* Bari 1976

SICCA, C. M., (a cura di), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime,* Pisa 2014

SPADA, S., *Copia e restauro. Nuove prospettive di una traduzione,* in *Sculture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi,* a cura di A. Giusti, Milano 1990

STAROBINSKI, J., *L'invenzione della libertà. 1700-1789,* Milano 1964

-, *La scoperta della libertà,* Genève 1965

-, *1789. I sogni e gli incubi della ragione,* Milano 2010

STENDHAL, *Promenades dans Rome* (ed.it. *Passeggiate romane,* Milano 2004)

TAYLOR, F. H., *Artisti, principi e mercanti,* Torino 1954

TRAVAGLINI, C., LELO, K., *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli,* Roma 2013

ULIVI, F., *Settecento neoclassico,* Pisa 1957

VALESIO, F., *Diario di Roma (1700-1742),* a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979

VASI, M., *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue adiacenze,* Roma 1791

VENTURI, F., *Utopia e riforma nell'Illuminismo,* Torino 1978

-, *Settecento riformatore,* 5 voll., Torino 1969-1990

VERONESE, P., *Ipotesi per una filosofia del "gusto",* Padova 1972

VERRI, A. e .P, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri (1766-1797),* Milano 1923

VILLARI, L., *Settecento "adieu". Cultura e politica nell'Europa dei Lumi,* Milano 1985

WEIGAND, W., *Der Abbé Galiani. Ein Freund der Europäer,* Bonn 1948

WINCKELMANN, J.J., *Lettere italiane,* a cura di G. Zampa, Milano 1961

-, *Ville e palazzi di Roma,* a cura di J. Raspi Serra, Roma 2000

WIND, E., *Hume and the heroic portrait: studies in eighteenth-century imagery,* Oxford 1986

ZEITLER, R., *Klassizismus und Utopia,* Uppsala 1954