

SUSANNE ADINA MEYER

IL GIUDIZIO DEL PUBBLICO E IL RUOLO DEI CRITICI.  
IL PANORAMA EUROPEO E IL CASO ROMANO

Il progressivo ampliamento del pubblico interessato all'arte che si verifica nel corso della seconda metà del Settecento nella cultura europea suscita un profondo mutamento nel rapporto tra artisti, critici e pubblico stesso. L'incremento dei fruitori delle opere d'arte è accompagnato, per quanto riguarda la nuova produzione artistica, dalla sperimentazione di nuove forme promozionali, in primo luogo le esposizioni e – fenomeno strettamente collegato – un crescente numero di amatori, conoscitori e letterati che le sottopongono a una lettura critica sempre più serrata, pubblicata su giornali, riviste e opuscoli. «Un quadro che viene esposto equivale un libro stampato, è come una pièce rappresentata a teatro. Chiunque ha il diritto di dare il proprio giudizio» scriveva nel 1747 La Font de Saint-Yenne nelle sue *Réflexions* sulle opere esposte al Louvre l'anno precedente<sup>1</sup>.

La vita artistica parigina, con il suo complesso mondo espositivo – dominato dai *Salons* organizzati dall'*Académie des Beaux Arts* ma nient'affatto ridicibile ad essi – e la sua fervida attività editoriale in campo artistico, con la pubblicazione di pamphlet e articoli sui giornali, è stata da tempo individuata dalla storiografia come un osservatorio privilegiato per lo studio del mutamento dell'organizzazione del mondo artistico almeno a partire dagli anni quaranta del Settecento. Jürgen Habermas nel suo studio *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, pubblicato nel 1962, ha individuato nella esperienza critica francese nata intorno ai *Salons* uno degli elementi strutturalmente fondatori dell'opinione pubblica. A Parigi «il dibattito sul giudizio dei profani, sul pubblico come istanza critica, si accende con la massima vivacità laddove una cerchia di intenditori aveva fino allora collegato la competenza

<sup>1</sup> É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, 1747, p. 2; cit. in *Il consumo dell'arte nella Francia del Settecento*, a cura di F. Fanizza, Bari, Cacucci, 2000, p. 44.

specialistica al privilegio sociale: nella pittura»<sup>2</sup>. Su questo punto, un importante testo di riferimento per l'analisi del sociologo tedesco è stato il lavoro pubblicato nel 1915 da Albert Dresdner, *Geschichte der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*<sup>3</sup>. Dresdner leggeva lo sviluppo della moderna critica d'arte non come storia delle teorie artistiche ma come nascita e sviluppo di un genere letterario a sé stante, indagato nel suo rapporto con la vita artistica in generale. Lo studioso tedesco, infatti, analizzava soprattutto il rapporto della critica con gli artisti e con il pubblico, individuando nell'attività dei conoscitori e degli amatori consolidate in occasione dei *Salons* parigini – e culminata nelle critiche scritte da Diderot per la *Correspondence littéraire* di Melchior Grimm – il momento di nascita della moderna critica d'arte. Dresdner cercò anche di collegare la storia della critica a quella delle istituzioni, in particolare alle accademie, e di indagarne «l'influenza culturale, sociale ed economica», di scrivere cioè «una storia sociale della critica», come ha osservato Enrico Castelnuovo in uno dei rarissimi accenni allo studio di Dresdner rintracciabili nell'ambito storiografico italiano<sup>4</sup>. Netta è stata, invece, la presa di distanza dalle teorie di Dresdner di Lionello Venturi. Nell'introduzione alla sua *Storia della critica d'arte*, pubblicata per la prima volta nel 1936, Venturi osservava che il testo dello studioso tedesco concedeva «troppa importanza al lato pratico e sociale della critica, a detrimento dei giudizi sulle opere d'arte», proponendo in opposizione a ciò una storia del «giudizio critico» destinata a diventare esemplare e paradigmatica per larga parte della storiografia italiana<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962; cito dalla trad. it. della nuova versione tedesca (Frankfurt a. M., 1990): *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 48.

<sup>3</sup> A. Dresdner, *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. Erster Teil: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München, Verlag F. Bruckmann, 1915 (la prevista seconda parte non fu mai pubblicata), ed. cons. Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst, 2001.

<sup>4</sup> E. Castelnuovo, *Il contributo sociologico*, «Quaderni de "La ricerca scientifica"», 106 (1980), ripubblicato in Id., *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985, p. 78, n. 4 (nuova ed. con una postfazione di O. Rossi Pinelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2007). L'importanza dell'«insuperato» testo di Dresdner è stata sottolineata da Castelnuovo anche nel saggio *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in Id., *Arte industria rivoluzioni*, pp. 125-158: p. 132; il saggio era già apparso in «Ricerche di Storia dell'arte», 13-14 (1981).

<sup>5</sup> L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, E.P. Dutton and Co., 1936; ed. it. *Storia della critica d'arte*, Firenze, Edizioni U, 1945; ed. cons. Torino, Einaudi, 1964, p. 45. Dresdner, a sua volta, nella introduzione al suo volume aveva espresso un ringraziamento a

Chiaramente la conoscenza delle forme dell'esposizione pubblica nella capitale francese, e del vivace dibattito critico ad esse collegato, è stata arricchita da molti studi recenti, che hanno offerto un quadro analitico e articolato del contesto e delle dinamiche interne. Lo studio di Thomas Crow ha messo in risalto la lotta tra accademia, monarchia e critica per assumere il controllo dell'emergente pubblico interessato all'arte, mentre l'approfondita analisi di Richard Wrigley ha esplorato il ricco mondo della critica d'arte francese, le sue tensioni interne, le diverse forme della sua diffusione e produzione<sup>6</sup>.

Accanto a Parigi, la storiografia ha dedicato molta attenzione anche agli sviluppi londinesi, che presentano una situazione altrettanto vivace ma con caratteristiche diverse. Nella seconda metà del XVIII secolo, a Londra si sviluppò un articolato panorama di mostre artistiche. A partire dai primi eventi espositivi organizzati da William Hogarth, negli anni quaranta del Settecento, si consolidò una ricca tradizione di esposizioni individuali, spesso con spiccato carattere commerciale. Ma anche istituzioni come la *Society of Artists* e la *Royal Academy* organizzarono mostre periodiche che incontrarono un sempre crescente interesse da parte del pubblico<sup>7</sup>.

«Lionello Venturi in Urbino» che fa pensare ad un contatto diretto tra i due studiosi. Un confronto tra i testi di Dresdner e Venturi in L. Müller, *Nachwort*, in Dresdner, *Die Kunstkritik*, ed. 2001 pp. 390-413; pp. 400-405.

<sup>6</sup> Tra la vasta bibliografia mi limito a segnalare: J. Whiteley, *Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860*, in *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, Clueb, 1979, pp. 69-87; Th. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven & London, Yale University Press, 1985; R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Clarendon Press, 1993; R. Legrand, *Livrets des Salons: fonction et évolution (1673-1791)*, «Gazette des Beaux Arts», 137 (1995), pp. 237-248; *Les Salons des «Mémoires secrets» 1767-1787*, édition établie et présentée par B. Fort, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999; R.W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999; G.G. Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

<sup>7</sup> B. Taylor, *Art for the Nation. Exhibition and the London Public 1747-2001*, Manchester, Manchester University Press, 1999, in part. pp. 1-66; J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento*, Roma, Carocci, 1999, pp. 209-275 (ed. or. *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, London, Harper Collins Publishers, 1997); O. Rossi Pinelli, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Milano, UTET, 2000, pp. 263-273 (nuova ed. *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, Einaudi, 2009); *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, ed. by D.H. Solkin, New Haven and London, Yale University Press, 2001.

Da questi studi emerge una serrata discussione intorno a ruolo, competenze e autorità della nascente critica e del giudizio del pubblico, disputa che si rivela il luogo in cui si cercò di delineare e codificare le nuove dinamiche e la loro influenza sulla produzione artistica. Tale discussione, che aveva sullo sfondo la centrale questione di quale fosse il fondamento del giudizio artistico (il sentimento, l'analisi razionale, la conoscenza pratica), toccò alcuni temi nodali, come il rapporto tra giudizio dell'accademia e opinione espressa dal pubblico, la natura della competenza, artistica o letteraria, necessaria ai critici, l'autorità degli amatori e conoscitori rispetto sia agli artisti sia al pubblico<sup>8</sup>.

Meno attenzione è stata dedicata a queste dinamiche per quanto riguarda l'Italia della seconda metà del XVIII secolo e Roma in particolare. Anzi a volte sembra quasi che Roma – ormai relegata al suo ruolo di museo e scuola delle arti – non abbia più avuto alcun peso in questa discussione. Credo, viceversa, che lo studio della discussione romana intorno al nesso critici-pubblico-artisti sia utile non solo per la comprensione della vita artistico-culturale della capitale pontificia ma in quanto permette di coglierne anche la rilevanza nel panorama europeo.

D'altra parte già Francis Haskell, nel suo classico studio *Patrons and Painters* (1963), aveva individuato nella «apertura a un più vasto pubblico» del mondo artistico romano, sin dalla seconda metà del Seicento, una sorta di compensazione del «declino del mecenatismo». Il crescente ruolo dei mercanti e delle mostre organizzate in occasione delle feste religiose contribuì a rendere la pittura una «questione pubblica» molto più di quanto non fosse stato in precedenza: «i quadri erano ora prontamente accessibili e alla portata di chiunque [...] erano oggetto di compravendite, scambi, critiche, discussioni». Nuovi strati di pubblico cominciarono ad interessarsi all'arte<sup>9</sup>. Certo, come giustamente ha rilevato Liliana Barroero sulla scorta di recenti ricerche, l'assunto di Haskell sul Settecento romano come secolo in cui non si verificarono nel campo del mecenatismo e del collezionismo «fatti di portata paragonabile a quelli che avevano caratterizzato il secolo precedente» ci appare oggi «storicamente infondato», tuttavia resta valida,

<sup>8</sup> Per una visione d'insieme di questi temi, cfr. O. Rossi Pinelli, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo: mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, «Studi in onore di Giulio Carlo Argan», Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 292-307; O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln, DuMont, 1997.

<sup>9</sup> F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London, Catto & Windus, 1963; ed. cons. *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 209.

e in larga misura pionieristica, la sua attenzione per il progressivo allargamento del pubblico<sup>10</sup>.

In realtà Roma nel Settecento si presenta ancora come una «capitale del collezionismo europeo», ma con una pluralità di opzioni e strategie e un pubblico geograficamente e socialmente sempre più esteso. Esiste e cresce a Roma, progressivamente, un collezionismo 'minore' che ha per protagonisti bottegai e piccoli artigiani<sup>11</sup>. Serenella Rolfi ha sottolineato il susseguirsi di studi di artisti e di botteghe di ogni genere che caratterizza socialmente i rioni centrali della città, proponendo una verifica della diffusione di un gusto per le arti anche nel mondo degli artigiani e dei piccoli imprenditori attraverso lo studio degli inventari *post-mortem*, in cui si rintraccia la «presenza sempre più consistente di opere d'arte» nelle abitazioni di panettieri, lanari, vascellari e droghieri<sup>12</sup>. Altre fonti, come ad esempio le carte processuali del caso Chinard-Rater del 1792, studiate da Massimo Cattaneo, fanno emergere una «sociabilità intercettuale» tra aristocratici, servi, modelle e modelli negli studi dei due artisti francesi presenti a villa Malta alla fine del secolo e coinvolti nelle vicende della diffusione di idee massoniche e rivoluzionarie a Roma<sup>13</sup>. Anche l'ampia gamma di personaggi coinvolti da Alessandro Gregorio Capponi nei suoi traffici artistici, analizzati da Maria Pia Donato, fornisce preziosi indizi sulla partecipazione ormai allargata al consumo culturale nel XVIII secolo<sup>14</sup>. A Roma la questione del

<sup>10</sup> L. Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a G. Briganti, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro e B. Toscano, Roma, École Française de Rome, 2001, pp. 25-39: 26. Si veda inoltre R. Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006. Tra gli studi recenti che hanno aperto una nuova stagione storiografica sul Settecento romano vedi in particolare: L. Barroero - S. Susinno, *Roma arcadica capitale universale delle arti del disegno*, «Studi di storia dell'arte», 10 (1999), pp. 89-178; *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel (Philadelphia-Houston, 2000-2001), Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000; *La città degli artisti sull'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero e S. Susinno, «Roma moderna e contemporanea», X (2002), 1-2; su Pio VI e le arti vedi anche J. Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>11</sup> Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche*, p. 29.

<sup>12</sup> S. Rolfi, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, «Roma moderna e contemporanea», X (2002), 1-2, pp. 113-153, cit. pp. 120-121.

<sup>13</sup> M. Cattaneo, *Eresia e libertinismo nella Roma di fine Settecento: il caso Chinard-Rater*, in *Roma repubblicana: 1798-99, 1849*, a cura di M. Caffiero, «Roma moderna e contemporanea», IX (2001), 1-3, pp. 149-192.

<sup>14</sup> M.P. Donato, *Il vizio virtuoso: collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in *Consumi culturali nell'Italia moderna*, a cura di R. Ago e O. Raggio, «Quaderni storici», XXXIX (2004), 1, vol. 115, pp. 139-160.

‘pubblico’ è presente pure nella impegnata discussione sorta intorno alle questioni della tutela del patrimonio artistico e dell’apertura dei primi musei pubblici. Si forma in questi anni una precisa, e storicamente precoce, nozione di patrimonio artistico della città come ‘bene pubblico’<sup>15</sup>.

Una situazione culturale in campo artistico, quella di Roma, che si rivela dunque ricca di mutamenti, in cui va inserita anche la promozione della nuova produzione artistica attraverso le esposizioni pubbliche, accompagnata da una vivace critica che si sviluppa anche attraverso i primi giornali specializzati in arte. Una delle più lucide, e in qualche modo insuperata, descrizioni del complesso mondo artistico romano della seconda metà del XVIII secolo ci viene offerta, in tempo reale verrebbe da dire, dall’abate Luigi Lanzi nelle pagine che chiudevano il capitolo dedicato alla *scuola romana* della sua celebre *Storia pittorica della Italia*:

Ben può dirsi che se la pittura va crescendo, il suo avanzamento cominciò in Roma. Questa città non ha mai perduto affatto il buon senso: anche nell’epoca di decadenza non desiderò del tutto né grandi conoscitori, né grandi artisti. Possedendo i migliori fonti del gusto in tante statue greche e in tante opere di Raffaello, facilmente giudica chi si allontani da esso, chi vi si appressi. Un tal criterio le si è raffinato anche più nel presente secolo, il cui spirito è rispettar meno i pregiudizi e far più uso della ragione: così non si fosse di questo utile principio fatto anche abuso. Son concorsi a migliorare il gusto i libri, che ora stanno fra le mani di tutti, del Winckelmann e del Mengs, ne’ quali chi non approva tutto, trova almeno un’arte di pensare, che apre l’ingegno e lo abilita a scoprir paese. Né hanno meno giovato le pitture antiche dell’Ercolano, delle Grotte di Tito e della Villa Adriana, e de’ be’ vasi nolani, e somiglievoli altre donate al pubblico: elle han rivolto ogni occhio all’antico; se Mengs, se Winckelmann avean quasi attoniti ammirata e descritta l’antica arte degli scultori, quella de’ pittori si è potuta meglio che in verun libro conoscere, stimare, analizzare su tali stampe. Così cresciuti i sussidi, estesa la coltura in ogni cetto civile, la quale in altri tempi era ristretta in pochi, l’arte prende un nuovo tuono, animata anche dall’onore e dall’interesse. L’uso di esporre in pubblico le pittu-

<sup>15</sup> Su tali temi, nell’ambito di una bibliografia molto ampia, rimando in questa sede a: O. Rossi Pinelli, *Tutela e vantaggio generale: Carlo Fea o dei benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico*, in *Atti del convegno Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d’Italia* (Cesena, 1998), Bologna, CLUEB, 1999, pp. 155-163; V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004; L. Spezzaferro, *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valentini Gonzaga*, catalogo della mostra (Matova 2005), a cura di R. Morselli e R. Vodret, Milano, Skira, 2005, pp. 91-98; *Una miniera per l’Europa*, a cura di M.C. Mazzi, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008.

re alla vista di un popolo, che fa giustizia alle buone, e ne fa talora ritirare a forza di sibili le malcomposte; i pubblici premi dati a' più meritevoli di qualunque nazione essi sieno, e accompagnati da' componimenti de letterati e da festa pubblica in Campidoglio; lo splendore de' sacri tempj confacente ad una metropoli della cristianità, il quale con le arti si mantiene, e scambievolmente mantiene le arti; le commissioni lucrose che vengono di fuori e abbondano in città, per generosità di Pio VI, protettore liberalissimo delle belle arti, e di molti personaggi che le promuovono; l'esempio continuo de' sovrani che in questo emporio cercano pittori di corti e capi di accademie: queste cose tengono in perpetuo moto e in gara lodevole gli artisti e le scuole loro<sup>16</sup>.

Il 'pubblico' emerge dunque come uno dei protagonisti del sistema artistico romano. Ne è conferma la coeva discussione intorno alla sua composizione, alla sua formazione artistica e all'autonomia del suo giudizio, che rivela al tempo stesso significative concordanze e rilevanti specificità rispetto al più generale panorama europeo.

Come in altre grandi capitali, anche a Roma le principali occasioni per il 'pubblico' di esercitare la sua facoltà critica furono le esposizioni di nuove opere d'arte. Però a Roma, malgrado l'esaurimento verso la metà del Settecento della tradizione delle mostre di quadri organizzate durante le feste religiose, non si giunse mai all'istituzione di un evento espositivo collettivo e ripetuto a cadenza fissa, sotto il controllo più o meno diretto di un'accademia, come avveniva a Parigi e a Londra. Neppure la Sala per le pubbliche esposizioni aperta, dopo decenni di discussioni, solo nel 1831 a Piazza del Popolo dalla *Società degli amatori e cultori delle belle arti* riuscirà mai a svolgere un ruolo centrale decisivo in tal senso<sup>17</sup>. Gli unici eventi espositivi romani a carattere istituzionale erano, ma solo a partire dal 1778, le annuali mostre degli allievi dell'Accademia di Francia a Palazzo Mancini e l'esposizione delle opere dei vincitori dei concorsi indetti dall'Accademia di San Luca in una sala del Palazzo Senatorio sul Campidoglio, che si svolgevano in occasione della consegna dei premi.

<sup>16</sup> L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle Arti Fin presso al Fine del XVIII secolo*, 3 voll., Bassano, Remondini, 1809, cito dall'edizione critica a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1968-1974, vol. I, pp. 431-432. Il passo sopra citato era già presente, con differenze irrilevanti, nella edizione parziale della *Storia pittorica* del 1792. Sul pubblico romano rimando a S.A. Meyer, *La pierre de touche: riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, «Ricerche di storia dell'arte», 90 (2006), pp. 15-22.

<sup>17</sup> Sul progetto di una sala per la pubblica esposizione cfr. S.A. Meyer, "Scuole mute" e "scuole parlanti". *Il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite*, in *Le "Scuole mute" e le "Scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca, 2002, pp. 13-34.

Caratteristica per la capitale pontificia era, piuttosto, la prassi della presentazione ‘alla pubblica vista’ di singole opere in chiese, palazzi e studi di artisti, soprattutto quando si trattava di lavori destinati alla collocazione in luoghi difficilmente accessibili della città, come nel caso dei monasteri femminili di clausura, o, com’era più frequente, alla esportazione. Notizie di questi eventi si trovano sui giornali della città come il «Diario ordinario di Roma». Probabilmente collegato a questa modalità espositiva è anche la precoce esperienza delle prime riviste specializzate in campo artistico, come il «Giornale delle Belle Arti» (1784-1788) e le «Memorie per le Belle Arti» (1784-1788), attente sia alle discussioni storico-artistiche e antiquarie sia ai più recenti sviluppi della produzione artistica<sup>18</sup>. Partita l’opera da Roma, le recensioni pubblicate in occasione dell’evento espositivo garantivano ancora agli artisti una presenza nel discorso critico romano, che perdurava anche a distanza di tempo<sup>19</sup>.

Nelle descrizioni di tali eventi espositivi presenti nelle fonti emerge con chiarezza la partecipazione attiva del pubblico romano. Ad esempio, nel settembre del 1789 il «Diario Ordinario di Roma» informava i suoi lettori del successo riscosso presso il pubblico da una pala d’altare, *San Mauro e san Placido si presentano a san Benedetto*, destinata alla chiesa del monastero catanese di San Nicolò all’Arena, esposta da Antonio Cavallucci nella Grande Sala dei padri pii operai di Santa Maria ai Monti. Sul luogo «concorse molta gente diletta, ed intelligente», tanto da costringere l’artista a ingaggiare «a spese proprie» un «portinaio» che ne regolasse l’afflusso. «Il concorso poi crebbe compito», aggiungeva il giornale, «che fu in guisa che anche varie Principesse, Dame ed altre Signore di varie Nazioni, che si trovarono in questa Dominante, entrarono in quel luogo Pio con le debite licenze»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Su questi giornali cfr. le osservazioni di L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma “Il Tempio del vero gusto”. La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze, EDIFIR, 2001, pp. 91-99; G. Perini, *Le prime riviste d’arte in Italia: il “Giornale delle Belle Arti” e le “Memorie per le Belle Arti”* (Roma 1784-88), «Annali di critica d’arte», 2 (2006), pp. 393-424.

<sup>19</sup> S.A. Meyer, «Una gara lodevole». *Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI*, in *La città degli artisti nell’età di Pio VI*, a cura di L. Barroero e S. Susinno, «Roma moderna e contemporanea», X (2002), 1-2, pp. 91-112.

<sup>20</sup> «Diario Ordinario di Roma», 1789, n. 1536, 19 settembre 1789, pp. 18-20. Su questa opera cfr. L. Barroero, scheda n. 333, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia e Houston, 2000), a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel, Philadelphia, Merrell, 2000, pp. 488-490.



Numerose sono le fonti che testimoniano l'immenso successo di pubblico ottenuto da Jacques-Louis David con l'esposizione, nell'estate del 1785 nello studio di via Margutta, del *Giuramento degli Orazi*, mostrato al pubblico romano subito prima del suo invio a Parigi dove doveva essere esposto al *Salon*. L'archeologo e cicerone Aloys Hirt, in una lunga corrispondenza inviata da Roma al «Teutscher Merkur», registrò il grande afflusso di pubblico corso a vedere il quadro e la sua articolata composizione sociale. Non si trattava solo di artisti, amatori e conoscitori ma anche di gente del popolo: «la presentazione dei tre Orazi [...] ha prodotto una sorta di tumulto al quale ognuno voleva partecipare»<sup>21</sup>. Il successo della presentazione del capolavoro davidiano veniva ricordato, ancora alcuni decenni più tardi, dal pittore Wilhelm Tischbein nelle sue memorie, evocando una «processione» verso lo studio dell'artista composta da «principi e principesse [...] cardinali e prelati, monsignori e parroci, borghesi e lavoratori». L'esposizione era stata accompagnata da accese discussioni intorno al quadro tra «colti ed incolti, eruditi ed ignoranti, intenditori e sprovveduti» e perfino nelle osterie, dove anche i romani semplici abituati «sin dalla gioventù a vedere quadri nelle chiese», esprimevano con tale veemenza il loro giudizio che talvolta si sfiorava la rissa<sup>22</sup>. Del resto lo stesso David, in una nota autobiografica del 1793, avrebbe successivamente ricordato con enfasi (parlando in terza persona) il vero e proprio trionfo riportato dal *Giuramento degli Orazi*: «Pendant trois semaines les rues de sa demeure ne désemplirent pas et pour éviter les malheurs les voitures allaient d'un coté des rues pendant que celles qui revenaient occupaient l'autre coté: Excusez ces petites détails, ce n'est que pour vous peindre l'effet que fit ce tableau à Rome. L'Academie de St-Luc, celle des Arcades et différentes lui envoyèrent de sonnets, soit en italien, soit en français, soit en latin»<sup>23</sup>.

Da queste, e dalle molte altre descrizioni del pubblico romano presenti nelle fonti scritte che si potrebbero qui citare, risulta possibile enucleare alcune caratteristiche particolari che ne costruiscono una 'immagine' abbastanza precisa. Va, invece, ricordata l'assenza di una specifica iconografia di questo 'pubblico' interessato all'arte, diventata, viceversa, un soggetto frequentemente raffigurato nelle stampe inglesi e francesi.

<sup>21</sup> A. Hirt, *Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler*, «Der Teutsche Merkur», 1 (1786), pp. 169-186: p. 171.

<sup>22</sup> J.H.W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, a cura di C.G.W. Schiller, 2 voll., Braunschweig, C.A. Schwetschke, 1861, pp. 56-57; trad. it. *Dalla mia vita. Viaggio e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 193.

<sup>23</sup> *Autobiographie de David, avril 1793*, pubblicata in Ph. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques Louis David: le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, pp. 174-175.

Una caratteristica romana è la composizione cosmopolita del pubblico. In questa ottica l'elemento distintivo è costituito non tanto dai 'romani' quanto dalla vocazione universale della città che attira artisti, eruditi, conoscitori, critici e, soprattutto, acquirenti da tutta Europa e ormai anche dall'America. Ennio Quirino Visconti, che pure sul piano generale valutava negativamente il livello della vita culturale nello Stato della Chiesa, constatandone l'arretratezza e l'immobilismo, escludeva dal suo giudizio proprio il campo artistico. Anzi, secondo Visconti, a Roma «le nazioni [...] s'affollano alla madre comune delle sacre dottrine e delle belle arti, e vi portano quella varietà di cognizioni e di gusti che poi col confronto si schiariscono e si raffinano, e formano di questa città un pubblico de' più illuminati d'Europa»<sup>24</sup>.

Agli occhi di molti osservatori coevi, la pluralità di voci che caratterizza il pubblico romano rappresentava una garanzia di correttezza, esattezza e libertà di giudizio. Spesso gli stessi artisti evocavano nelle loro lettere o nelle memorie legate al soggiorno romano l'importanza e l'utilità per la loro carriera di questo giudizio. Un giudizio spesso severo, perché a Roma «una piccola testa, un merito aereo, una sciocca pretensione non dura una settimana», e cui, come scriveva Alessandro Verri, dovevano sottomettersi anche gli artisti già all'apice del successo, come Anton Raphael Mengs e Pompeo Batoni, perché aveva una tale forza da contraddire perfino il successo precedentemente riscosso da un artista nella patria d'origine: «ho veduto dei forestieri, e segnatamente un tedesco che si credeva un grand'uomo per avere una pensione, [...] ritornarsene da Roma disperato colle fischiate. Il merito vero qui regge: la mediocrità si soffre: il cattivo si biasima senza compassione»<sup>25</sup>.

Ma, al di là della pur importante occasione espositiva, era soprattutto la possibilità di una immediata verifica del valore di un artista attraverso il successo deciso dal mercato romano, a sua volta cosmopolita e non dominato da un'unica accademia o dalla corte, a conferire autorevolezza al giudizio del pubblico. Come prosaicamente osservava Louis de Jaucourt a conclusione della voce *Peintre* dell'*Encyclopédie*, riferendosi proprio al mondo artistico romano: «Enfin un *peintre* s'est fait une juste réputation,

<sup>24</sup> E.Q. Visconti, *Stato attuale della Romana Letteratura*, in Id., *Due discorsi inediti con alcune lettere e con altre a lui scritte*, Milano, Resnati, 1841, pp. 25-48. Su questo brano, scritto da Visconti nel 1785, cfr. le osservazioni di Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica*, p. 91.

<sup>25</sup> Lettera di Alessandro Verri a Pietro Verri, Roma, 16 aprile 1779, in *Carteggio di Pietro ed Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, vol. X, a cura di G. Seregini, Milano, Giuffrè, 1939, pp. 248-251: p. 250. Sugli interessi artistici di Verri a Roma cfr. V. Orlandi Balzari, *Alessandro Verri antiquario a Roma*, «Quaderni storici», XXXIX (2004), 2, pp. 495-528.

quand ses ouvrages ont un prix chez les étrançères; ce n'est point assez d'avoir un petit parti qui les vante, il faut qu'ils soient achetés & bien payés; voilà la pierre de touche de leur valeur»<sup>26</sup>.

Dietro l'enfatizzazione di un nesso diretto a Roma, privo di filtri, tra il giudizio del pubblico e il mercato, si può intravedere anche la crescente insofferenza di una parte della cultura europea per il soffocante ruolo di selezione e controllo esercitato dalle istituzioni accademiche. Ad esempio, Asmus Jakob Carstens usò il successo di critica e di mercato conosciuto a Roma, a seguito della esposizione nel 1795 di una serie di acquerelli nella casa del defunto Batoni in via Bocca di Leone, per emanciparsi dall'Accademia berlinese. Secondo Carl Ludwig Fernow, fraterno amico del pittore e profondo conoscitore della realtà romana, «l'accoglienza che la mostra avesse incontrato presso il pubblico doveva stabilire se egli in seguito avesse potuto osare, in caso estremo, di rompere il suo legame con Berlino e rimanere a Roma oppure se avesse dovuto seguire le catene che lo vincolavano e far ritorno a Berlino»<sup>27</sup>.

Il mercato romano era caratterizzato, sin dal '600, dalla presenza, accanto alla committenza di Stato, della Chiesa e delle grandi famiglie aristocratiche, di committenti e acquirenti stranieri, la cui attività s'incrementa con l'aumento del fenomeno del *Grand Tour* e riguarda sia l'arte del passato sia quella del presente, determinando il costituirsi di specifici strumenti e prassi di mediazione tra artisti e pubblico<sup>28</sup>. I ciceroni, ad esempio, avevano tra i loro compiti quello di accompagnare i viaggiatori non solo nella visita di musei e monumenti ma anche presso gli studi degli artisti; i giornali artistici romani avevano tra i loro obiettivi anche quello di far entrare «l'oro de' ricchi» negli *ateliers*, come testimoniato da Giuseppe Antonio Guattani nell'introduzione alle «Memorie enciclopediche» del 1806: «l'oro de' ricchi».

<sup>26</sup> L. de Jaucourt, voce *Peintre*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XII, Neufchâtel 1765, nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1967, vol. 12, pp. 252-253.

<sup>27</sup> Cfr. C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Hartknoch, 1806, in part. p. 158 [t.d.A.]; sul celebre contrasto tra Carstens e l'Accademia di Berlino cfr. W. Busch, *Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*, in *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, catalogo della mostra (Berlino 1981), Berlin, Frölich & Kaufmann, pp. 81-92; su Fernow vedi ora *Kunst als Wissenschaft: Carl Ludwig Fernow - ein Begründer der Kunstgeschichte*, atti del convegno (Jena 2002), a cura di R. Wegner, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

<sup>28</sup> Cfr. L. Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento*, pp. 25-39; A. Pinelli, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, «Ricerche di Storia dell'arte», 72 (2000), pp. 85-101.

Filtra (non può negarsi) quest'umore benefico per gli studi degli artisti; ma non per tutto, né a larga vena. E pur da per tutto si traveggono germi, che tocchi dalla fatal verga, sorgerebbero ad occhio, a produrre fiori e frutti di meraviglia [...] Possa pur dunque il nostro foglio, con celebrar i nomi de' saggi patrocinatori e quelli de' prodi artisti, accendere in ambedue queste classi, uno scambievole spirito di emulazione, sino a che il genio per le arti, ed il commercio di esse giungano a quel punto di lusso, che meritò altre volte il freno delle leggi Greche e Romane»<sup>29</sup>.

Se, come abbiamo visto, molti osservatori coevi esaltavano il carattere cosmopolita del pubblico d'arte presente a Roma, scorrendo in ciò una delle ragioni principali della sua competenza, altri scrittori, viceversa, identificavano il *pubblico* romano con il *popolo* romano, sottolineando la partecipazione attiva di larga parte della popolazione, al di là delle *élites*, al discorso critico sull'arte del passato e del presente. Viaggiatori stranieri, come lo spagnolo Juan Andrés, forniscono osservazioni sulla particolare attenzione riservata dai romani di tutti i ceti agli eventi artistici: «Addirittura cocchieri e servitori, i più semplici artigiani e la plebe si vedono spesso osservare una statua o un dipinto ed esprimere la loro opinione buona o cattiva», pur riconoscendo che «frequentando delle persone più istruite, però, si può imparare molto, a causa delle annotazioni raffinate e acute che usano fare»<sup>30</sup>.

Risulta certamente difficile da verificare con sicurezza l'effettiva diffusione di un atteggiamento critico verso l'arte nei ceti popolari della città. Ed è anche evidente in molti autori la presenza di aspetti ideologici e strumentali (in funzione antiaccademica) nella talvolta celebrativa evocazione della partecipazione popolare alla discussione artistica. Ma tutto ciò non annulla la possibilità di ipotizzare che quanto riferito dalle fonti contenga anche una descrizione di fatti reali, proprio alla luce di quella partecipazione attiva al consumo culturale di una parte sempre più ampia di popolazione ricostruita negli studi sulla Roma settecentesca sopra richiamati<sup>31</sup>.

Strettamente legato al problema della composizione sociale del pubblico è quello della sua formazione, vale a dire dei modi in cui questo pubblico

<sup>29</sup> «Memorie enciclopediche sulle Belle Arti antiche etc.», vol. I, 1806, pp. 1-2.

<sup>30</sup> Il testo di Andrés apparve per la prima volta con il titolo *Cartas familiares del Abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dandole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785-1791*, 3 voll., Madrid 1786-1790; cito dalla traduzione tedesca: *Don Juan Andrés Reisen durch verschiedene Städte Italiens in den Jahren 1785 und 1788 in vertrauten Briefen an seinen Bruder Don Carlos Andrés*, aus dem Spanischen übersetzt von E.A. Schmid, Weimar, Verlag des Industrie Comptoirs, 1792.

<sup>31</sup> Sulla questione del consumo culturale in Italia in età moderna, cfr. il già citato volume di «Quaderni storici» (1/2004) curato da R. Ago e O. Raggio (vedi nota 14).

allargato acquisiva le competenze necessarie per poter esprimere un giudizio critico fondato. Tale competenza sarebbe stata soprattutto una conseguenza della quotidiana osservazione possibile a Roma di capolavori di tutte le epoche e di tutte le scuole e del loro continuo confronto. Secondo il milanese Giuseppe Gorani: «L'habitude de voir des chef-d'œuvres dans tous les genres donne aux Romains un tact exquis par le moyen duquel ils discernent avec beaucoup de sagacité les beautés et les défauts d'un ouvrage et apprécient son mérite aussi bien que pourroit le faire un connoisseur habile»<sup>32</sup>. La formazione 'perpetua' del popolo romano era la ragione della sua superiorità e della sua indipendenza da «les gens du métier».

Il «gusto naturale dei romani» per l'arte, celebrato dal già citato de Jaucourt, non era basato sul sentimento, su una sensazione emotiva o sensoriale, ma sulla osservazione, sulla comparazione critica, e dunque razionale, delle opere d'arte<sup>33</sup>. Nell'animata discussione che attraversa la cultura europea nell'età dei Lumi intorno a vantaggi e/o svantaggi dell'aumento dei fruitori delle opere d'arte, il pubblico romano viene spesso presentato come una possibile, e quasi ideale, sintesi: è 'popolare', in quanto composto non solo da membri dell'*élite*, sociale e intellettuale; ma, allo stesso tempo, è anche 'conoscitore', in quanto formatosi attraverso l'osservazione quotidiana di grandi capolavori di tutti i tempi. In definitiva veniva in tal maniera attribuito al patrimonio artistico romano un ruolo fondamentale: i "capolavori" non dovevano essere solo oggetto di studio per antiquari e storici, o modelli per gli artisti, ma rappresentavano anche una sorta di scuola diffusa nel tessuto urbano per educare gli occhi del popolo, che acquistava la sua autorità di giudizio grazie alla possibilità di *osservare e confrontare*. La presenza di un dibattito a Roma intorno a pericoli e vantaggi di un interesse allargato per l'arte, con argomentazioni non dissimili alle analoghe polemiche sorte in ambito europeo, emerge dalla programmatica prefazione che troviamo ad *incipit* del primo numero delle «Memorie per le Belle Arti» (1785). L'autore, Giovanni Gherardo De Rossi, vi difendeva con convinzione l'utilità dell'ampliamento del pubblico: «A molti è oggetto di de-

<sup>32</sup> J. Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements, et des Mœurs des Principaux états de Italie*, 3 voll., Paris, chez Buisson, 1793, vol. II, p. 122.

<sup>33</sup> «De plus est des lieux, des tems, des pays où le mérite d'un peintre est plutôt reconnu qu'ailleurs. Par exemple les tableaux exposés dans Rome seront plutôt appréciés à leur juste valeur, que s'ils étaient exposés dans Londres & dans Paris. Le goût naturel des Romains pour la Peinture, les occasions qu'ils ont de s'en nourrir, si je puis parler ainsi, leurs mœurs, leur inaction, les occasions de voir perpétuellement dans les églises & dans les palais des chefs-d'œuvres de peinture; peut-être aussi la sensibilité de leurs organes rend cette nation plus capable qu'aucune autre d'apprécier le mérite de leurs peintres sans le concours des gens du métier»; de Jaucourt, voce *Peintre*, p. 253.

risione questo gusto si esteso per le belle Arti, che noi lodiamo: quasi che moltiplicandosi il numero degli Amatori di esse, si moltiplichino ancora il numero dei Giudici audaci e incompetenti. Ma il travimento di pochi, che mai può valutarsi posto in bilancia coi progressi di molti? Per liberarci da un ristretto numero di falsi intendenti, dovremo sradicare il buon gusto, che già nasce, e germoglia?»<sup>34</sup>.

Il compito del nuovo giornale era pertanto non solo quello di fornire le notizie sugli eventi espositivi romani, ma anche di individuare i criteri del giudizio, i cui fondamenti venivano coerentemente esposti al lettore. Il concorrente «Giornale delle Belle Arti», complessivamente meno impegnato sul piano teorico-critico, auspicava addirittura una critica adatta all'«intelligenza popolare», con un'attenzione inedita per il pubblico «idiota», vale a dire non colto<sup>35</sup>. Nell'ultimo tomo della rivista, Giovan Battista Monti, scultore nominato assessore alle antichità nel 1790, in una lettera «sopra il modo di conoscere, e giudicare sulla bontà delle sculture», affermava: «è un detto antichissimo, che *il giudizio del pubblico va rispettato*, e non mi ricordo qual Autore dica, che *guai a quell'opera delle Belle Arti, che vuol piacere ai Professori*. Si crede dunque, che il Pubblico sia in grado di giudicare. Ma d'onde trae origine questa facoltà di giudicare negli individui anche idioti: che poi formano il voto del Pubblico? Nasce dalle osservazioni che ciascuno ha fatto sulla natura da sé medesimo, e per così dire senza volerlo»<sup>36</sup>. Anche a Roma, però, non tutti erano interessati al giudizio popolare. Non a caso la lettera di Monti suscitò l'immediata reazione di Raimondo Ghelli, «professore di pittura», il quale ribadiva che «il giudizio del pubblico risiede soltanto nella parte colta del Pubblico»<sup>37</sup>.

Appare anche evidente la distanza ideologica che separa l'esaltazione della competenza «naturale» del popolo romano di stampo illuminista, alla de Jaucourt, dall'elogio del pubblico «idiota» del «Giornale delle Belle Arti» che abbiamo citato, una posizione critica che sarebbe stata ulteriormente sviluppata da altri autori nel corso dei primi decenni dell'Ottocento. Questa seconda posizione deve essere valutata all'interno della nuova e più

<sup>34</sup> *Prospetto dell'opera*, prefazione a «Memorie per le Belle Arti», t. I, 1785, p. II.

<sup>35</sup> L'affermazione si legge in un articolo pubblicato a più puntate intitolato *Differenze tra Professore, Amatore, Conoscitore, e Giudice nelle belle Arti*, «Giornale delle Belle Arti», t. II, 15 (1785), pp. 115-117; il seguito apparve nei successivi numeri dello stesso anno: 16, pp. 124-126; 17, pp. 130-132; 19, pp. 146-148; 20, pp. 154-156; 21, pp. 162-164; cito in testo le pp. 147-148.

<sup>36</sup> «Giornale delle Belle Arti», t. V, 27 (1788), p. 213; corsivi originali. La stessa lettera è stata pubblicata anche nelle «Memorie per le Belle Arti», t. IV, 1788, pp. 57-65.

<sup>37</sup> «Giornale delle Belle Arti», t. IV, 37 (1788), pp. 231-236 e 38 (1788), pp. 239-245: p. 245.

generale attenzione verso i ceti popolari che caratterizza gli anni del pontificato di Pio VI, finalizzata a formare una pubblica opinione facendo ricorso a strumenti 'moderni' ma curvati a finalità anti-moderne, anche per bilanciare la progressiva diminuzione di consenso ormai riscontrata tra le *élites* nei confronti della Chiesa e della religione. Sarebbe interessante indagare i rapporti intercorrenti tra la strategia della 'popolarizzazione' della devozione religiosa, promossa dalla Chiesa romana in funzione decisamente antilluminista e antirivoluzionaria, attentamente ricostruita da Marina Caffiero in numerosi suoi studi, e l'inedita attenzione per il pubblico non istruito, i cosiddetti idioti, che emerge dal dibattito romano intorno alla competenza e autorità del giudizio critico del popolo romano<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> M. Caffiero, *Religione e modernità in Italia (secoli XVII-XIX)*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, in part. *Premessa*, pp. 11-22.

