

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LX. BAND — 2018

HEFT 2



LX. BAND — 2018

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 23r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 223 _ *Julian Gardner*

Painters, Inquisitors, and Novices: Giotto, Taddeo Gaddi and Filippo Lippi at Santa Croce

_ 255 _ *Douglas Dow*

Tradition and Reform in Sixteenth-Century Florentine Painting: Altarpieces by Naldini and Poccetti for the Company of Sant'Agnese in Santa Maria del Carmine

_ 279 _ *Paolo Pastres*

Un “gran letterato che tanto ha contribuito a migliorare il gusto in Italia e fuori”: Lanzi lettore e ammiratore di Algarotti

_ Miszellen _ Appunti

_ 295 _ *Francesco Grisolia*

Per Maso Finiguerra. Sulle tracce di un “libretto in quarto di disegni”

_ 311 _ *Angelamaria Aceto*

Raphael in Three Drawings around 1499 (and a New Source for *The Massacre of the Innocents*)

_ 323 _ *Francesco Lofano*

La decorazione barocca dell'abbazia di Montecassino. Novità e riflessioni



1 Canaletto, *Il ponte di Rialto secondo il progetto palladiano affiancato da Palazzo Chiericati e dalla Basilica vicentina.*
Parma, Galleria Nazionale

UN “GRAN LETTERATO CHE TANTO HA CONTRIBUITO A MIGLIORARE IL GUSTO IN ITALIA E FUORI” LANZI LETTORE E AMMIRATORE DI ALGAROTTI

Paolo Pastres

Nella *Storia pittorica* di Luigi Lanzi Francesco Algarotti è definito un “gran letterato che tanto ha contribuito a migliorare il gusto in Italia e fuori”.¹ In tale dichiarazione l’abate Lanzi allude, con evidente entusiasmo, non solo ai molti testi teorici sulle arti del letterato veneziano, ma anche alle sue attività di committente, collezionista e consigliere su temi artistici per i sovrani di Sassonia e Prussia.² Certo, l’adesione

lanziana alla dottrina presente nel *Saggio sopra la pittura* risulta quasi inevitabile, poiché in esso si riscontra un evidente “eclettismo classicheggiante”,³ e il suo autore, per “l’originalità del gusto personale” e la “predisposizione o propensione pedagogica e didattica”, rientra “nell’ambito dei critici più raffinati, se non innovativi”, e “tra i più acuti del secolo dei Lumi”.⁴ Del resto, il ruolo svolto in ambito teorico dal confidente di Federico

¹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, Firenze 1968–1974, II, p. 180.

² Sui rapporti tra Algarotti e le arti figurative, nella vasta bibliografia esistente, si segnalano almeno: Francis Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, Firenze 1985, pp. 527–547; Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d’arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001; Jaynie Anderson, “Count Francesco Algarotti as an Advisor to Dresden”, in: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno Venezia 2003, a cura di Bernard Aikema/Rosella Lauber/Max Seidel, Venezia 2005, pp. 275–286; Mina Gregori, “Riconsiderando Francesco Algarotti: un quadro ritrovato di Mauro Tesi”, in: *Il Settecento e le arti: dall’Arcadia all’illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l’aristocrazia e la borghesia*,

atti del convegno Roma 2005, Roma 2009, pp. 157–202. Inoltre, per un quadro più generale si rinvia agli studi raccolti in: *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712–1764)*, atti del convegno Venezia 2012, a cura di Manlio Pastore Stocchi/Gilberto Pizzamiglio, Venezia 2014; Heiner Krellig, “Francesco Algarotti as an Agent Acquiring Works of Art for the German Courts at Berlin, Dresden and Kassel”, in: *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof: Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, atti delle conferenze Irsee/Wolfenbüttel 2012–2014, a cura di Andreas Tacke et al., Petersberg [2017], pp. 263–278.

³ Walter Binni, “Sviluppi della poetica dall’Arcadia all’illuminismo: Francesco Algarotti”, in: *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi/Natalino Sapegno, Milano 1968, VI: *Il Settecento*, pp. 509–521: 519, nota 2.

⁴ Barbara Mazza Boccazzi, “Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: ap-

Il non era sfuggito neppure al severo vaglio classicista di Pietro Giordani, il quale si spinge a qualificarlo, ricorrendo a un'iperbole, "quasi un dittatore delle Arti nel secolo XVIII",⁵ opinione che anche Lanzi sembra condividere, sebbene in termini meno enfatici.

Appare invece per certi versi sorprendente ritrovare nell'Abate, insieme al compassato accademismo che caratterizza molte delle sue scelte, la simultanea adesione al gusto, ormai sorpassato, del conte Francesco, le cui passioni erano state rivolte soprattutto alla vivace e raffinata produzione veneziana contemporanea, anche se da esse emerge un atteggiamento "indeciso" e alla ricerca di una "conciliazione", secondo la felice intuizione di Francis Haskell,⁶ tra il mondo tardo barocco, cui apparteneva per formazione, e l'affacciarsi di un gusto classicista, del quale si fece interprete negli scritti.⁷ Forse, però, proprio personalità complesse come quelle dei nostri 'dilettanti' rispecchiano ed evidenziano le difficoltà insite nel tentativo di incasellare in rigide categorie storiografiche le tendenze culturali settecentesche, troppo semplicisticamente individuate nella dualità – o per meglio dire conflittualità – tra 'rococò' e 'neoclassicismo', mentre ben più sfaccettato appare il panorama, con ampie sovrapposizioni tra i diversi orientamenti artistici e la frequente ricerca di un equilibrio tra volontà di conservazione e desiderio di cambiamento.⁸

punti e spunti", in: *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 21/22 (2003), pp. 153–162: 156. L'attenzione di Lanzi per i testi teorici di Algarotti è stata notata in Giambattista Corniani et al., *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento [...]*, Torino 1854–1856, V, p. 91: "Lanzi cita sovente i pareri dell'Algarotti e mostra apprezzarne il gusto ed il sapere"; Giulio Natali, *Il Settecento*, Milano 1929, II, p. 1130; e Annamaria Gabbriellini, "L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento", in: *La critica d'arte*, III (1938), 4–6, pp. 155–169: 165, nota 58.

⁵ Pietro Giordani, "Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola: discorsi tre all'Accademia di Belle Arti in Bologna nell'estate del 1812", in: *idem, Scritti editi e postumi*, a cura di Antonio Gussalli, Milano 1856–1858, II, pp. 170–264: 253.

⁶ Haskell (nota 2), p. 546.

⁷ Indicativo, in questo senso, è l'elogio di Mengs fatto dal conte in una sua lettera a Robert Rutherford, del 17 marzo 1763: "il più dotto pittore della presente età, che ha studiato l'arte secondo i veri principi, di cui io

In effetti, lo ha notato Mina Gregori, nel percorso intellettuale di Algarotti si avverte appunto la "tensione tra il pittoresco che egli chiedeva alla pittura, e che da buon veneziano riteneva sempre irrinunciabile, e il crescere delle istanze classicistiche e antibarocche che montavano e alle quali egli partecipò e contribuì precocemente da protagonista";⁹ sempre la stessa studiosa metteva in rilievo un ulteriore aspetto, che certamente doveva essere stato notato e apprezzato da Lanzi, il riconoscimento che il "cosmopolita Algarotti fu indubbiamente uno dei più precoci protagonisti della ripresa del classicismo e dell'interesse per l'antichità".¹⁰ A ciò si aggiunga che *lui même* si applicò a creare – come noteremo in seguito – un nuovo genere pittorico, benché circoscritto a pochissime realizzazioni. Inoltre, ad attrarre l'Abate potrebbe essere stata pure la forma letteraria dei testi del veneziano: la loro prosa comprensibile e piacevole, che li contraddistingue fin dall'esordio con il *Newtonianismo per le dame* e ritorna nelle pagine della *Storia pittorica*, dove la limpida e suggestiva precisione delle affermazioni si sposa alla gradevolezza.¹¹ Pertanto, cogliere quanto Lanzi valutasse favorevolmente l'insieme di simili attitudini illumina sulla molteplicità dei suoi interessi e propensioni, permettendo così di chiarire ulteriormente il rapporto, non sempre lineare, che coltivò con la critica del proprio secolo.¹² Inoltre,

già vidi nella galleria di Dresda de' meravigliosi ritratti, e che è ora a' servigi della corona di Spagna; voglio dire Anton Raffaello Mengs, già come un altro Pussino domiciliatosi tra noi" (Francesco Algarotti, *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, Venezia 1791–1794, VIII, pp. 345–349: 346).

⁸ In merito segnaliamo l'analisi di Orietta Rossi Pinelli, "Insidie di una periodizzazione bipolare nella storiografia artistica sul Settecento: rococò versus neoclassicismo", in: *Diciottesimo Secolo*, I (2016), pp. 133–146.

⁹ Gregori (nota 2), p. 163.

¹⁰ *Ibidem*, p. 175. A questo proposito è interessante notare l'influenza prodotta da Algarotti sui mutamenti dell'ambiente artistico bolognese durante il settimo decennio del Settecento: cfr. Eugenio Riccòmini, "Saggio introduttivo", in: *L'arte del Settecento emiliano: la pittura. L'Accademia Clementina*, cat. della mostra, a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1979, pp. I–XLV: XL–XLIII.

¹¹ Gregori (nota 2), p. 164.

¹² Sul pensiero e l'opera di Luigi Lanzi è fondamentale Massimiliano

una simile considerazione nei confronti di Algarotti appare tanto più significativa se si tiene conto della scarsa fortuna che la sua figura stava incontrando alla fine del XVIII secolo, quando gli era rimproverata una eccessiva varietà e frivolezza degli interessi, unita a una presunta esterofilia.¹³

Algarotti “conoscitor profondissimo di ogni bell’arte” ne “La Real Galleria” del 1782

Nel valutare l’attenzione prestata da Lanzi agli scritti del conte Francesco risulta certamente significativo notare che essa era presente ben prima della stesura della *Storia pittorica*, dato che già ne “La Real Galleria di Firenze”, pubblicata nel 1782, e poi nei tomi del *Saggio di lingua etrusca* del 1789 troviamo citati il *Saggio sopra la pittura* e alcune lettere.¹⁴ Anzi, in particolare nelle pagine della guida agli Uffizi il pensiero algarottiano era stato attentamente meditato; l’Abate lo riferisce infatti in numerose occasioni, specialmente per arricchire il commento ai dipinti presenti nella galleria fiorentina, ad esempio nel caso della *Venere* di Tiziano, per la quale si rifà al confronto che era stato condotto con l’antica statua di Venere;¹⁵ oppure, muovendosi al di fuori dell’ambito pittorico, nel ricordare l’elogio del gruppo scultoreo dei *Lottatori*,

indicato come “la Lotta”.¹⁶ Ai volumi del veneziano l’Abate ricorre pure per sottolineare l’importanza di un autore come Fra Bartolomeo, attingendo a quanto affermato da quello in una missiva a Pierre-Jean Mariette,¹⁷ e sempre da una lettera al collezionista francese derivano le notizie che riguardano Liotard, “le cui opere in pastello son così celebrate dall’Algarotti conoscitor profondissimo di ogni bell’arte”.¹⁸ Ancora alle pagine del *Saggio* Lanzi sembra affidarsi per delineare i caratteri dello stile di Rembrandt, il quale è “detto da alcuni il Caravaggio degli oltramontani”, un’affermazione che pare riprendere, attraverso il filtro retorico dell’inversione, quanto affermato dal critico veneziano, che aveva designato Caravaggio come il “Rembrante dell’Italia”.¹⁹

Sempre dalla riflessione sui testi di Algarotti potrebbe provenire la distinzione tra lo stile dei pittori italiani e fiamminghi ne “La Real Galleria”, dove Lanzi afferma, impiegando la categoria oraziana dell’*ut pictura poesis*, che chi “dall’osservare una quadrella italiana passa ad una fiamminga, è quasi simile ad uno, che da una biblioteca di poeti latini passi ad un’altra di greci”, specificando quanto nel “Lazio prevale la maestà; nella Grecia la naturalezza”.²⁰ Invero, il ricorso a simili paragoni tra esiti pittorici e lettera-

Rossi, *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze 2006; cui si aggiunga *Luigi Lanzi 1810–2010: archeologo e storico dell’arte*, a cura di Maria Elisa Micheli/Giovanna Perini Folesani/Anna Santucci, Camerano 2012.

¹³ Una sintesi di tali critiche è presente in Giovanni Da Pozzo, “Nota critico-bibliografica”, in: Francesco Algarotti, *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari 1963, pp. 517–545: 519–534; inoltre in Anna Maria Salvadè, “Introduzione”, in: Francesco Algarotti, *Poesie*, a cura di Anna Maria Salvadè, Milano 2009, pp. IX–XLI: XXXVII–XLI.

¹⁴ Luigi Lanzi, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d’Italia per servire alla storia de’ popoli, delle lingue e delle belle arti*, Roma 1789, I, p. 289, II, p. 255; presenza notata da Giovanna Perini, “Luigi Lanzi: questioni di stile, questioni di metodo”, in: *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Convegno internazionale di studi: fonti e documenti*, Firenze 1982, pp. 215–265: 241.

¹⁵ Luigi Lanzi, “La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l’Arciduca Granduca di Toscana”, in: *Giornale de’ letterati*, t. XLVII (1782), ed. a cura di Gabriella Frangini/Chiara Novello/Aurora Romei, Firenze 1982, p. 193; Francesco Algarotti, “Saggio sopra la Pittura” (ed. 1763), in: *Illuministi italiani, II: Opere di Francesco Algarotti e di*

Saverio Bettinelli, a cura di Ettore Bonora, Milano/Napoli 1969, pp. 323–432: 419sg.

¹⁶ Lanzi (nota 15), p. 178; il riferimento è alla lettera di Algarotti a Gasparo Patriarca, del 30 ottobre 1762, che Lanzi potrebbe avere letto in Francesco Algarotti, *Opere*, Cremona 1778–1784, VII, p. 259.

¹⁷ Lanzi (nota 15), pp. 184sg.; la lettera, scritta da Bologna il 21 giugno 1761, è pubblicata in: Algarotti (nota 15), pp. 158–160: 159sg.

¹⁸ Lanzi (nota 15), p. 97; il richiamo è alla missiva inviata da Potsdam il 13 febbraio 1751, edita fin dal 1757 (in: Francesco Algarotti, *Opere varie*, Venezia 1757, I, pp. 318–335) e presente nelle edizioni delle *Opere* di Algarotti di Livorno (1764/65), Cremona (1778–1784) e Venezia (1791–1794); ora in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, a cura di Alessandro Bettagno/Marina Magrini, Vicenza et al. 2002–2009, I, pp. 156–167: 163sg. (dove illustra il celebre pastello *La bella cioccolataia*, ora alla Gemäldegalerie di Dresda).

¹⁹ Lanzi (nota 15), p. 139; Algarotti (nota 15), p. 422. Per un confronto tra i due pittori rinviamo a *Rembrandt Caravaggio*, cat. della mostra Amsterdam 2006, a cura di Duncan Bull/Taco Dibbits, Zwolle 2006.

²⁰ Lanzi (nota 15), pp. 134sg. I paragoni impiegati ne “La Real Gal-

ri, oltre che da Winckelmann, era già stato messo in atto da Algarotti in una lettera del 1759 al marchese Manara, edita anche nelle *Opere* cremonesi, dove, rileggendo Orazio, osservava, “certo non potrà se non parere a tutti verissimo il dire che come ci sono più maniere di dipingere, così ancora di poetare”, poiché “una è minuta, lavorata di mezze tinte, finita con l’anima; e tale in pittura è la maniera di Lionardo da Vinci, dell’Olbenio del Bellini”, mentre “l’altra risoluta, franca, a’ tocchi come quella del Bassano, di Rubens, del Tintoretto”.²¹ Quegli efficaci parallelismi tra letteratura e poesia, anche se certo non del tutto originali né prerogativa esclusiva del famoso saggista, devono essere stati sicuramente letti dall’Abate e probabilmente furono meditati e tenuti ben presenti.

I giudizi di un critico ammirato

L’esplicita adesione al pensiero di Algarotti punteggia dunque le pagine di Lanzi attraverso numerosi rimandi ai suoi giudizi, impiegati, secondo un tipico *modus operandi*, per avvalorare e corroborare le proprie convinzioni. In tal senso appare eloquente un passaggio dalla “Prefazione” della *Storia pittorica*, in cui il veneziano è inserito nel selezionato novero dei critici più ammirati, con Borghini, Du Fresnoy, Richardson, Bottari, Lazzarini e Mengs, i quali “scrissero dei nostri dipintori piuttosto giudizi che vite”.²² A riprova di un simile criterio nell’uso delle fonti critiche, possiamo cogliere come Lanzi analizzi alcuni pareri su Tiziano, riportando prima l’opinione di Du Fresnoy, per

il quale si “veggano di sua mano delle donne e de’ putti di disegno e di colore squisito”, precisando quindi che la lode “rispetto a’ corpi donneschi gli conferma l’Algarotti e rispetto a’ fanciulli lo stesso Mengs”.²³ In quel gruppo di “giudizi” le idee del letterato veneziano sono comunque tenute in conto particolare, come leggiamo, ad esempio, nei passi dedicati a Correggio, dove l’Abate ricorda, per il *San Girolamo*, che “Algarotti in vederlo fu per preferirlo a ogni altro dipinto, come di sé racconta, e per dire in suo cuore al Coreggio: tu solo mi piaci”, parafrasando il passaggio di una lettera ad Anton Maria Zanetti.²⁴ Lo stesso avviene per Domenichino, il quale secondo Lanzi è “oggimai tenuto universalmente il miglior allievo de’ Caracci; anzi dal conte Algarotti è anteposto a’ Caracci stessi”,²⁵ oppure per censurare l’affollamento delle figure del *Paradiso* di Tintoretto, riferendo che “se fossero elle meno ammonticchiate e distribuite meglio, l’Algarotti non avria ripresa quella pittura quanto fece, adducendola in esempio di una composizione male ideata”.²⁶ Per lodare Guercino e il suo *Cristo risorto che appare alla Madonna* (oggi nella Pinacoteca Civica di Cento) Lanzi tralascia invece il *Saggio*, in cui il pittore era appena nominato, e ricorre a un ampio brano, inserito in nota al testo, tratto da una lettera indirizzata a Eustachio Zanotti, dove il dipinto è descritto ed esaltato.²⁷

A ulteriore dimostrazione del credito accordato nella *Storia pittorica* alle opinioni del letterato veneziano, appare di particolare interesse vagliare il modo in cui è descritta l’attività pittorica del bolognese Giampietro

leria” sono commentati in Paola Barocchi, “La storia della Galleria e la storiografia artistica”, in: *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, atti del convegno Firenze 1982, a cura di Paola Barocchi/Giovanna Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 49–150: 112sg. Per le relazioni tra pittura e poesia nel pensiero di Lanzi, si rinvia a Rossi (nota 12), pp. 117–127.

²¹ Algarotti (nota 16), V, pp. 322–331. Su tale lettera si vedano le considerazioni di Denise Aricò, “Virgilio e la ‘scienza militare’ in un ‘Discorso’ di Francesco Algarotti”, in: *Studi e problemi di critica testuale*, 78 (2009), pp. 97–130: 121–123. Inoltre, per il rapporto tra pittura e poesia nel pensiero di Algarotti risultano importanti le acute considerazioni di Alberto Beniscelli, “L’‘evidenza’ di Tasso: una lezione per il Settecento”, in: *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma 1997, pp. 281–329: 311sg.

²² Lanzi (nota 1), I, p. 17. Tale passo è commentato in Rossi (nota 12), pp. 90sg. Il *Saggio* è ripreso pure in Lanzi (nota 1), I, p. 3.

²³ *Ibidem*, II, p. 66.

²⁴ *Ibidem*, p. 234; e la lettera del 20 febbraio 1759 in: Algarotti (nota 7), VIII, p. 78.

²⁵ Lanzi (nota 1), III, p. 64; il riferimento è ad Algarotti (nota 15), p. 422: “a quello [Domenichino] venne fatto di superargli”.

²⁶ Lanzi (nota 1), II, p. 91; allude ad Algarotti (nota 15), p. 390: “Uno ammonzicchiamento di figure è da per tutto là entro, un formicaio, un nuvolo, un caos che travaglia l’occhio di troppo”.

²⁷ Lanzi (nota 1), III, p. 84; il richiamo è alla lettera inviata da Venezia il 27 settembre 1760, in: Algarotti (nota 7), VIII, pp. 131–144: 140sg.

Zanotti, il quale fu anche uno storico e scrittore d'arte, menzionato per essere autore di "opere che lo esimono dal volgo de' pittori"; specialmente quelle in collezioni private sono ritenute di "finissimo gusto", come prova una di esse, conservata presso i "signori Biancani Tazzi, di cui l'Algarotti fu vaghissimo e la celebrava come un esemplare di finitezza".²⁸ Tuttavia, di tale asserzione, ritenuta tanto significativa da dimostrare le qualità dell'artista senza lasciare altri dubbi, non c'è traccia nelle varie edizioni delle *Opere* algarottiane, in cui comunque è presente la nutrita corrispondenza intrattenuta per molti anni con l'amico Zanotti (oltre che con il fratello Francesco Maria e il figlio Eustachio), ma notizia di quella lusinghiera attestazione potrebbe essere giunta a Lanzi dai possessori del dipinto, ovvero dall'erudito bolognese Giacomo Biancani Tazzi, il quale era in rapporto epistolare con l'Abate e condivideva con lui gli interessi antiquari, anzitutto etruscologici, oppure, dopo la morte dello studioso nel 1789, dai suoi eredi, forse durante le ricognizioni emiliane effettuate da Lanzi nel 1793/94.²⁹

Al pensiero del letterato si fa ricorso anche in rapporto a Giambattista Tiepolo,³⁰ con il quale Algarotti era stato in stretto contatto, collezionandone con passione le opere e lodandolo in modo particolare nel *Saggio sopra l'Accademia di Francia*.³¹ In merito a quest'ultimo saggio, che difendeva l'utilità per i giovani allievi francesi di frequentare un'accademia a Roma contro quanti ne chiedevano la chiusura, nell'edizione del 1792 de *La storia pittorica* leggiamo: "Il Conte Algarotti confutò questa opinione con un opuscolo assai ragionato";³² un'affermazione che non sarà ripresa nelle edizioni seguenti. Tuttavia, in quel testo del 1763 era

avanzata pure la proposta di far conoscere ai giovani pittori d'Oltralpe non solo Roma, ma anche gli altri centri artistici italiani, specialmente Venezia, mentre Lanzi, sempre ne *La storia pittorica* del 1792, occupandosi di Mengs e Batoni, osservava che essi "a meraviglia comprovano l'utilità di studiare in Roma, giacché essi vi si formarono valentuomini senza frequentare altro studio fuori di quello che Roma tiene aperto a ciascuno; e sono i perfetti esemplari degli scultori greci e de' pittori italiani",³³ dimostrando perciò una convinzione contraria: anche questo passaggio sarà soppresso nelle successive rielaborazioni del testo.

Un'autorevole fonte storica

Dagli scritti del letterato veneziano, oltre a valutazioni critiche cui appoggiarsi, sono tratte anche alcune informazioni di carattere storico; proprio a tale categoria appartiene la notizia inserita nella *Storia pittorica* sulla distruzione degli affreschi di Nicolò dell'Abate a Fontainebleau, testimoniata da una lettera di Algarotti a Jacopo Bartolomeo Beccari del 2 giugno 1744.³⁴ Per altro, Lanzi qualifica il pittore emiliano fra i "primi che sian fioriti nel mondo", riferendo, con tanto di virgolette, un giudizio che dichiara essere tratto dagli scritti algarottiani, benché in essi non compaia.³⁵ Difatti, si tratta di un fraintendimento che nasce dalla lettura, forse frettolosa, di un passo delle *Notizie de' pittori* di Girolamo Tiraboschi, in cui sono presenti delle considerazioni su Nicolò, tra le quali l'apprezzamento di Algarotti e subito dopo il brano che Lanzi gli assegna, il quale in realtà, come correttamente riportato nel testo, era tratto dalla lettera di un anonimo, datata Bologna 20 novembre

²⁸ Lanzi (nota I), III, p. 118.

²⁹ Su Giacomo Biancani Tazzi (Bologna 1729–1789) rinviamo a Giancarlo Susini, s.v. Biancani Tazzi, Giacomo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1986, pp. 35sg.

³⁰ Lanzi (nota I), II, p. 169. Per Tiepolo, oltre ad Algarotti, Lanzi riprende le lodi poetiche riservategli da Saverio Bettinelli.

³¹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno 1763, ora in: Algarotti 1963 (nota 13), pp. I–27: 22.

³² Luigi Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana compendiate e ridotta a metodo per agevolare a' dilettranti la cognizione de' professori e de' loro stili*, Firenze 1792, p. 369.

³³ *Ibidem*, p. 377.

³⁴ Lanzi (nota I), II, pp. 208sg; la lettera è edita in: Algarotti (nota 7), VIII, pp. 12–14.

³⁵ Lanzi (nota I), II, p. 208; l'errore è segnalato da Martino Capucci nel suo commento al testo.

1764 (alcuni mesi dopo la morte del conte Francesco), a Giovanni Bottari, che fu da questi pubblicata nella *Raccolta di lettere*.³⁶ A questo proposito segnaliamo che con tutta probabilità Lanzi conosceva direttamente quella missiva, poiché ne ripropone il passo sui “quattro Carli” della seconda metà del XVII secolo, cioè Le Brun, Loth, Cignani e Maratta;³⁷ del resto, anche Algarotti nella sua epistola poetica ad Augusto III del 1744 alludeva ai “tre Carli” della pittura del Seicento, sebbene tale verso sia stato poi omesso nella versione rivista dall’autore ed edita nelle sue *Opere*.³⁸ Tornando poi all’errore commesso dall’Abate, esso appare degno di particolare attenzione, in quanto risulta eloquente sia per la grande attenzione che pone alle convinzioni del veneziano – impiegate principalmente per avvalorare le proprie – sia per il modo in cui adopera le fonti, ricorrendo anche a riferimenti di seconda mano, e non sempre controllandole.

Il pensiero di Algarotti percorre le pagine della *Storia pittorica* non solo attraverso i molti richiami dichiarati, ma parimenti si manifesta in numerosi passaggi senza però specificarne la provenienza, non certo nell’intento di appropriarsene o in seguito a una volontà omissiva, quanto per una profonda sintonia di giudizio e forse pure nella convinzione che le conoscenze del lettore rendessero superflua la menzione dell’autore. Riconosciamo tale prassi, ad esempio, all’interno della lunga analisi dedicata a Veronese, al quale, dopo l’esaltazione di molte qualità, viene imputata la “scorrezione del disegno in cui cade talvolta”, e

di seguito “l’inosservanza dell’antico costume, in cui pecca sempre”:³⁹ sono gli stessi difetti elencati, nella medesima successione, nel *Saggio*, dove, oltre ad ampie lodi, il pittore era ritenuto “scorretto nel disegno e più ancora nel costume”.⁴⁰ Dopotutto, com’è noto, per Algarotti, in tema di “costume”, “licenziosa al maggior segno fu [...] la scuola veneziana”.⁴¹ Anche nel brano dedicato a Jacques Courtois, detto il Borgognone, quando Lanzi nota che nei suoi dipinti di battaglie “sembra quasi udirvi, come altri ha scritto, il suono della guerra, l’annitir de’ cavalli, le strida di que’ che cadono”,⁴² parafrasa, senza nominarlo, quanto espresso nel *Saggio*, in cui leggiamo sugli stessi soggetti: “pare udire veramente il dar nelle trombe e veder fuggire a traverso della campagna il cavallo dopo cacciato il cavaliere di sella”.⁴³ Forse, all’accoglienza nella *Storia pittorica* di quelle suggestive immagini contribuì pure il ricordo di quanto osservato nella collezione veneziana di Algarotti, visitata presso gli eredi nel 1793, nella quale erano incluse due battaglie del celebre artista francese.⁴⁴ Un’ulteriore allusione si riscontra nell’epoca quarta della scuola napoletana, dove Lanzi rimarca che Luca Giordano fu “detto il Proteo della pittura pel talento singolare ch’egli ebbe in contraffare ogni maniera”,⁴⁵ un’espressione che rinvia al modo in cui è qualificato nel *Saggio*: “fecondissimo spirito proteo e fulmine nella pittura”.⁴⁶ Analogamente rimando è identificabile nella descrizione lanziana del metodo tenuto dai Carracci, capaci di padroneggiare vari stili, cosicché “gli temperano insieme e ne formano quasi

³⁶ Girolamo Tiraboschi, *Notizie de’ pittori, scultori, incisori e architetti nati degli Stati del Ser.mo Sig. Duca di Modena*, Modena 1786, p. 15; il riferimento è a Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma 1754–1773, V, p. 262.

³⁷ Lanzi (nota 32), p. 368; *idem* (nota I), I, p. 413.

³⁸ Francesco Algarotti, “Alla Sacra Maestà di Augusto III Re di Polonia, Elettore di Sassonia”, in *idem* 2009 (nota I3), pp. 7sg. (versione definitiva del 1757) e pp. 429–432 (prima versione del 1744); cfr. anche il commento al testo, *ibidem*, pp. 118–127. Sui temi artistici presenti nell’epistola si rinvia a Paolo Pastres, “Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda:

artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743–1744”, in: *Studi germanici*, n.s., 10 (2016), pp. 9–66.

³⁹ Lanzi (nota I), II, p. 108.

⁴⁰ Algarotti (nota I5), p. 420.

⁴¹ *Ibidem*, p. 374.

⁴² Lanzi (nota I), I, p. 385.

⁴³ Algarotti (nota I5), p. 395.

⁴⁴ *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell’arte del disegno della galleria del fu sig. conte Francesco Algarotti in Venezia*, s.l. [1776], p. VII.

⁴⁵ Lanzi (nota I), I, p. 478.

⁴⁶ Algarotti (nota I5), p. 422.

un metallo corintio composto di vari altri”;⁴⁷ immagine avvincente che rinvia direttamente ad Algarotti, il quale osservava come il loro eclettismo riunisse i modi delle principali scuole: “fondendogli insieme, composero il metallo corintio nobile bensì e vago a vedersi, ma che non ha né la duttilità, né il peso, né la lucentezza de’ suoi componenti”.⁴⁸

L’attenzione ai pittori minori, il ruolo del pubblico, lo studio delle stampe e le scuole pittoriche

Oltre alla ripresa di passaggi testuali, le influenze provenienti da Algarotti possono essere individuate in alcune delle impostazioni teoriche lanziane, a cominciare dalla decisione di “inserire a’ buoni ed agli ottimi i mediocri”, non trascurando quindi i pittori minori, poiché “tacere il mediocre è industria di buon oratore, non ufficio di buon storico”,⁴⁹ anche nell’intento di “provvedere alla fama di non pochi artefici; i quali giacevan dimenticati”.⁵⁰ Infatti, simili considerazioni paiono riproporre, oltre alla misericordia del buon cattolico,⁵¹ l’avvertimento espresso dal letterato veneziano nel *Saggio sopra l’Accademia di Francia*, che nota come, a volte, le “migliori opere de’ maestri mediocri superino le opere mediocri de’ maestri migliori”.⁵²

L’influenza algarottiana è verificabile anche quando l’Abate guarda con ottimismo agli sviluppi della “scuola romana”, che “prende un altro tuono”, rinvenendovi l’uso di “esporre in pubblico le pitture alla vista di un popolo, che fa giustizia alle buone,

e ne fa talora ritirare a forza di sibili le mal composte”;⁵³ oppure, rifacendosi a una versione più ‘moderata’ delle sentenze artistiche, nell’elogio di quanto avviene all’Accademia di Parma, in cui i giovani pittori sono premiati con il “metodo del concorso”, caratterizzato da “integrità e perizia de’ giudici”, per cui “tutta la forma del giudizio esclude ogni sospetto che il quadro prescelto al premio non sia il più degno”.⁵⁴ Difatti in tali auspici per l’avvenire dell’arte nazionale, nella quale è avvertita “a’ dì nostri come una crisi”, possiamo, almeno in parte, intravedere i medesimi concetti espressi nel *Saggio*, dove, in conclusione, è manifestato un intenso sentimento di sfiducia nei confronti dei pittori contemporanei, i quali hanno “da lungo tempo smarrito le veraci vie” e non sarebbero così in grado di “condurre un’opera come si conviene, ma soltanto ad avere di molti lavori per le mani”, nonché, all’inverso, di fiducia nel giudizio del pubblico, cui è dedicato un intero paragrafo.⁵⁵ Il parere collettivo, ritenuto dal conte Francesco superiore a quello dei pittori e degli scrittori, trovava modo di esprimersi specialmente grazie alla pratica delle esposizioni, nella convinzione che “la moltitudine, la quale, a propriamente parlare, è il primo maestro del pittore, è bene anche giusto ne sia il giudice sovrano”.⁵⁶ Comunque, nel merito, qualche suggerimento potrebbe essere arrivato all’Abate anche dall’analoga e nota posizione di Pietro Verri sui “giudizi popolari” (1764): “dichiariamo d’aver buono il giudizio volgare nella musica, nella pittura, nella poesia dram-

⁴⁷ Lanzi (nota I), III, p. 54.

⁴⁸ Algarotti (nota I5), p. 421. Il rapporto tra i due testi è stato segnalato da Rossi (nota I2), p. 126.

⁴⁹ Lanzi (nota I), I, p. 9.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁵¹ Per l’intento misericordioso dell’Abate si veda Massimiliano Rossi, “Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziana”, in: “*Conosco un ottimo storico dell’arte...? per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato/Massimo Ferretti, Pisa 2012, pp. 347–351: 350.

⁵² Algarotti (nota 31), p. 25.

⁵³ Lanzi (nota I), I, p. 431. Questo passaggio della *Storia pittorica*, in relazione alla situazione romana, è stato commentato da Susanne Adina Meyer, “Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici: il panorama europeo e il caso romano”, in: *Il Settecento negli studi italiani: problemi e prospettive*, atti del convegno Siracusa 2004, a cura di Anna Maria Rao/Alberto Postigliola, Roma 2010, pp. 323–337: 328sg.

⁵⁴ Lanzi (nota I), II, p. 254.

⁵⁵ Algarotti (nota I5), p. 431; il paragrafo “Della importanza del giudizio del pubblico” è alle pp. 409–414; in tale sede è soprattutto presente una profonda sfiducia nei confronti della critica accademica.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 414.

matica e in tutte le facoltà le quali hanno per fine primario il dilettere, giacché gli uomini devono giudicare essi medesimi della impressione che sentono”; e, andando a ritroso, forse pure dalle *Réflexions* dell’abate Du Bos.⁵⁷ Sempre nel medesimo *Saggio* ritroviamo pure la lode alla consuetudine dei premi offerti dall’Accademia di Parma, che, come altre, metteva in atto il meccanismo della giuria composta da personalità di indiscutibile profilo culturale, ovvero da una selezione di quel pubblico invocato come giudice privilegiato.⁵⁸ Insomma, Lanzi sembra guardare al rinnovamento artistico della propria epoca con le identiche speranze formulate, oltre tre decenni prima, da Algarotti. Mentre questi però le esprime con un’impronta insieme polemica e didattica, nell’auspicio di intervenire direttamente sugli esiti pittorici, ben diverso è il contegno seguito dall’autore della *Storia pittorica*, che pur condividendo gli stessi metodi decide di non enfatizzarli, anzi di mimetizzarli: in tal senso è significativo che non inserisca simili suggerimenti nell’“Introduzione” della propria opera, in cui, per altro, si propone di “giovare all’arte”,⁵⁹ bensì nell’epoca finale della scuola romana e di quella parmense, con le cautele solitamente tenute per le vicende contemporanee. Ma forse, più in generale, quel tipo di atteggiamento registrava le vicende culturali

successive al *Saggio*, le quali avevano profondamente modificato il sistema dell’arte, nonché il credito che l’Abate assegnava alle accademie dei propri giorni, distinguendosi in questo modo dalle riserve espresse a suo tempo dallo scrittore veneziano.⁶⁰

Ancora, possiamo rilevare che l’importanza dello studio delle stampe per la didattica della pittura, dichiarata con forza nella *Storia pittorica* – dove leggiamo che un “gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per essere conoscitor di pitture: chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga stampe, rivolgale ne’ diurni”⁶¹ –, era stata anticipata dal critico veneziano nel suo *Progetto* per il museo di Dresda, redatto nel 1742, in cui è sottolineato come le incisioni “tengon luogo in certa maniera de’ quadri che non si ponno avere”, e soprattutto esse “servirebbono moltissimo ad una scuola”.⁶² D’altra parte, simili concetti erano stati espressi con chiarezza anche da De Piles,⁶³ autore ben conosciuto da entrambi i nostri critici.

Inoltre, è stata notata la coincidenza tra la geografia delle scuole italiane impiegata da Algarotti nel *Saggio sopra la pittura*, specialmente nella sua versione definitiva del 1763, e nel *Saggio sopra l’Accademia di Francia a Roma*, dello stesso anno, con la partizione che caratterizza la *Storia pittorica*.⁶⁴ Una simile sovrapposizione

⁵⁷ Pietro Verri, “I giudizi popolari”, in: *Il Caffè*, 20 dicembre 1764, foglio XXI, riedito in: *“Il Caffè” 1764–1766*, a cura di Gianni Francioni/Sergio Romagnoli, Torino 1993, pp. 234–240: 240. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Parigi 1719, nell’edizione italiana: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis/Paola Vincenzi, Palermo 2005. Inoltre, per un esame generale su tali questioni, con particolare riguardo alla pubblicistica romana, rinviamo a Meyer (nota 53).

⁵⁸ Algarotti (nota 15), p. 334.

⁵⁹ Lanzi (nota 1), I, p. 12.

⁶⁰ Su tali questioni si rinvia a Paolo Pastres, “Accademie, accademici, incisori e didattica nella ‘Storia pittorica’ e nei carteggi di Luigi Lanzi”, in: *Annali di critica d’arte*, IV (2008), pp. 141–159.

⁶¹ Lanzi (nota 1), I, p. 14. I medesimi concetti erano stati espressi in *idem* (nota 15), p. 149: “E veramente quei che hanno il nobil genio della pittura, niun mezzo trovan più facile per appagarlo; che pascere l’occhio e la mente in que’ fogli, ove da fedel bulino son ritratte le invenzioni de’ valentuomini. Così essi apprendono, poco men che senz’avvedersene, la storia di ogni

pittore, il disegno di ogni scuola, il dettaglio di quanto è sparso di più sorprendente per ogni galleria, anzi per ogni città del Mondo.”

⁶² Francesco Algarotti, “Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R.M. di Augusto III Re di Polonia il dì 28 ottobre 1742”, in: Algarotti (nota 7), VIII, pp. 351–374: 355. Tale coincidenza è stata notata in Gregori (nota 2), p. 159. Una diversa valutazione delle stampe di traduzione, le quali “non saranno mai una fedele immagine del quadro”, è espressa in Algarotti (nota 31), p. 14.

⁶³ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessains, et de l’utilité des Estampes*, Parigi 1699, pp. 74–92; esiste anche una traduzione italiana, *L’Idea del perfetto pittore [.]*, Venezia 1772, in cui è inserito un capitolo intitolato “La bilancia pittorica” (pp. 85–94), tratto, senza citare la fonte, da Algarotti (nota 15), pp. 415–423.

⁶⁴ Sul sistema delle scuole e i rapporti tra Algarotti e Lanzi si rinvia a Paolo Pastres, “Luigi Lanzi e le scuole pittoriche”, in: *Luigi Lanzi* (nota 12), pp. 185–232.

era conseguenza dell'adesione di entrambi al medesimo paradigma storiografico – quello delle scuole – impiegato per descrivere il mondo pittorico italiano, benché il letterato veneziano si sia limitato ad accogliere quanto desunto dalla letteratura precedente, senza avvertire la necessità di soffermarsi – cosa che, in fondo, esulava dai suoi intenti – su questioni metodologiche relative a confini, appartenenze e altre discussioni sui caratteri delle varie scuole, le quali a lui apparivano ancora vive e feconde. Poi, Lanzi era pure a conoscenza del progetto di una “picciola e scelta raccolta di quadri moderni” formulato dal veneziano nel 1742 per Augusto III di Sassonia,⁶⁵ in cui proponeva di commissionare un dipinto ai rappresentanti delle principali tendenze internazionali e delle varie scuole pittoriche, assegnando i soggetti in base alle caratteristiche espressive personali: in tal modo sarebbero stati saldati i caratteri generali delle scuole e le maniere individuali. L'attuazione di quel piano, superbo nei suoi intenti, non fu completa, limitandosi – se così si può dire – alla sola scuola veneziana,⁶⁶ ma la minuziosa descrizione dell'intera vicenda, compreso quanto parzialmente attuato, era stata resa nota nelle *Opere* del letterato edite per cura di Francesco Aglietti nel 1791–1794 a Venezia,⁶⁷ dove l'Abate certamente la lesse e meditò. Proprio a quella serie appartengono pure due tele di Francesco Zuccarelli che Lanzi ricorda nella *Storia pittorica*, sottolineando che il loro autore “godé singolarmente la stima del conte Algarotti” e che esse erano state replicate per Federico II di Prussia,⁶⁸ come riportato dallo stesso scrittore nella già citata missiva a Mariette, la quale, evidentemente, era stata oggetto di grande attenzione da parte di Lanzi.⁶⁹

Una collezione che fa testo

L'accenno ai due dipinti di Zuccarelli ci introduce nell'ambito delle predilezioni artistiche del celebre letterato, le quali, secondo l'autore della *Storia pittorica*, hanno contribuito a migliorare il “gusto in Italia e fuori”. Di esse Lanzi aveva conoscenza attraverso gli scritti di Algarotti, certamente, ma pure per averne visitato la collezione, definita “scelta sua galleria”,⁷⁰ presso gli eredi a Venezia, dove erano ancora conservate molte delle opere che egli aveva fatto realizzare per se stesso insieme ad alcune copie o ai bozzetti di quelle acquistate, per suo tramite, dai regnanti con i quali era in contatto. Tuttavia, nel taccuino in cui l'Abate inserì gli appunti relativi al proprio soggiorno lagunare nel 1793, alla ricerca di notizie per ampliare l'edizione della *Storia pittorica* apparsa l'anno precedente, la raccolta messa insieme dal conte Francesco, passata prima al fratello Bonomo e poi agli eredi Corniani, è menzionata solo in pochi casi: registrando la presenza di opere di Fumiani, di incisioni di “Morelli” che riproducono “eccellenti figure del Zuccoli”, di un autoritratto di Bombelli (la cui data di nascita nella *Storia pittorica* è desunta dal *Catalogo dei quadri* della collezione Algarotti, edito nel 1776⁷¹) e delle “Prospettive” di “Antonio Vicentini, fatte lavorare dall'Algarotti per il re di Prussia: la facciata di S. Giorgio e l'interno del Redentore”.⁷² Con quest'ultima annotazione Lanzi voleva dar conto di due vedute di Antonio Visentini, un *Capriccio con la facciata di San Francesco della Vigna* (quindi non San Giorgio) e l'*Interno del Redentore*, ideate e fatte realizzare da Algarotti nel 1744 per la propria collezione, opere che pertanto non erano destinate a Federico II di Prussia e neppure ad Augusto III di Sassonia, per il quale era al-

⁶⁵ Francesco Algarotti, “Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda”, in: *idem* (nota 7), VIII, pp. 375–388.

⁶⁶ Per una sintesi su questo progetto si rinvia a Paolo Pastres, “Algarotti e l'abate Conti: una fonte per il *Sileno* di Zuccarelli”, in: *Letteratura & Arte*, XIV (2016), pp. 59–69.

⁶⁷ Algarotti (nota 65).

⁶⁸ Lanzi (nota 1), I, p. 207. Questo passo è presente anche in *idem* (nota 32), p. 147.

⁶⁹ Vedi sopra, nota 18.

⁷⁰ Lanzi (nota 1), III, p. 131.

⁷¹ *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. II.

⁷² Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di Donata Levi, Firenze [1988], pp. 15, 35, 42, 87.

lora in missione a caccia di capolavori pittorici.⁷³ In entrambe intervennero con alcune “macchiette” Tiepolo e Francesco Zuccarelli; un esempio della collaborazione tra i tre è riportato anche nella *Storia pittorica*, sebbene senza riferirsi a quella specifica coppia di dipinti.⁷⁴ Indubbiamente le due tele, di grandi dimensioni, devono aver colpito l’attenzione dell’illustre visitatore, tanto da spingerlo ad appuntarsi il loro soggetto, e in effetti, benché non potesse esserne pienamente consapevole, queste rivestono un ruolo di notevole importanza, poiché rappresentano – secondo Dario Succi – la “sintesi più significativa della cultura e dell’arte veneziana nel Settecento illuminato”, essendo un’eccezionale coppia di “capricci di simulazione, carica di risvolti intellettuali e reminiscenze culturali”.⁷⁵ Nei loro soggetti, infatti, si annidano sofisticati messaggi, legati al neopalladianesimo e alle teorie artistiche elaborate nella cerchia che a Venezia ruotava attorno al mercante, collezionista e console britannico Joseph Smith e di cui il conte Francesco, alla metà degli anni quaranta, fu uno dei protagonisti. D’altro canto, Lanzi era consapevole del ruolo ricoperto da Smith nel panorama artistico veneziano, divulgato tra l’altro da Giovanni Gaetano Bottari nelle sue note a Vasari,⁷⁶ e lo sottolinea nella *Storia pittorica*.⁷⁷

A proposito di vedutismo veneziano, sempre nella *Storia pittorica*, dopo aver parlato di Canaletto, Bellotto e Francesco Guardi, Lanzi aggiunge che oltre ad

essi “altri sono pur riusciti egregiamente in queste architetture, i cui quadri vidi nella quadreria Algarotti e altrove”, nominando Jacopo Marieschi – ma forse volendo intendere il più noto Michele, benché opere di nessuno dei due compaiano nella raccolta del letterato – e Antonio Visentini.⁷⁸

In aggiunta a quanto osservato durante la visita veneziana, Lanzi trova nel *Catalogo dei quadri* di quella collezione, edito nel 1776 e forse redatto da Bonomo Algarotti,⁷⁹ una preziosa fonte cui fare riferimento, anche come ausilio per quei pittori le cui opere erano poco presenti in luoghi pubblici, ma comparivano prevalentemente nelle “quadrerie”. Del resto, è egli stesso a sottolineare la necessità di ricorrere a un simile sussidio nel caso di Federico Bencovich, inserito nell’epoca quarta della scuola bolognese, perché “il più de’ suoi lavori è riposto nelle quadrerie”, e quindi, dopo la menzione di un dipinto nella collezione “de’ signori Vianelli di Chioggia”, è dato conto dell’esistenza, nella raccolta algarottiana, di un suo “paese con una villanella, a cui aggiunse il Piazzetta un’altra figura”, attingendo, senza citarlo, a quanto si può leggere nel *Catalogo dei quadri*, dove compare la seguente descrizione del dipinto: “Una Pastorella sedente che si spulcia, ed un Giovine Pastore che la osserva. Quest’ultimo vi è stato aggiunto da Gio: Battista Piazzetta.”⁸⁰

Per di più, agli occhi dell’Abate quella di Algarotti era una collezione che si elevava rispetto alle molte

⁷³ Sui due dipinti rinviando alle notizie e considerazioni di Paolo Pastres, “Disegni inediti di Francesco Algarotti ed il capriccio con *San Francesco della Vigna* di Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli e Giambattista Tiepolo”, in: *Atti dell’Accademia San Marco di Pordenone*, XVII (2015), pp. 553–586.

⁷⁴ Lanzi (nota I), II, p. 180.

⁷⁵ Dario Succi, “L’arte dell’arte: i capricci veneziani del Settecento”, in: *Capricci veneziani del Settecento*, cat. della mostra Gorizia 1988, a cura di *idem*, Torino 1988, pp. 14–38: 27.

⁷⁶ Giorgio Vasari, *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti* [...], a cura di Giovanni Bottari, Roma 1759/60, II, p. 360, nota I (a proposito di un dipinto di Giovanni Francesco Caroto): “Questo quadro adesso è posseduto dal signor Smith console d’Inghilterra, amante, e intelligente delle belle arti, e che appresso di se ne ha una raccolta degna d’un Principe.”

⁷⁷ Lanzi (nota I), I, p. 207: “il celebre Smith”; II, p. 179: “Smith console britannico e insigne mecenate della gioventù studiosa”.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 180.

⁷⁹ *Catalogo dei quadri* (nota 44). Sulla paternità del *Catalogo*, edito come anonimo, si veda Giandomenico Romanelli, “Gli Algarotti, i Selva, i Corniani: scienza, arte e collezioni”, in: *Nel terzo centenario* (nota 2), pp. 203–219: 213, che definisce Bonomo Algarotti il suo “autore sostanziale”. Per la collezione si veda Heiner Krellig, “Francesco e Bonomo Algarotti”, in: *Il collezionismo d’arte a Venezia: il Settecento*, a cura di Linda Borean/Stefania Mason, Venezia 2009, pp. 239sg., in cui si sottolinea che la raccolta iniziata da Francesco fu ampliata dal fratello. Per l’importante ruolo assegnato da Lanzi ai cataloghi di collezioni, con particolare riferimento a quelli di vendita, si rinvia al contributo di Orietta Rossi Pinelli, “Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d’arte”, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, pp. 292–306: 301.

⁸⁰ Lanzi (nota I), III, p. 128; *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. II.

altre, pur prestigiose, da lui visitate, certamente per la sua indubbia ricchezza ma anzitutto per essere il risultato delle esperienze di quello che egli reputava uno straordinario esperto di pittura, per cui il comparire in quella “scelta” quadreria era sicuro indice di qualità e valore. Essa, di conseguenza, è richiamata per il pittore e letterato pesarese Giovanni Andrea Lazzarini, collocato nella *Storia pittorica*, con ampio spazio, nell’epoca quarta della scuola bolognese, dove il suo “valor pittorico” è attestato proprio da due dipinti commissionatigli dallo scrittore veneziano, “inseriti poi nel catalogo” della raccolta: “Cincinnato chiamato alla dittatura e Archimede intento a’ suoi studi fra la presa di Siracusa”.⁸¹ Non solo: Lanzi, per convalidare il prestigio di Lazzarini teorico d’arte, ritenuto uno scrittore come pochi – “ebbe l’Italia da paragonarsi a lui ove trattò soggetti pittorici” –, attesta che Algarotti lesse quelle opere e “ne profitto”, circostanza rivelatagli direttamente dal pittore (il quale si spese nel 1801), “come protestò ingenuamente lo stesso conte in una lettera che gli spedì insieme col suo saggio”.⁸² Di tale missiva non c’è traccia nei carteggi algarottiani editi e probabilmente fu mostrata all’abate Luigi dallo stesso destinatario; difatti, nelle *Opere* di Lazzarini, apparse nel 1806, è inserita una comunicazione inviata al nobile veneziano per ringraziarlo de “l’aureo libretto sopra la Pittura, che V.S. Ill.ma ha composto, e che mi ha coll’usata sua gentilezza invia-

to”;⁸³ e probabilmente il *Saggio* era accompagnato dalla epistola in questione. Maggiore chiarezza sul rapporto tra i due critici è fornita ancora dall’autore della *Storia pittorica* in una corrispondenza del 1803 a Mauro Boni, in cui, per elogiare la *Dissertazione sopra la pittura* pubblicata dal pesarese nel 1783, rivela all’amico che Algarotti “chiestogli il ms. per 24 ore, puntualmente glielo restitui, ma ne profitto anche non poco. Tutto questo so dal Lazzarini.”⁸⁴

Canaletto e la pittura veneziana del Settecento

Nella raccolta del celebre scrittore, oltre alle “Prospettive” di Visentini, Lanzi poté osservare un altro esito del fervore culturale e artistico sviluppatosi a Venezia attorno alla metà degli anni quaranta del Settecento: un eccezionale dipinto ideato da Algarotti e realizzato da Canaletto, *Il ponte di Rialto secondo il progetto palladiano affiancato da Palazzo Chiericati e dalla Basilica vicentina* (fig. 1), forse l’espressione più alta di quello che il letterato, in una missiva al pittore bolognese Prospero Pesci del 28 settembre 1759, aveva descritto come “quasi un nuovo genere di pittura”.⁸⁵ La tela di Canal non è inclusa nel taccuino di viaggio, mentre compare nella *Storia pittorica*, dove è elogiata insieme al suo committente, cui sono dedicate le espressioni rammentate nel nostro *incipit*. In essa la città lagunare è ricreata secondo un elaborato programma neopalladiano, probabilmente concepito

⁸¹ Lanzi (nota I), III, p. 131; *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. XII: “Veduta di Siracusa presa dall’armi Romane. Archimede nel dinanzi del quadro che attentamente disegna sul terreno una figura geometrica, e dei Soldati Romani che sono per assalirlo. Suo simile. Cincinnato occupato a coltivare la sua Campagna, e dei Senatori Romani che gli espongono ch’era stato eletto Dittatore. In lontano si vede la Città di Roma”. Per Lazzarini e le vicende dei due dipinti in collezione Algarotti-Corniani rinviando ad Anna Cerboni Baiardi, “La pittura colta di Giannandrea Lazzarini (1710–1801)”, in: *Pesaro dalla devoluzione all’illuminismo*, Venezia 2005–2009, II, pp. 395–465: 456, nota 70. Sulla *Morte di Archimede* si veda anche F. Draghi, “La morte di Archimede nell’assedio di Siracusa: quadro ad olio del canonico Giovanni Andrea Lazzarini di Pesaro”, in: *Cosmorama pittorico*, VII (1841), pp. 230sg. con riproduzione del dipinto a p. 228.

⁸² Lanzi (nota I), III, p. 131.

⁸³ Giovanni Andrea Lazzarini, *Opere*, Pesaro 1806, II, p. 177.

⁸⁴ Luigi Lanzi, *Lettere a Mauro Boni 1791–1809*, a cura di Paolo Pastres, Udine 2009, p. 297.

⁸⁵ Algarotti (nota 7), VIII, p. 89. Secondo Giovanna Nepi Scirè, in: *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere. Il Settecento*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 2000, pp. 55–58, l’esecuzione della tela di Canaletto sarebbe da collocare tra il 1755 e il 1759; mentre Lionello Puppi (su suggerimento di André Corboz), in: *Canaletto: disegni – dipinti – incisioni*, cat. della mostra Venezia 1982, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1982, pp. 73–75, no. 102, ritiene – più verosimilmente – di collocarla nel 1744 circa, in coincidenza con la commissione delle soprapporte per Smith; datazione ribadita da Puppi in: *Le Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier*, cat. della mostra Venezia 1985, a cura di *idem*/Giandomenico Romanelli, Milano 1985, p. 76, no. 2.12; *idem*, “Una città che ‘fabbricar potrebbesi’ e la città negata: divagazioni intorno a temi di ‘capriccio architettonico’ del Canaletto e del Bellotto”, in: *Capricci veneziani* (nota 75), pp. 209–222:

all'interno del raffinato circolo di Smith.⁸⁶ Si tratta di un'opera che propone una Venezia totalmente ir-reale e, di fatto, segna “la nascita del capriccio progettuale: una pittura programmatica che visualizza le fantasie della immaginazione colta”.⁸⁷ Un simile soggetto è certamente affascinante, ma stupisce possa avere tanto interessato Lanzi, che nelle vedute d'invenzione di Canaletto ravvisava un “grazioso misto di moderno e di antico, di vero e di capriccioso”.⁸⁸ A commento di questa bella ed efficace definizione è giusto ricordare quanto notato da Adriano Mariuz, ovvero che si tratta del primo caso in cui il nome di Canaletto è associato al termine “capriccio”.⁸⁹ Lanzi prosegue precisando che il pittore di vedute “alquanto ne fece per l'Algarotti”, e tra queste, appunto, la “più istruttiva e la più nuova di tutte parvemi quella ove al canal grande è sovrapposto il gran ponte di Rialto che ideò Palladio in luogo di quello che ora esiste; e gli fan corona la basilica di Vicenza e il palazzo Chiericato, opere del Palladio stesso, ed altri edifizî scelti e disposti secondo il gusto di quel gran letterato che tanto ha contribuito a migliorare il gusto in Italia e fuori”.⁹⁰ In tale descrizione, oltre alla suggestione suscitata dalla probabile visione diretta, ritroviamo in primo luogo la parafrasi di quanto esposto nel *Catalogo dei quadri*, in cui sono presentate anche altre tre opere di Canal, e dove su quella che ci interessa leggiamo:

Veduta del Canal grande di Venezia con il Ponte di Rialto, non simile a quello che ora sussiste, ma delineato secondo l'idea che ne avea data il Palladio per quel sito. Alla destra in luogo del Fondaco dei Tedeschi v'è il Palazzo Chiericato disegno del medesimo Palladio, ed alla sinistra si scende in una piazza recinta di portici e da un lato fasciata dal Canale, ed in mezzo ad essa sorge la Basilica di Vicenza, opera ancor questa del sudetto Palladio. Il resto è adornato di altri semplici edifici, con barche e gondole, che fan conoscere la verità del sito.⁹¹

Della genesi algarottiana di un capriccio tanto singolare l'Abate era a conoscenza grazie alla sopraccitata lettera indirizzata a Pesci, edita nelle *Opere* del veneziano.⁹² D'altronde, il passo della *Storia pittorica* dedicato a Canaletto ricalca, quasi letteralmente, quello formulato da Zanetti nel *Della pittura veneziana*,⁹³ cui è stato aggiunto solo l'inserito dedicato a quel particolare quadro. Esso, evidentemente, aveva colpito profondamente Lanzi – forse per il suo indiscutibile fascino visionario che lo distingue sensibilmente dalle altre tele del maestro e per la genesi testimoniata dai testi del conte –, tanto da fargli avvertire la necessità di proporlo come centrale nel percorso del grande vedutista, benché, in realtà, appartenga a una fase tutto sommato limitata e peculiare della sua ricca produzione.⁹⁴

Infine, dalla meditazione sulla eccezionale collezione del letterato, nonché su molti dei suoi scritti,

214, e recentemente da Bożena Anna Kowalczyk in: *Canaletto 1697–1768*, cat. della mostra Roma 2018, a cura di *eadem*, Cinisello Balsamo 2018, pp. 142sg., no. 36.

⁸⁶ Sul console Smith si veda Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971; mentre per il circolo che si formò attorno a lui rinviamo ad André Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano 1985, pp. 426–437; Beatrice Alfonzetti, “Le committenze del console Smith e il sapere architettonico (Algarotti, Arrighi-Landini, Conti, Poleni)”, in: *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia/Diplomacy and Literary Exchange: Great Britain and Italy in the Long 18th Century*, atti del convegno Modena 2015, a cura di Francesca Fedi/Duccio Tongiorgi, Roma 2017, pp. 203–220; e inoltre Rosie Razzall, “Consul Smith and His Circle”, in: *Canaletto & the Art of Venice*, cat. della mostra Londra 2017, a cura di *eadem*/Lucy Whitaker, Londra 2017, pp. 21–33.

⁸⁷ Annalia Delneri, “Smith e Algarotti: la splendida utopia”, in: *Capricci veneziani* (nota 75), pp. 65–76: 76.

⁸⁸ Lanzi (nota I), II, p. 180.

⁸⁹ Adriano Mariuz, “Capricci veneziani del Settecento”, in: *Arte veneta*, XLII (1988), pp. 119–132: 122.

⁹⁰ Lanzi (nota I), II, p. 180.

⁹¹ *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. IV.

⁹² Algarotti (nota 7), VIII, p. 89.

⁹³ Lanzi (nota I), II, pp. 179sg.; Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri cinque*, Venezia 1771, pp. 462sg.

⁹⁴ Per una sintesi sugli interessi neopalladiani di Canaletto, maturati nel ‘circolo Smith’, rinviamo alle schede di Nico Munz, Lucy Whitaker e Rosie Razzall in: *Canaletto & the Art* (nota 86), pp. 278–311, ni. 139–151.

Lanzi potrebbe aver maturata la propria concezione della pittura veneziana del Settecento. Egli, effettivamente, al pari del conte Francesco, coglie delle manchevolezze nell'“epoca a noi più vicina”, riconoscendovi comunque l'impegno per la correzione dei difetti che avevano afflitto la scuola in passato, “specialmente nel decoro con cui prese a trattar le storie senza introdurvi ritratti, abiti, costumi men propri”,⁹⁵ ponendo finalmente rimedio a un'inclinazione tanto stigmatizzata da Algarotti.⁹⁶ Quindi, nel mondo veneto del proprio secolo l'Abate ravvisava un'effervescenza, una vivacità espressiva sconosciuta alle altre scuole, che dava origine a stili tanto originali da coinvolgere “l'Europa tutta stimando e comperandosi a grandi somme le pitture de' Ricci, del Tiepolo, del Canaletto, del Rotari e di altrettali artefici di questa età”.⁹⁷ Una simile convinzione, del tutto giustificata e riflesso di una prodigiosa stagione artistica, deriva, dichiaratamente, dal *Della pittura veneziana* di Zanetti, ma coincide pure con quanto presentato nel *Saggio sopra l'Accademia di Francia*, dove viene suggerito che non “ci è forse scuola che per la diversità delle maniere sia tanto distinta quanto la veneziana”, precisando che in essa “sonosi veduti a' giorni nostri fiorirvi insieme” Amigoni, Piazzetta e Tiepolo, felici espressioni di “tanta varietà di maniera”.⁹⁸

Sui pittori vicini ad Algarotti: Tesi e Pesci

L'intreccio tra gli scritti di Algarotti e la sua quadreria affiora nuovamente nella *Storia pittorica* a proposito di Mauro Tesi, un pittore modenese che fu particolarmente vicino al letterato, venendone in-

coraggiato e consigliato.⁹⁹ Il loro stretto sodalizio, artistico e umano, è testimoniato principalmente da una nutrita corrispondenza, pubblicata nei volumi delle *Opere* del Conte, in cui sono descritti alcuni dipinti frutto della collaborazione tra i due e destinati ad arricchire la collezione del veneziano.¹⁰⁰ Tra essi Lanzi rammenta quello raffigurante “un tempio di Serapide fregiato all'egizia, con bassirilievi e con piramidi in vicinanza”, precisando che è “ornato delle figure dello Zuccherelli”; egli dichiara di averlo visto nella raccolta appartenuta al letterato lagunare e di ritenerlo “degnamente di qualunque gran gabinetto”.¹⁰¹ Un simile capriccio, ricco di riferimenti antiquari, ora in collezione privata e reso noto da Mina Gregori,¹⁰² non poteva sfuggire all'attenzione e all'approvazione di uno studioso delle civiltà antiche, il quale, nuovamente, dimostra la propria sintonia con il gusto del collezionista veneziano. Anche in questo caso le fonti sono il *Catalogo dei quadri* e le *Opere*, dove la tela è illustrata con precisione in una lettera rivolta a Giambattista Tiepolo.¹⁰³ In particolare, la dipendenza dal *Catalogo dei quadri* è palesata dal ricorso a due differenti edizioni: menzionando il carteggio tra lo scrittore e Tesi, Lanzi fa riferimento alle *Opere* algarottiane curate da Aglietti nel 1791–1794, mentre, poche righe dopo, per quanto riguarda il quadro in questione, rinvia alla descrizione compresa nei tomi apparsi a Pisa nel 1763/64, registrando pedissequamente quanto letto – ovviamente – nel *Catalogo* del 1776, benché quel passo fosse presente pure nella pubblicazione più recente. Per di più, quello stesso dipinto era rammentato an-

⁹⁵ Lanzi (nota I), II, p. 162.

⁹⁶ Algarotti (nota I5), p. 374.

⁹⁷ Lanzi (nota I), II, p. 162.

⁹⁸ Algarotti (nota 31), p. 22.

⁹⁹ Su Mauro Tesi, detto Maurino (Modena 1730–Bologna 1766) rinviamo alla sintesi in Gregori (nota 2), pp. 176–198.

¹⁰⁰ Lanzi (nota I), III, p. 139: “Cooperò assai a perfezionarlo il prelodato conte Algarotti suo mecenate, che il volle compagno ne' suoi viaggi; e su le migliori opere degli antichi gli fece fare bellissime osservazioni. Chiunque ha letta la sua vita e i suoi libri, de' quali il ch. sig. dottore Aglietti ci ha dato in

Venezia sì bella edizione, ha potuto conoscere ch'egli amò il Tesi in luogo di figlio.” In tale passaggio, oltre alla corrispondenza letta nell'edizione veneziana delle *Opere* di Algarotti, Lanzi fa riferimento alle notizie apprese dalla biografia di Domenico Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S.M. il re di Prussia e Cavaliere del merito*, Venezia 1770, riedita in: Algarotti (nota 7), I, pp. I–CXXXV: LXI–LXIII, LXVI, CXXVII.

¹⁰¹ Lanzi (nota I), III, p. 139.

¹⁰² Gregori (nota 2), pp. 187–198.

¹⁰³ *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. XXII; Algarotti (nota 7), VIII, pp. 112–115, testo commentato in Gregori (nota 2), pp. 187sg.

che nella biografia di Algarotti scritta da Domenico Michelessi e inserita nel primo volume dell'edizione veneziana.¹⁰⁴

Un analogo atteggiamento è adottato per un altro pittore in contatto con il letterato veneziano, Prospero Pesci (che nella *Storia pittorica* figura con il nome di “Gasparo” proprio come nel *Catalogo dei quadri*), del quale, presso gli “eredi dell’Algarotti”, sono segnalati “due quadri di antiche architetture con macchiette di figure appena indicate”.¹⁰⁵ D'altra parte, Pesci compare spesso nella corrispondenza edita nelle *Opere* e, difatti, l'Abate dà conto di tale presenza, dopo aver sottolineato che, a parte Tesi, a “niuno diede l’Algarotti prove di stima in quest’arte” quante a lui.¹⁰⁶

Pittori e letterati

Risulta invece più complesso e articolato l'atteggiamento tenuto da Lanzi nei confronti di uno dei tratti fondamentali della riflessione algarottiana sulla pittura: il rapporto tra gli artisti e i letterati. Infatti, com'è noto, il conte Francesco auspicava che a ogni pittore si affiancasse un letterato, un dilettante, per indirizzarlo, consigliarlo ed evitarne errori; mentre sul tema l'abate Luigi assume una posizione molto sfumata, limitandosi a sottolineare l'esistenza di simili relazioni in qualche caso emblematico del passato, tra cui menziona Raffaello, Tiziano e Poussin (come d'altronde aveva fatto pure Algarotti), nonché il più recente sodalizio tra Winckelmann e Mengs,

nel quale però il rapporto si inverte, per cui è il pittore ad assistere lo scrittore.¹⁰⁷ In effetti, i decenni che separano le due posizioni hanno inciso in modo profondo: la società e il contesto culturale in cui i pittori si trovavano a operare alla fine del Settecento erano profondamente mutati rispetto ai tempi del “cigne de Padoue”, e certamente l'autore della *Storia pittorica* non era incline a esercitare un'analogha funzione di ispiratore e ammonitore nei confronti dei singoli artisti; tal era, appunto, il tenore del capitolo “Della utilità di un amico con cui consigliarsi”, che nel *Saggio* è manifestamente indirizzato al pittore. Per l'Abate, invece, ben altre e più ambiziose erano le aspirazioni: formare e indirizzare non tanto gli esiti di un singolo esecutore, bensì il gusto di un'intera nazione, a cominciare dai giovani pittori, allineandosi alle nuove posizioni d'impegno pubblico assunte dai letterati d'età ‘neoclassica’. A ciò si aggiunga che nella formazione artistica le accademie avevano ormai preso il posto delle tradizionali botteghe, per cui mutava, necessariamente, anche il rapporto con le lettere, con la teoria dell'*ut pictura poesis*; in tal senso è eloquente il caso di Parini e dei suoi programmi iconografici rivolti agli allievi dell'Accademia di Brera.¹⁰⁸ Anche Lanzi aveva dunque, al pari di Algarotti, un intento pedagogico, ma lo declina attraverso il vaglio storiografico e senza soffermarsi eccessivamente su questioni tecniche, con l'intento di contribuire anch'egli, a proprio modo, a “migliorare il gusto in Italia”.

¹⁰⁴ Michelessi (nota I00), pp. LXIsg.

¹⁰⁵ *Catalogo dei quadri* (nota 44), p. XVI; Lanzi (nota I), III, p. 139.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Lanzi (nota I), I, p. 416.

¹⁰⁸ Sull'esperienza di Parini si rinvia a Gennaro Savarese, *Iconologia pariniana: ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Roma 1990; e *Parini e le arti nella Milano neoclassica*, a cura di Graziella Buccellati/Anna Marchi, Milano 2000.

Abbot Luigi Lanzi expressed his esteem of Francesco Algarotti, both as a theorist and critic of painting and as a collector and patron, on several occasions. The manner in which Lanzi viewed Algarotti and used his writings has not been explored in an overall way until now. This study proposes such an investigation for the first time in order to contribute to a better understanding of his method and scholarly profile. Lanzi's attention to Algarotti and his sensitivity to his taste can be discerned mainly in the various editions of the *Storia pittorica* (1792, 1795/96 and 1809), by reviewing the references, explicit or not, to the works of the Venetian writer, and in particular to the famous *Saggio sopra la pittura* (1763). In fact, numerous passages of the *Storia pittorica* are inspired by the brilliant prose of Count Francesco and his observations on several artists, and in particular on the relationship between painters and writers and the role of public judgement. In addition, Lanzi also used the *Catalogo* of the important collection of paintings gathered by Algarotti, which he visited in Venice when it was in the possession of the count's heirs. The abbot was mainly interested in works by Venetian painters of the eighteenth century and especially a unique "capriccio" by Canaletto that was inspired by Algarotti's reflections on neopalladianism. Lanzi devoted ample space to this picture in the *Storia pittorica*.

Referenze fotografiche

Galleria Nazionale, Parma: fig. 1.

Umschlagbild | Copertina:

*Canaletto, Il ponte di Rialto secondo il progetto palladiano affiancato da Palazzo Chiericati
e dalla Basilica vicentina, particolare. Parma, Galleria Nazionale
(Abb. I, S. 278 | fig. I, p. 278)*

ISSN 0342-1201

Stampa: Liongraf, Firenze
ottobre 2018