

Zeitschrift:	Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese
Herausgeber:	Associazione archeologica ticinese
Band:	34 (2022)
Artikel:	La riscoperta dello studio dell'Antico e dei monumenti classici nella grafica storica fra Settecento e Ottocento
Autor:	Cavadini, Nicoletta Ossanna
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1044164

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La riscoperta dello studio dell'Antico e dei monumenti classici nella grafica storica fra Settecento e Ottocento

Nicoletta Ossanna Cavadini
Direttrice m.a.x. museo di Chiasso



1

“(...) Vedo ora qui avverati i sogni della mia prima gioventù; vedo nella loro realtà le prime stampe di cui abbia memoria, quelle viste di Roma, le quali stavano appese alle pareti dell'anticamera, nella casa paterna; vedo ora nella loro realtà esposti tutti ai miei sguardi, quegli oggetti che già conoscevo dai dipinti, dai disegni, dalle incisioni in rame ed in legno, dalle riproduzioni in gesso, ed in sughero” (Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, dalla Lettera datata Roma, 1. novembre 1786).

Lo studio dell'antico nel corso del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento per un giovane bibliofilo, artista o architetto, ma anche per il nobile *connaisseur*, costituiva un momento di apprendimento diretto e indispensabile per avvicinarsi alle discipline delle “arti del disegno” e per la visita a Roma sulle orme del *Grand Tour* come ben ci racconta Goethe. La sensibilità allo studio dell'antico avviene inizialmente in maniera er-

meneutica nell'erudito confronto fra le fonti scritte e il reperto archeologico e vieppiù si orienta sull'indagine diretta condotta attraverso gli scavi e il disegno delle opere ritrovate (fig. 1). La divergenza fra le due visioni metodologiche di apprendimento fu insanabile e si individua anche nel sistema di rappresentazione grafica utilizzata nell'incisione. Il tema non era nuovo, fin dai primi decenni del Settecento, infatti, la rinnovata sensibilità volta allo studio dell'antico veniva diffusa da pubblicazioni specifiche, si ricorda a questo proposito quella dell'abate benedettino Bernard de Montfaucon che diede alle stampe nel 1719 un testo dal titolo *Antiquité expliquée et représentée en figures*, in cui vengono inserite nel testo delle stampe allo scopo di facilitare al lettore una “vaga” suddivisione fra le antichità greche e quelle romane; precedentemente già Francesco Bianchini nel 1697 aveva espresso l'importanza delle immagini grafiche per lo studio dei monumenti anti-

chi, grafiche inserite nel testo per esplicare in forma compiuta il concetto storico-cronologico dei manufatti artistici, poi pubblicato nella sua *Istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli antichi*, uscita a Roma nel 1747. Importante è anche stata l'opera *Entwurf einer historischen Architektur* redatta dall'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach uscita a Vienna nel 1721, in cui la storia illustrata dell'architettura universale rappresentata in grafiche all'acquaforse, individua una sorta di campionario della creatività degli antichi; tale testo avrà un'influenza straordinaria sugli architetti operanti a Roma tra gli anni '40 e '50 del Settecento, che orbitavano attorno a Villa Medici sede dei *pensionnaires* e poi dell'Accademia di Francia in Italia. Sarà però il conte Anne-Claude-Philippe de Caylus, nel secondo volume del suo *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, pubblicato a Parigi nel 1756, a escludere con i suoi raffronti l'unicità del primato dell'architettura romana su quella greca e a precisare l'importanza dei requisiti che lo studioso e l'antiquario dovevano avere, indicando nello specifico di possedere la conoscenza de "le dessin, la lecture et la pratique".

Le *Antichità romane* di Giovanni Battista Piranesi, rappresentano una delle prime espressioni compiute di questo cambiamento proprio per il complesso sistema di rappresentazione grafica pensato fra l'articolazione del testo, della leggenda e delle tavole, metodologia non esente da forti critiche espresse negli anni Sessanta del secolo scorso dalla schiera dei più tradizionalisti studiosi dell'antico operanti a Roma.

La scelta della tecnica espressiva adottata nelle sempre più diffuse stampe dell'antico era in funzione delle sotse differenti visioni concettuali ed estetiche. Infatti nel rappresentare l'espressione grecizzante della bellezza ideale, secondo i paradigmi winckelmaniani, il tratto risulterà molto "pulito e nitido" con l'uso del bulino o con un'acquaforse a chiaroscuro di poco contrastato. In tal caso anche il monumento è identificato nel sistema di rappresentazione come oggetto isolato e di primario interesse visivo, totalmente decontestualizzato; si pensi all'emblematico programma dei *Monumenti antichi inediti* di Johann Joachim Winckelmann.

Winckelmann, la scelta della tecnica grafica per la rappresentazione dei monumenti

Lo studioso tedesco comprese che la raffigurazione grafica era importante, e a maggior ragione necessaria, se l'obiettivo da raggiungere era – come quello da lui espresso – il "mostrare e interpretare" opere fino ad allora sconosciute o erroneamente descritte, scelte rispetto al valore estetico di bellezza "ideale". Tale fine si poteva meglio ottenere attraverso la comparazione effettuata grazie ai testi antichi – Omero *in primis* –, facendo riferimento alla mitologia, alla fabula e agli scritti letterari classici. Questo complesso sistema viene ad essere il fondamento costitutivo dell'ermeneutica

archeologica. Per Winckelmann l'incisione è uno strumento di conoscenza dell'antico che ha il valore di documentazione, non un banco di prova in cui l'esecutore mette in luce la propria soggettiva visione artistica. E la dimostrazione di ciò sta nel fatto che Winckelmann stesso impone l'anomimato al disegnatore e all'incisore nelle lastre realizzate per l'opera dei *Monumenti antichi inediti*, come del resto già fatto da Montfalcon e Caylus. Winckelmann aveva concepito l'opera dei *Monumenti antichi inediti* con il sostegno per i costi di stampa da parte del cardinale Alessandro Albani, suo mecenate e committente, mentre tutta l'operazione estremamente innovativa per copiosità di immagini – riguardante l'esecuzione delle incisioni e i relativi disegni preparatori – è stata assunta interamente a "spese dell'autore" come recita anche la dedica sul frontespizio. Questo permette allo studioso tedesco un'autonomia di scelta degli esecutori dei disegni e degli incisori delle matrici in rame, nonché nei soggetti da rappresentare (fig. 2)

1 Una delle sale dell'esposizione 'La reinterpretazione del classico: dal rilievo alla veduta romantica nella grafica storica', al m.a.x. museo di Chiasso dal 2 marzo al 19 settembre 2021.
(foto m.a.x. museo, Chiasso)

2 Statua di Apollo con la lucertola presente nella collezione di Villa Borghese, autore anonimo. Incisione all'acquaforse inserita in J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, n. 40, 1767.
(foto Collezione d'arte m.a.x. museo, Chiasso)





Sive Fastorum fragmenta, quos Verrius Flaccus, Caii et Lucii, Augusti Neptum, praecceptor ase dispositos in inferiore fori parte conlocaverat, nunc primum edita prout cernuntur in Capitolio servata
nempe characteris et Lapidum forma, additis ad ornatim elegantioribus aliquot veteribus sigillis, et anaglyphis.

* Fragmentum XLIX. in Collegio Romano Patrum Societatis Jesu adseratum.

3

Piranesi e l'utilizzo dell'acquaforse a morsura multipla

Di contrappunto il *furore* piranesiano, visibile nelle incisioni delle *Antichità romane*, già nella prima edizione del 1756 esprime la forza del sentimento attraverso la tecnica all'acquaforse molto chiaroscureggiata con la sovrapposizione, anche in momenti diversi, di interventi a bulino e puntasecca per rafforzare il segno grafico. Il passaggio determinante avviene con le vedute della Città eterna inserite nell'opera delle *Antichità romane*, che costituiscono la più radicale rottura con la tradizione vedutistica e incisoria dell'epoca (fig. 3). Le stampe di Piranesi vogliono far vedere un mondo sconosciuto ed immaginabile, in lui infatti vi è da un lato la finalità conoscitiva, cioè la preoccupazione di trasmettere in maniera attendibile l'immagine del singolo monumento, ma dall'altro il voler trasmettere un messaggio complesso ed intellettuale legato al valore dell'antico e più specificatamente della civiltà romana. Il segno grafico è dato da una straordinaria modulazione di tratti e libertà espressiva tale da non potersi definire "linea", ma nella sua inchiostratura sulla lastra ha come elemento fondante il colore nero, che crea il chiaroscuro, nel contrasto del foglio bianco, ossia creando forti effetti di luce e ombra. La resa globale è senza precedenti, come ha acutamente rilevato lo studioso Luigi Ficacci, l'osservatore si trova coinvolto dentro il piano di rappresentazione, nel quale il soggetto principale deborda oltre i limiti della lastra. La grande perizia tecnica di Piranesi gli permette virtuosismi inusitati per l'acquaforse, riesce nel contempo a rendere la più fedele resa materica dei marmi di cui erano costituiti i monumenti nel loro valore astorico in un confronto dialettico volto all'ineluttabilità del tem-

po reso dal loro invecchiamento e degrado, messo a confronto dell'impotenza dell'uomo rappresentato volutamente sproporzionato e inerme. Inoltre l'architetto veneziano per raggiungere una forte profondità di piani prospettici applica la morsura multipla intervenendo così più volte sulla stessa matrice di rame, per rafforzare i contrasti chiaroscurali e conferire pathos all'incisione. L'acquaforse per Piranesi è uno strumento emotivamente ancora più forte degli scritti teorici per attribuire ai resti archeologici il loro valore storico. L'opera delle *Antichità romane* costituisce perciò un unico organico discorso archeologico, in cui le immagini incise raccontano un lungo lavoro pregresso, quale quello del rilevamento *in situ* del monumento, la restituzione grafica, la rappresentazione della veduta e del contesto, la verifica bibliografica e dei testi antichi per apporre le didascalie o le note corrette ed esplicative. La passione per la romanità espressa da Piranesi lo porta ad attestare il primato dell'architettura romana rispetto a quella greca e nella *querelle* accademica lo scontro riguardava – per il veneziano – la natura stessa dell'arte e l'autonomia della creatività dell'artista.

Rossini e il segno inciso all'acquaforse a sottili passaggi chiaroscurali

Segue quindi Luigi Rossini che apre la via al romanticismo con tocchi di un'incisione sapiente rivolta all'antico e uno sguardo aperto sul paesaggio circostante e alla veduta. Egli esprime anche un sentimento nuovo con la creazione di fantasie architettoniche ottenute grazie all'assemblaggio di vari monumenti simbolici. Molto era cambiato rispetto alle vedute di Giuseppe Vasi e del Piranesi della Roma di fine Settecento,

con il nuovo secolo gli imponenti sterri delle rovine del Foro Romano avevano messo in luce un'antichità sconosciuta, poi restaurata. Le indagini di Carlo Fea e di Antonio Nibby sul Campidoglio, gli scavi della via Appia e delle Terme di Caracalla, o anche gli studi sul Sepolcro di Cecilia Metella erano condotti con metodologia. Lo spirito era diverso, non si ricercava più l'imitazione dell'antico ma l'analisi filologica. Dalla critica è stato anche notato che nell'Ottocento “alla moda delle rovine [...] si aggiunge l'occhio attento del topografo”, la cartografia registra i luoghi degli scavi e ne permette una esatta dimensionalità.

Attraverso le imprese editoriali di Rossini (dieci sono le sue Raccolte e la “undecima” venne pubblicata incompiuta a causa della sua morte) vengono riproposte le immagini più significative e suggestive, realizzate in circa mezzo secolo di alacre attività. L'incisore ravennate va ridisegnando il volto della città, rilevan-

do con acuta e oggettiva attenzione i dati della sua complessa realtà archeologica e dei suoi luoghi più incantevoli (fig. 4). Pur mantenendosi nel contesto della veduta, Rossini non rinunciò mai a documentare filologicamente anche le emergenze archeologiche, apportando delle sostanziali novità rispetto alle precedenti interpretazioni. Il raccontare ancora le bellezze paesaggistiche e monumentali di Roma e dei suoi dintorni, il documentare la vita nei suoi aspetti più pittoreschi e ricchi di peculiarità sono elementi che lo avvicinano a una visione romantica, mentre la ricerca di una documentazione quanto mai puntigliosa, suffragata da acquisizioni sulle fonti e dai diretti confronti con le scoperte moderne, l'illustrare i restauri, ricostruire piante e prospetti di edifici e siti con sottili passaggi chiaroscurali, lo pongono quale protagonista nell'elaborazione culturale della Roma del primo Ottocento.



4

BIBLIOGRAFIA

BIERI S. – OSSANNA CAVADINI N. 2021 (a cura di), *La reinterpretazione del classico: dal rilievo alla veduta romantica nella grafica storica / Reinterpreting the classical: from the relief drawing to the Romantic view in historical graphics*, Ginevra-Milano.

FERRARI S. – OSSANNA CAVADINI N. 2017 (a cura di), *J. J. Winckelmann (1717-1768). Monumenti antichi inediti. Storia di un'opera illustrata / History of an illustrated work*, Ginevra-Milano.

FICACCI L. – OSSANNA CAVADINI N. 2011 (a cura di), *Giovanni Battista Piranesi. Opera grafica*, Milano.

FUSCO M. A. – OSSANNA CAVADINI N. 2014 (a cura di), *Luigi Rossini 1790-1857. Incisore. Il viaggio segreto / Engraver. The secret journey*, Cinisello Balsamo.