

SUPPLEMENTI

# La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive  
di ricerca per il Settecento  
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**eum**



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Supplementi 08 / 2018

---

**eum**

## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)  
ISBN 978-88-6056-586-0

*Direttore / Editor*  
Massimo Montella

### *Co-Direttori / Co-Editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator*  
Francesca Coltrinari

*Coordinatore tecnico / Managing Coordinator*  
Pierluigi Feliciati

### *Comitato editoriale / Editorial Office*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela  
Stortoni

### *Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

### *Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,  
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano  
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,  
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,  
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto  
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,  
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,  
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.  
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,  
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard  
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,  
Angelo R. Pupino, Bernardino  
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro  
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto  
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,  
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank  
Vermeulen, Stefano Vitali

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

### *e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

### *Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Marzia Pelati

### *Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS

## La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

\* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

### *Comitato scientifico*

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

---

La Galleria dell'Eneide di Palazzo  
Buonaccorsi a Macerata.  
Nuove letture e prospettive di  
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,  
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

---

## Parte IV

Pubblico, ricezione, fortuna critica

# Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento

Paolo Pastres\*

## *Abstract*

Nella selezione degli autori dei dipinti della Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi il committente seguì certamente il proprio gusto convocando artisti, dai vari centri italiani, che caratterizzarono l'impresa con una certa uniformità stilistica. Tuttavia, anche in una simile scelta, basata essenzialmente sulle qualità e il prestigio dei singoli autori, ebbe probabilmente un'influenza anche la tradizione critica delle scuole pittoriche, con le loro specifiche caratteristiche, ben riconoscibili e codificate dalla storiografia. Alla luce di tali considerazioni, questo contributo ricostruisce il percorso del concetto di scuola pittorica, dagli esordi all'inizio del Seicento fino al Settecento, nel contesto europeo, con particolare attenzione ai riflessi sul collezionismo, il mecenatismo e in generale sulla cultura degli amatori d'arte. Inoltre, in questa sede viene messa in rilievo la possibile influenza della "teoria dei modi" di Poussin, che Félibien divulgò e associò alle differenze stilistiche delle varie scuole, sulle scelte operate dai collezionisti e committenti più informati e sensibili, come nel caso del marchese Buonaccorsi.

In the selection of the authors of paintings for the Gallery of the Eneide in Palazzo Buonaccorsi, the client certainly followed his taste, calling artists from various Italian centers, which characterized the project with a certain stylistic uniformity. However, even in such a

\* Paolo Pastres, Storico dell'arte, via Ciro di Pers 15, 33100 Udine, e-mail: paolo.pastres@virgilio.it.

choice, based essentially on the qualities and prestige of the individual authors, the critical tradition of the pictorial schools, with their specific characteristics, well recognizable and codified by historiography, probably also influenced. In light of these considerations, this contribution reconstructs the development of the concept of pictorial school from the introduction, at the beginning of the Seventeenth century, to the Eighteenth century, in the European context, with particular attention to the reflections on collecting, patronage and in general on the culture of art amateurs. Furthermore, this study points out the possible influence of Poussin's "theory of manners", which Félibien disseminated and associated with the different styles of the various schools, on the choices made by collectors and more informed and sensitive clients, as in the case of marquis Buonaccorsi.

«Cercare ancora perché in Italia non esistono più quelle diverse scuole o maniere di pittura toscana, romana, lombarda, veneziana ecc. ma sia sottentrata una maniera unica e generale. Cercare se l'origine di ciò forse rimonti ai Carracci. Cercare se ciò sia bene o male per le arti»<sup>1</sup>: questi impegnativi propositi sono stati formulati da Pietro Giordani all'inizio dell'Ottocento, solo pochi anni dopo la pubblicazione dell'edizione definitiva della *Storia pittorica* dell'abate Lanzi, che nel 1809 descriveva la più articolata geografia delle scuole pittoriche italiane, dalle origini fino ai suoi giorni<sup>2</sup>. Invece, secondo l'opinione di Giordani già nel Seicento aveva preso avvio un'azione che tendeva ad attenuare le differenze stilistiche locali e non a caso egli individuava nell'eclettismo carracesco il momento iniziale di un simile percorso. In effetti, le considerazioni del letterato piacentino presentano notevoli intuizioni critiche, ma nondimeno nel corso del XVII secolo e per una buona parte di quello successivo, persistono dei discrimini tra le varie scuole pittoriche e soprattutto esse sono considerate, classificate, spiegate e in definitiva impiegate dalla maggioranza degli esperti d'arte di quelle epoche. Ovvero, quello della suddivisione in scuole – lo vedremo – rappresentava un modo di orientarsi in un panorama pittorico sempre più complesso, in cui era indispensabile conoscere e classificare la produzione trascorsa e allo stesso tempo trovare strumenti per interpretare l'attuale.

Tuttavia, per quanto riguarda la contemporaneità, la sua valutazione si è sempre rivelata un'operazione delicata, poiché essa presuppone un continuo rapporto dialettico con il passato, come ci avverte l'acuta, illuminante, riflessione di Giorgio Agamben

il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere. È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Giordani 2007, p. 162.

<sup>2</sup> Lanzi 1809.

<sup>3</sup> Agamben 2008, p. 24.



Quella medesima «necessità», legata a un processo che, con un riflesso di luci e ombre, unisce tra loro i tempi, può essere applicata anche a collezionisti e amatori d'arte, i quali indirizzano le proprie preferenze applicando paradigmi critici, come appunto le scuole pittoriche, pur con tutte le ambiguità che un simile impiego può comportare. Di un tale atteggiamento abbiamo un eloquente esempio grazie a Francesco Algarotti, il quale, anche se usualmente impiegava il “metodo” delle scuole per illustrare le proprie teorie sulla pittura, quando nell'autunno del 1742 presenta ad Augusto III sovrano di Polonia e principe elettore di Sassonia, un piano per le collezioni reali di Dresda, in cui è compresa anche la creazione di una «picciola e scelta raccolta»<sup>4</sup> di quadri moderni, rappresentativa delle varie tendenze europee, decide di non legare, perlomeno nella sua illustrazione, gli esiti individuali alla provenienza geografica e alla relativa ascendenza da una comune tradizione<sup>5</sup>. Dunque, le proposte del nobile veneziano, che individuano sia i principali artisti dell'epoca sia le loro attitudini, per quanto possiamo interpretare, non paiono trovare origine nella tipica distinzione in scuole regionali o nazionali, bensì nelle tendenze espressive individuali, associando i pittori unicamente sulla base delle loro qualità, ovvero i «varj caratteri, ed il forte e il debole de' moderni pittori»<sup>6</sup>. Algarotti, in quel modo, travalica i confini tracciati dalla critica e instaura inedite consonanze stilistiche, anzi, pare compiacersi – e forse in quella sede vuole un po' vantarsi di simili conoscenze – di essere in grado di accostare autori formati in ambienti tra loro distanti e che senza avere relazioni sono giunti a risultati simili, come nel caso del veronese Balestra e del parigino Boucher<sup>7</sup>. Nondimeno, anche senza ricorrere alle distinzioni in scuole, l'autore del *Newtonismo per le dame* certifica l'esistenza – *of course* – di un'ampia gamma di opzioni offerte dal mercato artistico del tempo, classificate però con altri criteri, delle quali, per altro, solo pochi raffinati esperti potevano avere piena conoscenza ed essere in grado di valutare, tanto più per indirizzarle verso un progetto unitario, come, appunto, intendeva fare il letterato al servizio del sovrano sassone.

Per quanto il piano formulato da Algarotti fosse sontuoso e ambizioso<sup>8</sup>, esso non era del tutto originale e aveva illustri precedenti, effettivamente realizzati, in cui il ruolo delle scuole era stato preminente<sup>9</sup>, ma l'interesse di quel proposito è dovuto, oltre all'importanza del suo autore, al fatto di essere forse l'unica riflessione disponibile, perlomeno di tale ampiezza, su un simile programma, in cui si fondono passione per la pittura, interesse collezionistico, ampie conoscenze

<sup>4</sup> Algarotti 1792 (ma 1742), p. 362.

<sup>5</sup> Algarotti 1742. Per un'analisi complessiva di quel progetto: De Benedictis 2016. Invece, per quanto riguarda la raccolta di quadri moderni si veda Pierguidi 2012 e Pastres 2016a e 2016b.

<sup>6</sup> Algarotti 1792 (ma 1742), p. 364.

<sup>7</sup> Ivi, p. 367.

<sup>8</sup> Tuttavia, il progetto non trovò piena applicazione e si limitò ad opere di pittori veneziani, sulle quali si veda soprattutto: Anderson 2003, pp. 107-118; Ciancio 2009; Liebsch 2010; Pastres 2016a e 2016b.

<sup>9</sup> Per una rassegna di tali esperienze rinviamo specialmente a Pierguidi 2004, 2008, 2011 e 2012.

letterarie e storiche, ambizioni culturali e gusto raffinato. Tutto ciò, a ben vedere, è presente pure nel palazzo del marchese Buonaccorsi. A tal riguardo, è presumibile che nel 1742 il conte Francesco non conoscesse l'impresa maceratese, sebbene qualche notizia potesse averla ricevuta dall'amico bolognese Giampietro Zanotti, il quale ne aveva fatto cenno nel 1739 nella sua *Storia dell'Accademia Clementina*<sup>10</sup>. Comunque, il letterato veneziano qualcosa in proposito potrebbe aver appreso nell'estate-autunno del 1743, durante i profondi colloqui condotti con Giambattista Tiepolo, allievo del Lazzarini, e forse anch'egli, sebbene giovanissimo, attivo per Macerata, in qualità di garzone di bottega<sup>11</sup>.

Tornando al nostro tema, probabilmente nella Galleria dell'*Eneide* fu impiegato il medesimo criterio adottato da Algarotti nella selezione degli autori per Dresda, allontanandosi cioè dalla distinzione in scuole, che invece in altre occasioni era stata impiegata e aveva guidato le preferenze. Pertanto, in entrambi i casi pare di assistere a scelte motivate principalmente su componenti individuali, legate cioè alla notorietà dell'artista e allo sviluppo della sua personalità stilistica (nonché a circostanze contingenti), seguendo un gusto che non tiene più conto delle diverse provenienze geografiche, ormai superate dalla «maniera unica e generale»<sup>12</sup> di cui parlerà un secolo dopo Giordani. Eppure, a ben riflettere, anche in palazzo Buonaccorsi sono rappresentate le varie tendenze locali, con la presenza di pittori appartenenti alla scuola bolognese, veneziana, napoletana, come notato da Francis Haskell<sup>13</sup>. Forse, anche nell'elegante dimora maceratese le scelte effettuate risentirono di quell'ambiguità cui si faceva cenno, nondimeno, qualunque siano state le effettive motivazioni, non c'è dubbio che il modello delle scuole fosse comunque presente ai suoi ideatori. D'altra parte, all'inizio del Settecento, il legame con l'ambito di formazione giocava un ruolo importante, anche se non sempre decisivo, nella valutazione delle qualità di ogni singolo artista. Perciò, credo opportuno interrogarci su quale nozione di scuola pittorica fosse diffusa all'attacco del XVIII secolo e, rivolgendo uno sguardo retrospettivo, su come si sia formata e quale influenza ebbe nel dibattito critico e nella prassi collezionistica<sup>14</sup>.

La distinzione della produzione pittorica in scuole regionali o nazionali trova avvio, com'è noto, all'inizio del XVII secolo, riprendendo comunque le differenziazioni stilistiche già formulate in precedenza, specialmente da Lomazzo, il quale aveva anticipato il concetto di scuola e formulato una visione policentrica dello sviluppo della pittura italiana<sup>15</sup>. Tuttavia, è interessante notare che lo

<sup>10</sup> Zanotti, 1739, pp. 236, 305-306.

<sup>11</sup> Ipotesi esposta da William L. Barcham nel corso della conferenza "Alla riscoperta del giovane Tiepolo", tenuta a Udine il 4 giugno 2011.

<sup>12</sup> Giordani 2007, p. 162.

<sup>13</sup> Haskell 1985, p. 349.

<sup>14</sup> Sullo sviluppo del concetto di scuola pittorica rinviamo specialmente a Pastres 2012.

<sup>15</sup> Nel *Trattato* del 1584 Lomazzo parla di «pittori veneziani» e soprattutto nella «Tavola dei nomi» qualifica ogni artista con la sua provenienza, la città per gli italiani, più genericamente il paese per gli stranieri. Sull'atteggiamento di Lomazzo nei confronti delle «varianti» locali della

strumento delle scuole fu impiegato fin dall'inizio sia in funzione storiografica sia per organizzare le conoscenze sul presente, soprattutto a vantaggio dei collezionisti e in generale degli amatori. D'altra parte, come sottolineato da tanti critici, da Richardson a Lanzi, il conoscitore, ovvero l'appassionato d'arte e il collezionista, doveva possedere un'ampia cognizione del passato, da cui derivava una base culturale che gli permetteva di giudicare sulla qualità dei dipinti, cioè sulla loro autenticità, se falsi o copie, e in definitiva sul loro valore. Di fatto, quando Giulio Mancini delinea le caratteristiche ideali del conoscitore – termine introdotto in questa accezione da Agucchi – non si rivolge solo all'esercizio attribuzionistico sul passato, ma anche alla capacità di distinguere il valore delle opere moderne<sup>16</sup>.

Non sembra casuale, quindi, che alle origini dell'impiego delle scuole vi siano autori come Agucchi e Mancini, oltre a Gigli, i quali si rivolgevano proprio ai collezionisti e anch'essi lo erano.

Ad apertura del nostro itinerario ritroviamo, dunque, il celebre passo del *Trattato* dell'ecclesiastico bolognese Giovanni Battista Agucchi, datato 1607-1615 (ma probabilmente del 1609-1610), in cui si distingue la pittura italiana, seguendo il modello pliniano, in quattro scuole, definite "maniere", la romana, la veneziana, la lombarda (che comprende anche l'emiliana) e la toscana, suddivisa tra fiorentini e senesi, ognuna delle quali caratterizzata da riferimenti stilistici che accomunano quanti ad esse fanno riferimento: «possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana»<sup>17</sup>. In quel breve passo Agucchi riassume le posizioni critiche tardo cinquecentesche e primo secentesche, e al contempo traccia una prospettiva storiografica in grado di affrontare le vicende pittoriche. In tal modo egli tenta di fornire una sorta di mappa degli sviluppi artistici, legandoli ad un determinato ambito geografico, individuando al loro interno i "maggiori", la cui opera, per così dire, traccia un solco, sul quale si inseriscono gli allievi, i continuatori, e pure i cosiddetti "minori". Era, questa, una forma di ricerca di orientamento nel complesso e affollato mondo della pittura contemporanea e del passato prossimo,

pittura italiana, che comunque era avvertita dal teorico come un tutt'uno formato da varie parti, delle quali il critico ha il compito-dovere di evidenziare le differenze, si rinvia a Pommier 2007, pp. 377-378, secondo il quale per l'autore dell'*Idea* la pittura «è l'Italia» (p. 377), e si «pone come erede della storia di tutta la pittura italiana, anche se non sfugge a una certa parzialità, legata alla sua origine lombarda» (p. 378). L'importanza del pensiero di Lomazzo risulta evidente quando notiamo che Giulio Mancini gli dedicò un intero capitolo delle sue *Considerazioni* (Mancini 1956, pp. 155-163), mentre Domenichino, nella sua celebre missiva a Francesco Angeloni, in cui fa riferimento al trattato dell'Agucchi, lascia intendere di avere letto il *Trattato dell'Arte* e il *Tempio della Pittura*, pur non trovandosi d'accordo con quei testi (Bellori 1672, I, pp. 371-372).

<sup>16</sup> Sul punto si veda Pierguidi 2016.

<sup>17</sup> Ciò che resta del *Trattato della pittura* dell'Agucchi (di cui una parte era stata edita, sotto lo pseudonimo di Graziadio Machati, nella prefazione a *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di [...] Annibale Carracci*, Bologna 1646, e inoltre viene riportato in Bellori 1672, pp. 330-331) è stato edito e commentato in Mahon 1947, pp. 241-258 (e pp. 119-154), il passo sulle quattro scuole è a p. 246. Sull'Agucchi, in particolare: Natali 1951; Zapperi, Toesca, 1960; Ginzburg Carignani, 1996a; de Mambro Santos, 2001.

che s'inserisce in una tendenza tipicamente secentesca, evidente, ad esempio, nella *Carta* del Boschini, seppur limitata all'offerta veneziana.

In seguito il merito della suddivisione in quattro scuole fu rivendicato dal Domenichino, in una missiva inviata a Francesco Angeloni attorno al 1640, in cui ricorda di essersi adoperato nel «distinguer, e far riflessione alli maestri, e maniere di Roma, di Venetia, e di Lombardia, et a quelli ancora della Toscana»<sup>18</sup>. Probabilmente però il *Trattato* fu il frutto di una collaborazione tra il grande pittore e monsignor Agucchi<sup>19</sup>.

Il critico emiliano, quindi, prendeva atto della complessità del panorama pittorico, sia passato sia presente, conseguente all'esistenza di tante diverse possibilità espressive – più o meno accettabili, ma comunque esistenti –, consapevole però che simili sfaccettature possono essere comunque ricondotte ad un numero limitato di tendenze stilistiche, legate ai luoghi nei quali si sono sviluppate. In tal modo egli contribuiva a fornire un primo mezzo di orientamento, affermando: «si consideri, che se gli artefici passati hanno avuta una maniera loro particolare [...] non perciò si devono costituire tante maniere di dipingere, quanti sono stati gli operaij, ma di una sola maniera si possa reputare quella, che da molti van seguite»<sup>20</sup>. Cioè, egli ritiene che ogni pittore, pur nella sua particolarità, presenti caratteri che lo accomunano ad altri, su base territoriale, certificando così la rilevanza critica della frequentazione – ovvero l'alunnato – di maestri detentori di conoscenze, che sono frutto di consuetudini locali, e della contiguità agli esempi forniti dai loro capolavori.

Mentre, il letterato bresciano Giulio Cesare Gigli, che rivolge il proprio breve testo del 1615, intitolato la *Pittura trionfante*, ad una ristretta cerchia di mercanti e collezionisti veneziani (il testo è indirizzato al mercante d'arte e collezionista veneziano di origine fiamminga Daniel Nys), non parla di scuole o maniere, ma distingue i pittori in base alla loro città di provenienza<sup>21</sup>. Probabilmente tale scelta rifletteva le teorie politiche presenti a Venezia all'inizio del Seicento, le quali derivavano dalle opere dello storiografo ufficiale della Serenissima Paolo Paruta, scritte nella seconda metà del Cinquecento e riedite proprio nei primi anni del secolo successivo<sup>22</sup>. In una simile visione, città e patria si fondono. Per Paruta, infatti, la dimensione cittadina corrispondeva al vertice delle virtù e la patria era il luogo che tutti gli uomini portano entro se stessi, marcando la propria identità. Non solo, è interessante rilevare, specialmente per la nostra disamina, la visione delle diversità “regionali” italiane nell'analisi svolta da Paruta, il quale distingue tra «Napolitani», «Lombardi», «Venetiani», «Fiorentini» e «Genovesi»:

<sup>18</sup> Bellori 1672, I, pp. 371-372; il passo è riportato pure in Mahon 1947, pp. 119-122.

<sup>19</sup> Sui rapporti tra Agucchi e Domenichino: Ginzburg Carignani, 1996b. Inoltre, sulle posizioni teoriche di Agucchi si vedano le dirimenti osservazioni di Rossi 2002, pp. 221-224.

<sup>20</sup> Agucchi in Mahon 1947, p. 243.

<sup>21</sup> Gigli 1615. Su Gigli si veda in particolare: Hochmann 1988; Ginzburg 1996; Spagnolo 1996 e Pastres 2014.

<sup>22</sup> Per questi aspetti rinviamo a Pastres 2014.

entità territoriali ben precisate, costruite su base politico-sociale-culturale, che pure la storiografia artistica impiegherà apertamente, assegnando loro valenze stilistiche<sup>23</sup>.

Sottolineare, come in questo caso, i legami tra idee politiche e critica d'arte mi sembra rilevante, poiché, anche quando trattiamo temi artistici, non dobbiamo accantonare la lezione proveniente da quel complesso di studi che ci ha indicato la necessità di individuare l' "orizzonte di attese" dei lettori, per meglio comprendere i testi ad essi indirizzati.

L'incertezza nell'accezione del termine scuola, oscillante tra *atelier* e ambito regionale, è ancora presente nelle *Considerazioni sulla pittura* redatte dal medico e collezionista senese Giulio Mancini tra il 1619 e il 1621, dove sono proposte quattro «schole» che derivano da tre artisti, Caravaggio, cui fa riferimento il naturalismo, i Carracci, con il loro classicismo e la capacità di aver «congiunti insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia»<sup>24</sup>, il Cavalier d'Arpino, manierista, ai quali infine si aggiungono quei pittori che hanno operato attraverso un «modo proprio e particolar senza andare per le pedate di alcuno»<sup>25</sup>. Tuttavia, Mancini non si limitò a descrivere tendenze espressive originate da capiscuola sostanzialmente slegati dal loro territorio, poiché individuò anche delle maniere connotate geograficamente, sia parlando genericamente di pittori veneziani o senesi<sup>26</sup>, sia segnalando l'esistenza di attitudini locali, menzionando quindi una «maniera venetiana»<sup>27</sup>, una lombarda, oppure, nel caso del Passignano, di una «maniera fra la natione fiorentina e venetiana»<sup>28</sup>. Inoltre, il critico senese nota che grazie all'opera dei Carracci «Bologna con soportation delle altre natione, sia l'Athene della pittura, poiché di questa natione vivon più pittori di grido che di tutte l'altre nationi insieme»<sup>29</sup>. Siffatte scelte critiche risultano ancor più evidenti nella redazione breve delle *Considerazioni*, stesa nel 1617-1619 e intitolata *Discorso di pittura*, in cui nel capitolo riservato alla *Ricognizioni delle Pitture* si indica al dilettante la necessità, dopo aver distinto gli originali dalle copie e stabilito la datazione dei quadri, di «riconoscer la maniera s'è lombarda, toscana, venetiana, romana o altramontana» e infine «il maestro et la maniera che l'ha fatta»<sup>30</sup>. In tale sede ritroviamo l'impiego del termine "maniera" anche in senso collettivo, travalicando l'usuale accezione legata a fattori individuali, riconoscendo – al pari di quanto elaboravano Agucchi e Domenichino – l'esistenza di vere e proprie scuole regionali, dalle quali derivano infine le inclinazioni personali; Mancini offre pure considerazioni legate ai caratteri precipui delle espressioni locali, rilevando

<sup>23</sup> Pastres 2014.

<sup>24</sup> Mancini 1956, p. 109. Sul Mancini, tra gli ultimi studi apparsi, segnaliamo: Sparti 2008; Maccherini 2005; Nicolaci 2014; Frigo 2012; Gage 2016; Pierguidi 2016.

<sup>25</sup> Mancini 1956, p. 110.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 200, 211.

<sup>27</sup> Ivi, p. 261.

<sup>28</sup> Ivi, p. 221.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 327.

non essere vero «quello che alcuni dicono che Venetia e la Lombardia non abbia saputo colorire a fresco per l'opre notate di mastri venetiani, et per i lombardi basti, per giustificazione loro, la cupola di Parma del Corregio»<sup>31</sup>.

L'intento di Mancini era di rivolgersi agli acquirenti e collezionisti interessati all'attualità, o all'immediato passato, e specialmente ai pittori di "moda", categorie cui anch'egli apparteneva. A quel pubblico di amatori della pittura, il critico toscano, oltre a fornire una valida guida nell'esercizio attribuzionistico, proponeva quindi un innovativo e raffinato metodo di catalogazione delle raccolte.

Dunque, Agucchi e Mancini, quasi nello stesso momento, nei propri trattati sulla pittura – non editi, ma comunque abbastanza conosciuti dai loro contemporanei – introducono in modo compiuto il concetto di scuola pittorica, rifacendosi ad un'ampia serie di suggestioni culturali e storiografiche. Simili scelte critiche, infatti, riflettevano la fine dell'ideale rinascimentale che poneva l'individuo al centro del divenire storico, e specialmente il genio artistico, sostituendolo con un gruppo coeso da uniformità stilistica e contiguità territoriale, in cui certamente spiccavano delle figure guida che tanto più sono significative quanto più hanno un seguito, generando quindi una nuova visione della realtà di quel momento e del passato, alla quale si somma il definitivo tramonto di ogni ideale universalistico e una percezione frammentata e conflittuale della politica – siamo a cavallo dell'inizio della "Guerra dei trent'anni", 1618-1648 – con la conseguenza di confini molto rigidi (che separano entità istituzionali diverse, ma anche mondi religiosi e culturali in contrasto tra loro), e l'affermazione di un municipalismo che segnala il policentrismo tipico della storia italiana. Un tale approccio contribuiva, evidentemente, a mettere in profonda crisi il modello vasariano, basato sulla centralità fiorentina e l'esaltazione dei traguardi michelangioleschi, al cui valore normativo dovevano essere rapportate tutte le altre esperienze; per altro una simile dottrina era già stata notevolmente indebolita, ne abbiamo fatto cenno, dalle persuasive teorie di Lomazzo, che, a differenza di quanto asserito dall'aretino, proponevano e accettavano forme diverse di "perfezione" artistica, determinando di conseguenza l'esigenza di individuare e comprenderne le differenti linee di sviluppo<sup>32</sup>.

Il concetto di scuola pittorica, inteso in senso "topografico", riappare in Veneto nel 1648 ne *Le maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, dove si accenna ad una «Scuola Venetiana», usando pure come sinonimi i termini «stile» e «maniera»<sup>33</sup>. Sempre a Venezia, nella *Carta* di Marco Boschini, del 1660 e significativamente redatta

<sup>31</sup> Ivi, p. 315.

<sup>32</sup> Alla trattazione del pensiero di Lomazzo Mancini dedicò un intero capitolo delle sue *Considerazioni* (Mancini 1956, pp. 155-163), mentre Domenichino nella sua celebre missiva a Francesco Angeloni, in cui fa riferimento al trattato dell'Agucchi, lascia intendere di avere letto il *Trattato dell'Arte* e il *Tempio della Pittura*, pur non trovandosi d'accordo con quei testi (Bellori 1672, I, pp. 371-372).

<sup>33</sup> Ridolfi 1648, I, p. 258. Sul Ridolfi in generale: Sohm 2001a.

in veneziano, si fa invece riferimento a «tute l'altre Scuole»<sup>34</sup>, distinguendo così i modi della pittura locale rispetto a quelli altrui: in entrambi i casi gli autori non si addentrarono nello specificare la partizione delle varie scuole, ma si limitarono – in realtà si tratta di un'acquisizione di notevole valore critico – a riconoscere ed esaltare la propria identità espressiva.

Non a caso, l'avanzare dell'idea di scuola pittorica nel corso del Seicento va di pari passo con lo sviluppo della cosiddetta «letteratura artistica locale» – secondo la ben nota definizione coniata da Schlosser – un fenomeno ampiamente legato a volontà filopatrie (da cui emerge anche la polemica contro il toscano-centrismo vasariano), incentrate fundamentalmente sulla storia e cultura cittadina, attraverso la celebrazione delle glorie artistiche autoctone, con la relativa necessità di distinguere, il più possibile, le caratteristiche locali.

Appare, inoltre, ricco di significato osservare che le raffigurazioni simboliche della scuola romana, veneta e lombarda campeggino sull'antiporta de il *Microcosmo della pittura*, edito nel 1657 da Francesco Scannelli<sup>35</sup>, in aperta polemica antivasariana, nelle cui pagine le tre maggiori scuole moderne (la romana comprendeva anche la Toscana e la lombarda includeva pure l'emiliana, alla cui pittura è comunque riservato un amplissimo spazio), sono organizzate attorno ai loro principali rappresentanti, riconosciuti rispettivamente in Raffaello, Tiziano e Correggio, avanzandone un profilo storico<sup>36</sup>.

Pure nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori, del 1672, è impiegato il termine «scuola romana»<sup>37</sup>, suggerendo dunque un risvolto topografico del vocabolo, anche per il contesto in cui viene inserito: la descrizione della decadenza della pittura a seguito di coloro che viziaron l'arte con la «maniera», un declino riscontrabile a Firenze e nel «paese tutto di Toscana», nella «scuola romana», appunto, e pure a Venezia e in Lombardia. In tale passo sono riproposte le quattro grandi scuole pittoriche individuate dall'Agucchi e Domenichino, e del resto lo storiografo romano riporta testualmente quelle posizioni proprio nella biografia dedicata al pittore bolognese<sup>38</sup>. Viceversa, in molti altri punti del proprio testo il critico romano utilizza il lemma «scuola» alludendo ad un rapporto tra maestro e allievi non ancorato a vincoli territoriali, così, ad esempio, nella biografia di Annibale riferisce di una «scuola de' Carracci»<sup>39</sup>, oppure di un alunnato di Agostino

<sup>34</sup> Boschini 1660, p. 81. Sulla posizione critica del Boschini si rinvia, in particolare, a Sohm 1991 e 2001a; e Dal Pozzolo 2014.

<sup>35</sup> Scannelli 1657.

<sup>36</sup> A parere di Rossella Lepore, Scannelli «oscilla tra un trattamento 'astorico' delle singole scuole e l'exasperazione dell'individualità», inoltre la sua «divisione in scuole, rigida e minuziosa, è più che altro un criterio esteriore, che non si sottrae a certi limiti di astrazione: una struttura volta a contenere tutta una serie di osservazioni ad uso e consumo di un pubblico di amatori», Lepore 1989, p. 12.

<sup>37</sup> Bellori 1672, I, p. 32. Per il Bellori si veda: Bell, Willette, 2002. Inoltre, per l'interpretazione che Bellori offre della scuola romana: Cropper 1991 e Ginzburg 2015.

<sup>38</sup> Bellori 1672, I, pp. 305-373.

<sup>39</sup> Ivi, II, p. 394, parlando di Giovanni Lanfranco, la cui «maniera ritiene li principii e l'educazione della scuola de' Carracci».

Carracci presso la «scuola di Alessandro Minganti bolognese scultore di molto merito»<sup>40</sup> e della frequentazione della «scuola del Rubens»<sup>41</sup> da parte di Anton Van Dyck.

L'irrisolto dubbio semantico si ripropone anche nelle *Vite* di Giovanni Battista Passeri, composte attorno al 1678, dove si parla, con accenni negativi, dell'esistenza di opinioni divergenti distribuite tra «scuole diverse», con «pregiudizio della gioventù inesperta»<sup>42</sup>, facendo riferimento alla maniera toscana, veneta e lombarda, in contrasto tra loro sul tradizionale versante che oppone il disegno della prima al colore delle altre due.

Invece, nelle *Finezze de' pittori italiani* di Luigi Scaramuccia, del 1674, non si fa riferimento alle scuole pittoriche, bensì alla maniera fiorentina, veneziana e lombarda e, a proposito di quest'ultima, egli parla di «pittori Lombardi», ritenendo – si tratta di un aspetto da approfondire – che nella grandiosa *Crocifissione* della controfacciata del duomo di Cremona «epilogata vi sia la buona maniera Lombarda»<sup>43</sup>: il riferimento è a un affresco del 1520-1521 di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone dalla sua città natale, autore di formazione veneta, con apporti di cultura tosco-romana, qui però assunto a campione delle «maniere» di Lombardia.

Inoltre, nel corso del XVII secolo si affermò lentamente l'idea di stile – il cui termine tendeva a sostituire quello di maniera ed era sinonimo di gusto – inteso in senso collettivo, a individuare cioè una categoria che va al di là dell'espressione individuale e che può ben definire anche la cultura di un'area geografica, di una scuola<sup>44</sup>.

Di una simile tendenza semantica ritroviamo traccia nella *Felsina pittrice* edita nel 1678 dal bolognese Giulio Cesare Malvasia, quando, a proposito di Orazio Samacchini, il critico si chiede «che ha che fare uno stile coll'altro? La maniera Romana colla Lombarda? se quella più alla statua, questa più al naturale s'appoggiava; quella più dell'artificio, questa più della purità si pregia; quella più dello studio, e del disegno, questa più della verità, e del colorito fa pompa»<sup>45</sup>. In quelle righe i concetti di stile, maniera e scuola si legano l'un l'altro, non senza richiamare sottili distinzioni di significato, indicando comunque un costante riferimento ad un ambito «collettivo» e territoriale, che lo storiografo bolognese ritiene come effettive entità artistiche, cui utilmente rifarsi per meglio illustrare le vicende pittoriche.

<sup>40</sup> Ivi, I, p. 116.

<sup>41</sup> Ivi, I, p. 274.

<sup>42</sup> Passeri 1934, p. 8.

<sup>43</sup> Scaramuccia 1674, p. 123.

<sup>44</sup> In merito, soprattutto: Ivanoff 1957; Sohm 2001b.

<sup>45</sup> Malvasia 1678, I, p. 207. Sull'opera di Malvasia, almeno: Perini Folesani 2011; Cropper 2012; inoltre, Pierguidi 2014 (a p. 76 un attento commento all'*incipit* della vita di Samacchini, in cui, ricorrendo alle teorie di Lomazzo, critica la prassi eclettica, contraddicendo altre posizioni presentate nella *Felsiana*).



Invece il toscano Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario* del 1681, pur parlando di una «Maniera Lombarda», non inserì la voce scuola, ma, significativamente, il lemma «Scolare»<sup>46</sup>.

Ancora, Malvasia riprende un celebre sonetto attribuito ad Agostino Carracci, nel quale erano elencati gli indirizzi che il giovane pittore avrebbe dovuto seguire per eccellere nella sua arte: «Il disegno di Roma abbia alla mano/ La mossa con l'ombrar veneziano,/ È l degno colorir di Lombardia»<sup>47</sup>. A proposito del testo di Malvasia, esso generò non poche polemiche in relazione ad una presunta sottovalutazione di Raffaello e della scuola romana, cui rispose nel 1705 Giampietro Zanotti<sup>48</sup>.

Malvasia segnalò così, in modo esplicito, l'esistenza delle «scuola» bolognese, fiorentina, romana, lombarda e veneziana<sup>49</sup>, probabilmente sulla scia di Dufresnoy<sup>50</sup>, che cita più volte, insieme a de Piles<sup>51</sup> (oltre ad Agucchi, Gigli, Mancini e Scannelli). A tali distinzioni lo storiografo felsineo conferì pure delle coordinate stilistiche, precisando che la scuola fiorentina e romana sono «più della finitezza, e della diligenza amatrici», mentre la lombarda e la bolognese «più della tenerezza, ed animosità seguaci»<sup>52</sup>, la veneziana offriva «scappate di lumi, opposizioni di sbattimenti, e riflessi», con figure «che col ben'istaccare una dall'altra, favorischino, con mosse, ripieghi, e contrasti giudiziari»<sup>53</sup>.

Dunque, in breve, possiamo affermare che il sistema delle scuole pittoriche si sviluppa dall'intreccio, caratteristico di molta critica artistica secentesca, tra la volontà di ricostruzione storica, che cristallizza tendenze tradizionali, passione collezionistica ed esigenze di mercato. Anzi, proprio in ambito collezionistico le scuole trovarono, per così dire, un'applicazione di carattere pratico, attraverso sistemazioni ed ordinamenti, che potremmo definire come «protomuseologici». In tal senso è eloquente il celeberrimo caso del *Theatrum* di David Téniers il giovane, del 1660, in cui le incisioni riproducono parte dei capolavori raccolti dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, dedicandosi unicamente ai dipinti

<sup>46</sup> Baldinucci 1681, p. 148 (voce *Scuola*); a p. 89 compare la voce *Maniera Lombarda*, riferita a «quegli Artefici, che anno procurato d'immitare il bello e natural modo di colorire de' più celebri Pittori Lombardi».

<sup>47</sup> Malvasia 1678, I, p. 159.

<sup>48</sup> Vittoria 1703; Cavazzoni Zanotti 1705.

<sup>49</sup> Malvasia 1678, I, p. 63, nell'introdurre la vita di Marcantonio Raimondi nota che le incisioni appagano la curiosità dei «dilettanti, che di averle tutte insiem raccolte, et unite, con bella gara si pregian anch'essi. Di quelle però de' miei paesani, de' quali solo io qui tratto, mi intendo, che l'opre più famose della Scuola Romana, della Lombarda, della Bolognese, e della Veneziana ci resero così famigliari e comuni»; e in Malvasia 1678, II, p. 309, introducendo la vita di Domenichino, ricorda anche la «Scuola Fiorentina».

<sup>50</sup> Malvasia 1678, I, p. 324. Il rinvio è a Dufresnoy 1668, p. 208: «Singula quae celebrant primae exemplaria classis/ Romani, Veneti, Parmenses, atque Bononi».

<sup>51</sup> A riguardo si veda Perini Folesani 2012.

<sup>52</sup> Malvasia 1678, II, p. 309, nella vita del Domenichino.

<sup>53</sup> Ivi, I, p. 50, a proposito di Guido Reni.

delle scuole italiane, benché quasi totalmente di origine veneta<sup>54</sup>. Tale esperienza ebbe un'evidenza pubblica e di conseguenza un'ampia risonanza, mentre un altro ben noto caso di impiego delle scuole in campo collezionistico, che però diremmo essenzialmente privato, riguardava i disegni posseduti da Sebastiano Resta, ordinati sulla base di quattro scuole, nella sua *Galleria portatile*<sup>55</sup>. Comunque, va sottolineato che parliamo di cataloghi di raccolte, non tanto della dislocazione delle opere nelle collezioni, la quale probabilmente seguiva ancora il ben noto criterio delle dimensioni e dei generi.

Sempre restando in tema di incisioni, due decenni dopo, nel 1679, a Bologna assistiamo invece ad un diverso impiego del concetto di scuola, nell'album creato da Giuseppe Maria Mitelli<sup>56</sup>. Esso illustra, con 12 riproduzioni, dipinti di autori bolognesi moderni, del Seicento, realizzando una forma illustrata di letteratura artistica locale e, in effetti, è stata segnalato il suo legame con l'opera di Malvasia<sup>57</sup>. Si trattava di una notevole novità nel panorama critico, anche perché con tale operazione viene circoscritto un ambito artistico, cercando di costruire un *Pantheon* illustrato della scuola locale. Una collezione ideale, quindi, quella messa in atto da Mitelli, guidata dall'idea di una comunanza stilistica, derivante da un'eguale formazione dei pittori, attivi nel medesimo luogo. In questo caso la scuola diviene essa stessa il centro della collezione, per quanto ideale, o comunque il fattore determinante. Inoltre, Mitelli diffonde l'immagine della propria scuola, selezionandone accuratamente le opere, al fine di darne una determinata visione, la quale deriva dalla consuetudine critica.

A margine, dobbiamo pure notare che inizia la celebrazione dei capiscuola, pittori non solo importanti e famosi, ma rappresentativi di un *milieu* artistico, capaci di riassumere in sé i caratteri migliori della tradizione locale, rifondarli e farli avanzare: una categoria che affonda le proprie origini, ancora una volta, in Lomazzo. Naturalmente, i capiscuola cui attribuire i maggiori onori erano individuati nel passato, pensiamo, come esempio, alla triade proposta da Scannelli nel 1657: Raffaello, Tiziano e Correggio. Per altro, il medico Scannelli associa i tre pittori ad altrettanti organi umani, cuore, fegato e cervello, tanto diversi tra loro quanto indispensabili alla vita del corpo, che nella metafora corrisponde alla pittura italiana, per cui egli evidenzia le differenze, ma rinuncia alla ricerca di una qualche superiorità. Non è questo il luogo per addentrarci nell'esegesi del

<sup>54</sup> Il *Theatrum Pictorium*, con 243 dipinti riprodotti, pubblicato per la prima volta nel 1660 ad Anversa e in seconda edizione nel 1684. Per una sintesi, segnaliamo: Vegelin van Claerbergen 2006. Invece, in generale, sul rapporto tra incisioni di riproduzione e collezioni, Borea 1998.

<sup>55</sup> Su Resta e la sua collezione: I disegni 1976; Wood 1996; Warwick 2000; Prosperi Valenti Rodinò 2013; Bianco *et al.* 2017.

<sup>56</sup> Su tale impresa, soprattutto: Borea 2010, pp. 109-112.

<sup>57</sup> Borea 2010, p. 111: «un bel gruppo di stampe per divulgare le immagini di opera dei più rappresentativi artisti bolognesi operanti nella prima metà del Seicento, tutti presenti nella *Felsina Pittrice*, ciò che porta a credere che fra il Mitelli e il Malvasia vi fosse colleganza, se non proprio un progetto comune, e in ogni caso il clima in cui i due operarono ciascuno a suo modo è lo stesso, vibrante di entusiasmo per l'arte patria».

*Microcosmo della pittura*, ma indubbiamente quel testo offre una testimonianza molto interessante sul ruolo ormai riconosciuto delle scuole e su come potevano essere intese alla metà del Seicento, solo pochi decenni dopo i primi abbozzi di Agucchi, Gigli e Mancini.

Tornando ai capiscuola, oltre ai “numi tutelari”, evidentemente ve ne erano anche di contemporanei, ma il riconoscerli non era certo facile, serviva, tra le altre cose, un’ampia rete di relazioni, sapere e vedere molte cose, e soprattutto essere in grado di intenderle: ecco dunque emergere, ancora, il ruolo del conoscitore, in grado di discernere e attribuire il giusto valore, ovviamente in funzione collezionistica. A tutto ciò non era estranea la letteratura *tout court* e la pubblicistica, dove non pochi erano i riferimenti alle arti figurative, a cominciare, ovviamente, dalla *Galeria* – del 1620 – di Giova Battista Marino<sup>58</sup>. Esemplare, in tal senso, il caso, poco noto, di Antonio Lupis, prolifico letterato pugliese attivo a Venezia nella seconda metà del Seicento, autore di fortunate opere d’intrattenimento, nelle quali spesso inseriva richiami a questioni artistiche, anche citando opere appena licenziate, come il *Passaggio del mar Rosso* di Luca Giordano in Santa Maria Maggiore a Bergamo<sup>59</sup>.

Insomma, possiamo ritenere che la definizione critica delle varie scuole e il loro profilo storico fossero considerati i presupposti necessari a comprendere l’attualità e a condizionarne, in qualche modo, gli esiti.

Di fatti, l’album bolognese di Mitelli ci introduce ad un diverso impiego del concetto di scuola pittorica, non più utile solo a dar ordine all’esistente, ma esso stesso in grado di sviluppare raccolte o imprese artistiche. Alcuni significativi esempi sono stati evidenziati dagli studi di Stefano Pierguidi, con i cicli delle cattedrali di Lucca e Siena, nella Galleria Spada a Roma e in quella di Anna Maria Luisa de’ Medici a Düsseldorf e altri casi meno noti<sup>60</sup>. Ma, per meglio comprendere simili dinamiche è opportuno soffermarsi brevemente su alcuni nodi critici che accompagnarono lo sviluppo e l’impiego del concetto di scuola, poiché a lungo il dibattito, oltre alle diverse opinioni sulle caratteristiche stilistiche e sull’eventuale superiorità da assegnare alle diverse scuole, si era concentrato sulla questione dei loro confini, nonché denominazioni, e su come catalogare i diversi autori, qualora si fossero spostati da un ambito ad un altro, innescando una polemica critica che sarà ancora vivace alla fine del Settecento, con Lanzi<sup>61</sup>. Simili controversie, che per certi versi possono apparire un po’ aride, in realtà

<sup>58</sup> Sui rapporti tra Marino e la pittura, in special modo con alcune collezioni coeve, segnaliamo soprattutto: Fulco 2001; Surluiga 2002; Sabbatino 2009; Fulco 2011. Inoltre, per il suo uso dell’*ekphrasis*: Rima 2012; e per il rapporto tra il testo di Marino e le raffigurazioni delle “gallerie di pittura”: Stoichita 2004.

<sup>59</sup> In Pastres 2018.

<sup>60</sup> In merito rinviamo soprattutto a: Pierguidi 2004, 2008, 2011 e 2012.

<sup>61</sup> Eloquente in tal senso è il caso di Caravaggio, per il quale Lanzi osserva: «abbian questo o i Lombardi per diritto di nascita, o i Veneti per diritto di educazione», ma alla «storia mette conto che se ne scriva in Roma, dove visse, e dove influì al gusto de’ nazionali col suo esempio e co’ suoi allievi», in Lanzi 1809, I, p. 260.

toccano il problema centrale della formazione artistica e la possibilità che un autore ha di evolversi e di cambiare il proprio carattere espressivo: temi che, come possiamo intuire, assumono un'incidenza notevole e non sono certo da relegare tra le curiosità erudite.

Uscendo dall'ambito italiano, in cui del resto la polemica filopatria era sempre sottotraccia (per quelle sulla superiorità nazionale dobbiamo attendere la disputa innestata a metà Settecento dal marchese d'Argent), e passando agli *Entretiens* di André Félibien, del 1666-1688, notiamo anzitutto che il termine scuola tende ad assumere il significato univoco di ambito regionale o nazionale e di stile, mentre «maniere» è usato per indicare le espressioni individuali dei maestri, a volte seguite dai loro allievi. A questo proposito l'accademico francese distingue nettamente tra gli artisti che si limitano ad imitare coloro che «leur on mis le pinceau à la main», e quelli come Raffaello, Giulio Romano, Perin del Vaga, Leonardo, Giorgione, Correggio, Tiziano, Veronese, Tintoretto, i Carracci e Caravaggio, che invece, dopo essersi formati nell'ambito della propria scuola «se sont élevez d'eux-mêmes dans les connoissances qu'ils ont acquises», sino «ont formé les principales Ecoles»<sup>62</sup>. Un sceveramento di questo genere assegnava ai grandi geni della pittura il ruolo di capiscuola, in grado di determinate le sorti di quelle cui appartengono e che proprio grazie a loro mutano, si evolvono, e ne assumono, di fatto, gli stessi caratteri: dalle loro personali «maniere» derivano quindi «les principales Écoles»<sup>63</sup>. Nello specifico, Félibien parlava delle maniere di alcuni autori, indicandoli con la città di provenienza (specie quelle italiane), inoltre dei pittori francesi, tedeschi, fiamminghi e italiani<sup>64</sup>, ma la qualifica di scuola venne riservata alla Fiorentina, Romana e Lombarda<sup>65</sup>, includendo in quest'ultima pure gli artisti veneti (oltre agli emiliani, come d'altronde era consolidata tradizione critica), indicando, ad esempio, Giorgione, Tiziano e Correggio coloro che per primi «ont mis l'Ecole de Lombardie dans una haute réputation»<sup>66</sup>, oppure Paolo Veronese e «tous les Peintres Lombards ne se sont point attachez à certe portie, ma seulment à ce qui regarde le travail du pinceau»<sup>67</sup>, o i Bassano, per i quali nota che «mais entre les Peintres de Lombardie, il n'y en a guéres eu, dont l'on vaye outant de Tableaux»<sup>68</sup>. Le preferenze dello scrittore francese erano comunque

<sup>62</sup> Félibien 1725, III, p. 186. Sull'opera di Félibien esiste un'amplissima bibliografia, ma rinviamo, in particolare, a: Dionne 2001; Démoris 2007; e Germer 2016.

<sup>63</sup> Félibien 1725, III, p. 185. Sull'interpretazione delle scuole pittoriche fornita da Félibien cfr. Lo Nostro 2014, p. 35.

<sup>64</sup> Interessante la contrapposizione tra fiamminghi e italiani, in Félibien 1725, II, p. 134.

<sup>65</sup> In un passo Félibien pare distinguere tra pittori italiani e quelli lombardi: «Les Peintres mêmes d'Italie, comme les Lombards, qui ont pas vû le belles antiques, n'ont point possédé cette grande réputation qui'ont eû ceux de l'Escole de Rome» (Félibien 1725, II, p. 298). Del resto, anche Carlo Ridolfi considerava gli autori di terraferma, ovvero veneti ma non veneziani, dei lombardi, così, a proposito del Veronese si sottolinea che «trasse Paolo i natali in Verona, Città illustre di Lombardia», in Ridolfi 1648, I, p. 297.

<sup>66</sup> Félibien 1725, I, p. 275.

<sup>67</sup> Ivi, III, p. 147.

<sup>68</sup> Ivi, III, p. 149.

rivolte alla scuola romana, che trovava in Raffaello il fondatore e principale interprete, cosicché prima di lui «on ne parloit que de l'Ecole de Florence», e poi per suo merito «mais il mit celle de Rome à un si haut degré de perfection, que depuis ce tens-là elle a toujourns été, considerée comme la premiere de toutes»<sup>69</sup>.

Il tema delle scuole pittoriche italiane era già stato brevemente affrontato da Félibien nell'Introduzione alla pubblicazione delle sette conferenze che aveva tenuto nel 1667 presso l'Accademia Reale, in particolare ricordando la famosa lettera di Poussin, datata 24 novembre 1647, in cui era esposta la cosiddetta “teoria dei modi”, la quale, com'è risaputo, paragonava i diversi registri espressivi usati dai pittori a quelle che erano ritenute le modalità impiegate dalla musica antica per manifestare le passioni<sup>70</sup>. Dunque, vent'anni dopo, il teorico del classicismo del *Grand Siècle* riprese la formula del grande pittore, travisandola in diversi punti, e a commento della quale osservava:

Comme ces differens Modes venoient des differentes moeurs et coutumes des peuples, qui les avoient inventez, dont les uns étoient plus moderez comme les Grecs; les autres plus mols et effeminez comme les Lydiens; l'on en peut faire comparaison avec les diverses manieres de peindre, qu'on remarque dans l'Ecole de Rome, dans celle de Florence, et dans celle de Lombardie, dont la premier conserve plus de majeste et de grandeur, la seconde plus de furie et de mouvement, et la troisième beaucoup d'agrément et de douceur<sup>71</sup>.

Del resto, per l'accademico francese la sintesi delle tre scuole italiane – romana, fiorentina e lombarda – risiedeva, naturalmente, in Nicolas Poussin, il quale trovò «l'Art de mettre en pratique toutes ces differentes manieres»<sup>72</sup>.

Attraverso la “teoria dei modi” Félibien legò quindi le capacità di raffigurare i sentimenti alle differenti caratteristiche delle scuole, per cui la maestà e la grandezza appartengono a quella Romana, furia e movimento alla Lombarda (che, ricordiamolo, comprendeva pure la Veneta e l'Emiliana), piacevolezza e decoro alla Fiorentina.

Anche Malvasia, d'altro canto, pare associare alle scuole pittoriche la teoria poussiniana dei “modi”, quando ricorda che Ludovico Carracci suggeriva ai propri allievi di studiare le maniere dei grandi e di applicare «ciascuna di esse al soggetto a lui più confacente, e proprio, come a dire, ad un lieto et amoroso, la maniera Lombarda; ad un bizzarro, e grande, la Veneziana; ad un erudito, e decoroso, la Romana»<sup>73</sup>: tema e stile, quindi, uniti a identificare una tendenza territoriale.

<sup>69</sup> Ivi, I, pp. 339-340.

<sup>70</sup> Sulla “teoria dei modi” di Poussin (la lettera del pittore è in parte riportata in Blunt 1995, pp. 367-370; e in Reyes 2009) esiste un'amplessima bibliografia, ma si veda almeno: Montagu 1992 (per l'interpretazione data da Félibien, pp. 238-242); Mérot 1994; Hammond 1996; Freedberg 1999; Reyes 2009; Unglaub 2011.

<sup>71</sup> Félibien 1725, V, p. 325. Sull'interpretazione della “teoria dei modi” di Poussin offerta da Félibien si veda soprattutto Montagu 1992, pp. 238-242 e Mérot 2014.

<sup>72</sup> Félibien 1725, V, p. 325.

<sup>73</sup> Malvasia 1678, I, p. 436.

Da una simile impostazione discende, quasi naturalmente, che certi soggetti sarebbero stati più adatti ad una scuola piuttosto che ad un'altra.

In seguito, sempre in Francia, Roger de Piles nell'*Abrégé de la vie des peinters*, edito nel 1699 (ripubblicato nel 1715) e rivolto ai *curieux*, in cui le biografie sono raggruppate per scuole pittoriche, propose un'identità tra i concetti di gusto, scuola e nazione<sup>74</sup>. Alla questione del rapporto tra gusto e nazioni de Piles dedicò l'intero capitolo che suggella l'opera, *Du Gout, et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations*, nel quale discettava sul concetto stesso di gusto, un tema che avrà enorme fortuna nel corso del XVIII secolo, proponendo la sua distinzione in tre categorie: naturale, artificiale e nazionale<sup>75</sup>. Alla prima di esse, il gusto naturale, appartiene il talento personale; invece il gusto artificiale corrispondeva allo studio e all'imitazione di una maniera; infine «le goût de Nation», in cui si ritrova «une idée que les Ouvrages qui se sont ou qui se voyent en un país, forment dans l'Esprit de ceux qui les habitent»<sup>76</sup>, ovvero il condizionamento culturale che deriva dal contesto – la città, la regione, lo Stato – in cui l'artista opera e del quale è egli stesso espressione, associando quindi, attraverso una coerente giustificazione teorica, il territorio e la sua storia agli esiti formali.

I gusti nazionali proposti da de Piles sono sei, il Romano, il Veneziano, il Lombardo, il Tedesco, il Fiammingo e il Francese, corrispondenti a scuole artistiche, offrendo per ognuno di essi un breve profilo critico, nel quale sono esposti i principali riferimenti cui rifarsi per la loro interpretazione: per cui a Roma si studia l'antico – rifacendosi alle stesse partizioni dello scrittore francese, in quella scuola si eserciterebbe soprattutto il «Goût Artificiel» – a differenza di Venezia, dove i pittori si sono «attachez à esprime le beau Nautrel de leur país. Ils ont caractérisé les objets par comparaison» – applicandosi nel «Goût Naturel» – producendo un «vigueur harmonieuse de Couleurs»<sup>77</sup>, mentre il gusto Lombardo rappresenta una mediazione tra i precedenti e consiste in un «Dessein coulant, nourri, moëleux, & mêlé d'un peu d'Antique & d'un naturel bien choisi, avec des Couleurs fonduës, fort aprochantes du naturel & employées d'un Pinceau leger»<sup>78</sup>.

Per quanto riguarda le scuole non italiane, de Piles rilevò che il gusto tedesco, «qu'on appelle ordinairement G», si riconosce in una «idée de la Nature comme elle se voit ordinairement avec ses deffauts, & non comme elle pourroit être dans sa pureté» – considerazione che ripropone il tema classicista del bello ideale – e nella propensione dei suoi pittori ad applicarsi «plus arrêtez à finir leurs objets qu'à les bien disposer», concludendo che quegli artisti, tranne alcune eccezioni, realizzano figure dalle espressioni «ordinairement insipides», con disegno «sec»,

<sup>74</sup> de Piles 1699, pp. 525-532. Su de Piles, almeno: Teyssèdre 1964; Puttfarken 1985; Alpers 1995; Puttfarken 1996; Kapor 2009; Lo Nostro 2016; Perini Folesani 2016; Costa 2016.

<sup>75</sup> de Piles 1699, pp. 525-528.

<sup>76</sup> Ivi, p. 528.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 529-530.

colore mediocre, dando luogo a un «travail fort péné»<sup>79</sup>. Il gusto fiammingo «ne differe de l'Allemand que par une plus grande union de Couleurs bien choisies, par un excellent Clair-obscur, & par un Pinceau plus moëux»<sup>80</sup>. Infine, il gusto francese, il quale fu «toûjours si partagé, qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste: car il paroît que les Peintres de cette Nation on été dans leurs Ouvrages assez differensler uns des autress», a causa dei periodi trascorsi a Roma o a Venezia ritornando in patria con una «inclination particulière pour les Ouvrages de ce pais-la» e molti «mis toute leur industrie à imiter la Nature telle qu'ils la croyoient voir»<sup>81</sup>, raggiungendo il risultato di trattare «leurs sujets avec tant d'élevation que leurs Ouvrages serviront toûjours d'Ornemens à la France & seront admirez de la Postérité»<sup>82</sup>.

Sul delicato problema dell'assegnazione degli artisti alle varie scuole, de Piles propone un eloquente esempio, che gli serviva da metro di giudizio per i casi più controversi, affermando che Annibale Carracci seguiva il gusto lombardo prima di trasferirsi a Roma, dove assunse totalmente le tendenze di quella città, tanto che le opere seguenti alla Galleria Farnese devono essere assegnate proprio a quel gusto<sup>83</sup>. In conseguenza di una simile considerazione, il teorico francese chiarisce che egli non intende annoverare fra i «Peintres Lombards ceux qui étans nez en Lombardie ont suivi ou l'Ecole Romaine, ou l'Ecole Vénitienne», poiché, «j'ay plus d'égard en cela à la manière que l'on a pratiquée qu'au lieu où l'on a pris naissance»<sup>84</sup>, ovvero, l'accademico parigino instaurava una completa fusione tra il pittore, il suo carattere espressivo, o meglio la maniera, e la scuola o gusto cui apparteneva, distribuendo i legami solo in conseguenza della tendenza seguita, indipendentemente da questioni di carattere anagrafico.

Si formò quindi nell'*Abrégé* l'unione tra gusto, scuola e nazione, inscindibile nel riconoscimento dell'appartenenza, per cui, a titolo di esempio, i bergamaschi e bresciani Palma il Vecchio, Moretto, Lotto e Moroni, pur essendo lombardi di nascita, avendo seguito le maniere di Giorgione e di Tiziano, andranno considerati della «Ecole Vénitienne»<sup>85</sup>. Tra l'altro, de Piles in questa occasione specifica che furono in errore coloro che, per risolvere il “dilemma” dei rapporti tra mondo lombardo e veneto, ipotizzarono l'esistenza di un'unica scuola, come riteneva – sebbene non sia esplicitamente nominato – Félibien, il quale raggruppava Giorgione, Correggio, Tiziano e Veronese nella scuola Lombarda<sup>86</sup>. D'altro canto, come sappiamo, nell'*Abrégé* de Piles organizzò le biografie dei pittori proprio attorno alle loro scuole di appartenenza, raggruppando, in altrettanti

<sup>79</sup> Ivi, p. 531.

<sup>80</sup> Ivi, p. 532.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Ivi, p. 530.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

distinti capitoli, le vite dei romani con i fiorentini, dei veneti, dei lombardi, dei tedeschi con i fiamminghi, e dei francesi, seguendo quei criteri tassonomici appena evidenziati, inaugurando un metodo che in seguito sarà adottato anche da altri autori<sup>87</sup>.

La scuola pittorica, dunque, corrisponde a una nazione e al gusto che essa esprime, e gli artefici vanno distribuiti tra esse in relazione alla maniera che professano, al «Goût Artificiel & le Goût de Nation», per usare la definizione di de Piles, il quale, in sostanza, è legato dal luogo di nascita, dipendendo piuttosto dalla scelta stilistica operata, benché questa, inevitabilmente, sia in buona misura condizionata dai natali e dalle circostanze della formazione. Di conseguenza, se nel corso del tempo la maniera muta radicalmente, come può accadere a causa di spostamenti, portando ad abbracciare quella tipica di un'altra scuola, allora si modificherà pure la collocazione che spetta a quell'artista nella costellazione delle tendenze di matrice territoriale; oppure, se un pittore approda nell'ambito di una scuola diversa da quella in cui si era formato, ma ne mantiene i caratteri, sempre in quella va annoverato: è il caso – abbastanza tipico – di Caravaggio, che de Piles, nonostante gli *exploits* romani, mantiene ne «L'Ecole de Lombardie»<sup>88</sup>.

Il critico francese riprese la partizione in scuole nel *Cours de peinture par principes* del 1708, approfondendone i caratteri e rimarcando il loro legame con il gusto locale<sup>89</sup>.

Sul versante anglosassone, Jonathan Richardson impiegava anch'esso il metodo delle scuole, in *An Essay on the Theory of Painting*, licenziato nel 1715, dove si menzionano la veneziana, la lombarda e la fiamminga, eccellenti nell'uso del colore, oltre alla fiorentina e alla romana, le quali primeggiano per il disegno, cui va poi unita la bolognese, capace di sommare le prerogative delle precedenti<sup>90</sup>, affermando comunque, al di là di simili distinzioni regionali, che «Italy has unquestionably produced the best modern Painting, especially of the best kinds, and possessed it in a manner alone, when no other nation in the world had it in any tolerable degree; that was then consequently the great school of Painting»<sup>91</sup>.

Sempre Richardson, per descrivere le varie tendenze espressive, inserì nel proprio *Scienze of a Connoisseur* del 1719 un paragrafo dal titolo «Account of the several Schools of Modern Painting», in cui ne illustrò cinque italiane (Veneziana, Bolognese, Lombarda, Fiorentina e Romana), oltre alla Tedesca, Fiamminga, Inglese e Francese. La scuola romana era indicata dal critico inglese come quella dei migliori disegnatori e di coloro che meglio degli altri conoscevano l'antico, mentre «generally they were not good Colourists»<sup>92</sup>; la fiorentina, anch'essa

<sup>87</sup> Ad esempio lo stesso metodo sarà tenuto da Dézallier d'Argenville 1762; e Prunetti 1786.

<sup>88</sup> de Piles 1699, pp. 340-344.

<sup>89</sup> de Piles 1708.

<sup>90</sup> Richardson 1715. In generale sul critico britannico segnaliamo Gibson-Wood 2000.

<sup>91</sup> Richardson 1715, p. 68.

<sup>92</sup> Richardson 1719b, p. 78; per una riflessione sull'approccio di Richardson alla *connoisseurship*: Albl 2016.



composta da ottimi disegnatori e «had a Kind of Greatness»<sup>93</sup>, ma non per l'antico; la scuola Veneziana e la Lombarda composte da «Excellent Colourists, and a certain Grace, but entirely Modern, especially those of Venice»<sup>94</sup>, sebbene poco corretti nel disegno e con scarsa conoscenza storica e dell'antico; infine la Bolognese, la quale «is a sort of composition of the Others»<sup>95</sup>. Per quanto attiene alla scuola Tedesca, Richardson notava che essa era contraddistinta da «Drayness, and ungraceful Stiffness»; invece la Fiamminga era formata da buoni coloristi che imitavano la natura «as They conceived it»; mentre i pittori francesi, tranne poche eccezioni, gli apparivano privi di ogni qualità particolare<sup>96</sup>. Infine, la scuola Inglese, la quale, in un periodo di generale decadenza della pittura, gli appare come la più probabile erede delle grandezze del passato, anche in considerazione del ricchissimo patrimonio di opere raccolto in quella nazione dal collezionismo, nonché degli illuminati consigli che Richardson espone nel proprio testo<sup>97</sup>. Queste considerazioni ci appaiono piuttosto generiche e anche poco originali, ma, per altro, simili indicazioni in *Art of Criticism* erano considerate, «Light Sketches», utili solo a introdurre il perfetto *Connoisseur* alla necessaria cognizione dell'esistenza di diverse scuole, così come delle differenti maniere degli artisti: «When we are at a loss, and know not to what Hand to attribute a Picture, or Drawings it is of use to consider of what Age, and what School it Probably is; the will reduce the enquiry into a narrow compass, and oftentimes lead u sto the master we are seeking for»<sup>98</sup>. Comunque, per ulteriori specificazioni su tali questioni, il saggista inglese rinviava, senza farne i nomi, agli autori «who have professedly treated on those subjects»<sup>99</sup>.

Infine, tornando alla Galleria dell'*Eneide*, anch'essa, in fondo, è una forma di collezione e certamente esprime la raffinata cultura artistica di un amatore, cui era chiara e pacifica, come ai suoi contemporanei, la suddivisione della pittura italiana in scuole regionali, alle quali corrispondeva un preciso carattere stilistico. Probabilmente, Buonaccorsi riteneva pure che alle inclinazioni locali fossero associati distinti registri espressivi più o meno adatti agli argomenti da raffigurare, seguendo così, per una via del tutto personale, la “Teoria dei modi” di Poussin-Félibien. Eppure, ne abbiamo fatto cenno, in questo caso il richiamo alle scuole non basta, dato che balza agli occhi una certa uniformità stilistica – direi quasi di tono – nei dipinti della Galleria: forse la ricerca di una “sintesi italiana” tra le tendenze regionali, o, piuttosto, il compiacimento nel ritrovare il proprio gusto, declinato con le sfumature che le differenti scuole consentono? Comunque sia, possiamo ritenere che nell'eccezionale impresa del marchese Buonaccorsi si

<sup>93</sup> Richardson 1719b, p. 78.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>95</sup> Ivi, p. 79.

<sup>96</sup> Ivi, p. 80.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 51-56.

<sup>98</sup> Richardson 1719b, pp. 155-156.

<sup>99</sup> Ivi, p. 156.

rifletta anche un articolato percorso critico, quello iniziato con la distinzione in scuole pittoriche, che dalle pagine si è trasferito sulle pareti, con esiti spettacolari.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano: Nottetempo.
- Albl S. (2016), *Jonathan Richardson conoscitore*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, Atti della giornata di studi (Roma, 5 giugno 2015), a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Roma: Artemide, pp. 27-44.
- Algarotti F. (1792), *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 F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti edizione novissima*, VIII, Venezia: Palese, pp. 351-374.
- Alpers S. (1995), *Roger de Piles et l'histoire de l'art*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, I, *De l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cycles de conférences organisés au musée du Louvre (10 ottobre, 14 novembre 1991; 25 gennaio, 15 marzo 1993), Paris: Klincksieck-Musée du Louvre, pp. 283-301.
- Anderson J. (2003), *Tiepolo's Cleopatra*, Melbourne: Macmillan.
- Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano fondamento nel disegno*, Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione.
- Bell J., Willette T., a cura di (2002), *Art history in the age of Bellori*, Atti del convegno di studio (Roma, 21-22 novembre 1996), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bellori G.P. (1672), *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma: Mascardi, 1672; ed. a cura di E. Borea, Torino: Einaudi, 2009.
- Bianco A., Grisolia F., Prosperi Valenti Rodinò S. (2017), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Atti del convegno (Roma, 11 dicembre 2015), Roma: Edizioni Oratoriane.
- Blunt A. (1995), *Nicolas Poussin*, London: Pallas Athene.
- Borea E. (1998), *Stampe in Europa nel Seicento per servire i collezionisti di arte italiana*, in *Per Luigi Grassi, disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini: Galleria editrice, pp. 339-358.
- Borea E. (2010), *Storia dell'arte con figure. Recueils per le scuole pittoriche italiane*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis par C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 109-119.
- Boschini M. (1660), *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660; ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma: Fondazione Giorgio Cini, 1966.

- Cavazzoni Zanotti G.P. (1705), *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina pittrice*, Bologna: Pisarri.
- Ciancio V. (2009), *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742-1746)*, in *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Atti del Convegno (Potsdam, 27-28 ottobre 2006), a cura di H. Schumacher, B. Wehinger, Laatz: Wehrhahn Verlag, pp. 151-159.
- Costa S. (2016), *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, ed. a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze: Olschki, pp. 137-183.
- Cropper E. (1991), *“La più bella antichità che sappiate desiderare”, history and style in Giovan Pietro Bellori’s “Lives”*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Atti dei simposi (Wolfenbüttel, 15 dicembre 1987 – 27 novembre – 1 dicembre 1988), a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Wiesbaden: Harrassowitz in Komm, pp. 145-173.
- Cropper E. (2012), *Malvasia’s anti-vasarian history of art, a tradition, not a rebirth*, in *Gifts in return. Essay in honour of Charles Dempsey*, a cura di M. Schlitt, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 415-444.
- Dal Pozzolo E.M., a cura di (2014) *Marco Boschini, l’epopea della pittura veneziana nell’Europa barocca*, Atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014), Treviso: ZeL Edizioni.
- De Benedictis C. (2016), *Tra ‘progetto’ e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, «Studi di Storia dell’Arte», 27, pp. 225-234.
- de Mambro Santos R. (2001), *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma: Apeiron.
- de Piles R. (1699), *Du gout, Et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations*, in *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l’utilité des Estampes*, Paris, Muguet.
- de Piles R. (1708), *Cours de peinture par principes*, Paris: Estienne.
- Démoris R. (2007), in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres ancien set modernes*, a cura di R. Démoris, I-II, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- Dézallier d’Argenville A.J. (1762), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Paris: Du Bure.
- Dionne U. (2001), *Félibien Dialoguiste: les Entretiens sur les vies des peintres*, «Dix-septième siècle», 210/1, pp. 49-74.
- Dufresnoy C.-A. (1668), *De arte graphica*, Paris: Barbin, 1668; ed. a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Ginevra: Droz, 2005.
- Félibien A. (1725), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres ancien set modernes*, I-V, Paris: S. Marbre-Cramoisy, 1666-1688; seconda edizione Paris: Trévoux, 1725.

- Freedberg D. (1999), *De l'effet de la musique aux effets de l'imaginaire; ou pourquoi les modes ne sont pas les affetti*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Atti del colloquio (Parigi, 13-14 novembre 1996), a cura di G. Careri, Paris: Klincksieck-musée du Louvre, pp. 309-338.
- Frigo A. (2012), *Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur*, «Journal of the History of Ideas», 73, pp. 417-436.
- Fulco G. (2001), *Il sogno di una "Galleria": nuovi documenti sul Marino collezionista (1979)*, in *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma: Salerno, pp. 83-117.
- Fulco G. (2011), *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e critica», XXXVI/3, pp. 413-433.
- Gage F. (2016), *Painting as medicine in early modern Rome. Giulio Mancini and the efficacy of art*, University Park, Penn: State University Press.
- Germer S. (2016), *Art, pouvoir, discours, la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris: Edition de la maison des sciences de l'homme.
- Gibson-Wood C. (2000), *Jonathan Richardson art theorist of the English Enlightenment*, New Haven: Yale University Press.
- Gigli G.C. (1615), *La Pittura trionfante*, Venezia: Alberti, 1615; ed. a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme (Bo): I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.
- Ginzburg Carignani S. (1996a), *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome*, Atti del Congresso (Roma, Académie de France à Rome e Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 273-291.
- Ginzburg Carignani S. (1996b), *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo, Milano: Electa, pp. 121-137.
- Ginzburg S. (1996), *Introduzione*, in G.C. Gigli, *La Pittura trionfante*, Venezia: Alberti, 1615; ed. a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme (Bo): I Quaderni del Battello Ebbro, 1996, pp. 5-25.
- Ginzburg S. (2015), *I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio (Roma, palazzo Altieri, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rondinò, S. Schütze, Roma: Campisano, pp. 25-51.
- Giordani P. (2007), *Note correttive ai manoscritti della Storia della scultura stilate da Pietro Giordani tra il 1812 e il 1817 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms Classe I 516)*, a cura di F. Leone, B. Steindl, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*,

- a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, I. Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, pp. 111-177.
- Hammond F. (1996), *Poussin et les modes: le point de vue d'un musicien*, in *Poussin et Rome*, Atti del colloquio (Roma, Académie de France, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 75-91.
- Haskell F. (1985), *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Art and Society in the Age of the Baroque*, London: Chatto & Windus, 1963, trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- Hochmann M. (1988), *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des «Vies» de Vasari. La réaction antivasarienne à la fin du XVIe siècle*, «Revue de l'Art», 80, pp. 64-71.
- I disegni del Codice Resta*, schede critiche a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo 1976.
- Ivanoff N. (1957), *Stile e maniera*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 1, pp. 109-163.
- Kapor V. (2009), 'Couleur locale' a pictorical term gone astray?, «Word & Image», 25, pp. 22-32.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano: Remondini; edizione a cura di M. Capucci, 3 voll, Firenze: Sansoni, 1968-1974.
- Lepore R. (1989), *Introduzione*, a F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, ristampa anastatica, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 7-29.
- Liebsch T. (2010), «... una piccola e scelta raccolta di quadri moderni» *Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, a cura di B. Marx, A. Henning, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Seeman, pp. 217-239.
- Lo Nostro G. (2014), *La trattatistica francese tra il XVII e il XVIII secolo. Dal collezionismo a una prima strutturazione delle scuole pittoriche italiane*, «teCLa-Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 9, pp. 31-45.
- Lo Nostro G. (2016), *Da Vasari a Roger de Piles. Il paradigma vasariano nella storiografia artistica francese tra il XVII e il XVIII secolo*, in *Vasari als Paradigma. Reception, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia: Marsilio, pp. 265-273.
- Maccherini M. (2005), *Giulio Mancini, committenza e commercio di opere d'arte fra Siena e Roma*, in *Siena e Roma, Raffaello Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena, palazzo Squarcialupi, 25 novembre 2005 – 5 marzo 2006), a cura di B. Santi, C. Strinati, Siena: Protagon Editori, pp. 393-401.
- Mahon D. (1947), *Studies in Seicento Art and Theory*, London: The Warburg Institute-University of London.

- Malvasia G.C. (1678), *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna: Davico.
- Mancini G. (1956), *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, I, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Mérot A. (1994), *Les modes, ou le paradoxe du peintre*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 27 settembre 1994 – 2 gennaio 1995), a cura di P. Rosenberg, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 80-86.
- Mérot A. (2014), “*Manières*” et “*modes*” chez André Félibien, *les premières analyses du style de Nicolas Poussin*, in *L'Héroïque et le Champêtre*, I, *Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, É. Prioux, Paris, Press universitaires de Paris ouest, pp. 187-203.
- Montagu J. (1992), *The Theory of the musical Modes in the Académie Royale de peinture et de sculpture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LV, pp. 233-248.
- Natali G. (1951), *Monsignor G. B. Agucchi e le scuole pittoriche italiane*, «Siculorum gymnasium», 4, pp. 117-119.
- Nicolaci M. (2014), *Giulio Mancini critico e collezionista. Considerazioni intorno al suo inventario dei beni*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e complementari*, a cura di F. Parrilla, Roma: Campisano, pp. 59-77.
- Passeri G.B. (1934), *Il libro delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, a cura di J. Hess, Lipsia-Vienna: Keller.
- Pastres P. (2012), *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Luigi Lanzi 1810-2010; archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani. A. Santucci, Camerano: Empatiabooks, pp. 185-232.
- Pastres P. (2014), *Giulio Cesare Gigli e le patrie pittoriche*, «Annali di critica d'arte», 10, pp. 73-103.
- Pastres P. (2016a), *Algarotti e l'abate Conti: una fonte per il Sileno di Zuccarelli*, «Letteratura & Arte», 14, pp. 59-69.
- Pastres P. (2016b), *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744*, «Studi germanici», 10, pp. 9-66.
- Pastres P. (2018), *Una pagine di Antonio Lupis del 1687 per la fortuna di Luca Giordano in Veneto: l'elogio del Passaggio del mar Rosso di Bergamo*, «Annali di critica d'arte», pp. 157-169.
- Perini Folesani G. (2011), *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art, la méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in *L'artiste et la philosophe, l'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*, Atti del colloquio internazionale (Parigi, 19-22 settembre 2007), a cura di F. Cousinié, C. Belin, Rennes: Press Univ. de Rennes, pp. 335-354.

- Perini Folesani G. (2012), *Malvasia e Roger de Piles, occasioni di un incontro*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica, forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Atti del convegno di studi (Bologna, 30 novembre – 2 dicembre 2010), Bologna: Bononia Univ. Press, pp. 107-124.
- Perini Folesani G. (2016), *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, ed. a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze: Olschki, pp. 1-136.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: la gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Pierguidi S. (2008), Non vuole che s'introducano tavole forestiere. *Il confronto fra artisti forestieri e scuole pittoriche nelle pale d'altare della seconda metà del Cinquecento*, «Storia dell'arte», 121, pp. 129-145.
- Pierguidi S. (2011), *Il mecenatismo di Anna Maria Luigia de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche italiane a confronto*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 62, pp. 251-259.
- Pierguidi S. (2012), *Dalle pale d'eccellenti artefici nel duomo di Siena (1673-1688) alla galleria di quadri moderni di Dresda (1742)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, pp. 171-188.
- Pierguidi S. (2014), *Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica*, in «ArtItaliens», 20, pp. 68-78.
- Pierguidi S. (2016), *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 79, pp. 63-71.
- Pommier É. (2007), *Comment l'art devient l'art, dans l'Italie de la Renaissance*, Paris: Gallimard, 2007; trad. it. *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 2007.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2013), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Roma: Campisano.
- Prunetti M. (1786), *Saggio pittorico*, Roma: Zempel.
- Puttfarken T. (1985), *Roger de Piles's theory of art*, London/New Heaven: Yale University Press.
- Puttfarken T. (1996), *Roger de Piles. Une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in *Les "Vies" d'artistes*, Actes du Colloque International (Paris, 1-2 ottobre 1993), a cura di M. Waschek, Paris: Musée du Louvre, pp. 81-102.
- Reyes H. (2009), *The Rhetorical Frame of Poussin's Theory of the Modes*, «Intellectual History Review», 19/3, pp. 287-302.
- Richardson J. (1715), *An Essay on the Theory of Painting*, London: Bowyer, 1715, in *The Works of Jonathan Richardson*, [London] 1792.
- Richardson J. (1719a), *An essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting*, in Id., *Two discourses*, London: Churchill, 1719, pp. 1-220.
- Richardson J. (1719b), *An Argument in behalf of the Scienze of a Connoisseur*, in Id., *Two discourses*, London: Churchill, 1719, pp. 1-234.

- Ridolfi C. (1648), *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia: Sgava, 1648; ed. a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berin, 1914-1924.
- Rima B. (2012), *L'idea della pittura e "La Galeria" degli specchi*, «Letteratura & Arte», 10, pp. 65-106.
- Rossi M. (2002), *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello*, «Studiolo», 1, pp. 221-241.
- Sabbatino P. (2009), *Il ritratto di Ariosto «gran Pittor» nella «pinacoteca» poetica di Marino e la «Galleria regia» dell'Orlando furioso nella letteratura artistica*, «Studi rinascimentali», 7, pp. 119-133.
- Scannelli F. (1657), *Il microcosmo della pittura*, Cesena: Per il Neri; ristampa anastatica, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1989; ne esiste una edizione moderna a cura di E. Monaca, Roma: UniversItalia, 2015.
- Scaramuccia L. (1674), *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino, con una curiosa, ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Pratica della Nobil'Arte della Pittura*, Pavia: Gio. Andrea Magri.
- Sohm P. (1991), *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sohm P. (2001a), *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. Lucco, Milano: Electa, pp. 725-756.
- Sohm P. (2001b), *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Spagnolo M. (1996), *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte» 59, pp. 56-74.
- Sparti D.L. (2008), *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta "connoisseurship"*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52/1, pp. 53-72.
- Stoichita V.I. (2004), *La bella Elena ed il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schültze, Roma: Campisano, pp. 205-221.
- Surliuga V. (2002), *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 1, pp. 65-84.
- Teyssèdre B. (1964), *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle. Recherches sur l'Abrégé del la Vié des Peintures par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris: Julliard.
- Unglaub J. (2011), *Poussin and Rospigliosi: Novità, Copies, and Modes*, in "Novità". *Neuheitskonzepte in der Bildkünsten um 1600*, Atti del convegno di studi (München, 28 febbraio – 1 marzo 2008), a cura di U. Pfisterer, G. Wimböck, Zürich: diaphanes, pp. 447-469.



- Vegelin van Claerbergen E. (2006), *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo della mostra (London, Somerset House 19.10.2006 – 21.01.2007), London: Holberton.
- Vittoria V. (1703), *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci e della loro scuola*, Roma: Zenobi.
- Warwick G. (2000), *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood J. (1996), *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in «Master Drawings», XXXIV/1, pp. 3-71.
- Zanotti G.P. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, I, Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Zapperi R., Toesca I. (1960), *Agucchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 504-506.

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Massimo Montella

*Texts by*

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

**eum** edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362  
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00