

IMMAGINI, DEVOZIONI, SUPERSTIZIONI. LE TEORIE ARTISTICHE DI DUE GIANSENISTI ITALIANI: GIOVANNI GAETANO BOTTARI E SCIPIONE DE' RICCI

di Sara Concilio

Le questioni lasciate aperte dal concilio di Trento e la continuità ricorrente, secolo dopo secolo, di antiche controversie teologiche, anche riversandosi in concezioni estetiche e teorie artistiche, non hanno consentito agli studi sulle correlazioni tra giansenismo e arte di giungere a una definizione. André Fontaine agli inizi del Novecento (riprendendo gli spunti lanciati da Augustin Grazier) fu il primo a cercare di individuare i principali caratteri di un'«estetica giansenista» nella gravità, la sobrietà e la sincerità. La pittura di Philippe de Champaigne (1602-1674) rispondeva, a suo avviso, a una verità congeniale all'espressione di sentimenti di pietà e di virtù da opporre all'enfasi solenne di Charles Le Brun e degli italiani.¹

Interrogarsi sull'effettiva correlazione tra specifici climi religiosi e pratica artistica appare oggi un tentativo minato dal rischio di pervenire a collegamenti e definizioni troppo stringenti. La storiografia che ha trattato questi argomenti (composta da storici e storici dell'arte che spesso hanno invitato a rompere l'isolamento disciplinare) in riferimento al clima post-tridentino² si è adoperata nello studio dell'effettiva influenza esercitata da norme e precetti nel mondo formale degli artisti, finendo col constatare la generale indipendenza di aspetti importanti della pittura religiosa dai processi di regolamentazione e teorizzazione dell'arte sacra.³

¹ A. Fontaine, *L'esthétique janséniste*, «Revue de l'Art Ancien et Moderne», 1908, 24, juillet, pp. 141-155. Oggi si è propensi a rinunciare a ogni definizione di un'«arte giansenista», guardando all'arte di Champaigne come a un connubio di elementi derivati dalla sua spiritualità e dai retaggi della Controriforma, della pittura fiamminga e francese, del classicismo. Questi studi hanno la più recente pubblicazione nel testo di C. Gouzi, *L'art et le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Nolin, 2007, che ha spostato l'accento sul XVIII secolo, concentrandosi sulle illustrazioni di importanti pubblicazioni gianseniste come le «Nouvelles ecclésiastiques».

² F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957, aveva inserito nella vita religiosa della Controriforma l'opera matura di Scipione Pulzone per costruire un discorso che percorreva il cammino di inaridimento dell'arte sacra nei secoli successivi fino ai giorni nostri. La concezione di una produzione artistica della Controriforma come arte «senza tempo», creatrice di immagini avulse dalla realtà storica e sociale di un'epoca, aveva accordato un grosso peso al decreto conciliare e alla diffusione della trattatistica controriformata (ad esempio i *Due dialogi* di Giovanni Andrea Gilio, 1564). Punto di partenza era stato É. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1932.

³ P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, «Archivio italiano per la storia della pietà», 4, 1965, ora anche in Idem, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 53-198. B. Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 273-318. C. Franceschini, *Arti figurative: il controllo*, in A. Prosperi, V. Lavenia, J. Tedeschi (a cura di), *Dizionario storico dell'Inquisizione*, I, Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2010, pp. 102-105.

Data la natura disorganica del giansenismo, che si diramò in vari contesti europei assumendo conformazioni e progettualità sempre differenti, il tentativo di definire un'«arte giansenista» non ha prodotto significative trattazioni in anni recenti. Senza lanciarsi in incaute prove tese a fissare dei fenomeni artistici a una rete di difficile delimitazione e articolazione, in questo lavoro si tenterà l'analisi di fonti e di testi,⁴ che può con meno pericolo costituire uno studio dei parametri estetici e della concezione che dell'arte ebbero alcuni dei principali portatori di idee gianseniste, partendo da Port-Royal e arrivando a due importanti figure legate alla propagazione del giansenismo in Italia.

Il giansenismo, come la Riforma protestante, riprese soprattutto il tema della corrispondenza tra le immagini e le Scritture. A partire dall'*Augustinus* di Cornelis Jansen (1585-1638), pubblicato postumo nel 1640, questo movimento teologico, dalla nascita alla propagazione, in Europa e in Italia, fu disomogeneo e scomposto, ma conservò sempre marcatamente gli elementi dell'agostinismo e dell'antigesuitismo. La concezione di un cristianesimo profondamente esigente vissuto senza compromessi si accompagnava a una coscienza del pensiero personale in contrasto con l'assolutismo e l'autorità.⁵ La nostalgia di un passato idealizzato e di una Chiesa primitiva virtuosa, l'anti-umanismo supportato dallo stretto teocentrismo agostiniano, l'avversione al lassismo gesuita in favore della visione tragica di un'umanità in gran parte condannata e corrotta si riversavano in una vita spirituale austera che accordava pochi incoraggiamenti alle arti.

Blaise Pascal, che fu il più illustre dei *Solitaires* di Port-Royal – il monastero in cui la teologia giansenista trovò la più intensa applicazione spirituale –, in un celebre passo della sua frammentaria *Apologie de la religion chrétienne* aveva attaccato la fascinazione suscitata dalla pittura: «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!». Si trattava di una condanna morale, un'accusa al mezzo pittorico trascinate su una passione. Questa concezione, ha fatto notare Nathalie Heinich, non si giustifica che con una riduzione dell'arte figurativa alla nozione di somiglianza, implicando la subordinazione della rappresentazione all'oggetto rappresentato. Era una visione pre-estetica della figurazione, che riduceva l'opera al suo soggetto non sbilanciandosi nell'identificare i caratteri stilistici, le proprietà formali di una visione emancipata della pittura come pratica artistica fatta di produzione, percezione e valori propri.⁶ Se le riflessioni del filosofo non possono essere considerate fondamenti del pensiero giansenista, tuttavia un certo pregiudizio di vanità aleggiò sempre dietro le immagini, sfondo tormentato di tanti attacchi dei giansenisti alle arti. L'abate di Saint-Cyran Martin de Barcos, direttore spirituale di Port-Royal, con un'avversione per gli idoli di rimembranza calvinista, era portatore di una concezione estetica che accoglieva l'arte figurativa solo come fedele

⁴ Un'antologia di testi essenziali a inquadrare le posizioni del cristianesimo sull'arte è quella di D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995.

⁵ La definizione di «giansenisti» fu forgiata dai gesuiti all'aprirsi delle polemiche, ma gli aderenti a questo clima teologico-spirituale preferirono sempre essere designati come discepoli di Agostino. Questo periodo di analisi, in bilico tra sapere ecclesiastico e culto dell'antichità, è anche visto come una fase di emancipazione critica precedente ai Lumi. L. Cognet, *Le jansénisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (I ed. 1961), B. Neveu, *Érudition et religion aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1994. V. Carraud, *Le jansénisme*, «Publications électroniques de Port-Royal», 2007, <http://melancholia.fr/biblio/>.

⁶ «Quale vanità la pittura che attira l'ammirazione per la rassomiglianza con cose di cui non si ammirano gli originali!». B. Pascal, *Pensieri*, a cura di A. Bausola, Milano, Bompiani, 2000, n. 116. N. Heinich, «*Quelle vanité que la peinture*», «Actes de la recherche en sciences sociales», 1979, 28, juin, p. 77. L. Marin, *La critique du discours. Sur la «Logique de Port-Royal» et les «Pensées» de Pascal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 (I ed. 1971), pp. 67-68.

rappresentazione della verità biblica e storica, tesa ad incoraggiare una corretta vita cristiana e in una lettera a Jean-Baptiste de Champaigne confessava:

Ecco perché vi elogio per avere insieme sostenuto l'onore del defunto vostro zio e quello della pittura, dichiarando che essa deve essere sempre legata alla verità e che coloro che se ne allontanano infrangono una delle principali regole della loro arte e la disonorano. [...] Potrete risultare un restauratore della pittura, liberandola dall'errore e dalla menzogna che gli italiani vi hanno introdotto e rendendola una vera storia, in grado di porgere onore a Dio e allo stesso tempo di istruire fedelmente gli uomini. [...] Infatti nessuno ignora che la pittura è tanto più eccellente quanto più si approssima alla verità come appare nelle cose naturali che essa rappresenta.⁷

Questo si tradusse nella volontà di una pittura dai soggetti e gesti non fraintendibili. La tendenza riprendeva le inclinazioni controriformate tese a fini didascalici e didattici, ma predilesse una purezza della lingua e un'elegante sobrietà di espressione. A Port-Royal fu eletta quindi a rappresentante ideale l'arte di Philippe de Champaigne.⁸ Lontana dalle tendenze della coeva magniloquente arte romana e spagnola, distante dal tradurre le posizioni teologiche in termini di pietà popolare, la «muta eloquenza»⁹ di Champaigne non era una pittura delle celebrazioni e fuggendo la retorica, le allusioni allegoriche e il senso di solennità si rifugiava nel silenzio. Attentissimo osservatore delle Scritture, Champaigne tentò di riversarle nella sua arte con pedissequa rispondenza. Intanto l'adesione al canone della veridicità naturalistica e storica induceva i teologi del giansenismo, sotto il peso del Decalogo, a sostenere l'irrapresentabilità di Dio in forma di vecchio padre: nelle *Difficultés proposées à M. Steyaert* (1693) Antoine Arnauld (1612-1694), richiamandosi ad Agostino, rifiutava la collocazione nelle chiese di qualsiasi raffigurazione antropomorfa della divinità. Era una reazione all'avallo della rappresentazione da parte di Alessandro VIII (1690). Commentando il celebre passo dell'Esodo sulla proibizione delle immagini, secondo Arnauld dettato da Dio per non far incorrere il fedele nell'adorazione di una falsa divinità, il filosofo attaccava il papa: «Se a questo principio, che qui si accenna soltanto, e che sviluppato e messo nel suo vero lume sembra incontrastabile, si fosse atteso, Alessandro VIII, ci avrebbe certamente risparmiato un nuovo argomento per la fallibilità de' Romani Pontefici».¹⁰

⁷ Lettera del 1674, riportata in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, p. 230.

⁸ La bibliografia sul pittore ha i più importanti riferimenti in: P. Rosenberg, *Philippe de Champaigne*, Milano, Fabbri, 1966; L. Marin, *Signe et représentation: Philippe de Champaigne et Port-Royal*, «Annales», 25, 1970, 1, pp. 1-29; L. Pericolo, «Philippe, homme sage et vertueux»: *essai sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, Bruxelles, Dexia, 2002; A. Tapié, N. Sainte Fare Garnot (a cura di), *Philippe de Champaigne (1602-1674): entre politique et dévotion*, catalogo della mostra (Lille, Palais des Beaux-arts, 27 aprile-15 agosto 2007; Genève, Musée Rath, 20 settembre 2007-13 gennaio 2008), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007; B. Dorival, *L'Ex-voto de 1662*, «Publications électroniques de Port-Royal», 2007, <http://melancholia.fr/biblio/>.

⁹ Riprendo un'espressione ricorrente in M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995, sulle forme del discorso seicentesco, che inquadra la pittura del tempo come linguaggio avente la medesima forza persuasiva dell'eloquenza, rigettando tuttavia la generica definizione di «barocco». Il ricorso alla scrittura nei dipinti e il celare la divinità ricorrendo ad allusioni, vuoti, silenzi e decostruzioni spaziali prestano peraltro la pittura intellettuale di Champaigne legata a Port-Royal a definizioni quali «pensée picturale» o «écriture picturale». *Philippe de Champaigne (1602-1674)*, p. 147.

¹⁰ *Sentimenti del signore Arnaldo sulle pitture e statue rappresentanti la Prima Persona della Santissima Trinità*, «Raccolta di opuscoli interessanti la religione», 1789, 9, pp. 212-215.

La cultura giansenista – che fin dagli ultimi anni del Seicento si diffuse in maniera più o meno reticente in Italia –, a Roma,¹¹ nonostante le condanne della Chiesa, si diramò in una stretta e ambigua alleanza con i rappresentanti del potere assoluto, in un ambiente saldamente inserito nella struttura ecclesiale e vicino al pontefice. L'accettazione da parte dei romani della condanna papale delle Cinque proposizioni di Giansenio era percepita come la più forte differenza tra il giansenismo francese e quello di Roma, dove la religione popolare sembrava manifestarsi in credenze e superstizioni che alimentarono desideri di rinnovamento.¹²

Due sono le principali personalità italiane di orientamento giansenista che ben si spesero in teorie, iniziative e commissioni artistiche, e le cui posizioni sono state analizzate solo in parte: Giovanni Gaetano Bottari e Scipione de' Ricci.

Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775),¹³ fiorentino, nel 1730 fu chiamato a Roma dai Corsini. Clemente XII (1730-1740) gli assegnò l'incarico di formare una biblioteca privata e il monsignore, che da allora in poi visse a Palazzo Corsini alla Lungara, fu poi nominato custode della Biblioteca Vaticana, fu membro delle accademie di Storia ecclesiastica, dei Concili e di Antichità e ottenne un canonicato di Santa Maria in Trastevere. Dalla sua

¹¹ Si era formato un ambiente filogiansenista a cominciare dalle missioni dell'abate di Pontchâteau, che tra il 1677 e il 1681 si era recato a Roma come agente segreto dei giansenisti francesi. B. Neveu, *Sébastien Joseph du Cambout de Pontchâteau (1634-1690) et ses missions à Rome*, Roma, École Française de Rome, 1968. Questi primi tentativi di far permeare in Italia l'influenza dei rigoristi francesi non riuscirono a dar vita a un vero movimento, ma col pontificato di Benedetto XIV altri esponenti del giansenismo soggiornarono a Roma, patrocinati dal cardinale Passionei. I viaggi dell'abate Augustin Clément de Bizon nel 1758 e del magistrato Marotte Ducoudray nel 1759 ebbero come conseguenza il formarsi di una rete di scambi e corrispondenze tra i romani (Bottari e Foggini tra tutti), i parigini legati alle «Nouvelles ecclésiastiques» e al clero della Chiesa di Utrecht in perenne conflitto con la Curia romana. M. Caffiero, *Lettere da Roma alla chiesa di Utrecht*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

¹² Principalmente, il movimento giansenista italiano è stato indagato nel suo essere critico nei confronti del curialismo romano e nel suo ruolo primario tra coloro che avversarono la Compagnia di Gesù influenzandone la soppressione. I tre monumentali volumi di Pietro Stella trattano la completa geografia del fenomeno in Italia, delle reti editoriali e dei canali di diffusione. P. Stella, *Il giansenismo in Italia, 3 voll.*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2006. A questo importante studio va aggiunto il recente M. Rosa, *Il giansenismo nell'Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci, 2014. La letteratura precedente ha le principali ricerche in: R. Palozzi, *Mons. Giovanni Bottari e il circolo dei giansenisti romani*, «Annali della Regia Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», 1941, serie 2, 10; E. Dammig, *Il Movimento giansenista a Roma nella seconda metà del secolo XVIII*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1945; E. Passerin d'Entrèves, *La riforma «giansenista» della Chiesa e la lotta anticuriale in Italia nella seconda metà del Settecento*, «Rivista storica italiana», 71, 1959, pp. 209-234.

¹³ Un recente volume sull'attività di Bottari come filologo si apre con una ricostruzione biografica: E. Salvatore, «Non è questa un'impresa da pigliare a gabbo». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca, 2016. La biografia più dettagliata della letteratura precedente rimane: A. Petrucci, G. Pignatelli, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [=DBI]*, 13, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 409-418. Dopo aver studiato per un anno filosofia, si dedicò alla teologia presso i domenicani di San Marco. Ricevette poi gli ordini sacri e nel 1726 la mozzetta teologale. Nel 1716-1717 diresse la stamperia granducale di Firenze. Da filologo, eletto accademico della Crusca, ottenne l'incarico di curare una nuova edizione del *Vocabolario*, edito tra il 1729 e il 1738. Studi sulla sua attività di mediatore dietro le quinte per gli acquisti della quadreria del cardinale sono stati affrontati da S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giovanni Gaetano Bottari 'eminenza grigia' della politica culturale dei Corsini*, in E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, atti della giornata di studi (Roma, Palazzo Poli, 27-28 gennaio 2005), Cinisello Balsamo-Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 157-170. Il suo esteso carteggio consente un contatto diretto coi temi religiosi e umanistici che gli furono cari e con la visione storico-artistica dell'erudito e dei suoi aiuti. Tra i tanti, ebbero corrispondenza con Bottari il cardinale Delle Lanze, Angelo Maria Querini, Giovanni Lami, Ludovico Antonio Muratori, Ignazio Hugford, Pierre-Jean Mariette e i tanti incisori di cui si avvalse. A. Silvagni, *Catalogo dei carteggi di G.G. Bottari e P.F. Foggini (sezione Corsiniana)*, a cura di A. Petrucci, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1963.

abitazione, prima col circolo del Burchiello e poi con quello dell'Archetto, si fece promotore delle idee e della letteratura giansenista in Italia, disponendo di una fitta rete di intermediari che gli consentirono acquisti di libri francesi, aiutando la penetrazione del pensiero giansenista nel centro della cattolicità.¹⁴ Diversi furono gli incarichi di responsabilità che ottenne da Benedetto XIV (1740-1758): dal 1741 divenne consultore dell'Indice, nel 1751 consultore del Sant'Uffizio e nel 1756 visitatore in Trastevere dell'arciconfraternita della Dottrina cristiana.¹⁵

A stretto contatto con le collezioni romane, l'attività di Bottari si concentrò sulla storia dell'arte. Se il suo interesse era cominciato a Firenze nel 1730 con l'introduzione alla riedizione de *Il Riposo* di Raffaello Borghini, a Roma curò la grande raccolta di tavole illustranti le sculture antiche del *Museo Capitolino* (1741-1755) e dal 1757 al 1768 si occupò di riunire fonti utili alla storia dell'arte tramite la *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*.¹⁶ I suoi studi si accostarono a un precoce interesse ai «primitivi» – rilevato a partire dal celebre saggio di Giovanni Previtali sull'argomento –,¹⁷ parallelo a una certa avversione per l'arte tardo-barocca. Riflesso di una certa nostalgia per la Chiesa delle origini, questa attenzione alimentò in lui una costante preoccupazione per la conservazione delle opere d'arte del passato, che venne alla luce con l'invito di Clemente XII a occuparsi di una riedizione dei rami seicenteschi della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio, già nel secolo precedente oggetto di nuove pubblicazioni.¹⁸ Con un nuovo commento, il lavoro fu edito in 3 volumi tra il 1737 e il 1754. La cura di una nuova edizione dell'opera coronava un coinvolgimento specialistico di Bottari, che per volere dello stesso papa Corsini occupava la cattedra di Storia ecclesiastica e controversie alla Sapienza con corsi dedicati alle origini del cristianesimo ed all'attività degli apostoli,¹⁹ prendendo a modello la cristianità dei primi secoli come virtuosa e incorrotta. E fin

¹⁴ I principali fornitori furono Niccolò e Marco Pagliarini. V. Romani, *Tipografia e commercio librario nel Settecento romano: note intorno al pontificato di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Cento, 6-9 dicembre 1979), II, Cento, Centro studi Girolamo Baruffaldi, 1982, pp. 1183-1186. I Pagliarini furono, tra l'altro, gli editori di diverse opere del monsignore, tra cui la cura del testo di Vasari.

¹⁵ Il lavoro di studioso non gli impedì di svolgere un'intensa attività di chiesa, «si vedeva quindi spesso assistere ai confessionali e far pubblici catechismi nella sua basilica ed in altre chiese ancora». G.C. Amaduzzi, *Elogio di monsignor Giovanni Gaetano Bottari*, «Antologia romana», 2, 1776, 8, p. 60.

¹⁶ Si vedano in merito gli studi di G. Perini Folesani, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, in E. Cropper, G. Perini, F. Solinas (edited by), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 165-183; S. Rolfi Ožvald, *Lettere ad un amico. Da Bottari al giornalismo artistico degli anni Ottanta del Settecento*, in F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola (a cura di), *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 469-490; Eadem, *L'artista allo scrittoio. Un'immagine controversa*, «Ricerche di storia dell'arte», 2018, 2, maggio-agosto, pp. 17-26; S.A. Meyer, *The Artist in the Archive. Writing the History of Art with the Artists' Letters (Bottari, Fiorillo, Rumohr, Gaye)*, in M.P. Donato, A. Saada (sous la direction de), *Pratiques d'archives à l'époque moderne. Europe, mondes coloniaux*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 115-133; S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli (a cura di), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

¹⁷ G. Previtali, *Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del Medioevo artistico italiano*, «Paragone», 9, 1959, 115, pp. 3-18, poi confluito in Idem, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

¹⁸ Il testo era stato ristampato nel 1650 con una riduzione del numero delle tavole. Nel 1651 l'oratoriano Paolo Aringhi pubblicò un'edizione latina, la *Roma subterranea novissima*, ristampata a Colonia e Parigi nel 1659 e in epitome ad Arnheim e Amsterdam nel 1671. M. Ghilardi, *Le catacombe di Roma dal Medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio*, «Studi Romani», 49, 2001, 1-2, pp. 27-56.

¹⁹ I testi in latino di alcune lezioni non datate sono contenuti in: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (=BANLC), *Cors. 2049, 32-G-37*, G.G. Bottari, *Prose e versi latini*, cc. 31-68. La prima, ad esempio, punta a ricostruire la storia e viaggi dell'apostolo Paolo.

dalle prime pagine fu chiaro che il principio dominante dell'opera era esaltare quei luoghi di «stupore e venerazione» poiché «consacrati dalle trionfali memorie de' Santissimi Martiri».²⁰ Se nel clima controriformistico l'archeologia sacra asseriva a studio e documentazione di verità religiose e devozionali, nel «secolo dei Lumi» il paleocristianesimo continuò così a fungere da prova. I rinvenimenti che a partire dal XVI secolo avevano offerto materiale per la delicata controversia sugli usi e costumi della chiesa primitiva erano l'attestazione manifesta che l'utilizzo delle immagini risaliva già alle prime comunità cristiane: gli scavi nelle catacombe favorirono quindi l'immagine della «Roma Sancta», progetto agiografico in funzione controriformista che rielaborava gli spazi urbani in risposta alla polemica protestante sulla santità, ricongiungendo Roma alle prime persecuzioni dei martiri e trasformando la città stessa in una reliquia.²¹ Proprio Antonio Bosio (1575-1629), vicino all'ambiente vallicelliano ma educato dai gesuiti, era stato il principale indagatore dei sotterranei romani, arrivando alla scoperta di circa trenta cimiteri suburbani.²² Il trattato che ne scaturì, pubblicato postumo (1635) a cura dell'oratoriano Giovanni Severano, sia nell'introduzione che nell'interpretazione delle immagini delle necropoli sotterranee si rapportava al *De Pictura Sacra* di Federico Borromeo (1624), lo scritto controriformistico che dispensava precetti per un'arte al servizio della devozione. L'accostare la raccolta di materiali all'analisi delle fonti, vero punto forte dell'opera, si accompagnava a un'innovativa metodologia che per la prima volta nell'editoria era strutturata su immagini di materiali coerenti per epoca, tematica e collocazione, ma le interpretazioni di Bosio furono spesso improprie, poiché condizionate dal clima teso a incoraggiare la chiave di lettura antiprotestante.²³ Ancora con Benedetto XIV si tese a esaltare Roma come la città dei primi martiri²⁴ e le reliquie e le testimonianze artistiche venivano ancora percepite come prove contro i detrattori del cattolicesimo: questa l'opinione di Scipione Maffei che nella dedica del *Museum Veronense* (1749) – catalogo descrittivo della grande collezione epigrafica da lui allestita – proponeva al papa l'idea di fondare un *Museum*

²⁰ *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni*, I, Roma, nella stamperia Vaticana, presso Giovanni Maria Salvioni, 1737, pp. I-II.

²¹ L'utilizzo propagandistico dell'opera di Bosio e delle reliquie paleocristiane è ben spiegato in: M. Ghilardi, *Subterranea Civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all'età moderna*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003; Idem, *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Roma, Aracne, 2006; Idem, *Oratoriani e gesuiti alla 'conquista' della Roma sotterranea nella prima età moderna*, «Archivio italiano per la storia della pietà», 2009, 22, pp. 183-231. Sull'uso apologetico degli spazi urbani di Roma: S. Dichtfield, *Leggere e vedere Roma come icona culturale (1500-1800 circa)*, in L. Fiorani, A. Prosperi (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 16, Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di Papa Wojtyła*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 32-72; M. Cattaneo, «*Questa terra è tutta insuppata di sangue de' martiri*». *Archeologia e religione a Roma in età moderna*, in F. Luise (a cura di), *Cultura storica antiquaria, politica e società in Italia nell'età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 177-191.

²² N. Parise, *Bosio, Antonio*, in *DBI*, 13, 1971, pp. 257-259.

²³ Anche grazie a Bosio, ad esempio, si diffuse la convinzione che quasi tutte le sepolture delle catacombe fossero tombe di martiri, per la presenza di ampolle di vetro o di terracotta con depositi rossastri. Partì una ricerca intensa di «corpi santi» e un'apertura generalizzata di tombe di defunti solo per la casuale presenza di tali oggetti nelle vicinanze. Nel 1667 fu istituita una speciale congregazione che si espresse sui principi di riconoscimento delle tombe dei martiri. Ph. Pergola, *Le catacombe romane. Storia e topografia*, Roma, Carocci, 1997, pp. 37-38.

²⁴ A questo fine si tese, ad esempio, con la rilettura del Colosseo come principale luogo collegato alle persecuzioni. Dopo anni di abbandoni e spoliazioni, il monumento fu fatto restaurare da papa Lambertini in occasione dell'anno santo del 1750, quando vi si celebrò una partecipatissima Via Crucis. Il luogo fu poi consacrato alla passione di Cristo e dei martiri nel 1756 dallo stesso pontefice. M. Cattaneo, «*Questa terra è tutta insuppata di sangue de' martiri*», pp. 187-188.

Christianum in Vaticano.²⁵ Alle sollecitazioni a Benedetto XIV per la creazione di una raccolta di antichità cristiane si aggiunse l'entusiasmo di Giovanni Gaetano Bottari. Il suo lavoro si legava fin dall'introduzione a iniziatori come Panvinio e proseguiva nei commenti alle tavole con riferimenti eruditi e citazioni di autori latini e Padri della Chiesa. Sulla scia di Bosio, Bottari considerava l'antico in rapporto ai valori religiosi e la secolarizzazione che stava avvenendo nell'archeologia greco-romana grazie alle nuove metodologie gli era ancora distante. Lontano dall'analizzare il reperto come un dato storico e nelle sue proprietà stilistiche, con questo commento eminentemente teorico si faceva portatore di un ancora fortemente vivo legame tra la storia del sentimento religioso e la storia dell'arte. Fu così partecipe delle forzate esegesi delle iconografie sotterranee, distorte per trovarvi a ogni costo tracce di antichi martiri.²⁶ Il contributo che tuttavia introdusse sull'argomento fu relativo al problema della conservazione del vasto patrimonio emerso dal sottosuolo romano.²⁷ Nella prefazione al terzo volume lamentava la perdita di moltissimi reperti che erano stati descritti nell'opera di Bosio: se fossero stati raccolti e conservati, si sarebbe avuto uno «de' più sontuosi musei di cristiana erudizione», «il quale poi se fosse stato impinguato di tutti gli strumenti di martirj, di tutte le lucerne, di tutti i vetri, di quasi cento marchi di terracotta, di tanti vasi, arnesi, e tanti utensili [...] sarebbe una delle più insigni meraviglie del mondo».²⁸

Dalla riedizione dell'opera di Bosio, lavoro ancora di carattere filologico-antiquario, un progressivo ampliamento di metodologia e impegni²⁹ portò poi Bottari a ripubblicare le *Vite* di Giorgio Vasari, con quella che è considerata la prima edizione critica dell'opera dell'aretino (1759-1760). Si trattava della terza pubblicazione della Giuntina, successiva all'edizione bolognese curata da Carlo Manolessi nel 1647. Precoce esempio di storicizzazione del testo di Vasari, corredata da un ampio apparato di note e preceduta da un'introduzione bibliografica, la ristampa fu il frutto di un lavoro di verifica delle informazioni e di un primo vero confronto con l'edizione Torrentiniana.³⁰ L'intervento sul

²⁵ G. Morello, *Il Museo «Christiano» di Benedetto XIV nella Biblioteca Vaticana*, in *Benedetto XIV (Prospero Lambertini)*, II, pp. 1127-1128. C. Lega, *La nascita dei Musei Vaticani: le antichità cristiane e il museo di Benedetto XIV*, «Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie», 2010, 28, pp. 94-184.

²⁶ In un'immagine desunta dai vangeli apocrifi (relativa al lavaggio di Gesù dopo la nascita) Bosio volle vedere il «Martirio d'un Santo, che sta in un Vaso d'acqua, o olio bollente», mentre Bottari vi scorse un'anonima martire femminile tra due carnefici. *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, III, p. 173. M. Ghilardi, *Gli arsenali della fede*, p. 162.

²⁷ Tema a lui caro, affrontato a partire dalla prefazione alla riedizione de *Il Riposo* di Borghini (1730) in cui mostrava tutto il suo biasimo contro il gusto moderno e le opere «ammanierate» che corrompevano gli affreschi dei secoli precedenti: «Poiché alcuni di costoro avvezzi alle novelle guise di dipignere, tutte affettazione e tutte ammanierate, hanno corrotto il buon giudizio e né sanno più discernere alcuna cosa di buono nelle antiche maniere, e per l'amore delle cose nuove e forestiere disprezzano l'antiche e le nostrali». *Prefazione* a R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, per Michele Nestenus e Francesco Mücke, 1730, pp. IX-X.

²⁸ *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma*, III, p. XVII.

²⁹ Il lavoro su Bosio si incrociò con la cura dell'impresa editoriale *Del Museo Capitolino* (1741-1755), coadiuvata dalla fondazione, nel 1738, della Calcografia della Reverenda Camera Apostolica voluta da Clemente XII e Neri Corsini. L'opera fu concepita come un catalogo illustrato del primo museo pubblico. G. Mariani, *Del Museo Capitolino. Giovanni Gaetano Bottari, la stampa di traduzione e la calcografia camerale*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, pp. 171-187. Bottari aveva seguito anche il programma illustrativo del *Museum Florentinum* (1734) intrapreso a Firenze da vari eruditi sotto la guida di Anton Francesco Gori, contribuendo con molti suggerimenti. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giovanni Gaetano Bottari 'eminenza grigia'*, p. 162.

³⁰ P. Barocchi, *Premessa a G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni Editore, 1966-1987, pp. XI-XIX. A. Gambuti, *La quarta edizione delle Vite*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 83-91. E. Grasman, *All'ombra del Vasari: cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 2000. T. Frangenberg, *The limits of a genre. Giovanni*

testo cinquecentesco fu una presa di coscienza dei cambiamenti che le opere d'arte avevano subito, in un'esaltazione del loro valore di documenti storici ed un interesse per la loro sopravvivenza. Bottari si servì degli scritti di Raffaello Borghini (1537-1588), Filippo Baldinucci (1624-1696), Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) e altri autori e, aggiungendo sue osservazioni e notizie raccolte grazie ai suoi corrispondenti, conoscitori italiani e stranieri, corresse le datazioni, si espresse sui problemi di interpretazione e aggiunse informazioni mancanti nel testo originale.³¹ Le questioni campanilistiche che nel Seicento avevano alimentato una serie di reazioni al Vasari nel secolo successivo si combinarono a differenti approcci metodologici, così che la conoscenza passasse per la verifica delle fonti, sulla scia del maggiore storico italiano del secolo, Ludovico Antonio Muratori. Bottari, passando da una costruzione puramente letteraria a un'organizzazione del sapere in una forma logica e a una visione storica generale, con questo lavoro si emancipò dalle metodologie dell'erudizione sacra che avevano caratterizzato gli altri suoi scritti. Le note più numerose riguardarono notizie su opere d'arte con rimandi alla letteratura artistica, puntualizzazioni biografiche, precisazioni lessicali, riferimenti alla storia e alle tradizioni. Circa le opere ancora esistenti segnalò gli spostamenti rispetto alle collocazioni originarie o le precisò quando Vasari le indicava in maniera poco specifica. Prestò particolare attenzione nel riportare delle opere scomparse, distrutte, sottoposte restauri o manomissioni, mettendo in luce il suo interesse per i «primitivi», fascinazione confermata anche dal suo epistolario: negli stessi anni, infatti, il pittore e mercante Ignazio Enrico Hugford (1703-1778, tra i primi collezionisti di maestri italiani dal Duecento al Quattrocento), conscio dei gusti e degli interessi del monsignore, esprimeva il desiderio di donargli un piccolo tabernacolo di Luca della Robbia.³² Oltre all'attenzione per l'arte del Trecento e del Quattrocento Bottari condivise con Vasari qualche volta anche i giudizi – «basta vedere la porta laterale del duomo di Pisa per testimoniare a qual goffezza fosse giunta la scultura avanti Cimabue» –,³³ ma soprattutto avallò l'importanza delle opere del passato come testimonianza del progresso dell'arte.³⁴ Così gli elementi che nella sua produzione storico-artistica più ricorrevano – la questione della conservazione e la

Gaetano Bottari's edition of Vasari's «Lives» (1759-1760), in K. Burzer (a cura di), *Le vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 295. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti, corrette da molti errori e illustrate con note*, 3 voll., Roma, per Niccolò e Marco Pagliarini, 1759-1760.

³¹ I principali aiuti di cui si avvalse furono Pierre-Jean Mariette (1694-1774) e Domenico Maria Manni (1690-1788). S. Prosperi Valenti Rodinò, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in «Paragone», 29, 1978, 339, pp. 36-44. F. Grisolia, «Di queste bagattelle ella ben vede pieno il Vasari». *Spigolature alle Vite nelle lettere di Domenico Maria Manni a Giovanni Gaetano Bottari*, «Studi di Memofonte», 2012, 8, pp. 95-121.

³² «Io mi trovo un bellissimo tabernacolo di Luca della Robbia e bramerei farne un dono a vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima se lo gradisse. Rappresenta Maria Santissima inginocchiata adorante il Santo Bambino, e sopra il Padre Eterno, che lo rimira». Inviata da Firenze il 24 maggio 1757. BANLC, *Cors. 2024*, 32-G-10, *Lettere autografe di Professori di Belle Arti scritte a Mgr. Giovanni Bottari*, c. 79. In una nota della biografia di Luca della Robbia a Bottari premeva aggiungere al catalogo dell'artista un altro tabernacolo, quello «in fondo alla via detta dell'Ariente» (il tabernacolo delle Fonticine oggi attribuito a Girolamo e a Giovanni della Robbia), che definiva «bellissimo». Nota a G. Vasari, *Vite*, ed. 1759-1760, I, p. 200, n. 2.

³³ *Ivi*, I, p. 75, n. 1. E ancora, quando Vasari introduceva Giotto nella vita di Cimabue definendolo «eccellente pittore», a Bottari premeva aggiungere: «e architetto eccellente, come si vede dal campanile del duomo di Firenze, benché l'ornato sia gotico, o vogliam dire tedesco». *Ivi*, I, p. 5, n. 1.

³⁴ La concezione di progresso artistico di Vasari, che descrisse le *Vite* in tre età atte a celebrare l'arte del XVI secolo, era debitrice dello schema degli scrittori antichi. La capacità della *mimesis* stava alla base di questa idea dello sviluppo dell'arte greca come un'evoluzione progressiva (presentata dai perduti scritti del greco Duride di Samo e poi confluita nelle idee di Plinio, Cicerone e Quintiliano). E.H. Gombrich, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Bari, Laterza, 2007 (I ed. 1971). E. Panofsky, *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari*, in *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 2010 (I ed. 1930), pp. 167-224.

passione per le stampe di traduzione – sfociavano in un preciso invito, alla fine del proemio della seconda parte, alla cura di un'edizione illustrata delle *Vite*. Moltissime note che appose scaturivano da osservazioni su riproduzioni a stampa, forse in ragione della disponibilità della buona collezione di stampe Corsini e per influenza del vasariano *Libro de' disegni* e della collezione dell'amico Mariette.³⁵

Il retaggio vasariano fu probabilmente una delle più forti cause dell'avversione per l'arte contemporanea del monsignore, ma non l'unica. Erano considerazioni che aveva maturato già a partire dagli anni '30 attraverso il confronto tra l'arte tardo-barocca e le opere dei «primitivi». Le opere antiche, fatte di semplicità, verità, diligenza – tutti valori giansenisti – arrivavano «a superare lo sfarzo e la gala e i tanti ornamenti e le artificiosità» dell'arte del suo tempo, a sfavore della quale Bottari si espresse più volte.

[...] da queste antiche dipinture la storia e il progresso si riconosce di quest'arte: e comeché i lavoranti in quella oscura stagione pochi lumi avessero, supplivano tuttavia con una estrema ingegnossissima diligenza: nel che mancano gli odierni artefici, e perciò con essa hanno quelli rendute l'opere loro ammirabili e tali che da esse molto vi si può anche di presente imparare. [...] Vi è di più in queste antiche dipinture un gran tesoro degli antichi costumi e modi di quei tempi; essendo in ciò religiosissimi osservatori del vero gli artefici antichi, puntuali in ogni minuzia, cosa cotanto disprezzata da' moderni, che i nostri posterì, che all'erudizione di questa natura attenderanno, ci si vogliono molto confondere, o piuttosto deriderle e trascurarle come di niun pro al fatto loro.³⁶

Le riflessioni sul restauro ritornavano nei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, che composti molto prima dell'effettiva pubblicazione in forma anonima (1754)³⁷ risalivano ad un periodo molto vicino alla stesura della prefazione al *Riposo*. Non è possibile sapere se le ragioni dell'anonimato si annidassero in questioni morali o nell'influenza del pensiero

³⁵ «Il pensiero del Vasari è ottimo di far vedere il principio, gli accrescimenti, i progressi e la perfezione della pittura, e sarebbe bene avere di tutte l'arti una simile importantissima notizia. Per averla della pittura, non basta sapere i nomi di coloro che a poco a poco la condussero alla sua sovrana eccellenza, ma bisognerebbe veder le loro opere. [...] Sicché farebbe un'opera utilissima e immortale chi facesse intagliare d'ogni pittore una figura o un'istoria delle più conservate e più notabili de' quali il Vasari qui scrive la vita o fa particular menzione, cominciando da Cimabue». Nota a G. Vasari, *Vite*, ed. 1759-1760, I, p. 182, n. 1. La sua proposta condizionò forse il clima settecentesco che vide nello svilupparsi del libro illustrato un supporto che chiarisse la letteratura biografica esistente. Il progetto di Bottari, che avrebbe esaltato il Rinascimento, non venne realizzato, ma gli analoghi lavori di Winckelmann e d'Agincourt (sull'arte antica e quella medievale) gli furono forse in debito. I.R. Vermeulen, *Vasari illustrato. Il progetto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Corsini*, «Prospettiva», 125, 2007, pp. 2-22. Eadem, *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

³⁶ Prefazione a R. Borghini, *Il Riposo*, p. X.

³⁷ Nel 1754 venivano pubblicati a Lucca. L'*Avviso ai lettori*, spiegando che si trattava di un'opera composta vent'anni prima, aggiungeva: «Non si sa chi ne sia l'autore, perché egli non ci ha voluto mettere il suo nome; e ne ha renduta la ragione in una cartuccia attaccata al principio di essi *Dialoghi*, dicendo che il porre il suo nome in testa ai libri è una vanità [...]. Non ci ha voluto dedicataria, per fuggire il pericolo di adulare, o dire delle falsità, o almeno delle inezie, come si vede in quasi tutte le dedicatorie». *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca, per Filippo Maria Benedini, 1754, pp. III-V. Ma nell'introduzione all'edizione del 1826 si leggeva che i *Dialoghi* non avevano avuto larga diffusione perché: «[...] non hanno in fronte il nome tanto applaudito del celebre Autore, che per una bizzarra novità amò di tenersi celato forse anche a ciò indotto dalla circostanza di trovarsi nella città sovrana dell'arti, nella quale era pericolosa cosa l'adoperare un linguaggio di censura che poteva a que' di essere reputato soverchio, non essendo mancata all'Autore disgustose vicende dalle quale uscì con decoro mercè di valide protezioni». G.G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Reggio, per Pietro Fiaccadori, 1826, p. IV. Come mostra il manoscritto fu Bottari stesso a scrivere l'*Avviso ai lettori*, indicato come Prefazione nella stesura originale. BANLC, Cors. 1347, 44-D-48, G.G. Bottari, *Dialoghi*, c. 1.

giansenista che scoraggiava le aspirazioni intellettuali, ma forse pesarono le polemiche sul giansenismo e la volontà di non coinvolgere i Corsini. A partire dal 1749 la posizione di Bottari si era complicata con l'incarico della censura de *L'Esprit des Lois* (1748) di Montesquieu alla Congregazione dell'Indice e anche la traduzione del catechismo di Mésenguy fatta eseguire da Bottari a Domenico Cantagalli, pubblicata a Napoli negli anni 1758-1760 grazie alla protezione di Bernardo Tanucci, fu quasi una provocazione all'Indice che già aveva condannato l'originale.³⁸ Ad ogni modo, in una lettera del 1770 a Tommaso Temanza in occasione di una nuova edizione dei *Dialoghi*, Bottari rivelava di essere l'autore dell'opera, chiarendo, quasi a volersi giustificare, che quelli stampati a Lucca gli furono «levati di mano da un amico». Una delle preoccupazioni principali fu infatti il giudizio del pubblico: i pesanti pareri sull'arte coeva e le esternazioni contro i «signori» committenti potevano essere valide ragioni per lasciare senza nome un'opera così imprecisa, per stessa ammissione dell'autore piena di «scorrezioni».³⁹

La stesura originale metteva in scena uno scambio di vedute tra Carlo Maratta (1625-1713) e Filippo Buonarroti (1661-1733), funzionario alla corte di Cosimo III, perfetto rappresentante della cultura erudita antiquaria, forse più in linea con il Bottari degli anni '30 ancora strettamente legato all'ambiente fiorentino. Buonarroti, come Bottari, ebbe molto a cuore i contenuti religiosi dei materiali di cui trattò e una precoce sensibilità per l'arte primitiva, ma ancora strettamente connessa al clima dell'erudizione sacra controriformistica. Si può pensare che nel 1754 il monsignore, ormai a Roma da quasi un quarto di secolo, stesse maturando una concezione artistica più profonda, avvicinandosi maggiormente al teorico Giovan Pietro Bellori (1613-1696),⁴⁰ suggerendo dunque quest'ultimo come interlocutore di Maratta per l'edizione lucchese. Bellori e Maratta – scelti forse anche in ragione del loro ruolo di divulgatori del gusto classicista cui Bottari era largamente partecipe – avendo avuto parte importante nella teoria e nella pratica della conservazione erano probabilmente le personalità più autorevoli a potersi esprimere su tali argomenti. Parlando attraverso i due, Bottari anche in quest'opera riuscì a far emergere una piena consapevolezza e un vivo interesse per i «primitivi».⁴¹ I contenuti dell'edizione lucchese rimasero comunque alquanto simili a quelli del manoscritto, soltanto leggermente riadattati alla figura di Bellori. La stesura originale prevedeva due soli dialoghi, divenuti cinque nell'edizione a stampa: questo spiega il carattere essenzialmente monotematico delle diverse conversazioni. La scelta della forma dialogica non corrispondeva alla presentazione di una pluralità di vedute, le opinioni espresse erano cicliche e non troppo personalizzate e i personaggi si sostenevano vicendevolmente nelle argomentazioni: lo conferma il fatto che nella conversione dal manoscritto al testo pubblicato a Lucca spesso le esternazioni, ora di Buonarroti/Bellori ora di Maratta, venivano

³⁸ A. Costamagna, *Agesia Beleminio (G.G. Bottari) e l'Accademia dell'Arcadia nel Settecento*, «Quaderni sul neoclassico», 1975, 3, pp. 51-55. P. Stella, *Il giansenismo in Italia*, II, pp. 12-14.

³⁹ Lettera di Bottari a Temanza, in S. Ticozzi, (a cura di), *Appendice alla Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, VIII, Milano, per Giovanni Silvestri, 1825, p. 267.

⁴⁰ Bellori era stato autore della *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano* (1695), in cui aveva riferito dei discussi restauri di cui si era occupato Maratta. Bottari si occupò di una riedizione dell'opera nel 1751, senza tuttavia segnalare il proprio nome.

⁴¹ Nel quinto dialogo (quasi interamente incentrato sui temi del restauro) i due, parlando di una *Nunziata* di Giotto in Santa Croce, detta da Vasari «da pittori moderni, con poco giudizio di chi ciò ha fatto fare, ricolorita», potevano far sì che Bottari si scagliasse contro i fautori di questa alterazione, «non solo per averla peggiorata, ma per aver tolto dalla storia della pittura un sì illustre monumento». *Dialoghi*, p. 222. Nel polemizzare sui restauri di affreschi Bottari, tramite Bellori, ricorreva addirittura all'autorità di Cipriano citando un passo dal *De habitu virginum* volendo dimostrare che il suo rifiuto contro i rimaneggiamenti era comune a tutte le epoche e a tutti i luoghi. *Ivi*, p. 244.

ribaltate senza troppe complicazioni. Per esempio nel primo dialogo l'edizione a stampa ometteva un passaggio di interlocutore, invertendo tutti i successivi pensieri di Maratta e Buonarroti/Bellori.⁴²

Le preoccupazioni per la salvaguardia delle opere che stava maturando negli anni '30, riscontrabili anche nel suo diario,⁴³ diventavano riflessioni mature in uno scritto inedito, databile tra il 1740 e il 1758, catalogato col titolo *Discorso imperfetto contro il distrurre o lasciar perire od uscire dallo stato le opere antiche di belle arti*, in cui la polemica sulle carenze di tutela (in questo caso rivolta principalmente all'arte antica) sfociava nella piena consapevolezza del valore storico delle opere nel loro contesto, con condanne dal sapore giansenista sulla corruzione della natura umana.⁴⁴ Con le sue valutazioni sul restauro Bottari esaltava il valore dell'opera d'arte come insostituibile testimonianza storica e con grande precocità legava il problema conservativo alla lettura dell'opera d'arte nel presente. Le considerazioni che faceva emergere arricchirono il dibattito sulle problematiche teoriche del restauro cui la letteratura artistica precedente aveva prestato poca attenzione, inaugurando una nuova stagione di riflessioni.⁴⁵

I *Dialoghi*, unico scritto a carattere storico-artistico dell'erudito compiutamente originale, presentavano una teoria dell'arte il cui unico supporto era quello di Vasari, citato a più riprese ad avvalorare i ragionamenti. A ragione dell'eredità belloriana, dell'esaltazione dell'antico e delle condanne espresse nei *Dialoghi*, Bottari è generalmente inserito nella cerchia degli eruditi che ragionando intorno all'architettura andavano sviluppando una polemica anti-barocca che ebbe una parte importante per la formazione di un orientamento da alcuni definito neoclassicista.⁴⁶ Le forti critiche espresse nei confronti degli architetti moderni, colpevoli di non studiare il disegno (cioè il fondamento delle tre arti), erano per il tardo-barocco, criticamente distinto dagli iniziatori (Borromini, Bernini e Pietro da Cortona) e percepito come una degenerazione, un deteriorarsi dei principi di ordine e di equilibrio: condanne analoghe a quelle nei confronti del manierismo visto come declino del Rinascimento. Nonostante il titolo dell'opera, l'architettura veniva a occupare uno spazio predominante nella discussione. Il biasimo era indirizzato alle fabbriche moderne «che non sono né gotiche o

⁴² *Dialoghi*, pp. 21 e ss.; BANLC, *Cors. 1347*, 44-D-48, G.G. Bottari, *Dialoghi*, cc. 11 e ss.

⁴³ Un passo in particolare mostra la sua avversione nei riguardi delle velature: «Adi 12 detto [dicembre 1738]. Fui a vedere le Stanza di Raffaello col signor Giovanni Altoviti. I giovani dell'Accademia di Francia vi avevano fatto portare tre grandissime tele per ricopiarne tre facciate: una era la battaglia di Costantino, una la Teologia, e l'altra non mi sovviene, ma credo il fatto di Attila. Avevano avuto facoltà di velarle, il che fatto alla francese, cioè con strapazzo, può nuocere alle pitture. Io lo dissi a pranzo al signor cardinale Corsini, onde dubito che sarà rievocata la permissione». BANLC, *Cors. 1887*, 44-D-46, G.G. Bottari, *Diario*, c. 129.

⁴⁴ «Ciò non ostante siamo a tale condotti che poco meno che non sia d'uopo di ravvivare l'antica legge Teodosiana, che vietava di gettare al fuoco gli antichi eruditi marmi e ridurgli in calcina. E se questo ultimo segno non perviene la barbarie, a quello che ella manca supplisce l'ingordigia e l'esecranda fame dell'oro, la quale induce a demolire, a dissipare, a vendere, e a mandare in paesi quindi lontani, e a spogliare questa capitale del mondo de' suoi più pregevoli ornamenti». BANLC, *Cors. 1942*, 44-G-18, G.G. Bottari, *Discorso imperfetto contro il distrurre o lasciar perire od uscire dallo stato le opere antiche di belle arti*, cc. 56v-57.

⁴⁵ A questi stessi argomenti si dedicava Luigi Crespi, discutendo con Bottari e sostenendo anch'egli una posizione critica sul restauro integrativo. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Le lettere di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, «Paragone», 35, 1984, 407, pp. 22-50. B. Zanardi, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», 2007, 9, XVIII, 2, pp. 205-285.

⁴⁶ La condanna delle stravaganze e la riscoperta dell'antico come modello ne furono la chiave. G.P. Consoli, *Giovanni Gaetano Bottari e Francesco Algarotti: per una genealogia del Neoclassicismo*, in A. Gambardella (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Studi sul Settecento napoletano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2004, pp. 143-150.

tedesche, né italiane o regolate, e tuttavia sono spacciate per imitazioni del Borromino, da cui sono lontane quanto il cielo dalla terra, e pure così fatte piacciono alla moltitudine». ⁴⁷ Eppure Bottari nella sua disapprovazione dell'architettura moderna solo in un caso riusciva a fare un esempio concreto: la fontana di Trevi, pur frutto del mecenatismo Corsini e certamente non borrominesca, veniva giudicata mal fatta nel suo ordine corinzio, «troppo gentile» rispetto al basamento di roccia e nella disposizione dei massi, «un'enorme congerie di sassi rovinatisi addosso l'un l'altro». ⁴⁸ Riflessioni analoghe a quelle sull'educazione sull'imperizia degli artefici moderni ritornarono quando Bottari si occupò delle note alle *Vite*. Nel preambolo della biografia di Mino da Fiesole, Vasari affermava che quando gli artisti si limitavano ad «imitare la maniera del loro maestro o d'altro eccellente», non arrivavano «mai, con questo solo, alla perfezione dell'arte; avvengaché manifestissimamente si vede che rare volte passa innanzi chi camina sempre dietro». Il commento di Bottari sulla questione era amarissimo: «Da questo è venuta la decadenza dell'arti». ⁴⁹ Nel terzo dei dialoghi Bellori e Maratta spiegavano quanto ancora più negative fossero le conseguenze nel campo dell'architettura. Lo studio dei cinque ordini di Vignola, l'imparare a ridurre in scala le piante e i profili, il copiare le invenzioni del proprio maestro non erano condizioni sufficienti, e con questi «deboli e incerti fondamenti» i nuovi architetti continuavano a giocare «di capriccio e senza ragione». ⁵⁰

La durezza con cui Bottari giudicava l'architettura contemporanea nei *Dialoghi* sfociava nel costante invito alla semplicità, alla verità e al rispetto dell'antico come guide dell'operare artistico. Sul fondo, accanto alla difesa dell'autonomia dell'artista di fronte alle pretese dei nobili ed all'ignoranza della plebe, vi erano un rigore morale giansenista e una condanna sempre viva al malcostume, alla falsità, alla superficialità. Che i gesuiti, suoi nemici, avessero eletto l'opulenza, la retorica e la persuasione visiva a loro espressione privilegiata fu forse un fattore determinante per la formazione del suo gusto. Così Bottari e gli eruditi del suo cenacolo formarono una corrente di pensiero che oltre a volere una riforma della Chiesa auspicava il ritorno ai canoni etici ed estetici delle origini attraverso il rigore e il senso della moralità. Spesso impregnati di attacchi moralistici e rigoristi (i biasimi del monsignore verso il tardo-barocco si accostavano a volte a quelli di Gilio verso il manierismo), la produzione storico-artistica di Bottari e l'enciclopedismo dei suoi interessi col tempo si avvalsero però sul piano metodologico dei principi della moderna storiografia basata sulle fonti, rinnovata da Ludovico Antonio Muratori e dai fermenti dell'*Aufklärung* cattolica.

Qualche generazione dopo, il giansenismo italiano con l'attività di Scipione de' Ricci (1740-1810) conosceva una stagione più combattiva. ⁵¹ Nato anch'egli a Firenze, recatosi a

⁴⁷ *Dialoghi*, p. 67. La critica all'architettura moderna non era un tema nuovo e le parole di Bottari riprendevano precisi ragionamenti di Bellori come il discorso pronunciato all'Accademia di San Luca nel 1664 sull'*Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (poi pubblicato in testa alle *Vite* nel 1672). Il rifiuto delle stramberie e delle architetture chimeriche era già presente nel circolo berniniano in funzione anti-borrominesca, fino ad arrivare alle riserve di Bellori, che nelle *Vite* non lasciava grande spazio agli architetti coevi, individuando come degno di nota soltanto Domenico Fontana. T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma, Carocci, 2013, pp. 52-53.

⁴⁸ Oltre a rimproverare Nicola Salvi per la poca originalità nel disegno d'insieme, ne criticava la passiva influenza dalla Fontana dei Fiumi di Piazza Navona, con la sua «incantatrice bellezza» capolavoro insuperabile di Bernini. *Dialoghi*, pp. 124-125.

⁴⁹ Nota a G. Vasari, *Vite*, ed. 1759-1760, I, p. 386, n. 2.

⁵⁰ *Dialoghi*, pp. 110-111.

⁵¹ Il profilo tracciato per il convegno internazionale in occasione del secondo centenario del sinodo e la biografia inserita nel catalogo della mostra dello stesso anno sono gli studi più completi sulla vita di Scipione de' Ricci: E. Passerin d'Entrèves, *Scipione de' Ricci dalla formazione giovanile all'esperienza sinodale. Rileggendo le sue Memorie*, in C. Lamioni (a cura di), *Il Sinodo di Pistoia del 1786*, atti del Convegno internazionale per il

Roma ancora quindicenne per studiare dai gesuiti, entrò in contatto con il circolo dell'Archetto. Dopo aver studiato legge a Pisa si accostò alla teologia sotto la guida dell'abate cassinese della Torre (dall'orientamento agostiniano) e nel 1766 venne ordinato sacerdote, poi uditore di Nunziatura. Frequentò il cenacolo di Giovanni Lami, direttore delle «Novelle Letterarie», e fu legato da un'amicizia epistolare al conte Gabriele Dupac de Bellegarde, canonico di Lione, giansenista ed aderente alla chiesa di Utrecht, grazie al quale fu aggiornato su tutte le novità editoriali europee. Nel 1776 fu nominato Vicario Generale di Firenze e nel 1780 venne consacrato vescovo di Pistoia e Prato, stabilendo un sodalizio col granduca Pietro Leopoldo (1747-1792). Trono e altare, uniti in una stagione di sperimentazione riformista, si preoccuparono di epurare la diocesi dalle incrostazioni superstiziose presenti nelle devozioni popolari, in particolare a Prato, dove forte era la venerazione per la Sacra Cintola e le chiese conventuali e gli oratori erano caratterizzati da un fiorire di devozioni e da una particolare attenzione alle esposizioni del sacro e dallo «scoprimento» delle immagini velate nel corso dell'anno. Fin dagli esordi della sua elezione il vescovo si scontrò con la congrega dei «cordicoli», arrivando alla rimozione di un'immagine del Sacro Cuore dalla chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato.⁵²

L'invito a una spiritualità regolata e l'importanza delle Scritture erano i temi fondanti dell'*Aufklärung* cattolica. In Toscana erano emersi orientamenti fortemente contrari al culto cordicolare negli ambienti riformisti delle «Novelle Letterarie».⁵³ Sul solco di questi umori, i provvedimenti di Ricci per la riscoperta di una pietà più solida e i suoi interventi in senso giansenista, episcopalista e parrochista erano tesi a un'alternativa ai modelli dominanti e al

secondo centenario (Pistoia-Prato, 25-27 settembre 1986), Roma, Herder, 1991, pp. 65-149; C. d'Afflitto, *Cenni biografici su Scipione de' Ricci*, in *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento: immagini e documenti*, catalogo della mostra (Pistoia, Convento di San Domenico), Pistoia, Edizioni del Comune di Pistoia, 1986, pp. 9-12. A testimoniare la sua vicinanza con il clima francese, alcune lettere della corrispondenza con Henri Grégoire sono state recentemente pubblicate da G. Schettini, *Venti lettere inedite dal carteggio Scipione de' Ricci – Henri Grégoire*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», 52, 2016, 2, pp. 259-314, andando a integrare la raccolta di M. Vaussard, *Correspondance Scipione de' Ricci – Henri Grégoire (1796-1807)*, Firenze, Sansoni, Paris, Didier, 1963.

⁵² Il tentativo di fargli benedire una campana che a sua insaputa recava l'iscrizione *In honorem SS. Cordis Jesu* venne da lui interpretato come il complotto di un ex-gesuita, il priore della collegiata della Madonna delle Carceri Salvatore Salvi, fondatore di una «segreta Congregazione del Sacro Cuore». Poco prima Ricci aveva impedito ad un monastero femminile di usufruire del privilegio accordato dalla curia romana per la celebrazione della festa del Sacro Cuore e Salvi, scavalcando il vescovo, aveva ottenuto un rescritto papale che concedeva una serie di indulgenze alle preghiere recitate davanti a un dipinto del Sacro Cuore posto sull'altare maggiore della sua chiesa. Fra i primi provvedimenti di Ricci vi fu la rimozione di quell'immagine. Il vescovo chiese poi a Pietro Leopoldo l'allontanamento di Salvi dalla diocesi e il permesso di emanare un'apposita lettera pastorale, la stesura della quale venne richiesta al benedettino Pujati. La pastorale, del 1781, indagava le ragioni del provvedimento di Clemente XIII del 1765 che imponeva al culto un valore simbolico: decisione interpretata come segno della consapevolezza di una sua facile degenerazione in forme superstiziose. D. Menozzi, *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*, Roma, Viella, 2002, pp. 59-60.

⁵³ Se in Francia le visioni di Margherita Maria Alacoque erano state prese di mira dalle «Nouvelles Ecclésiastiques», con la diffusione del culto in Italia preoccupazioni vennero espresse dalla rivista di Giovanni Lami, facendo anche allusioni su interessi nascosti dietro al culto da parte della Compagnia di Gesù. Più avanti la polemica si radicalizzò e il domenicano Vincenzo Maria Fassini (in contatto con Ricci) nel 1778 nel *Supplementum* alla *Historia ecclesiastica* di Noël Alexandre incoraggiò l'abolizione della solennità e delle immagini del Sacro Cuore, perché, anche se simboliche, conducevano al fanatismo. *Ibidem*. Muratori aveva denunciato le malformazioni della pietà già nel trattato del 1714 *Del governo della peste*, riprendendo argomenti espressi da Pascal nelle *Provinciales*. Contro il policentrico devozionismo popolare era poi intervenuto con gli scritti *De superstitione vitanda* (1740) e *Della regolata devozione de' cristiani* (1747), dando voce alle esigenze di una pietà «illuminata». P. Stella, *Preludi culturali e pastorali alla «Regolata devozione de' cristiani»*, in *L.A. Muratori e la cultura contemporanea*, atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani (Modena, 1972), Firenze, Olschki, 1975, pp. 241-270.

centralismo romano. L'attività riformatrice del vescovo iniziò nel 1782 con la soppressione di tre Congregazioni di preti secolari a Pistoia (Santa Trinità, Spirito Santo e Santa Maria di Piazza) col cui ricavato costituì la prima Cassa del patrimonio Ecclesiastico, finalizzata a un'equa redistribuzione dei fondi. Tra il 1783 e il 1784 avvenne la soppressione di 15 parrocchie, con conseguente incameramento dei beni. Furono soppresse anche molte cappelle private e venne proibita la venerazione di alcuni tabernacoli con immagini della Vergine e dei santi collocati lungo le strade, alimentando un forte malcontento nel popolo.⁵⁴ Nel 1783 a Pistoia, nel soppresso convento degli olivetani, fu istituita una nuova Accademia Ecclesiastica per una formazione del clero che rispondesse ad un più austero ideale di cultura e di pietà di ispirazione portorealista, sostenuta dalla stampa e dalla diffusione di testi di contenuto apertamente giansenista (come la «Raccolta di opuscoli interessanti la religione») e da una riforma del catechismo, con la sostituzione di quello di Bellarmino con quello del francese Etienne Gourlin.⁵⁵ Ricci si fece esecutore delle idee di Pietro Leopoldo assumendo un particolare ruolo propagandistico, in una consonanza di interessi progettuali. Col supporto del sovrano, riuscì a ottenere nella sua diocesi un'unica compagnia per la carità e definì le finalità religiose, culturali e sociali delle parrocchie, percorrendo sempre più una via autonoma da Roma.⁵⁶ La riorganizzazione ecclesiastica si accompagnava a una revisione del culto e della pratica religiosa articolata in riforme liturgiche che coinvolgessero consapevolmente i fedeli. Presto, però, emersero contrasti tra Ricci, i consiglieri del granduca e il clero capitolare, in particolare perché dopo la creazione dei patrimoni ecclesiastici in tutte le diocesi toscane sotto il controllo del potere politico (30 ottobre 1784) la gestione di quelli di Pistoia e Prato era rimasta alle dipendenze del vescovo.⁵⁷ Ma soprattutto i provvedimenti di Ricci non incontrarono mai il favore del popolo⁵⁸ e una vera e propria reazione – anche a ragione della crisi economica e sociale del periodo, il rincaro dei prezzi e l'abbassamento dei salari – si esternò in una forte difesa della religione tradizionale. L'insofferenza, accresciuta dopo il sinodo di Pistoia (settembre 1786) e l'assemblea degli arcivescovi e vescovi toscani a Firenze (aprile 1787), sfociò nel tumulto pratese del 20-21 maggio 1787. Elemento scatenante fu la notizia che il vescovo intendesse smembrare l'altare della Cintola per costruirvi il battistero. La difesa della sacra reliquia della città culminò con la distruzione degli emblemi del potere vescovile (la cattedra episcopale e lo stemma di Ricci) e con l'ostensione del simbolo

⁵⁴ P. Zovatto, *Nuove forme di religiosità popolare tra Sette e Ottocento*, in G. De Rosa, T. Gregory (a cura di), *Storia dell'Italia religiosa*, II, Bari, Laterza, 1994, pp. 393-417.

⁵⁵ Di questo testo erano già state redatte tre edizioni in lingua italiana: a Napoli nel 1777, a Genova nel 1779, a Venezia, per Simone Occhi, nel 1781 (e fu quest'ultima quella adottata da Ricci). L. Tempestini, *Spunti pastorali e liturgici dell'episcopato di Scipione de' Ricci*, in *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese*, pp. 30-31.

⁵⁶ Ad esempio risolse lo scandalo di alcune domenicane che avrebbero avuto rapporti con frati dello stesso ordine disponendo che fossero deferite al tribunale civile e resistendo alle pressioni romane. Anche in questo fu in linea coi principi politici di Pietro Leopoldo che aveva abolito l'Inquisizione toscana. A. Cipriani, *Per rinnovare il «bel Corpo della Chiesa». Memoria delle soppressioni parrocchiali settecentesche nella «città frataja» di Pistoia*, Pistoia, Gli Ori, 2007, pp. 19-20.

⁵⁷ M. Rosa, *La Chiesa e la città*, in E. Fasano Guarini (a cura di), *Prato. Storia di una città*, II, Prato, Le Monnier, 1986, pp. 503-578.

⁵⁸ Ai libelli contro di lui seguivano i «cartelli» di Firenze. Uno fu trovato la mattina del 1° agosto 1782 affisso al palazzo del tribunale di giustizia: «Il vescovo di Pistoia condannato all'esercizio a scarica l'asino, per eresia, per sentenza di tutto il mondo». Un altro cartello fu trovato, alla vigilia dell'epifania del 1783, alla porta della cattedrale di Prato: «Orate pro episcopo nostro eterodoxo». G.A. Venturi, *Il vescovo de' Ricci e la corte romana fino al sinodo di Pistoia*, Firenze, Ademollo, 1885, pp. 20-21. Circolavano anche disegni caricaturali e sonetti, uno dei quali, del 1784, dedicato a «Scipione latro usurpatore», recitava: «Più infame di Calvino e di Lutero / più venale di Giuda traditore / più crudel di Nerone, e a dire il vero / d'ogni religion persecutore [...]». Citato in A. Cipriani, *Per rinnovare il «bel Corpo della Chiesa»*, p. 24.

collettivo di devozione, il Cingolo, alla presenza del magistrato cittadino, denotando il moto come una rivolta insieme politica e religiosa.⁵⁹

L'arte figurativa non fu probabilmente tra i principali interessi di Scipione de' Ricci: non vi sono notizie su decorazioni pittoriche eseguite per le chiese della sua diocesi. Accusato dai suoi avversari di iconoclastia, distruzione e alienazione del patrimonio ecclesiastico, si lamentò così: «in un secolo che dicesi illuminato, avea dovuto per questo conto soffrir la taccia d'Iconomaco».⁶⁰ Presenti soprattutto nel *Dizionario Ricciano ed anti-Ricciano*, i rimproveri di spregio delle arti sono stati ridimensionati da alcuni studi.⁶¹ Le critiche di Francesco Eugenio Guasco contro lo «sfascio d'Altari» e per l'offesa alla tradizione classica⁶² erano accuse di profanazione religiosa e culturale, di un'irrispettosità non solo nei riguardi delle arti, ma di tutta la tradizione liturgica e devozionale. Le scelte del vescovo per gli spazi di culto privilegiarono l'altare unico, disposto in maniera da produrre un ampliamento della zona del coro retrostante e l'abolizione di cappelle. Come risultato si affermò nella diocesi una tipologia di edificio ad aula unica, con ampia zona presbiteriale absidata coperta da una calotta emisferica. Esemplificativo è il caso della pieve di San Marcello pistoiese (che divenne il prototipo delle nuove chiese della Montagna), dove furono applicate tutte le altre direttive ricciane in materia architettonica, tra cui la sostituzione dell'entrata in linea con l'asse dell'altare maggiore con la desueta tipologia di entrata sul fianco della chiesa. In questa riorganizzazione degli spazi voluta da Ricci sia nelle chiese esistenti che in quelle di nuova edificazione è stato rintracciato il tentativo di avvicinarsi al modello di Port-Royal di Parigi.⁶³ Che Ricci guardasse anche in questi ambiti alla spiritualità di Port-Royal emerse dalla pubblicazione a Pistoia nel 1789, all'interno della «Raccolta di opuscoli interessanti la religione», delle poche pagine di Antoine Arnauld sul rifiuto delle raffigurazioni di Dio Padre, estrapolate dalle *Difficultés proposées à M. Steyaert* (1693) e riproposte in un vero e proprio trattato.⁶⁴

L'eliminazione degli altari per l'adozione in tutte le chiese di un'unica mensa centrale che catalizzasse l'attenzione del fedele si accompagnava ad altre riforme proposte dal vescovo al granduca dalle quali emergeva un'idea di semplicità e repulsione dello sfarzo in linea coi valori giansenisti di sobrietà. Al punto «Chiese, funzioni ecclesiastiche, oratori» del disegno di legge che ne scaturì si leggeva:

Importa dunque moltissimo che i vescovi e i parrochi si diano tutta la premura di far concepire ai loro popoli una sincera venerazione alla casa di Dio, ed ispirino in essi una giusta idea della santità, degli uffizi che in essa si praticano. Ad ottenere questo fine contribuirà grandemente il

⁵⁹ G. Turi, *Viva Maria. Riforme, rivoluzione e insorgenze in Toscana, 1790-1799*, Bologna, Il Mulino, 1999 (I ed. 1969). M. Pieroni Francini, *Immagini sacre in Toscana dal tumulto di Prato al «Viva Maria»*, in S. Boesch Gajano, L. Sebastiani (a cura di), *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1984, pp. 835-872.

⁶⁰ S. de' Ricci, *Memorie di Scipione de' Ricci, vescovo di Prato e Pistoia, scritte da lui medesimo e pubblicate con documenti*, I, a cura di A. Gelli, Firenze, Le Monnier, 1865, p. 238.

⁶¹ R.P. Ciardi, *Architettura e arti figurative*, in *Prato. Storia di una città*, II, p. 685. C. d'Afflitto, *La cultura artistica del vescovo e la questione del patrimonio artistico ecclesiastico*, in *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese*, pp. 167-175.

⁶² Voce *Igno*, in F.E. Guasco, *Dizionario Ricciano ed anti-Ricciano*, Vercelli, presso Giuseppe Panialis, 1794, pp. 132-134. Il testo (apparso in una prima edizione nel 1793 sotto pseudonimo) era una dura polemica del canonico lateranense Francesco Eugenio Guasco sull'anticurialismo dei giansenisti italiani.

⁶³ La chiesa dell'abbazia parigina era appunto di dimensioni ridotte, aula unica, copertura con volta a botte e cupola nell'identica composizione delle chiese volute da Ricci. G.C. Romby, *La cultura architettonica: esperienze, modelli, realizzazioni*, in *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese*, p. 139.

⁶⁴ *Sentimenti del signore Arnaldo sulle pitture e statue*, pp. 212-215.

mantenere nelle chiese l'ordine, la gravità, la decenza, la semplicità. La confusione distrae; la sordidezza ributta; ed il lusso soverchio non fa che richiamare la curiosità, la dissipazione e le idee profane del mondo.⁶⁵

Il decreto proseguiva rievocando gli orientamenti tridentini. Ne emergeva una concezione diversa dalla scarsa deferenza alle arti che gli accusatori imputavano al granduca e a Ricci:

Le immagini sono il libro degli'ignoranti che serve ad eccitare in essi la memoria delle azioni virtuose dei santi che rappresentano. Egli è adunque assolutamente necessario che tutte, niuna eccettuata, si tengano scoperte fuori del tempo della Passione. Operare diversamente è un combattere di fronte il fine per cui sono adottate nella Chiesa le immagini. I vescovi e i parrochi si faranno un dovere d'istruire il popolo sopra questo importante articolo per togliere tutti gli abusi e le superstizioni che regnano intorno ad esse.⁶⁶

Affermato il valore didattico dell'arte, il decreto vietava di tenere nella stessa chiesa più di un'immagine dello stesso santo e della Vergine, per scongiurare fraintendimenti: «Le diverse immagini e i diversi titoli hanno suscitato e nudrito mille inconvenienti e mille strane idee nel popolo, come se fosse una diversa persona Maria santissima, perché è invocata sotto diversi titoli». Anche la musica barocca «strepitosa, come atta a fomentare soltanto la curiosità e non conveniente alla gravità dei divini misteri» veniva proibita.⁶⁷ Ma la dispersione del patrimonio diocesano più volte imputata al vescovo non fu programmatica e riguardò alcune opere, ritenute al centro di superstizioni, che vennero spostate o distrutte. Le opere provenienti dalle confraternite e conventi soppressi venivano invece valutate per un'eventuale collocazione nelle Gallerie reali fiorentine o per la vendita all'incanto.⁶⁸ Con la creazione del Patrimonio Ecclesiastico il vescovo istituì la Guardaroba generale per la raccolta degli arredi sacri provenienti dalle soppressioni o considerati superflui rispetto alle necessità delle chiese, che venivano catalogati e poi ridistribuiti con più criterio nella diocesi. Argenterie, oreficerie sacre e tessuti pregiati furono distrutti, ma vi fu un rinnovamento del patrimonio, con acquisti commissionati proprio da Ricci per le nuove chiese di montagna, più conformi ai nuovi indirizzi liturgici. Ad argentieri locali furono commissionati navicelle, vasetti per olii santi e pissidi che, più dimesse, andarono a sostituire i più sfarzosi ostensori. Per questi arredi di nuova fattura non furono utilizzati materiali preziosi, ma in prevalenza ottone e metallo argentato, e solo raramente argento.⁶⁹

L'espressione più dichiarata della sua concezione artistica va tuttavia ricercata nel ciclo decorativo da lui commissionato per la residenza vescovile di campagna nei pressi di Pistoia,⁷⁰ irripetibili immagini scaturite dai suoi sentimenti di condanna al culto del Sacro Cuore e di autocelebrazione del governo riformista leopoldino-ricciano: nella villa di Igno il

⁶⁵ *Disegno di legge* contenuto in S. de' Ricci, *Memorie*, II, p. 336.

⁶⁶ *Ivi*, p. 337.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 337-338.

⁶⁸ C. d'Afflitto, *La cultura artistica del vescovo*, pp. 171-173.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Da un'iscrizione che si trovava alla porta d'accesso al cortile si può dedurre che i lavori furono eseguiti a spese di Scipione de' Ricci nel 1783: «VILLAM HANC INCURIA TEMPORUM COLLABENTEM FIRMAVIT ORNAVITQUE SCIPIO DE RICCIS EP. PISTOR. ET PRATI ANNO 1783». Riportata in G. Beani, *I vescovi di Pistoia e Prato dall'anno 1732 al 1871*, Pistoia, Tip. Cino dei fratelli Bracali, 1881, p. 193. Copie delle pitture, distrutte nel 1803 dal secondo vescovo che gli successe, Francesco Toli, sono state rintracciate da Mario Rosa in 17 acquarelli conservati nel fondo ricciano dell'Archivio di Stato di Firenze. Senza particolari qualità artistiche, le riproduzioni (eseguite ad acquerello su cartoncino) non possono dirci quasi niente sullo stile pittorico degli originali, ed hanno solo scopo documentativo. M. Rosa, *La Chiesa e la città*, pp. 503-578. Archivio di Stato di Firenze, *Carte Ricci*, 113.

mezzo decorativo, per veicolare i messaggi più emblematici della sua politica ed elogiarne i momenti principali, si esprime attraverso la satira e l'apologia, generi estremi di un'attività riformatrice risoluta. Diverse descrizioni, perlopiù reazioni ai contenuti «blasfemi» e antigesuitici, presto diedero risonanza alle rappresentazioni e un buon materiale di discussione ai detrattori di Scipione de' Ricci.⁷¹ La decorazione riguardava due salotti: uno era dedicato alla devozione al Sacro Cuore; l'altro celebrava quattro importanti episodi dell'attività riformatrice del vescovo e del granduca. Nel primo le raffigurazioni, a partire dal ritratto di Giuseppe II nell'atto di lacerare un'immagine cordicolare, a quello di Margherita Maria Alacoque accompagnata dalla didascalia *Posuit idola sua in corde*, erano chiari manifesti del pensiero ricciano. Un ovale mostrava poi la Bestia dell'Apocalisse cavalcata da una figura con in mano il Sacro Cuore, riferimento al cammino dell'Anticristo di cui la nuova devozione era un annuncio. Spietata, sulla porta a sinistra della stessa parete, la Fede gettava nelle fiamme un'immagine del Sacro Cuore, e nella parte inferiore vi erano raffigurati alcuni volumi, periodici di orientamento marcatamente antigesuita e giansenista, tra cui gli «Annali Ecclesiastici» di Firenze e le «Novelle Ecclesiastiche» di Parigi, «volendosi per avventura indicare che questi dotti volumi e pieni di Religione aveano illuminato sulla bersagliata devozione in modo tale l'uman genere che per mano della Religione medesima ne era stato come profano e superstizioso istrumento abbruciato lo stesso simbolo».⁷² Nel secondo ambiente quattro grandi pitture, riquadri eseguiti a tempera o «guazzo colorito» dal tono nobile, guardavano probabilmente alla pittura romana del Settecento, a un gusto classicistico popolato di templi e antiche rovine. La prima raffigurava il Tempio della Gloria, dove geni alati conducevano l'effigie del granduca dipinta in un ovale, mentre alcune virtù, tra cui la Fortezza, accompagnavano la scena. Seguivano l'espulsione dei domenicani dalla diocesi (simboleggiati da cani bianchi e neri fulminati dall'aquila asburgica e inseguiti da fanciulli lancianti sassi), la soppressione del Tribunale dell'Inquisizione e l'istituzione dell'Accademia ecclesiastica di Pistoia.⁷³

Il pungente *Dizionario Ricciano ed anti-Ricciano* così raccontava della villa:

Altrove avranno ammirati quadri de' più insigni pennelli rappresentati infiniti soggetti, ora sacri, ora profani; ma un Mistero d'iniquità pitturato non si trova che in Utrecht e nel Casino di monsignor Ricci. [...] Non credasi per altro che a volerlo gustare basti avere cognizione delle tre Arti sorelle: no; gli è necessario portare odio mortale a Roma, ai curiali, agli ex-gesuiti, ai domenicani, agli olivetani, al Sant'Uffizio; poi noudrire una certa divota antipatia pel cuore di

⁷¹ Le principali fonti che resero note queste pitture furono: [F. de' Cellesi], *La voce della greggia di Pistoja e Prato al suo pastore monsignor vescovo Scipione de' Ricci*, Sondrio, Nuova Stamperia, 1789, miscellanea anonima di opuscoli contro il vescovo e il granduca, si soffermava brevemente sulle pitture alle pp. 15, 23 e 44; la *Lettera di un villeggiante sopra le celebri pitture della Villa di Igneo*, «Supplemento al Giornale ecclesiastico di Roma», 1793, 5, pp. 375-410; la già citata voce *Igno*, in F.E. Guasco, *Dizionario Ricciano ed anti-Ricciano*, pp. 132-134; il manoscritto Rossi Cassigoli citato in G. Beani, *I vescovi di Pistoia e Prato*, pp. 139-141. Un'altra anonima descrizione è il manoscritto ritrovato nell'Archivio parrocchiale di Limite sull'Arno, riprodotto integralmente in M. Bruschi, *Scipione de' Ricci e la Villa di Igneo*, Pistoia, Pacinotti, 1983. Queste fonti, contraddicendosi in più punti, dimostrano di non essere sempre testimonianze dirette delle pitture, che verosimilmente furono viste da un ristretto numero di persone. Le immagini erano corredate da precise iscrizioni, talvolta da inequivocabili didascalie numerate, per aiutarne la comprensione. Una ricostruzione dell'apparato e la sua suddivisione nelle stanze può compiersi in base ai contenuti. Lo studio più completo del ciclo, oltre a quello di Mario Rosa, è la schedatura di C. d'Afflitto, *Le pitture blasfeme della villa di Igneo*, in *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese*, pp. 177-179.

⁷² *Lettera di un villeggiante*, pp. 390-391.

⁷³ «Il più significativo in questo quadro è l'iscrizione, che io non copiai perché lunga, e che in un latino chiaro ed andante dice in sostanza: come per le cure sovrane etc., dalla soppressione di genti inutili, si è formato il vantaggioso stabilimento dell'Accademia». *Ivi*, p. 405.

Gesù. Conviene in oltre conoscere almen qualche poco la santità sublime dei Sancirani, dei Quesnelli, dei Nicole, dei Portorealisti: insomma bisogna formarsi una bell'anima giansenistica, senza la quale il curioso non proverà punto di soddisfazione nel vagheggiarle.⁷⁴

Neppure le altre descrizioni, che si soffermarono sempre sui contenuti tralasciando le questioni di stile, ebbero buone parole per il pittore, di cui non fecero mai il nome.⁷⁵ L'anonima *Lettera di un villeggiante sopra le celebri pitture della Villa di Igneo*, pubblicata nel 1793 nel «Supplemento al Giornale ecclesiastico di Roma»,⁷⁶ era preceduta da un'introduzione che, ben consapevole della potenza persuasiva delle immagini, si lanciava in paragoni con la produzione artistica riformata, una facile analogia tra «eresie»:

Gli scarabocchi e le caricature, che specialmente in quel primo entusiasmo si videro inondare l'Europa per mettere in particolar diletto il papa, i vescovi, i monaci, i teologi della Chiesa cattolica, arrivarono a fare stomaco fino ai più animosi fra i protestanti. [...] Eppure con tutta questa fecondità pittorica de' luterani, degli zuingliani, dei calvinisti, bisogna rendere questa giustizia ai più moderni seguaci di Giansenio e di Quesnello, che hanno superato per avventura que' loro calorosi predecessori.⁷⁷

Le trasformazioni degli anni dell'episcopato di Ricci trovarono formalizzazione nel progetto del granduca dei *57 Puntii ecclesiastici* che furono inviati nel gennaio 1786 a tutti i vescovi della Toscana con la circolare per la convocazione dei sinodi diocesani.⁷⁸ L'invito a riunire le assemblee almeno ogni due anni al fine di riparare ad abusi ed eccessi era accompagnato dall'esortazione a non prendere «i sinodi fatti antecedentemente per modello»

⁷⁴ Il dizionario già nell'Indice delle materie definiva le pitture di Igneo «infami e satiriche». F.E. Guasco, *Dizionario Ricciano ed anti-Ricciano*, pp. 133-134.

⁷⁵ Solamente Beani citava una lettera del 1791 di padre Giuseppe Santini secondo cui «fu carcerato un certo Capponi pittore, perché dipinse la villa d'Igneo con quelli abominevoli emblemi», ma il nome non è stato rintracciato in alcun documento. G. Beani, *I vescovi di Pistoia e Prato*, p. 141. C. d'Afflitto, *Le pitture blasfeme della villa di Igneo*, pp. 178-179. L'autore della *Lettera*, nel descrivere il passaggio dalla prima alla seconda stanza ammetteva: «Vi passammo dunque immediatamente, e non avemmo neanche qui molto di che restare incantati della maestria del pennello e sull'artificio delle figure. Sia stato lo stesso artefice o vi abbiano lavorato più mani, la mi parve una ricerca che non interessasse molto pel nostro oggetto». *Lettera di un villeggiante*, p. 401.

⁷⁶ Fondato nel 1785, il «Giornale ecclesiastico di Roma» era deciso sostenitore dell'autorità papale, ma si presentava in veste moderata per attrarre alcuni gruppi cattolici che simpatizzavano con il giansenismo. Di larga diffusione, puntò principalmente a opporsi alla propaganda ricciana degli «Annali ecclesiastici» di Firenze e della «Raccolta di opuscoli interessanti la religione». G. Pignatelli, *Le origini settecentesche del cattolicesimo reazionario: la polemica antigiansenista del «Giornale ecclesiastico di Roma»*, «Studi Storici», 11, 1970, 4, pp. 755-782. La penna più agguerrita contro Ricci fu quella di Giovanni Marchetti. Idem, *Marchetti, Giovanni*, in *DBI*, 69, 2007, pp. 642-648. Su Marchetti, Guasco e altri autori antigiansenisti, poi anche tenaci controrivoluzionari: L. Guerri, *Uno spettacolo non mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori controrivoluzionari italiani (1789-1799)*, Torino, UTET, 2008.

⁷⁷ *Avviso* in apertura alla *Lettera di un villeggiante*, pp. 375-377, dopo il quale si apriva l'accurata relazione sul ciclo, abile nel cogliere i collegamenti tra le scene e nel far emergere lo scarto tra le storie rappresentate e la concretezza dei fatti. Per esempio l'episodio relativo alla cacciata dei domenicani dalla diocesi dava modo di spiegare come l'apologia di Ricci fosse distante dal sentimento popolare: «[...] e dalla opposta branda escono frettolosi molti fanciulli sul piano, i quali, tolti in mano de' sassi, furiosamente gli scagliano molto de' fuggitivi, per indicare il volenteroso genio de' popoli alla partenza dei reverendi. A me disse *tout le monde* in Prato e in Pistoja, che il popolo generalmente, non meno che la gente culta, compiangeva per lo contrario amaramente questa perdita per ciò che era, e per ciò che significava ancor di più». *Ivi*, pp. 404-405.

⁷⁸ Sulla stesura dei *57 Puntii ecclesiastici*, scaturiti dai suggerimenti di Ricci, ma anche del vescovo di Chiusi: P. Stella, *Sinodi e riforme in Toscana nella seconda metà del Settecento*, in Idem (a cura di), *Atti e decreti del concilio diocesano di Pistoia dell'anno 1786*, II, Firenze, Olschki, 1986, pp. 3-28.

e a «uniformarsi alla sana dottrina e alle leggi dello Stato». Scipione de' Ricci dette attuazione alle disposizioni di Pietro Leopoldo convocando il sinodo diocesano con una pastorale che si riallacciava ai temi del clima riformatore: il richiamo alla prassi della Chiesa primitiva, l'urgenza di un rinnovamento dottrinale e disciplinare, il diritto dei parroci a deliberare assieme al vescovo. Il sinodo di Pistoia – la più aperta battaglia di Ricci e di Pietro Leopoldo alla curia romana – si svolse in sette sessioni dal 18 al 28 settembre 1786, in un clima divenuto di profonda avversione verso il vescovo. Vi confluirono tendenze parrochiste, gianseniste, ma anche gallicane e giuseppinistiche. I tentativi di una riforma generale della Chiesa coinvolsero anche il discorso sulle arti, auspicando di arginare fenomeni di superstizione alimentati dalle immagini pie. Allo scopo di combattere «l'oscuramento delle verità» della religione,⁷⁹ le questioni relative al culto e alla liturgia furono affrontate col proposito di formalizzare gli orientamenti dell'*Aufklärung* cattolica e allontanare qualsiasi pericolo di idolatria, in un'esaltazione del valore didattico delle immagini:

Non dee credersi essere in queste [sacre immagini] alcuna divinità o virtù per cui debbansi onorare in un modo speciale, o fissare in quelle la nostra confidenza ad imitazione dei pagani, che riponevano la loro fiducia negl'idoli. Ma onorando le immagini dobbiamo intendere di riferire questo onore agli originali di esse, di adorare cioè Gesù Cristo in se medesimo e ne' suoi santi. Quindi è che secondo la Tradizione dei Padri tutta l'utilità delle Immagini consiste primieramente nell'essere queste come un libro per gl'ignoranti, nel quale venga loro espresso ciò che non possono apprendere col leggere. Inoltre servono generalmente per tutti a rammentarci più vivamente quel che Gesù Cristo ha fatto per noi, le meraviglie che Dio ha operato ne' suoi santi, gli esempj, che in essi ci ha dato, affinché glie ne rendiamo grazie, e restiamo eccitati ad imitarli. Tali sono i principj su i quali desidera il santo sinodo che siano istruiti i popoli, affinché la loro devozione e le preghiere siano regolate.⁸⁰

I provvedimenti presi riguardarono il divieto di alcune raffigurazioni (in particolare quella del Sacro Cuore di Gesù) e l'eliminazione di quelle immagini «lascive», opulente o troppo venerate dal popolo, ricalcando anche il principio ribadito dall'enciclica di Benedetto XIV che le immagini di Dio dovessero corrispondere al testo biblico.

Tutto quello, lungi dal condurre ai santissimi fini, che la Chiesa ha avuto nel proporci le immagini servisse piuttosto ad allontanarcene, sia totalmente rimosso, come pericolosissimo inciampo, onde: 1. Si rimuovano affatto dalle chiese tutte le immagini, che o presentano falsi dommi, come sarebbero quelle del Cuor carneo di Gesù, o danno agl'idioti occasione di errore, come quelle della Trinità incomprendibile, o finalmente che in vece di esser di edificazione, sono un motivo di scandolo, quali sono le pitture lascive, ridicole, e spiranti un'aria di vanità e di pompa. 2. Si tolgano parimente quelle immagini, nelle quali pare che il popolo riponga una fiducia singolare, o riconosca qualche speciale virtù contro i decreti e l'intenzione della Chiesa.⁸¹

⁷⁹ L'espressione è tratta dal *Decreto della grazia, della predestinazione e dei fondamenti della morale* del sinodo. Il riferimento era alla corruzione e al rilassamento morale della Chiesa, che sarebbero stati causati dalla facilità ad assolvere e dalla perdita di giustizia: era un attacco al lassismo gesuita e ai sostenitori del libero arbitrio presente anche nel catechismo di Mésenguy (seguito da Bottari) e tema comune a tutti coloro cui stava a cuore la dottrina pura dei primi secoli. Idem, *L'oscuramento della verità nella chiesa dal sinodo di Pistoia alla bolla «Auctorem fidei» (1786-1794)*, «Salesianum», 43, 1981, pp. 731-756. M. Caffiero, «La verità crocifissa». *Dal sinodo di Pistoia al millenarismo giansenistico nell'età rivoluzionaria*, in *Il Sinodo di Pistoia del 1786*, pp. 313-325.

⁸⁰ *Sessione VI, Decreto della preghiera*, in *Atti e decreti del concilio diocesano di Pistoia dell'anno 1786*, Firenze, Ant. Giuseppe Pagani e Comp., 1788, pp. 201-202.

⁸¹ *Ibidem*.

La decisione dell'assemblea relativa alla rimozione delle mantelline (che velavano talune immagini incrementando col senso del mistero la credenza a particolari virtù) fu ancora una volta percepita come un attacco alle tradizioni religiose e provocò tumulti popolari. Il problema venne affrontato anche dalla successiva assemblea degli arcivescovi e vescovi della Toscana, riunita dal granduca per discutere le riforme ecclesiastiche: qui veniva respinta l'idea che lo scopo delle immagini fosse solo quello di aiutare «per mezzo dei sensi a sollevarsi con la mente all'archetipo», e ne veniva riconosciuta la funzione sociale.⁸²

Dopo i moti popolari di Prato e Pistoia, Ricci abbandonò la diocesi e nel 1791 fu costretto a dimettersi. Nello stesso momento gli venne a mancare l'appoggio di Pietro Leopoldo, chiamato a Vienna per la corona imperiale dopo la morte di Giuseppe II. Francesco Falchi Picchinesi, successore di Ricci, e Ferdinando III, nuovo granduca, annullarono tutte le riforme sinodali e si tesse a riprendere gradualmente le antiche forme culturali e devozionali. Nel 1794 con la bolla *Auctorum fidei*⁸³ la Chiesa condannava 85 proposizioni del sinodo di Pistoia, individuando quattro tesi erranee anche nelle affermazioni sulle immagini. La prima sottolineata era quella sulla Trinità, considerata «temeraria e contraria al pio costume frequentato nella chiesa, quasi ché non vi siano immagini di sorte alcuna della santissima Trinità comunemente approvate e da permettersi con sicurezza».⁸⁴ Le disposizioni proseguivano definendo «temerarie», «ingiuriose», «offensive» le prescrizioni sinodali riguardanti il contrastare le scelte dei fedeli di porre attenzione a determinate immagini, la proibizione delle titolazioni accordate alla Vergine e il divieto di conservare velate alcune raffigurazioni.

L'*Auctorum fidei* riaffermava così il ruolo prettamente devozionale delle immagini, il cui uso nelle accezioni ribadite era una comune pratica di Chiesa introdotta per fomentare la pietà. I principi di persuasione erano ancora quelli tridentini, ma la convinzione implicita era che la disaffezione dei fedeli del tempo fosse un fenomeno legato anche alla scarsa venerazione delle immagini, che occorreva intensificare. La bolla aveva dato risposta anche alle obiezioni gianseniste riguardanti l'oggetto del culto del Sacro Cuore, accentuandone ancora una volta la questione simbolica.

La complessità dunque delle specifiche figure esaminate – evitando il rischio di arrivare artificiosamente a definizioni rigide – fa quindi emergere quanto per Giovanni Gaetano Bottari lo studio delle reliquie e delle immagini si rapportasse strettamente alla cristianità dei

⁸² D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, p. 241.

⁸³ La bolla di Pio VI fu pubblicata il 28 agosto, proprio nel giorno in cui ricorreva la festa liturgica di sant'Agostino. Attraverso la censura del sinodo pistoiese veniva condannata l'idea di una Chiesa nazionale, svincolata da Roma e subordinata all'autorità politica, cui stavano guardando, in seguito alla diffusione delle idee ricciane, altre realtà, come la Spagna e la Francia, dove molte delle disposizioni della Costituzione civile del clero si accostavano alle tesi del sinodo. La preparazione della bolla fu affidata a tre commissioni e fu il frutto di una lunga gestazione. La storiografia indica nel cardinale Gerdil il principale estensore, ma non si sbilancia nell'individuare il redattore del decreto relativo alle immagini. L. Pásztor, *La curia romana e il giansenismo. La preparazione della bolla «Auctorem fidei»*, in *Actes du Colloque sur le jansénisme*, (Academia Belgica, 2-3 novembre 1973), Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1977, pp. 89-104. P. Stella, *Il sinodo di Pistoia dalla pubblicazione degli atti alla bolla di condanna (1788-1794)*, in *Il Sinodo di Pistoia del 1786*, pp. 221-243.

⁸⁴ Citato in D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini*, p. 244. Il testo rimandava all'enciclica di Benedetto XIV *Sollicitudini nostrae* in merito alla questione, ma stranamente quel documento redatto a partire dagli influssi dell'*Aufklärung* cattolica della metà del secolo veniva poi utilizzato contro gli ultimi sostenitori di quel clima. Già strumentalizzata dagli avversari di Ricci per contrastare la rimozione di diversi dipinti (tra cui rappresentazioni di Dio) dalle chiese di Pistoia e Prato, l'enciclica veniva letta soltanto in funzione normativa per osteggiare il riformismo del vescovo. Idem, *Postfazione* a F. Bœspflug, *Dio nell'arte: Sollicitudini nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato, Marietti, 1986, pp. 336-337.

primi secoli e a un simbolismo virtuoso da contrapporre anche esteticamente ai modelli coevi distorti e sfarzosi, mentre con Scipione de' Ricci il giansenismo italiano, che si era legato al potere politico, avesse intuito la precisa valenza persuasiva dell'arte figurativa, talvolta inquadrandola come potenzialmente pericolosa o all'inverso adoperandola come strumento apologetico. Con diverse forme le considerazioni artistiche e le progettualità dei seguaci italiani del giansenismo continuarono quindi a scongiurare sempre l'idea di «vanità», rendendosi punti di riferimento nei dibattiti contro la magniloquenza e la superstizione e nella predilezione per un'arte tesa a una «regolata devozione».

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com