

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Roma 1786: la carica di Assessore alla Scultura e i suoi candidati

Chiara Piva

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The Edict Valenti-Gonzaga, issued in 1750, aimed to improve the protection of the artworks in Rome by establishing three Assessors with the duty to supervise respectively sculptures, paintings, and antiquities across the city. Focusing on 1786, when the position of assessor for sculptures remained vacant, this essay offers an accurate reading of the role of this officer in the cultural context of the time. Based on extensive archival documentation relating to the candidacies for this position in 1786, the article highlights the power relationships between the sculptors and the dynamics of the Roman art market. Giuseppe Antonio Guattani's final choice is also an opportunity to reflect on the relationship between artists and scholars in eighteenth-century Rome.

Keywords Art market. Assessor for sculptures. Conservation. Eighteenth century. Heritage protection. Rome.

Per comprendere le dinamiche e i rapporti di forza che nel Settecento a Roma ruotavano intorno alla questione della protezione del patrimonio un punto di osservazione molto significativo può essere rappresentato dalla competizione innescatasi in occasione della nomina alla carica di Assessore alla Scultura nel 1786, rilevabile dalla documentazione conservata nell'Archivio di Stato di Roma.¹

¹ Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, b. 10, fasc. 257 già 235. Da ora in poi il fondo sarà citato come ABA, con la sola indicazione dei dettagli di busta.

Come è noto, questo incarico era stato istituito il 5 gennaio 1750 con l'editto del cardinale Silvio Valenti Gonzaga per conto di Benedetto XIV, un provvedimento fondamentale nella storia della tutela in età moderna, così come evidenziato anche dai contributi di Chiara Valsecchi, Susanne Adina Meyer e Yannis Galanakis in questo stesso volume.²

La conservazione del patrimonio artistico era infatti considerata un'esigenza prioritaria dello Stato Pontificio, che ne riconosceva la centralità sia dal punto di vista della «erudizione sì sacra, che profana», sia per il ruolo che le opere d'arte rivestivano «a vantaggio del pubblico e privato bene», rappresentati dai Forestieri che visitavano la città «per vederle e ammirarle» e dagli artisti che «si applicano all'esercizio di quelle nobili Arti».³

La designazione di tre Assessori, uno per la Pittura, uno per la Scultura e uno per «Camei, Medaglie, Incisioni, ed ogni altra sorte di Antichità» costituiva una delle novità più rilevanti del provvedimento del cardinale Valenti, che rispetto ai suoi predecessori mirava a rendere più efficace l'azione di controllo delle esportazioni, fino a quel momento affidata interamente al Commissario alle Antichità.⁴

Veniva così assegnato agli Assessori il compito di «visitare, e riconoscere tutte quelle materie, che vorranno semplicemente estrarre, facendone la loro visita, e relazione ad uso di arte, collo spiegarne e i pregi, e i difetti delle medesime»; al Commissario restava comunque in capo la scelta definitiva in merito alla possibilità di esportazione.⁵ Gli Assessori avevano inoltre il compito di recarsi presso la dogana di terra o al porto di Ripetta per verificare che le casse in partenza contenessero realmente solo ciò che avevano autorizzato e dovevano sovrintendere alla apposizione dei sigilli; avevano inol-

² Cf. Mariotti 1892, 220-5; Emiliani 1978, 7-11, 96-108; Speroni 1988, 17-48; Mannoni 2021. Su Silvio Valenti Gonzaga, cf. Cormio 1986; Morselli Vodret 2005.

³ Per il testo completo dell'Editto Valenti Emiliani 1978, 96-108.

⁴ Lo scopo dell'istituzione della carica di Assessore è esplicitato nell'editto: «...colla esperienza si è riconosciuto, che l'opera di questo solo Ministro [il Commissario alle Antichità], sebbene coll'obbligo di tenere altra Persona idonea, e capace a tutte sue spese, non basta per ovviare alle continue frodi, e disordini, che ne sono nati, e tutto giorno nascono in pregiudizio del publico bene; Abbiamo perciò destinato, come effettivamente destiniamo tre altre Persone col titolo di Assessori del sopradetto Commissario, assegnando a cadauna delle medesime la sua particolare incombenza, la quale sarà della Pittura ad uno, all'altro della Scultura, ed al terzo degli Carnei, Medaglie, Incisioni, ed ogni altra sorte di Antichità». Su questa carica cf. De Angelis 1997; Meyer, Rolfi Ožvald 2008, 84-7, 138-42.

⁵ L'editto riporta: «E perciò in avvenire per qualunque estrazione la Visita dovrà farsi dall'Assessore, il quale appiè della Supplica a Noi diretta dovrà stendere la sua Relazione, dopo di cui si sottoscriverà il Commissario, approvando quanto sarà stato da esso minutamente, e distintamente riferito col suo sentimento sopra il merito, e qualità della materia visitata, riservando però al Commissario la facoltà di visitare, e riconoscere egli stesso senza la dipendenza dell'Assessore».

tre la facoltà di sequestrare tutti i beni che si fosse tentato di esportare senza autorizzazione.⁶

L'editto prescriveva infine che la carica di Assessore, come quella del Commissario, venisse svolta senza alcun compenso, vietando esplicitamente anche di «ricevere emolumento alcuno a titolo ancora di dono, sotto pena della perdita dell'Offizio, da incorrersi ipso facto, ed altre ancora corporali a Nostro arbitrio».

La storiografia più recente ha ampiamente discusso intorno alla scarsa efficacia di questi provvedimenti, così come alle molteplici formule elusive che venivano utilizzate da richiedenti e funzionari per disattendere nei fatti le indicazioni restrittive contenute negli editti e favorire la circolazione delle opere.⁷ Le indagini sulla reale portata del mercato d'arte nella capitale pontificia, d'altra parte, restituiscono un quadro ben più ampio di quanto non sia rimasto registrato nella documentazione dei permessi di esportazione.⁸

Anche per questo motivo il carteggio relativo alla scelta del nuovo Assessore alla Scultura nel 1786 rappresenta un interessante punto di osservazione per fare alcune riflessioni sul significato che poteva essere attribuito a questa carica dagli artisti dell'epoca e sulle scelte da parte dell'amministrazione pontificia. Uno sguardo di insieme sugli artisti candidati e sulle strategie di autorappresentazione costituisce inoltre uno spaccato significativo del complesso sistema artistico capitolino.

Alla morte di Alessandro Bracci, infatti, che aveva tenuto la carica per più di un ventennio, vennero indirizzate al cardinale Rezzonico almeno undici lettere di autocandidatura.⁹

La più prevedibile è forse quella del fratello di Alessandro, Filippo Bracci, che pur essendo un pittore giustificava la propria richiesta in quanto «versato nelle altre due Arti Liberali affini della Architettura

6 L'editto prescrive: «E se saranno cose, la estrazione delle quali, dopo la relazione fattane dall'Assessore coll'approvazione del Commissario, potremo permettere, o per acqua, o per terra, dovranno poi le casse, e balle, in cui saranno state collocate, trasportarsi nella Dogana di Ripetta, o di Ripa Grande, o di Terra rispettivamente, e qui vi alla presenza dei Ministri delle sudette Dogane essere di nuovo riconosciute dal medesimo Assessore, o pure dal Commissario per accertarsi della identità di quelle già da lui visitate, e per la estrazione delle quali si sarà ottenuta la Nostra licenza. Fatta poi questa seconda ricognizione, dovranno le medesime Casse, o Balle alla presenza dello stesso Assessore, o sia del Commissario sigillarsi col sigillo Nostro, o del Cardinal Camerlengo pro tempore, a Padiglione, il qual sigillo si custodirà da uno dei sudetti Ministri di Dogana, che a tal'effetto sarà da Noi deputato».

7 A partire dai fondamentali studi di Rossi Pinelli (1978-79), molte sono state le riflessioni sul rapporto tra tutela e mercato d'arte a Roma nel Settecento cf. Michel 2004; Meyer, Rolfi Ožvald 2008; Coen 2010; Imbellone 2012; Rolfi Ožvald 2012; Coen 2019.

8 ABA, b. 12.

9 L'episodio analizzato in questo contributo si fonda sulla documentazione conservata in ABA, b. 10; le suppliche inviate per la candidatura alla carica di Assessore alla Scultura sono state trascritte integralmente in Piva 2007, appendice nr. 6, 316-17.

ra e Scultura» e soprattutto in nome della tradizione della famiglia «onorata e studiosa delle Belle Arti». Filippo Bracci sottolineava come la possibilità di conferire un incarico riguardante la scultura ad un pittore fosse sostenuta non solo dal precedente di Nicola La Piccola, designato allora come Soprintendente al Museo Capitolino, ma soprattutto in considerazione che «la ricognizione del merito di una statua nasce dalla intelligenza del disegno commune alla Pittura e alla Scultura».¹⁰

L'aspirazione ad una carica istituzionale era anche nelle ambizioni della famiglia Piranesi considerato che Giovanni Battista aveva mirato all'incarico di Commissario alle Antichità quando nel 1765 si era diffusa la notizia che Winckelmann intendesse rinunciarvi (Cohen 2015). Similmente nel 1786 il figlio Francesco presentò la propria candidatura. Rispetto alle suppliche inoltrate dagli altri aspiranti, la lettera di Piranesi si distingue per l'estrema sinteticità, restituendo l'impressione che ritenesse di non avere bisogno né di presentazioni, né di credenziali.¹¹ Pur essendo il più giovane dei candidati, all'epoca in effetti il venticinquenne Francesco poteva già vantare una consolidata notorietà grazie alla firma di alcune tavole nelle pubblicazioni uscite dalla calcografia paterna, di cui dal 1778 aveva assunto la direzione.¹² La prima metà degli anni Ottanta era stata per lui un periodo di grande ascesa e importanti realizzazioni come la stampa della monumentale *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana* (1781) o quella del *Teatro di Ercolano* (1783). Nello stesso periodo aveva assunto un ruolo cruciale nel mercato d'arte come agente per gli acquisti a Roma del re Gustavo III di Svezia.¹³

La brillante operazione commerciale con la quale riuscì a vendere al sovrano svedese un ciclo di sculture con Apollo e le Muse, restaurato in modo da poter assomigliare il più possibile all'omonimo ciclo del museo Vaticano, aveva coinvolto anche Giovanni Volpato e diversi restauratori romani tra i quali Vincenzo Pacetti e Giuseppe Angelini, entrambi, forse non a caso, candidatisi alla carica di Assessore alla Scultura nel 1786 (Leander Touati 1998, 111-17; Piva 2007, 114-16).

Pacetti è l'unico che fece perorare la propria causa da un altro artista: la supplica in suo favore fu infatti inviata al Camerlengo da Giovanni Volpato, il quale, ricordando come lo scultore romano fosse già membro dell'Accademia di San Luca, ne lodava: «la sua abilità, ed intelligenza sull'antico» che ne facevano un candidato «attis-

10 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

11 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

12 Cf. Van de Sandt 1978-80; Pucci 1979; Gasparri 1982; Jursz-Salvadori 1991; Mirra 2011.

13 Cf. Geffroy 1855, 467-93; Caira Lumetti 1990; Leone 2004.

simo a coprire una tal carica, molto più che ha l'onore di servire fin da gran tempo sull'antico l'Ecc.ma Casa Borghese, e diversi altri».¹⁴

Pacetti già alla metà degli anni Ottanta doveva essere un artista pienamente riconosciuto, tanto da non volersi esporre in prima persona nella contesa per l'incarico, d'altra parte l'iniziativa di Volpato in suo favore potrebbe anche spiegarsi con il desiderio di avere in una carica così delicata una figura di sua fiducia, considerando che negli stessi anni l'artista bassanese affiancava alla sua attività calcografica quella di imprenditore di scavi.¹⁵ La legislazione pontificia prevedeva infatti che un terzo dei ritrovamenti emersi durante uno scavo andassero al proprietario del terreno, un terzo allo Stato Pontificio e un terzo a chi aveva materialmente pagato l'impresa. Avere buoni rapporti con l'Assessore alla Scultura poteva quindi garantire a Volpato una maggiore facilità nell'esportazione delle opere rinvenute.

Interessi di lavoro e relazioni di amicizia dovevano giocare un ruolo fondamentale. I legami tra Volpato e Francesco Piranesi, per esempio, risalivano a diversi anni prima, quando il giovane Piranesi aveva fatto pratica anche nella bottega romana del bassanese. I due poi, insieme a Giuseppe Angelini, erano tra i frequentatori del salotto di Gerolamo Zulian, ambasciatore veneziano residente a Roma.¹⁶ Si erano anche reciprocamente sostenuti quando alla fine degli anni Settanta Francesco Piranesi aveva dato incarico ad Angelini di realizzare la statua ritratto per il monumento funebre del padre Giovanni Battista in Santa Maria del Priorato.

L'idea di candidarsi come assessori alla Scultura poteva dunque rappresentare una garanzia reciproca, maturata nelle frequentazioni comuni e nelle occasioni di lavoro precedenti.

Angelini nella propria supplica portava come credenziali l'appartenenza ai Virtuosi del Pantheon, promettendo «Fedeltà e Onestà». La sua missiva rappresenta anche una delle molteplici candidature presentate nel 1786 da scultori che in quel momento erano impiegati essenzialmente come restauratori. Formatosi sotto la guida di Bartolomeo Cavaceppi, infatti, Angelini aveva iniziato questa attività piuttosto precocemente, ottenendo diversi incarichi prima per il Museo Pio-Cristiano tra il 1763 e il 1765 e successivamente per il

¹⁴ Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 316.

¹⁵ Cf. Teolato 2000; Marini 2003; Teolato 2003; Marini 2020.

¹⁶ La presenza di Angelini nel salotto dell'ambasciatore veneziano è testimoniata anche da Canova che in quel contesto fece la sua conoscenza e in sua compagnia visitò il Campidoglio e il Foro; più volte lo scultore veneziano incontrò Volpato, Piranesi e Angelini nel circolo di Zulian. Cf. 7 novembre 1779, 13 novembre 1779, 28 dicembre 1779 in «Giornale di viaggio di Antonio Canova da Venezia a Roma», in Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Canova*, H.12.6095. Le carte relative a Canova sono interamente digitalizzate sul sito <https://archiviocanova.medialibrary.it/>. Numerose sono anche le visite di Canova allo studio di Angelini.

Museo Pio-Clementino.¹⁷ Come molti scultori di quest'epoca comprava le antichità frammentarie e le rivendeva restaurate sia al pontefice sia ai viaggiatori stranieri (Silvan 1998; Leone 1999; 2004).

L'esperienza acquisita come restauratori di antichità è un aspetto che ricorre nelle candidature del 1786. Buona parte delle sculture per cui si richiedeva il permesso di esportazione rientravano infatti in quella categoria di 'antico/moderno' che individuava le opere ampiamente restaurate secondo i dettami di gusto marcatamente integrativo (Meyer, Rolfi Ožvald 2008, 134-43). Saper valutarne differenze e qualità dal punto di vista dei candidati doveva rappresentare un discrimine importante. Un riferimento esplicito lo fa, per esempio, Giuseppe Franzoni nella propria presentazione, «ripromettendosi l'onore del più esatto e fedele servizio, attesa la piena cognizione, che ha di distinguere, valutare ed apprezzare qualunque antica scultura».¹⁸ Fratello minore di Francesco Antonio, carrarese di nascita, ma formatosi a Roma, dove si era stabilito a partire dal 1765, dopo essersi occupato del commercio del marmo, dal 1783 Giuseppe Franzoni era entrato stabilmente nel laboratorio di restauro delle sculture antiche dei Musei Vaticani, dove risultava tra i più pagati dei collaboratori, anche grazie ad un rapporto di stretta amicizia con Giovanni Pierantoni (Carloni 1995; 2004; Mannoni 2013).

Accreditato restauratore per il Museo Pio-Clementino era anche Agostino Penna, candidatosi alla carica di Assessore alla Scultura quando era ormai quasi sessantenne. Tra le richieste conservate risulta il più anziano degli aspiranti e aveva alle spalle almeno un decennio di affari nella compravendita di antichità con il museo.¹⁹ Nonostante venisse riconosciuto da Canova come «il migliore di Roma»,²⁰ almeno stando al giudizio registrato nel diario del suo soggiorno nella capitale pontificia, Penna nella supplica al Camerlengo faceva leva sulla propria precaria situazione economica, un dato confermato dalle testimonianze relative ai prestiti di denaro che Pacetti stesso gli avrebbe ripetutamente accordato tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta.²¹ Il 1786 rappresentò in

17 Ad Angelini è attribuito restauro della scultura del Buon Pastore del museo Pio-Cristiano (inv. 28590), che acquistò sul mercato frammentaria e riuscì a vendere al museo dopo averne integrato braccia, gambe e piedistallo; cf. Silvan 1998, 56-60.

18 Il testo completo della supplica è in Piva 2007, 317.

19 Pirrotta 1966; Baldassarri 1988; Guerrieri Borsoli 2001; Randolfi 2015.

20 Questo giudizio risale al 20 novembre 1779 quando Canova andò a vedere San Carlo al Corso; cf. «Giornale di viaggio di Antonio Canova da Venezia a Roma», in Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Canova*, H.12.6095.

21 Penna motiva la propria candidatura «essendo altresì il povero O.re carico di Famiglia, inabile a dargli qualche sostentamento»; il testo integrale è trascritto in Piva 2007, 317. Pacetti registrò nel suo Diario di aver prestato dei soldi all'amico il 4 aprile 1779,

ogni caso per lui un anno importante, poiché venne eletto Principe dell'Accademia di San Luca, carica che tuttavia mantenne solo per un biennio.

Esplicito riferimento all'esperienza di restauratore maturata nel Museo Pio-Clementino è l'elemento chiave anche nella candidatura di Gioacchino Falcioni che, garantendo di esercitare la carica «colla maggior esattezza, onoratezza e diligenza possibile», ricordava le proprie competenze «nello Studio dell'Antichità non meno nell'imitarle che nel restaurarle».²² A prova delle proprie abilità Falcioni citava in particolare il restauro del grande mosaico rinvenuto nello scavo di Otricoli e collocato nel pavimento della Sala Rotonda del museo (Cecalupo 2020). Con orgoglio Falcioni ricordava inoltre come diversi «Professori» avessero giudicato il mosaico «di poco, o niun valore, e [...] incapace à potersi ristaurare», mentre rivendicava a sé il merito di averne compreso il pregio ed essere riuscito a risarcirlo:

conosciutone subito il pregio, e ben compresa la maniera da poterlo ristaurare, e ridurre alla sua perfezione, ebbe l'onorevole incarico di ciò eseguire, che grazie à Dio, con molti sudari e fatiche gli riuscì felicemente nella guisa e maniera che si vede, e da tutti si ammira in detto pavimento.²³

Anche Ferdinando Lisandrone nel 1786 poteva vantare una consolidata esperienza come restauratore per il Museo Pio-Clementino: dopo un esordio come stuccatore, gli erano stati assegnati diversi interventi sulle statue della collezione pontificia già a partire dai primi anni Settanta. Mi sembra interessante osservare come Lisandrone sia l'unico dei candidati alla carica di Assessore che esplicitò la questione di un possibile conflitto di interessi tra questo incarico e la propria attività nella compravendita di antichità. Non solo, come tutti, garantiva che «egli eserciterebbe colla più esatta diligenza», ma nella supplica precisava che avrebbe consentito «che per l'estrazione di qualche Marmo, che potesse provenire dal proprio Studio, l'Uditore del Card. Carm.go nominasse altro Perito a suo arbitrio».²⁴

La questione veniva significativamente elusa da quasi tutti i candidati, ma deve aver costituito un elemento cruciale nella scelta finale.

il 23 novembre 1783, il 20 novembre 1784, nel maggio del 1786, nel dicembre dell'anno seguente, il 23 dicembre 1788 e il 30 giugno 1790 (cf. Guerrieri Borsoi 2001, 138).

²² Pietrangeli 1983; Carloni 2002; Mannoni 2013; Carloni 2017.

²³ Testo integrale della candidatura in Piva 2017, 317.

²⁴ Scrive nella candidatura: «è stato da Scultori ordinariamente coperto; egli avendo sempre applicato con assiduità a questo Professione, e avendo inoltre acquistata una sufficiente cognizione dell'antico, mediante ancora i molti restauri che la S.V. si è degnata confidargli» (Piva 2017, 317). Su Lisandrone, Pietrangeli 1988; Carloni 2002; 2005; Piva 2007, 171-3, 230-1 e *passim*.

Non ne fa alcun cenno nemmeno Paolo Cavaceppi, che presentò una supplica di poche righe, senza alcuna precisazione se non le consuete formule rituali, sintomo di una certa consapevolezza della propria notorietà. Oltre ad affiancare nell'attività di restauratore il celebre fratello Bartolomeo, Paolo Cavaceppi a quell'epoca era pienamente inserito nel mercato di antichità, seguiva da vicino gli scavi in corso nel territorio di Roma, comprava sculture frammentarie che rivendeva dopo i restauri e veniva consultato per le stime dei rinvenimenti.²⁵

Ugualmente sintetico sulla propria carriera ed elusivo sul possibile conflitto di interessi fu anche l'architetto Camillo Buti, ultima delle candidature del 1786 ad essere conservata nelle carte di archivio.²⁶ A quella data Buti era noto per aver collaborato con il cavaliere José Nicolàs de Azara, ministro di Carlo III di Spagna, che nel 1777 aveva messo a segno lo straordinario ritrovamento di alcune camere dipinte nella Villa Negroni nei pressi delle Terme di Diocleziano.²⁷ Buti era stato incaricato di delineare la pianta degli ambienti scavati e ne aveva pubblicato una dettagliata descrizione. Gli affreschi erano stati copiati da Anton Raphael Mengs e Anton von Maron e l'architetto ne aveva promosso un'edizione a stampa sia in bianco e nero che con incisioni colorate.²⁸ Le pitture furono acquistate da Henry Tresham, che ne aveva pagato il distacco dal muro e furono vendute a Frederick Hervey futuro conte di Bristol.²⁹

Non è chiaro il ruolo di Buti nelle operazioni di distacco dei dipinti, né è certo che le pitture riuscirono ad essere esportate fuori di Roma, ma l'avvenimento conferma quanto la reale attività di scavo e compravendita che animava il sistema artistico romano sfuggisse allora ai controlli disposti dalle autorità e allo stesso tempo resti ancora oggi un aspetto difficile da ricostruire nella sua completezza.

25 Stefano Raffei nel suo testo dedicato a *Ricerche sopra un Apolline della villa dell'eminentissimo signor cardinale Alesandro Albani* (Roma, Salomoni, 1772, 1) cita Paolo Cavaceppi come «valente ed espertissimo risarcitore». Un manoscritto conservato nelle carte Lanciani riporta la sua stima delle sculture trovate negli scavi di Castel Fusano dal Barone del Nero (*Manoscritti Lanciani* 52, cc. 94-136). Su questo artista cf. Hyde Minor 1983; Mancuso 2000; Guerrieri Borsoi 2018.

26 Camillo Buti non aggiunge nulla oltre alla autodefinizione di «Architetto Romano» e alla promessa che avrebbe ricoperto la carica «con quel zelo ed attenzione» (cf. Piva 2017, 317).

27 La descrizione del ritrovamento è in *Diario Ordinario*, 19 luglio 1777: «Da un certo Negoziante Inglese [...] si fanno distaccare dall'incrostatura del muro le due pitture sotterranee ritrovatesi nella Cava che si prosiegue nella Villa Negroni a Termini, già descritte dal nostro Diario»; oltre Venuti 1803, 1: 125-6; Mengs 1780, 1: LII.

28 Joyce 1983; sulle edizioni a colori in questi anni Piva 2022; 2021.

29 Cf. Ashby 1927; Oppé 1951; Roettgen 1993, 144-7; Joyce 1983. Secondo Hetty Joyce i dipinti distaccati non lasciarono Roma, considerato che è stato possibile identificarli nelle collezioni dei personaggi coinvolti nella compravendita (Joyce 1983, 426).

Il confronto tra le missive inoltrate dagli aspiranti consente dunque di fare maggiore chiarezza sulla scelta definitiva dell'Assessore.

La lettera di candidatura di Giuseppe Antonio Guattani risulta infatti al confronto con gli altri particolarmente interessante. Figlio dell'archiatra pontificio e della sorella degli stampatori Pagliarini, Giuseppe Antonio aveva studiato lingua e letteratura greca con Ennio Quirino Visconti.³⁰ Dopo essere stato assunto come segretario di Francesco Piranesi,³¹ si era dedicato allo studio delle antichità e negli anni immediatamente precedenti la candidatura ad Assessore aveva già pubblicato alcuni scritti di successo. In particolare grazie al sostegno degli zii stampatori aveva avviato l'impresa dei *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, pensato come la continuazione dell'opera di Winckelmann e divenuto per qualche tempo uno dei periodici più aggiornati in fatto di scoperte e studi sulle antichità.³²

Non è quindi un caso se Giuseppe Antonio, allora poco meno che quarantenne, indirizzò al Camerlengo una lunga missiva per la propria candidatura, magistralmente articolata nelle argomentazioni e finalizzata a mettere in evidenza le differenze con gli altri candidati, rivendicando la diversità della propria competenza erudita rispetto agli artisti.

Prima di tutto ricordava come anche il predecessore Alessandro Bracci fosse «più letterato che artista». Un'osservazione che non doveva essere solo strumentale, considerato che a sua volta Bracci nel 1764, quando si era candidato per la carica di Assessore, aveva sottolineato le proprie competenze nello «studio sopra le Antichità» svolto sotto la direzione del padre Pietro.³³ Gli interessi eruditi dello scultore sono per altro confermati dal fatto che fu tra i sottoscrittori della pubblicazione della prima edizione delle *Vite de' pittori, scultori, ed architetti* di Giovanni Battista Passeri stampata a Roma nel 1772 (Passeri 1772, 487).

Guattani non si limitava però a citare questo aspetto: nella supplica discuteva puntualmente sulle doti necessarie per assumere la carica di Assessore, sottolineando come «dovrebbe egli avere la qualità mistica di scultore erudito, la quale senza far torto ad alcuno non

30 Guattani così ricordava la propria formazione «Ebbi finalmente in mia casa mattina e sera il raro ingegno di Ennio Quirino Visconti [...] feci con esso per anni studio assiduo su Classici e lingua greca. La reciproca benevolenza era tale che separarci solo poté la diversità del mestiere prescrittoci dalla autorità paterna» (Guattani 1838, XXII).

31 «Autobiografia» in Guattani 1838, XXI-XLIII. L'autobiografia era già stata pubblicata in *Il Tiberino* I, nr. 29, 3 agosto 1833, 113-18 (datata Roma 29. Dicembre 1829).

32 Cf. Visconti 1831; Racioppi 2003; Borchia 2007; Racioppi 2018; Rolfi Ožvald 2019.

33 La supplica di Alessandro Bracci del 22 luglio 1764 al Cardinale Rezzonico si conserva in ABA, b. 10 ed è trascritta integralmente in Piva 2007, 316. Sulla famiglia Bracci cf. Gradara 1920; Honour, Corbo 1971; Kieven, Pinto 2001; Carloni 2003.

si affaccia né tra i concorrenti, né fra quelli che non concorrono».³⁴ Per valutare le sculture di cui si richiedeva il permesso di esportazione ricordava come fossero essenziali non tanto competenze artistiche, che consentivano di esprimersi «nella bellezza per esempio di una figura, nella proporzione, nelle forme, né panneggiamenti», quanto piuttosto la capacità di distinguerne

nella qualità dello stile che determina il luogo donde ne venne, nelle divise o simboli da quali vedesi accompagnata, nella singolarità di qualche attributo o caratteristica, e finalmente nella unicità, per cui è duopo conoscere non solo ma avere presenti tutt'ora i musei, e le Gallerie della Città.

Solo la conoscenza erudita dell'antico, la capacità di considerare provenienze, iconografie, diversità degli stili, di fare paragoni con quanto già conservato nei musei romani avrebbe dunque consentito al nuovo Assessore di valutare l'unicità di una scultura.

Per Guattani «ineluttabile conseguenza» di questo diverso approccio era l'ammissione della superiorità degli eruditi considerando

che un antiquario per poco che sia iniziato nelle regole del disegno potrà pienamente giudicare di un'antica figura anche per la parte della bellezza, ma non si troverà che per caso uno scultore, che decider possa di ciò che riguarda l'erudizione.

Ribadiva inoltre come la competenza pratica fosse assai meno complessa di quella erudita:

Lo studio di questa è immenso al contrario del disegno, ove la cognizione de' pochi canoni e precetti dell'arte, e qualche esercizio non disgiunto dalla continua pratica di vedere e ragionare su di essi bastano, allorchè si tratta non di operare, ma comprendere soltanto il bello dell'opera altrui.

L'articolata argomentazione di Guattani faceva eco con tutta evidenza alla tradizionale questione sull'autorità del giudizio sull'arte. Su questo fronte Guattani sapeva evidentemente di poter contare sull'appoggio dei fratelli Visconti, tanto che citava l'esempio del padre Giambattista come direttore del Museo Pio-Clementino, orientato dalle «doti sue e non de scultore cognizioni si prezzarono i monumenti che là sono».

Dopo aver rimarcato le proprie conoscenze erudite ed essersi assegnato «qualche lume altresì di disegno», acquisito nella frequentazione dell'Accademia del nudo, Guattani metteva a segno il colpo

³⁴ Il testo completo della supplica di Guattani è trascritto in Piva 2007, 315.

finale a favore della propria candidatura. A conclusione del lungo ragionamento aggiungeva:

Finalmente (ciò che è nobilissimo) ravvisa il supplicante ne suoi emuli una qualità che sembra toglier loro ogni diritto al preteso impiego, ed è che tutti questi signori scultori e no, negoziano attualmente statue, bassirilievi, busti ed ogni genere di anticaglia, come tuttora si può vedersi da chiunque negli studj de' medesimi si porti. Ciò pare che assolutamente tolga loro la veste nuzziale, giacchè l'apparenza sarà sempre contro di loro facendo dubitare che l'amor proprio ed il proprio interesse possa allontanarli una volta o l'altra da quella rettitudine che esigono l'onore della carica e l'interesse del Principe.

Guattani dunque sottolineava come gli altri aspiranti fossero tutti mercanti di antichità, posizione che ne svelava inevitabilmente l'inadeguatezza, considerando che l'interesse personale avrebbe potuto condizionarne le scelte, allontanandoli dalla «rettitudine» richiesta per l'incarico e per l'interesse del pontefice.

A guardare l'insieme delle candidature del 1786 non stupisce quindi che l'incarico alla fine fu affidato a Guattani, una scelta con ogni probabilità orientata da Ennio Quirino e Filippo Aurelio Visconti, il Commissario in carica, con il quale lui avrebbe dovuto collaborare.

Allo stesso tempo nei ragionamenti dell'erudito, ma anche nelle diverse argomentazioni delle altre suppliche si può leggere un clima di accesa competizione, ma anche la piena consapevolezza delle diverse competenze che animavano il mondo dell'arte e il dibattito critico romano.³⁵

Mi pare significativo, infine, che nella propria autobiografia, scritta al termine della vita, Guattani ricordasse l'assegnazione di questo incarico come «impiego di seconda sfera, il quale di più al modo ch'esercitavasi allora, mal convenivami per ogni verso» (1838, XXVI). A più di quaranta anni di distanza, quando la legislazione di tutela era ormai ben più articolata e complessa di quella di fine Settecento, probabilmente l'erudito misurava ormai quanto l'antica carica conferitagli per effetto dell'editto Valenti avesse avuto poche possibilità di efficacia e di reale soddisfazione.

³⁵ Sul primato degli eruditi cf. Rossi Pinelli 1978-79; Curzi 2001; Racioppi 2003.

Bibliografia

- Ashby, T. (1927). «Un mecenate inglese della fine del Settecento a Roma». *Roma*, 5, 52-62.
- Baldassarri, P. (a cura di) (1988). «L'opera grafica di Agostino Penna sulla villa Adriana». Num. monogr., *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 11.
- Borchia, M. (2007). «Le Memorie Enciclopediche Romane di G.A. Guattani: un esempio di cultura erudita tra ammodernamento e continuità (1806-1819)». Debenedetti, E. (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto II*. Roma: Bonsignori, 369-75.
- Caira Lumetti, R. (1990). *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*. Roma: Bonacci.
- Carloni, R. (1995). «I restauri di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari e Domenico Piggiani al Museo Capitolino». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 11, 63-82.
- Carloni, R. (2002). «Scultori e finanzieri in «società» nella Roma di fine Settecento: gli esempi di Gioacchino Falcioni e Ferdinando Lisandrone, di Giovanni Berté e Gaspare Santini». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 191-232.
- Carloni, R. (2003). «Pietro Bracci, Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 201-32.
- Carloni, R. (2004). «Scultori-restauratori nella Roma di Thorvaldsen: Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia». *Analecta Romana Instituti Danici*, 29, 175-92.
- Carloni, R. (2005). s.v. «Lisandrone Ferdinando». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Carloni, R. (2017). «Alcune statue della raccolta Braschi in un disegno del Fondo Lanciani: identificazione, provenienza e restauri degli scultori Gioacchino Falcioni e Francesco Antonio Franzoni». *Temi e ricerche sulla cultura artistica. I. Antico, città, architettura III*. Roma: Edizioni Quasar, 289-300.
- Cecalupo, C. (2020). «Dal Vaticano a San Pietroburgo. Riproduzioni musive del mosaico delle Terme di Otricoli del Pio-Clementino». *Aiscom. Bollettino online*, 1. http://www.aiscom.it/bollettino/wp-content/uploads/sites/2/2020/03/CecalupoVaticanoSanPietroburgo_CONTRIBUITI_1_2020.pdf.
- Coen, P. (2010). *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Firenze: L.S. Olschki.
- Coen, P. (2015). «Giovanni Battista Piranesi commissario mancato alle Antichità e Belle Arti angolo ricomposto di un mosaico romano del XVIII secolo». *Bollettino d'arte*, 100, 95-114.
- Coen, P. (2019). «Fra tutela e mercato. Johann Joachim Winckelmann Commissario alle Antichità e Belle Arti». Putz, H.; A. Fronhöfer (Hrsgg), *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850). Akteure und Handlungsorte*. Berlin: de Gruyter, 15-30.
- Cormio, S. (1986). «Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti». *Bollettino d'arte*, 71, 49-66.
- Curzi, V. (2001). «Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del Cardinale Bartolomeo Pacca». Zaccagnini, C. (a cura di), *Bartolo-*

- meo Pacca (1756-1844). *Ruolo pubblico e privato di un cardinale = atti delle giornate di studio* (Velletri, 24-25 marzo 2000). Velletri: Blietri, 49-69.
- De Angelis, A. (1997). «Musei e istituzioni di belle arti in Roma: cronologia del personale direttivo dal 1768 al 1956». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 17, 83-103.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli Antichi Stati Italiani: 1571-1860*. Bologna: Alfa.
- Gasparri, C. (1982). «La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco». *Xenia*, 3, 91-107.
- Geffroy, M.A. (1855). *Notice et extraits des manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservé dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvege*. Paris: Imprimerie Impériale.
- Gradara, C. (1920). *Pietro Bracci scultore romano 1700-1773*. Milano: Editori Alfieri & Lacroix.
- Guattani, G.A. (1838). «Autobiografia». Guattani, G.A., *Lezioni di storia, mitologia e costumi ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno dettate agli alunni delle scuole della Pontificia Accademia Romana di San Luca delle Belle Arti*. Roma: Tipografia Puccinelli, XXI-XLIII.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (2001). «Tra invenzione e restauro: Agostino Penna». Debenedetti, E. (a cura di), *Sculture romane del Settecento, I. La professione dello scultore*. Roma: Bonsignori, 137-82.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (2018). «Controversie tra scultori: Paolo Cavaceppi versus Francesco Gesuelli». *Studi di storia dell'arte*, 29, 273-8.
- Honour, H.; Corbo, A.M. (1971). s.v. «Bracci, Virginio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Hyde Minor, V. (1983). «The Mind's Road to God: A Recorded Commission for Paolo Cavaceppi». *The Art Bulletin*, 65, 485-8.
- Imbellone, A. (2012). «L'arte moderna esce da Roma: regesto delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1870». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 626-726.
- Joyce, H. (1983). «The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and Their Influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». *The Art Bulletin*, 65(3), 423-40.
- Jursz-Salvadori, K. (1991). «Francesco Piranesi 'l'incisore reale'». *Grafica d'arte*, 2(6), 2-7.
- Kieven, E.; Pinto, J. (2001). *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome. Drawings for Architecture and Sculpture in the Canadian Centre for Architecture and Other Collections*. Montreal: The Pennsylvania State University Press.
- Leander Touati, A.M. (1998). *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-Century Collection in Stockholm, Swedish National Art Museums*. Lund: Gleerup.
- Leone, F. (1999). «Giuseppe Angelini (1738-1811): storia, committenze e rapporti con l'Europa nel culto della classicità». *Ricerche di storia dell'arte*, 68, 4-16.
- Leone, F. (2004). «Giuseppe Angelini, Carl Fredrik Fredenheim e Francesco Piranesi». Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Il primato della scultura. Fortuna dell'antico, fortuna di Canova = Atti della II settimana di Studi canoviani* (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000). Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 279-92.
- Mancuso, B. (2000). «'Ornamenti' per il giubileo del 1775 nella Basilica dei Santi Dodici Apostoli: una commissione allo scultore Paolo Cavaceppi». Debe-

- nedetti, E. (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento II*. Roma: Bonsignori, 301-10.
- Mannoni, C. (2013). «Integrazione o pura manutenzione? Gli interventi di Giuseppe Franzoni, Michele Ilari, Domenico Piggiani e Antonio d'Este sulle sculture del Museo Capitolino (1805-1838)». Failla, M.B.; Meyer, S.A.; Piva, C.; Ventra, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano, 471-83.
- Mannoni, C. (2021). «Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe». *ORE. Open Research Europe*, 1(48), 1-12.
- Marini, G. (2000). s.v. «Volpato Giovanni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Marini, G. (2003). «L'antichità come presente. Giovanni Volpato e la traduzione figurativa tra documentazione e décor». Honour, H. (a cura di), *I trionfi di Volpato. Il centrotavola del museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 157-75.
- Mariotti, F. (1892). *La legislazione delle belle arti*. Roma: Unione cooperative editrice.
- Mengs, A. (1780). *Opere Di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna pubblicate da D. Giuseppe Niccola De Azara*. 2 voll. Parma: Stamperia Reale.
- Meyer, S.A.; Rolfi Ožvald, S. (2008). «Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI». Mazzi, M.C. (a cura di), *Una miniera per l'Europa. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 77-143.
- Michel, O. (2004). «Le commerce des oeuvres d'art à Rome au XVIII siècle». *Les cahiers d'histoire de l'art*, 2, 41-7.
- Mirra, V. (2011). «'De pure décoration', 'd'une utilité générale'. La Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810)». *Ricerche di storia dell'arte*, 105, 63-75.
- Morselli, R.; Vodret, R. (2005). *Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. Milano: Skira.
- Oppé, A.P. (ed.) (1951). «Memoirs of Thomas Jones». Monogr. no., *London Walpole Society Annual*, 32.
- Passeri, G.B. (1772). *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Roma: Gregorio Settari.
- Pietrangeli, C. (1983). «Gioacchino Falcioni scultore e mosaicista romano». *Strenna dei Romanisti*, 44, 377-84.
- Pietrangeli, C. (1988). «Ferdinando Lisandrone scultore romano». *Strenna dei Romanisti*, 49, 381-8.
- Pirrotta, L. (1966). «Agostino Penna, scultore romano, Principe dell'Accademia di S. Luca per grazia sovrana». *L'Urbe*, 29(5), 16-22.
- Piva, C. (2007). *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*. Roma: Edizioni Quasar.
- Piva, C. (2021). «Non si può parlare che agli occhi: cataloghi e libri d'arte a colori nel Settecento». *Ricerche di storia dell'arte*, 133, 16-32.
- Piva, C. (2022). «Marco Carloni 'pittore e incisore in Strada Frattina'. Imprese editoriali a colori nella Roma del secondo Settecento». Miarelli Mariani, I. (a cura di), *Storia dell'arte illustrata e stampa di traduzione tra XVIII e XIX se-*

- colo = *Atti del convegno internazionale* (Chieti, 10-11 giugno 2021). Roma: Campisano, 387-97.
- Pucci, G. (1979). «L'antiquaria e il suo doppio: a proposito di Francesco Piranesi». *Prospettiva*, 16, 67-73.
- Racioppi, P.P. (2003). «Guattani Giuseppe Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Racioppi, P.P. (2018). «The Men of Letters and the Teaching Artists: Guattani, Minardi, and the Discourse on Art at the Accademia Di San Luca in Rome in the Nineteenth Century». *Journal of Art Historiography*, 19. <https://arthistoriography.wordpress.com/19-dec-19/>.
- Randolfi, R. (2015). s.v. «Penna Agostino». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Roettgen, S. (1993). *Anton Raphael Mengs and his British Patrons*. London: Zwemmer.
- Rolfi Ožvald, S. (2012). «Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844)». Capitelli, G.; Grandesso, S.; Mazzarelli, C. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*. Roma: Campisano, 29-47.
- Rolfi Ožvald, S. (2019). «Nel cantiere del giornalismo artistico illustrato: 1784-1811». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, 179-87, 202.
- Rossi Pinelli, O. (1978-79). «Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti». *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 27-41.
- Silvan, G. (1998). «Giuseppe Angelini (1735-1811) scultore, restauratore ed antiquario e i suoi contatti con la 'colonia' degli artisti veneti a Roma». *Neoclassico*, 13, 56-69.
- Speroni, M. (1988). *La tutela dei beni culturali negli stati italiani preunitari*. Vol. 1, *L'età delle riforme*. Milano: Giuffrè.
- Teolato, C. (2000). «Dall'incisione alla stampa. La fabbrica romana di Giovanni Volpato». *Ricerche di storia dell'arte*, 70, 21-34.
- Teolato, C. (2003). «La manifattura romana di Giovanni Volpato». Honour, H. (a cura di), *I trionfi di Volpato. Il centrotavola del museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 57-121.
- Van de Sandt, U. (1978-80). «La Chalcographie des frères Piranesi: quelques avatars de la gravure au trait». *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 207-20.
- Venuti, R. (1803). *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma, seconda dizione accresciuta delle nuove scoperte e di molte osservazioni riguardanti particolarmente le arti*. 2 voll. Roma: Bernabò Lazzarini.
- Visconti, P.E. (1831). «Elogio di Giuseppe Antonio Guattani». *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, 4, 323-33.

