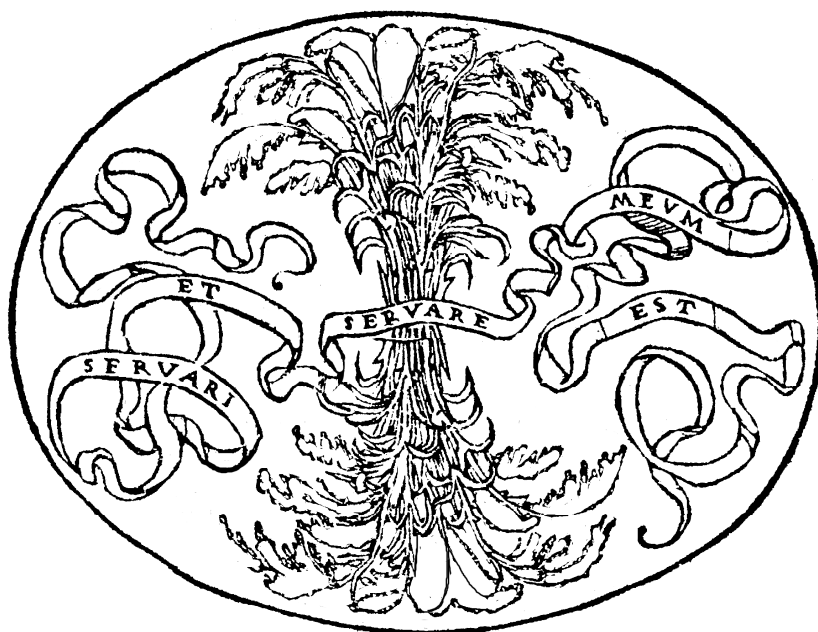


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

12/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Susanna Avery-Quash, Francesco Caglioti, Caroline Elam, Donata Levi,
Tomaso Montanari, Carmelo Occhipinti, Nicholas Penny

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

In memoria di Francis Haskell

P. Barocchi, *Editoriale* p.1

CONCERNING PATRONS AND PAINTERS.

Patronage, collecting and the history of exhibitions

E. Griffey, *A brief description: the language of Stuart inventories* p.3

C. Vicentini, *Nobili dame e vedove pie: devozione e matronage artistico nella Ferrara post-tridentina* p.22

T.M. Vale, *Un ambasciatore portoghese a Roma nel Seicento (1676-1682): tra semplici acquisti di opere d'arte e collezionismo* p.38

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni* p.55

L. Borean, *Per il collezionismo grafico tra Venezia e Londra nel Settecento. Il caso di John Skippe* p.73

G. Coco, *Il viaggio a Firenze di Robert Strange, copista e incisore (1760-1763)* p.86

P. Tucker, *Eyesight, Knowledge, Argument: Charles Fairfax Murray on «Scientific» Connoisseurship* p.106

M.M. Mascolo, *«America's Rembrandt»* p.144

CONCERNING REDISCOVERIES IN ART.

The visual, historiographical and literary reception of artworks and aspects of the history of taste

E. Carrara, *Il manoscritto autografo del Discorso sopra l'eccellenza del S. Giorgio di Donatello di Francesco Bocchi* p.170

J. Graham, *Amorous passions: Vasari's legend of Fra Filippo Lippi in the art and poetry of the Nineteenth century* p.187

CONCERNING TASTE AND THE ANTIQUE.

The rediscovery and reception of the antique and antiquarian studies

E. Dodero, *«Tutto quel di buono, che habbi osservato tra marmi, e metalli che fussero capaci di suggerir qualche notita riguardevole dell'antico»: il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo e qualche novità sulle collezioni romane di antichità* p.211

E. Vaiani, *«Clues to the ancient world»: le piccole antichità nel Museo Cartaceo, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi* p.235

V. Carpita, *Caylus e la pittura antica: tra teoria estetica e didattica artistica* p.255

ARTE & LINGUA

M. Quaglino, *«Spedizione» e «perdimento». Il lessico della prospettiva negli autografi di Leonardo da Vinci* p.277

CAYLUS E LA PITTURA ANTICA: TRA TEORIA ESTETICA E DIDATTICA ARTISTICA

Les hommes montent sur les épaules les uns des autres.

Le comte de Caylus

Nel fondamentale saggio *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* (1993), Francis Haskell riservò al conte di Caylus un ruolo di rilievo nel capitolo *Dialogo tra antiquari e storici*, mettendo in luce gli aspetti innovativi delle sue indagini antiquarie e, al contempo, rilevando la mancanza di un'ampiezza di visione necessaria per riunire in una sintesi coerente le intuizioni raggiunte¹. Negli anni immediatamente successivi le ricerche di Alain Schnapp e principalmente di Marc Fumaroli avviarono una serie di studi che hanno sottratto all'oblio questa importante figura di artista-*amateur*². Il presente contributo, focalizzato sull'analisi dei testi che Caylus dedicò alla pittura antica in occasione di conferenze, memorie e pubblicazioni, intende tracciare la maturazione delle riflessioni del conte in rapporto alle *querelles* dell'epoca e alle scoperte archeologiche, tentando di comprenderne le ambiguità, le contraddizioni e l'assenza di sintesi.

Nato nel 1692, Anne-Claude Philippe era figlio primogenito del luogotenente-generale Jean-Anne de Tubières conte di Caylus (1666-1704) e di Marthe Le Valois (1672-1729), nipote di Mme de Maintenon sposa segreta di Luigi XIV³. Rimasto orfano di padre in tenera età, fu Mme de Caylus a impartire al giovane conte l'educazione necessaria per vivere a corte. Entrato appena quindicenne nell'armata del Re Sole, Caylus rinunciò tuttavia a una brillante carriera militare e pubblica, vivendo per il resto dei suoi giorni da libero cittadino, senza mai percepire una pensione statale⁴. Le sue inclinazioni allo studio e alla vita mondana furono incoraggiate, fin dal 1706, dalla frequentazione della casa del ricco banchiere e collezionista Pierre Crozat, in rue de Richelieu. Il giovanissimo Caylus era stato qui iniziato alla filosofia, alla storia, all'arte, frequentando i più eminenti membri della *République des Lettres*: oltre allo stesso Crozat, ricordiamo l'incisore ed erudito collezionista Pierre-Jean Mariette, i letterati Roger de Piles e l'abate Claude-François Fraguier, gli artisti Antoine Watteau e Charles de la Fosse.

Dopo aver compiuto i suoi viaggi di formazione in Italia (1714-1715), in Grecia e Turchia (1717-1718), ad Amsterdam e Londra (1724)⁵, il conte non si allontanò più da Parigi

Il presente testo, aggiornato quanto alla bibliografia, è stato presentato in forma seminariale all'interno del Corso di Storia dell'Archeologia del prof. Salvatore Settis presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'a.a. 2006-2007.

¹ HASKELL 1997, pp. 159-163. Cfr. anche PUCCI 1993, pp. 108-123, DECULTOT 2000, *passim* e DECULTOT 2004.

² SCHNAPP 1994, pp. 210-215. FUMAROLI 1992-1993; FUMAROLI 1995; FUMAROLI 1996; FUMAROLI 2003, pp. 23-50; FUMAROLI 2010; FUMAROLI 2013, pp. 469-662.

³ Per la biografia di Caylus oltre ai numerosi contributi di Fumaroli, vedi *CAYLUS MECENE DU ROI* 2002, REES 2006, MEDVEDKOVA 2009, GOUGEAUD-ARNAUDEAU 2010. Ritratti intimi della personalità di Caylus, non privi di risentimenti e antipatie personali, ci sono stati consegnati dai fratelli de Goncourt e da Cochin (E. GONCOURT-J. GONCOURT 1878, p. 151; COCHIN 1880, pp. 25-81). Opere fondamentali sono anche *CORRESPONDANCE INEDITE* 1877 e ROCHEBLAVE 1889.

⁴ Cfr. *VOYAGE D'ITALIE* 1914, p. III; FUMAROLI 2003, pp. 32-33.

⁵ Caylus affidò all'amico Mariette i suoi diari manoscritti. Quello del viaggio in Italia, passato dal bibliofilo Guillaume Libri a Lord Ashburnham e acquistato dal governo italiano nel 1886, è conservato alla Biblioteca Mediceo-Laurenziana (Cod. Laur. Ashburnh. n. 1578 -1501- pubblicato da Pons: *VOYAGE D'ITALIE* 1914). Alla Bibliothèque Nationale de France (NAFr 4996) è invece approdato il diario di viaggio in Grecia e Turchia pubblicato da Schazmann (*VOYAGE DE CONSTANTINOPLE* 1938). Cfr. QUEYREL 2012.

dedicando tutte le sue energie ai campi più disparati della cultura: autore di romanzi e storie frivole ed erotiche, disegnatore e incisore di traduzione, mecenate e guida per numerosi artisti, antiquario e collezionista, scrittore di opere erudite. È difficile definire e circoscrivere l'attività di Caylus: il suo eclettismo andava a braccetto con la sua indipendenza da qualsiasi potere politico e religioso⁶. Infatti, pur essendo fedelissimo alla corona francese, scelse di non occupare mai un posto alla corte, esercitando un'azione libera dall'interno delle istituzioni della cultura francese⁷. Conduceva un'esistenza semplice, spendeva i suoi averi per accrescere le sue collezioni (donate al re) e per sovvenzionare gli artisti dotati ma indigenti⁸. Caylus frequentava i salotti letterari e ne istituì uno nella propria dimora di rue de Bourgogne, dove accoglieva i suoi amici circondato da mummie, resti di templi e antichità di ogni genere. Proprio un'antica urna in porfido del suo cabinet fu scelta dal conte per la sua sepoltura, avvenuta nel settembre 1765 in Saint-Germain-l'Auxerrois, parrocchia dei re di Francia⁹.

I viaggi in Italia e nel Levante furono importanti per il giovane conte¹⁰, ma ancor più la frequentazione del ricchissimo *cabinet* parigino di Crozat, vero e proprio atelier: qui, dal 1712 al 1719 guidato dall'amico Watteau, Caylus apprese i segreti del disegno e della pittura e, copiando molti dei circa diciannovemila disegni collezionati da Crozat, il conte imparò a distinguere le maniere degli antichi maestri, acquisendo una straordinaria competenza. Grazie anche a Mariette, Caylus arrivò a padroneggiare il mezzo grafico e incisivo tanto da essere incaricato di riprodurre all'acquaforte i disegni per il *Recueil* di Crozat, nonché le gemme e millecinquecento medaglie in oro del Cabinet du Roi¹¹.

Per i suoi meriti artistici (era anche un famoso incisore di traduzione da maestri contemporanei), nel 1731 Caylus entrò all'Académie royale de Peinture et de Sculpture con il titolo di *honoraire amateur*. Di fronte ai membri dell'Académie egli presentò, nei trent'anni che seguirono, ben sedici biografie di artisti francesi del XVII-XVIII secolo e dodici saggi sul mestiere e sulla poetica delle arti¹². Caylus ristabilì così l'uso delle conferenze che si era quasi totalmente perduto e condusse in seno all'Accademia una vera e propria riforma del gusto e dello status sociale dell'artista. Una di queste prime conferenze pronunciata da Caylus il 7 giugno 1732 ebbe come tema il disegno. Rianimando la celebre *querelle* tra le due fazioni dei *poussinisti* e dei *rubenisti* capeggiate da André Félibien e Roger de Piles¹³, Caylus assegnava negativamente al colore la capacità di mascherare le imperfezioni di un cattivo disegno e riteneva quest'ultimo – soprattutto nelle copie dai grandi maestri – indispensabile per la formazione del pittore e l'unica via per penetrare e comparare le «maniere» degli artisti: ai giovani allievi dell'Académie il conte raccomandava di esercitarsi nella copia dai maestri non solo per migliorare la propria pittura, ma anche per divenire capaci, meglio di un *connaisseur*, di

⁶ Caylus scrisse: «A la cour on n'est en général amoureux que par politique, jaloux que par grimace, ami qu'en apparence; la pitié y est feinte, la douleur étrangère». MEMOIRES 1874, p. 56.

⁷ FUMAROLI 2003, pp. 59-61.

⁸ VOYAGE D'ITALIE 1914, pp. XVI-XVIII; FUMAROLI 1996; FUMAROLI 2010.

⁹ Per l'urna oggi al Louvre vedi la scheda di G. Scherf in L'ANTIQUITE REVEE 2010, pp. 154-157.

¹⁰ Nelle memorie di Caylus relative al viaggio in Italia, l'unica pittura antica citata è l'affresco staccato delle *Noces Aldobrandini*: «A un des coins de ce jardin il y a un cabinet à café joliment décoré et c'est là que l'on voit les fameuses "Noces", indubitablement peinture à fresque antique; ce morceau m'a fait bien du plaisir à voir» (MEMOIRES 1874, pp. 268-269). Alcune considerazioni circa lo scarso interesse del giovane Caylus per la pittura antica in NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2004, pp. 120-121. Caylus si era recato anche a Ercolano, ma all'epoca affioravano solo pietre bruciate e non erano ancora stati intrapresi gli scavi. MEMOIRES 1874, p. 255.

¹¹ HASKELL 1987; LECA 2005.

¹² FUMAROLI 1995, p. 229.

¹³ Cfr. LES CONFERENCES DE L'ACADEMIE ROYALE 1996; LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES 2001.

giudicare e distinguere le copie dagli originali e di stabilire l'epoca di un'opera¹⁴. Intorno a questa rivendicazione in favore degli artisti (e degli *amateurs*) Caylus imperniò tutta la sua successiva riflessione sull'arte antica e moderna¹⁵.

Dieci anni dopo aver pronunciato la conferenza sul disegno, nel 1742 Caylus venne ammesso all'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, dove fino alla sua morte presentò ben quarantadue memorie che spaziavano dall'antichità classica ed egizia alla storia medievale francese¹⁶.

Prima dell'arrivo del conte tra i ranghi degli accademici, solo tre conferenze erano state dedicate alla pittura antica. La prima dissertazione *De l'ancienneté de la Peinture*, tenuta nel 1709 dall'abate Fraguier¹⁷, mirava a dimostrare che la pittura è più antica tanto della poesia, poiché esisteva già presso le popolazioni barbare che non conoscevano la scrittura, quanto della scultura, smentendo dunque Plinio¹⁸. L'accademico francese escludeva tuttavia dalla sua trattazione qualunque cenno ai reperti pittorici dell'antichità e, pur essendo interessato esclusivamente ai testi letterari, non tracciava alcuna storia della pittura.

Il secondo intervento sull'argomento tenuto all'Académie des Inscriptions venne pronunciato nel 1725 da Moreau de Mautour con il titolo *Sur un morceau de peinture à Fraisque, apporté de Rome*¹⁹. La breve dissertazione era dedicata a un frammento di pittura scoperta sul monte Esquilino e giunto da Roma nel gennaio 1722 grazie al cardinale de Rohan. Tuttavia il relatore non dimostrava particolare entusiasmo per questa pittura che non aveva mai «causé aucun excès de surprise ou d'admiration»²⁰.

Infine, nel 1728 l'abate Claude Sallier pronunciò i suoi *Discours sur la perspective de l'Ancienne Peinture ou Sculpture* nei quali sosteneva, contro quanto aveva scritto Charles Perrault nel suo *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688), che gli antichi conoscessero la prospettiva lineare e aerea sulla base dei testi di Platone, Vitruvio e Plinio²¹.

La prima conferenza di soggetto antiquario che Caylus tenne all'Académie des Inscriptions fu la *Mémoire sur les pierres gravées*, letta l'11 agosto 1744²². Esordiente di fronte al pubblico degli accademici, Caylus ricorreva al topos dell'*excusatio* per precisare la natura delle sue competenze: egli era un incisore capace di 'leggere' le gemme in quanto opere d'arte, ma non era un erudito in grado di compiere ricerche specialistiche (Caylus non conosceva né il latino, né il greco)²³.

Al cospetto dei *savants* dell'Académie des Inscriptions, il conte di Caylus si presentava nelle vesti di un artista, mal celando tuttavia l'orgoglio di esserlo: proprio in quanto tale –

¹⁴ «En général, des yeux éclairés par le dessin remarquent des différences considérables où le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite», in ROCHEBLAVE 1889, p. 319.

¹⁵ Cfr. REES 2006.

¹⁶ FUMAROLI 1995, p. 229.

¹⁷ FRAGUIER 1717.

¹⁸ Già nel 1688, nel suo *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault aveva messo in luce le incoerenze del XXXV libro di Plinio.

¹⁹ MOREAU DE MAUTOUR 1729.

²⁰ *Ivi*, p. 300. La breve dissertazione è accompagnata da una tavola incisa da Ph. Simonneau.

²¹ SALLIER 1733; cfr. MICHEL 1984, p. 106.

²² CAYLUS 1753a.

²³ «Avant d'entrer en matière, je crois devoir prévenir qu'ayant gravé toutes les pierres en creux du cabinet du Roy, j'en ai donné les planches à M. Mariette mon ami. Il a joint à cette suite une dissertation dont le public jugera bien-tôt. Elle est établie sur les mêmes principes que ce Mémoire, mais remplie de recherches; et si je ne me trompe, elle ne laisse rien à désirer pour l'ordre, la netteté et l'étendue [...]. Mon dessin n'est pas de me livrer ici à des recherches savantes don je me tirerais fort mal: je n'ai entrepris que de faire envisager les pierres, comme ouvrages de l'art; de prouver que l'on peut distinguer les manières, les temps et les pays où les pierres ont été travaillées, et déterminer les originaux avec la même certitude que dans la peinture» (*ivi*, pp. 239-240 e 241-242).

come aveva già sostenuto nella conferenza sul disegno del 1732 – egli si riteneva in grado di distinguere, meglio di un *connaisseurs*, la maniera (lo stile), l'epoca, la provenienza, l'eventuale derivazione (ovvero gli originali dalle copie). Come vedremo, Caylus si arricchirà sempre più di competenze propriamente erudite e antiquarie soprattutto grazie agli amici e fidati collaboratori Mariette, il numismatico Jean-Jacques Barthélemy e l'epigrafista teatino Paolo-Maria Paciaudi; ma è fondamentale rilevare che la formazione del conte era quella di un *artista-amateur*²⁴. Proprio grazie alla pratica artistica e alle conoscenze tecniche, Caylus rivendicava la superiorità di giudizio dell'artista non solo di fronte ai membri dell'Académie de Peinture et de Sculpture, bensì anche – ed è questo il punto di maggior novità – davanti ai *savants* dell'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Addirittura, in una conferenza all'Académie des Inscriptions letta il 15 giugno 1745, Caylus si proponeva di chiarire alcuni passi tecnici di Plinio che i traduttori eruditi avevano frainteso giacché privi di una profonda conoscenza delle arti e delle loro tecniche²⁵.

Sorta in Italia nei primi decenni del Seicento²⁶, la polemica fra artisti e non circa la capacità di giudicare la qualità di un'opera, divampò in Francia alla fine del secolo. Prima di Caylus, già Roger de Piles nel 1677²⁷ e Antoine Coypel nelle sue conferenze del 1713-1714 all'Académie royale de peinture et de sculpture²⁸ avevano rivendicato l'autorità dei pittori in materia di giudizio. Il primo a mettere in discussione questa prerogativa che gli artisti tendevano a riservarsi fu André Félibien, membro dell'Académie des Inscriptions²⁹, seguito da altri due letterati: l'abate Jean-Baptiste du Bos con le *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* del 1719³⁰ e La Font de Saint-Yenne nelle *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, pubblicate anonimamente a L'Aia nel 1747³¹. Il pamphlet di La Font, che presto si seppe scritto da questo letterato lionese molto legato alla regina, scosse profondamente il mondo accademico parigino e costituì un evento cruciale per comprendere la reazione di Caylus contro la pittura *à la mode* (oggi definita rococò) affermatasi a partire dal periodo di profonda crisi monarchica coinciso con la fine del regno di Luigi XIV e la Reggenza di Filippo d'Orléans (1715-1723)³². La Font, grande conoscitore della pittura antica e moderna, scrisse le sue *Réflexions* in occasione del Salon degli artisti dell'Académie nell'agosto 1746, criticandoli senza riserve: «la plupart de nos peintres sont peu inventeurs, parce qu'ils sont peu studieux et rares lecteurs; l'ignorance est fille de la paresse, et la compagne de la médiocrité»³³. Il giudizio di La Font rappresenta una perfetta sintesi di ciò che Caylus si impegnò da quel momento a sconfiggere attraverso un vero e proprio progetto pedagogico: il conte infatti cercò di

²⁴ Sul nuovo approccio di Caylus alle vestigia dell'antichità come oggetti d'arte, KÄFER 1983, pp. 423-426 e DECULTOT 2004.

²⁵ CAYLUS 1953b.

²⁶ SPARTI 2008, pp. 58 e sgg.

²⁷ De Piles (1677) sosteneva in particolare che il giudizio sui colori, sulla disposizione e sull'insieme compositivo dovesse essere riservato agli artisti.

²⁸ COYPEL 1721 (ora in *LES CONFÉRENCES DE L'ACADEMIE ROYALE* 1996, pp. 395-519).

²⁹ FELIBIEN 1666-1688, cit. in MICHEL 1993, p. 217.

³⁰ L'abate du Bos accusava le persone 'del mestiere' di essere vittime della loro routine, schiavi delle regole, quando non anche di gelosie e dunque incapaci di accedere al *sentiment*. Questo, e non il *raisonnement*, secondo du Bos permette di giudicare le opere in base all'*invention* che è per lui il merito principale delle creazioni artistiche, cioè l'espressione delle passioni dove per eccellenza si manifesta il genio. DU BOS 1719, II, pp. 305 e sgg.

³¹ Vedi MICHEL 1993, pp. 227-235; DEMORIS-FERRAN 2001.

³² Sulla *conversion* di Caylus e della cerchia di intellettuali gravitanti attorno alla Direction des Bâtiments cfr. ora il fondamentale FUMAROLI 2013, in part. pp. 507 e sgg.

³³ LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, p. 77.

approntare una serie di strumenti di formazione tecnica e culturale per i giovani artisti affinché essi potessero acquisire un nuovo, importante ruolo nella società.

Già l'anno successivo alla pubblicazione delle *Réflexions* di La Font, Caylus nella vita di Watteau letta di fronte agli artisti dell'Accademia (23 febbraio 1748) presentava l'amico di gioventù come esempio negativo (autodidatta e antiaccademico) e lanciava il suo duplice messaggio: il giudizio d'arte compete agli artisti; l'azione ossia la trama – aldilà dei generi – è sull'esempio degli antichi l'unico mezzo per comunicare «surtout dans l'Héroïque, ce feu sublime qui parle à l'esprit»³⁴. Non mi dilungherò sull'amicizia tra Caylus e Watteau che finì poco prima della morte del pittore delle feste galanti (1721)³⁵. Basti dire che, se nella sua giovinezza il conte aderì al libertinismo epicureo della Reggenza che permeava gran parte dell'élite aristocratica della corte e delle accademie, a partire dal 1719 si avvicinò invece alle posizioni di coloro che, come sua madre, caldeggiavano la restaurazione del *grand-goût* di Luigi XIV e la sconfitta del cattivo gusto moderno *rocaille*. In particolare, la pittura di Watteau apparteneva a quella sfera di valori privati e di esperienze intime – peraltro condivisa da Caylus anche attraverso la scrittura di novelle facete – che non potevano trovare spazio all'interno dell'Académie royale, fondata e mantenuta dal sovrano e dunque messaggera per vocazione di quei valori pubblici che il re incarnava³⁶. Caylus apprezzava il gusto, l'effetto e le piacevoli illusioni della pittura alla moda, leggera e ariosa, di Watteau³⁷, ma al contempo, davanti all'uditorio degli artisti, ne individuava tutti quei difetti – causati dalla mancanza di formazione accademica – che essi dovevano assolutamente evitare: la maniera, l'ignoranza dell'anatomia e l'incapacità di disegnare il nudo, la ripetizione dei temi, l'esecuzione trascurata (tanto che l'eccesso di olio faceva già all'epoca deperire le superfici dei suoi dipinti) e soprattutto l'assenza di azione.

Ancora di fronte all'Académie de Peinture, il 7 settembre 1748 il conte pronunciava la conferenza *De l'amateur*, seconda e più diretta risposta al testo di La Font il quale aveva sostenuto che il *connaisseur* deve giudicare l'arte senza conoscerne le regole e le tecniche. Caylus, al contrario, affermava che l'*amateur* «ne peut que penser et méditer sur l'art, mais la pratique est comme la clé qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence»³⁸.

La difesa della superiorità dell'artista (e dell'*amateur*) condotta da Caylus non si limitava tuttavia al giudizio estetico, bensì si proponeva, proprio grazie al suo stesso esempio, come vero e proprio contributo innovativo per lo studio dell'arte tanto antica quanto moderna, allora praticato pressoché esclusivamente dai letterati.

Nel 1749 Caylus pronunciava all'Académie des Inscriptions tre memorie di soggetto antiquario: una dedicata all'architettura antica³⁹, la seconda all'uso dei vasi nei banchetti⁴⁰ e la terza alla prospettiva degli antichi⁴¹. In quest'ultima, confutando le posizioni di coloro che, come Perrault, sostenevano che gli antichi non conoscessero la prospettiva, Caylus sposava la tesi dell'abate Sallier (1728), servendosi tuttavia non tanto dei testi antichi quanto delle medaglie e delle pitture superstiti:

³⁴ E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881, p. 40.

³⁵ FUMAROLI 1996.

³⁶ Sulla conferenza del 1748, cfr. FUMAROLI 2013, pp. 513-516 e pp. 582-584.

³⁷ La biografia presentata dal conte non può considerarsi una stroncatura senza riserve dell'arte di Watteau. Proprio riconoscendone i limiti, Caylus indirettamente difendeva l'antico amico nei confronti del giudizio impietoso espresso da La Font: «Un assemblage informe de couleurs qui détonnent toutes, et qui ne laissent aux figures ni vie ni ressemblance» (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747, p. 98). Cfr. DEMORIS 2003 e DEMORIS 2004.

³⁸ CAYLUS/FONTAINE 1910, p. 131-132, cit. in DEMORIS 2003, p. 34.

³⁹ CAYLUS 1756a.

⁴⁰ CAYLUS 1756b.

⁴¹ CAYLUS 1756c.

La peinture ancienne, au moins la plus parfaite et la plus terminée, n'existe plus pour nous convaincre du degré auquel les Anciens ont porté la perspective; il est certain qu'au siècle même d'Auguste les tableaux de Zeuxis et d'Apelle, de Protogène et des autres grands peintres du bon temps de la Grèce se distinguoient à peine, tant la peinture en étoit évaporée, effacée, et le bois vermoulu [...]. Que nous reste-t-il aujourd'hui pour établir notre jugement, soit pour attaquer, soit pour défendre? Quelques peintures sur la muraille que nous sommes trop heureux d'avoir, mais que notre goût pour l'antique ne doit pas nous faire admirer également. Toutes belles qu'elles puissent être à de certains égards, il est certain qu'on ne peut les comparer à ces superbes tableaux dont les auteurs anciens ont fait de si grands éloges [...]. Ces arts [la scultura e la pittura] se suivent; je le dirai sans cesse, et j'ajouterai qu'il est physiquement impossible que l'un sût élégant et sublime, tandis que l'autre auroit été réduit à un point de platitude et d'imperfection, telle que serait en effet une peinture sans relief, sans dégradation, enfin sans ce qu'on appelle l'intelligence et l'harmonie, parties de l'art, qui toutes, quoiqu'elles ne paraissent pas appartenir directement à notre objet, doivent cependant être comprises sous le nom de la perspective dont elles font partie⁴².

La strategia difensiva di Caylus, che consisteva nell'estendere alla pittura i meriti della scultura, sarà la stessa che Winckelmann avrebbe adottato nei *Pensieri sull'imitazione* (1755)⁴³. Ancora nella memoria sulla prospettiva degli antichi, Caylus argomentava:

Dans le nombre prodigieux des peintures qu'on dit que le roi de Naples a fait retirer des ruines d'Herculanum, si l'on pouvoit raisonner sur ce qu'on n'a point vû, j'insisterais beaucoup sur un sujet de composition dont on nous parle depuis long-temps, et qui représente, dit-on, une scène parée de ses chœurs. La perspective du trait doit au moins s'y faire sentir, supposé, comme il y a beaucoup d'apparence, que la couleur ait souffert. Si ce fait est vrai, cet exemple devoit absolument détruire la prévention qui règne encore dans l'esprit de quelques Savans, qui croient sur la foi d'autrui, que les Anciens ne connoissoient point la perspective. On ne sauroit trop comprendre la profondeur des racines que cette prévention a jetées, et par conséquent la difficulté que l'on trouve à les arracher. Je me flatte encore que les desseins gravés que le roi de Naples fait espérer depuis long-temps à toute l'Europe, serviront à confirmer [...]⁴⁴.

Le notizie delle scoperte di Ercolano (individuata nel 1709, gli scavi iniziarono sistematicamente nel 1738), che circolavano in Italia e in Inghilterra fin dal 1739-1740, si erano diffuse in Francia a partire dal 1747, anno in cui vennero pubblicate ben cinque relazioni in francese⁴⁵. Questi primi commenti entusiasti circa la qualità e la bellezza delle pitture erano stati tuttavia accolti da Caylus con una certa cautela:

Cependant, quelqu'opinion qu'on puisse en avoir, il faut convenir que ces ouvrages n'ont point été faits par des Grecs, ou du moins dans le temps que les arts florissoient dans la Grèce: ils ne peuvent avoir été faits que par des Italiens, ou des Grecs du second ordre, bien des siècles après la mort d'Apelle; et pour les juger sainement, il faudroit encore pouvoir les comparer avec les morceaux que nous ne saurions jamais avoir⁴⁶.

⁴² *Ivi*, p. 323.

⁴³ Se Winckelmann nel primo volume *dei Monumenti antichi inediti* (1767) sosterrà che la scultura è più antica della pittura, Caylus viceversa non sembra essersi mai interessato alla definizione di tali priorità.

⁴⁴ CAYLUS 1756c, pp. 323-324.

⁴⁵ MICHEL 1984, p. 106. Su Caylus e le pitture di Ercolano vedi anche PAGANO 2007.

⁴⁶ CAYLUS 1756c, pp. 324. Sul *goût à la greque* inaugurato a Parigi da Caylus, FUMAROLI 2013, pp. 511-513, 641-654.

Nell'attesa che fossero pubblicate le pitture di Ercolano (Pompei era stata appena scoperta nel 1748), Caylus lamentava che purtroppo nessuna delle opere scritte nell'antichità sulla prospettiva pittorica (ad esempio il trattato di ottica di Euclide) si era conservata e che i pochi frammenti superstiti di pittura (senza appunto contare Ercolano) erano in generale figure singole su fondi vaghi e monocromi, così come pubblicati da Pietro Santi Bartoli e George Turnbull⁴⁷. Caylus esaltava tuttavia le *Nozze Aldobrandini* (per la loro «simplicité e noblesse», per «la touche libre et pleine d'esprit» e «la belle simplicité de la perspective»⁴⁸) e le pitture della tomba dei Nasoni (in particolare la scena con la caccia al cervo che si trova alla tavola XXX incisa da Pietro Santi Bartoli, commentando: «on sera frappé des progrès que les Anciens avoient faits dans la perspective»⁴⁹).

Erano i valori morali trasmessi da questa nobile semplicità degli antichi che Caylus indicava agli artisti dell'Académie quale fine della loro arte e nello stesso 1749 il conte faceva adottare un regolamento che obbligava gli allievi a disegnare dall'antico⁵⁰. Ciò non escludeva la pratica del disegno dal naturale e dagli antichi maestri (Raffaello in primis), ma il disegno dall'antico permetteva di avvicinarsi alla natura incontaminata dei Greci.

Dopo la conferenza sulla prospettiva, Caylus tornò ripetutamente sull'argomento della pittura antica impegnandosi, prim'ancora dell'uscita del primo volume delle tanto attese *Antichità di Ercolano esposte* (1757), in un vero e proprio tour de force. Gli interventi del conte difendevano la pittura antica dagli attacchi dei moderni detrattori che, a partire dal 1751, avevano riaperto la *querelle* contro gli antichi, mettendo in dubbio la qualità delle pitture di Ercolano ed estendendo la loro critica negativa a tutta la pittura dell'antichità.

In particolare nel giugno 1751, appena rientrato da un viaggio in Italia durante il quale aveva visitato Ercolano, l'incisore Charles-Nicolas Cochin, protagonista di una fulminea scalata sociale che lo porterà a diventare nel 1755 segretario perpetuo dell'Académie de Peinture et de Sculpture, inviò a Caylus una missiva nella quale sosteneva che gli antichi non conoscessero la moderna prospettiva e dava alle stampe una *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici* corredata da alcune incisioni dalle pitture eseguite a memoria⁵¹. Il pamphlet, che ebbe un immediato successo anche in Italia, non solo negava agli antichi la conoscenza della prospettiva, ma sosteneva che la pittura fosse l'arte che gli antichi praticavano a un minor grado di perfezione.

La risposta di Caylus non si fece attendere e, prendendo a pretesto il Salon dell'Académie royale nell'agosto 1751, il conte scrisse una lunga digressione sulla pittura antica. Questa non aveva niente in meno della pittura moderna, se non un'invenzione tecnica: l'uso dei colori a olio. Malgrado il vantaggio di un'esecuzione molto facile, questa moderna pratica non permetteva alla lunga una buona conservazione delle opere⁵² e poteva dunque considerarsi una mediocre invenzione (argomento ripreso successivamente da Winckelmann nella *Storia dell'Arte dell'antichità* del 1764).

Le opere di pittura dei Greci – scriveva Caylus – possono essere ammirate dai contemporanei non grazie ai poeti e agli storici antichi che ne avevano scritto, i quali non

⁴⁷ CAYLUS 1756c, pp. 326-327. Caylus si riferiva al trattato di TURNBULL 1740 e agli in-folio con le incisioni di Bartoli (BARTOLI-BELLORI 1680; LE PITTURE ANTICHE 1706). Anche Turnbull sosteneva che gli antichi conoscessero la prospettiva.

⁴⁸ CAYLUS 1756c, p. 329. Per il giudizio fortemente negativo di Perrault sulle *Nozze Aldobrandini*, si veda MICHEL 1984, p. 106.

⁴⁹ CAYLUS 1756c, p. 330.

⁵⁰ BOCH, 1997, p. 54.

⁵¹ Sul rapporto polemico tra Caylus e Cochin, vedi MICHEL 1993, *passim*.

⁵² Malgrado Caylus non citi Watteau, ci sembra riecheggino le considerazioni già espresse nel 1748 sul deperimento dei suoi dipinti a causa di un eccessivo uso di olio.

erano «plus connaisseurs que le sont la plupart de nos historiens et de nos poètes», bensì «sur la foi de la grandeur de leur dessin et de l'élégance de leur composition; et ce sont leurs belles statues qui nous fournissent des preuves incontestables de l'une et de l'autre»⁵³.

Esattamente come aveva sostenuto nel 1749 nella conferenza sulla prospettiva degli antichi, Caylus considerava la pittura e la scultura come due sorelle cresciute con gli stessi principi e nella condivisione delle stesse caratteristiche. Pertanto i contemporanei, come Cochin, che ritenevano la pittura antica secca e piena di difetti rispetto alla scultura, commettevano un errore poiché non sapevano distinguere le epoche e perché spesso gli antichi – come del resto gli scrittori moderni – non erano stati capaci di descrivere con chiarezza le loro pitture. L'elogio della pittura greca, che non si scioglieva in lamenti per sua perdita, era pretesto dunque per riaffermare l'inferiorità di giudizio sull'arte da parte dei letterati e dei *connaisseurs*, ma fu anche il momento in cui Caylus prese atto della pericolosità del giudizio degli artisti moderni.

La *querelle des Anciens et des Modernes* tornava dunque a riaccendersi animatamente negli anni a cavallo della metà del XVIII secolo, in una serrata sequenza di botta e risposta che vide come oggetto della disputa la pittura antica. Alle posizioni di Cochin, riprese nel 1752 dal marchese d'Argens che definiva le pitture di Ercolano e le celebri *Nozze Aldobrandini* «sans perspective et sans couleur»⁵⁴, Caylus oppose una lunga *Dissertation sur la peinture des anciens*, letta in ben tre sessioni prima all'Accadémie des Inscriptions (1752-1753) e poi davanti all'Accadémie royale de Peinture et de Sculpture (1753-1754)⁵⁵.

La *Dissertation sur la peinture des anciens* costituiva una riflessione su alcuni capitoli del XXXV libro di Plinio articolata in tre parti. La prima parte riprendeva la conferenza tenuta nel 1745 nella quale Caylus aveva spiegato alcuni passi pliniani sulle tecniche artistiche mal interpretati dai traduttori; questa volta le correzioni del conte si appuntavano sulle incoerenze e sugli sbagli commessi a suo avviso dallo stesso Plinio, il quale non era un artista bensì un letterato⁵⁶. La seconda parte della conferenza trattava in particolare dei generi della pittura in Plinio e delle tecniche pittoriche degli antichi, come il disegno con punte di rame o d'argento su tavolette e pelli, e l'encausto. Su questa antica tecnica, il conte pur ammettendo la difficoltà di seguire Plinio, anticipava alcune conclusioni degli studi e delle analisi che aveva condotto con l'aiuto del chimico Michel Joseph Majault e che avrebbe pubblicato nel 1755. La terza e ultima parte della *Dissertation* trattava dei pittori greci poiché

tous les Peintres dont Pline fait mention, son Grecs; du moins des noms qu'il rapporte, il y en a très-peu qui paroissent appartenir aux Romains: et son silence sur ceux de cette Nation qui ont professé la Peinture, confirme ce que j'ai dit à leur égard, dans le recueil d'antiquités que j'ai eu l'honneur de présenter au public⁵⁷.

⁵³ CAYLUS/FONTAINE 1910, p. 2.

⁵⁴ BOYER D'ARGENS 1752, p. 16. cit. in MICHEL 1984, p. 110.

⁵⁵ CAYLUS 1759; cfr. MICHEL 1984, pp. 667-668.

⁵⁶ L'autore antico, ad esempio, si contraddiceva sul primato dell'invenzione della pittura attribuita ora ai Greci, ora agli Egizi; inoltre riteneva la nascita pittura posteriore dell'assedio di Troia, opinione che il conte smentiva – come già aveva fatto l'abate Fraguier nel 1709 – con i passi omerici relativi allo scudo di Achille e al ricamo di Elena. Infine all'alta considerazione che Plinio riserva al colore dei dipinti, Caylus ribatteva che la parte principale della pittura consiste «dans le dessein qui exprime l'action, dans la pensée qui conduit la main, enfin dans le génie si bien exprimé par la fable de Prométhée. Les desseins des grands maîtres, qui ne sont point coloriés, sont une preuve de ces vérités» (CAYLUS 1759, pp. 161-162).

⁵⁷ *Ivi*, p. 190. Nell'ultima parte della *Dissertation* Caylus, attraverso il testo di Plinio, tracciava un *excursus* sulle scuole e sui pittori greci, lodando in particolare Zeusi eccellente nel dipingere i «mœurs» come lo è stato Raffaello di cui esclamava «quels caractères, quelle réunion de grandeur, de simplicité, de noblesse cet illustre moderne n'a-t-il pas mis dans toutes ses têtes, et sur-tout dans celles des Vierges!» (*Ivi*, pp. 195-196) e i pittori

Caylus infatti aveva appena pubblicato il primo tomo del suo *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Parigi 1752-1767, in sette volumi; dal terzo volume del 1759 si aggiunsero le antichità galliche). Nella dedica ai membri dell'Académie des Inscriptions, il conte si dichiarava riconoscente perché, se prima «je ne regardois que du côté de l'art, ces restes de l'Antiquité sçavante échappés à la barbarie des temps», grazie a loro egli aveva appreso «mille singularités de l'Histoire, du culte, des usages et des moeurs de ces Peuples fameux, qui par la vicissitude des choses humaines, ont disparu de dessous la Terre qu'ils avoient remplie du bruit de leur nom»⁵⁸. Nell'*Avertissement* del *Recueil* (1752) il conte maturava inoltre due aspetti determinanti nello sviluppo della sua riflessione metodologica. Se nella prima conferenza tenuta all'Académie des Inscriptions nel 1744 (*Mémoire sur les pierres gravées*) si era presentato come incisore e disegnatore, Caylus nella sua prima opera antiquaria data alle stampe proferiva, non senza orgoglio, di aver operato a vantaggio della posterità una sintesi tra la carriera dell'artista e quella del letterato:

J'aurai du moins ouvert une carrière féconde en découvertes, et dans laquelle l'homme de Lettres comme l'Artiste doivent également entrer. L'un en joignant la connoissance de l'art à celle des faits historiques, rendra son étude moins sèche pour lui, et plus utile à la postérité; l'autre perfectionnera son talent, en approchant un peu plus de la manière noble et simple du bel antique⁵⁹.

Inoltre Caylus argomentava distesamente che il gusto degli uomini muta in relazione ai paesi e alle epoche:

Le goût d'un peuple diffère de celui d'un autre peuple presqu'aussi sensiblement que les couleurs primitives diffèrent entr'elles; au lieu que les variétés du goût national en différents siècles peuvent être regardées comme des nuances très fines d'une même couleur. [...] On doit dire cependant qu'en général, des yeux éclairés par le dessein, remarquent des différences considérables, où le commun des yeux ne voit qu'une ressemblance parfaite; et les règles qui conduisent les premiers sont aussi sûres que celles qui nous apprennent l'âge d'un manuscrit⁶⁰.

Se nella conferenza sulla prospettiva degli antichi del 1749 il conte aveva parlato di una pittura di Ercolano sulla base di una descrizione che gli era stata fornita, nel *Recueil* del 1752 presentava nella sezione delle antichità greche due frammenti di pittura antica ercolanese del suo cabinet, il secondo dei quali gli era stato portato dall'architetto Soufflot. Nella descrizione del primo frammento, Caylus non si esimeva dal biasimare la lentezza nella pubblicazione delle scoperte e il severo proibizionismo imposto da Carlo III, re delle due Sicilie⁶¹. Proprio per la

come Panfilo che coltivavano le lettere. Tuttavia niente è sopravvissuto di questi grandi artisti e, poiché i greci hanno conosciuto e praticato tutti i generi e tutte le maniere, compresi i soggetti più bassi e ignobili, e poiché i romani preferivano il colore (l'aspetto decorativo) al soggetto, oggi non possediamo altro che soffitti, cupole e decorazioni domestiche.

⁵⁸ CAYLUS 1752-1767, I, *A Messieurs de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*.

⁵⁹ *Ivi*, I, *Avertissement*, pp. XII-XIII. Cfr. la lettera di padre Paciaudi inviata a Caylus da Roma il 29 aprile 1761: «Vous réunissez deux qualités qui vous mettent au-dessus de tous les autres antiquaires; à la connoissance de l'antiquité vous joignez celle des arts. Ordinairement ceux qui écrivent sur les anciens monumens, ne connoissent que l'antiquité, et leur travail ne peut être d'aucune utilité pour les artistes; vous avez ouvert une route nouvelle, peu de savans seront capables de la suivre; ainsi votre réputation est d'autant plus solide, qu'elle est plus propre à être enviée qu'imitée» (*LETTRES DE PACIAUDI* 1802, pp. 234-235).

⁶⁰ CAYLUS 1752-1767, I, *Avertissement*, pp. VIII-IX.

⁶¹ «On ne s'y contente pas d'ôter aux étrangers tous les moyens d'acquisition, on leur interdit encore toutes les études et toutes les copies» (*Ivi*, I, p. 150). Caylus sosteneva che le Arti si fossero formate in Egitto, per passare in

sommatoria e indiretta conoscenza delle pitture scoperte, la posizione di Caylus è molto cauta: egli non difendeva aprioristicamente e in toto la pittura degli antichi dagli attacchi dei suoi moderni detrattori, bensì valutava con attenzione caso per caso. Per questa ragione, non esitava a definire il primo frammento non particolarmente bello né per il disegno né per il colore e trascurato nei dettagli⁶², il secondo invece degno di maggior apprezzamento⁶³. Caylus constatava tuttavia che le *Nozze Aldobrandini* avrebbero mantenuto per lungo tempo, tanto per il disegno quanto per la composizione, il primato fra tutte le pitture antiche.

L'offensiva dei moderni non conosceva soste e nel 1754 uscivano le *Observations sur les Antiquités de la Ville d'Herculanum*, traduzione del testo apparso a Londra nel 1753 in lingua inglese, ma scritto da due francesi: l'architetto e incisore Jérôme-Charles Bellicard e Charles-Nicolas Cochin⁶⁴. Le critiche erano ancora più severe di quelle contenute nella *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici* che Cochin aveva pubblicato nel 1751: persino le pitture raffiguranti il *Teseo* e il *Telefo*, divenuti celebri ben prima della pubblicazione delle *Antichità di Ercolano*, erano tacciate di mediocrità quanto al disegno e all'esecuzione, insinuando così che gli antichi maestri non avessero mai prodotto alti risultati degni dei moderni. In altri termini, Bellicard e Cochin riprendevano il ragionamento deduttivo di Caylus e lo facevano vacillare con una sorta di controdeduzione: se è vero che i pittori disponevano di sublimi esempi scultorei ai quali ispirarsi, perché non hanno prodotto esempi pittorici di un livello tale di perfezione e maestria da costituire a loro volta una scuola anche per i pittori mediocri che ci hanno lasciato gli unici dipinti superstiti di Roma e in particolare di Ercolano? Tutta la pittura antica era condannata senza appello.

Dopo aver pubblicato a Ginevra nel 1755 la *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, un vero e proprio saggio tecnico per gli artisti che riscosse un certo successo anche tra i falsari⁶⁵ e che lo fece entrare in polemica con l'avversario Diderot⁶⁶, Caylus si preoccupò di fornire ai giovani accademici non solo la tecnica ma anche i soggetti degli antichi. Pubblicò così una serie di libretti che offrivano una sistematica raccolta di soggetti tratti da Plinio e da Pausania (1755)⁶⁷, da Omero e da Virgilio (1757)⁶⁸ e dalla vita di Ercole (1758)⁶⁹.

Nel frattempo, nel maggio del 1756 il conte acquistò trentatré disegni di pitture antiche di Pietro Santi Bartoli (in gran parte tuttavia copie attribuibili al figlio Francesco da originali

Etruria perdendo il carattere della grandezza, poi in Grecia dove sono giunte alla più «noble élégance» (*Ibidem*, I, *Avertissement*, p. IX) e poi a Roma dove sono decadute.

⁶² *Ivi*, I, tav. LV, n. 1, pp. 149-151.

⁶³ «Les restes de la peinture ancienne sont à un tel point recherchés par les Antiquaires, que j'ai fait graver ce morceau, quoiqu'il ne soit pas d'une parfaite conservation: parce qu'en examinant avec attention, il sera aisé d'y remarquer l'esprit, la légèreté de la touche, et la facilité de l'Artiste qui l'a exécuté; toutes choses qui ne se trouvent pas ordinairement dans les monumens de ce genre» (*Ivi*, I, tav. LVI, n. 1, p. 152).

⁶⁴ Cfr. GORDON 1990.

⁶⁵ Il saggio tratta esclusivamente della tecnica antica che Caylus, dall'analisi dei passi di Plinio e grazie alle ricerche chimiche di Majault, aveva resuscitato e consegnato agli artisti viventi. Non pochi collezionisti, tra i quali Barthélemy, il re d'Inghilterra, il cardinale Albani, consigliati da Mengs o da Venuti, avevano acquistato come pitture di Ercolano dei *pastiches* che Caylus aveva riconosciuto come tali. La Comdamine gli spedì da Roma alcune pitture affermando «je ne connois que vous qui puissiez réussir à convaincre de faux, ce qui a séduit les plus habiles gens de ce pays» (*VOYAGE D'ITALIE* 1914, pp. XLIX-L). Sul commercio 'segreto' di pitture di Pompei a Roma si leggano alcune lettere di Barthélemy (*CORRESPONDANCE INEDITE* 1877, pp. 521, 524-526, 533, 539-557).

⁶⁶ MASSEAU 2004.

⁶⁷ CAYLUS 1755.

⁶⁸ CAYLUS 1757.

⁶⁹ CAYLUS 1758.

del padre). L'anno dopo (1757) usciva il preziosissimo *Recueil de Peintures Antiques, Imitées fidelement pour les couleurs & pour le trait, d'après les Desseins coloriés faits par Pietre-Sante Bartoli*, un'opera in-folio nella quale erano pubblicate le incisioni in facsimile dai disegni di Bartoli, realizzate sotto la supervisione di Caylus. Dopo la tiratura di soli trenta esemplari, le tavole incise furono spezzate, tanto che la seconda edizione postuma del 1783 contiene delle stampe (di qualità inferiore) realizzate da nuove matrici. Uno di questi trenta esemplari venne donato dallo stesso Caylus alla Bibliothèque Royale, mentre i disegni vennero affidati nel 1764 al Cabinet des Estampes. La preziosità dell'opera non consisteva solamente nella fedelissima riproduzione grafica e nella rarità degli esemplari in circolazione, bensì anche nella clausola d'acquisto imposta dal conte:

Je les distribuirai sans acception de persone, et seulement à ceux qui me les demanderont avec promesse de les faire colorire d'après les originaux; et pour leur en faciliter le moyens et rendre l'exécution plus commode, je déposerai mes dessins au Cabinet du Roi, qui veut bien ne les recevoir qu'à condition de les communiquer a ceux qui auront pris avec moi l'engagement que je leur impose⁷⁰.

Il *Recueil de Peintures Antiques*, introdotto da un testo di Caylus, comprendeva il commento erudito alle tavole scritto da Mariette e uno studio sul mosaico di Palestrina dell'abate Barthélemy. Nel suo *Avertissement*, Caylus articolava con lucidità tutte le argomentazioni da lui in precedenza impiegate a difesa della pittura antica, ma la sua riflessione andava ben oltre. Riprendendo quanto aveva espresso *en passant* nella conferenza sulla prospettiva (1749) e più distesamente nel *Recueil d'Antiquités* del 1754 sul gusto mutevole in relazione ai paesi e alle epoche, Caylus poneva la questione del giudizio sulla pittura degli Antichi «non su un piano di superiorità o inferiorità, ma di diversità»⁷¹. Il gusto dei moderni, influenzato dall'educazione e dalle consuetudini, è lontanissimo da quello degli antichi e perciò incapace di comprenderlo:

Nos yeux accoutumés à une magie de la peinture, qui, trop souvent hors du vrai, n'en cause pas moins une sorte d'illusion et de prestige, auroient peine à se faire à cette simplicité de composition, à cette unité de clair-obscur, à ces couleurs pures et entières, qui faisoient les délices des Anciens, et qui, j'ose le dire, méritoient encore de faire les nôtres, si l'amour de la nouveauté et le désir de montrer de l'esprit ne nous avoient fait perdre insensiblement le goût de la belle et simple nature⁷².

L'*Avertissement* venne abilmente impiegato da Caylus anche per replicare alle critiche di Bellicard e Cochin nelle loro *Observations sur les Antiquités de la Ville d'Herculanum* (1754): il conte rifletteva che se per assurdo le pitture superstiti non fossero prodotti dell'arte mediocre dei Romani, ma di quella sublime dei Greci, la qualità di queste pitture e i luoghi secondari (corridoi, bagni, cubicoli) o inaccessibili (tombe), non potevano certamente renderle un modello. I moderni dovevano rassegnarsi a non possedere neppure una delle opere dei grandi pittori celebri nel passato; tuttavia, per quanto mediocri, i frammenti di pittura romana superstiti dovevano suggerire l'idea di quelle che erano state le meraviglie dell'arte greca. Infine

⁷⁰ CAYLUS 1757-1760, *Avertissement*, p. 12.

⁷¹ SAVETTIERI 2006, p. 137.

⁷² CAYLUS 1757-1760, *Avertissement*, p. 2. Cfr. quanto dichiarato da Caylus nella conferenza *De la composition* del 1750: «Dans tout les genres, le simple est la voie la plus sûre pour arriver au grand et à la vérité» (cit. in *VOYAGE D'ITALIE* 1914, p. 563).

Caylus tracciava un *excursus* sulle precedenti raccolte di disegni e stampe da antiche pitture⁷³, ponendo il suo *Recueil de Peintures Antiques* nella gloriosa tradizione inaugurata da Raffaello, ma precisandone pure i tratti di novità consistenti nelle tavole incise a puro contorno e successivamente colorate.

Due anni dopo, nel 1759, usciva il terzo tomo del *Recueil d'Antiquités*, nella cui *Préface* Caylus esponeva tutte le caratteristiche che un vero antiquario deve possedere (tra le quali ovviamente la pratica del disegno). Nell'introduzione alla terza parte dedicata alle antichità greche, il conte pubblicava la sua ultima dissertazione in difesa della pittura antica, a sostegno della quale chiamava, per la prima volta in maniera determinate, quel Plinio così spesso emendato: è grazie all'autore antico che Caylus dimostrava che la pittura con Apelle era giunta ad un livello di perfezione addirittura superiore alla scultura, e che talvolta le pitture antiche erano acquistate ad un prezzo incredibilmente più elevato rispetto alle statue.

Pur essendo uscito nel 1757 il primo tomo delle *Antichità di Ercolano*, Caylus affermava che non gli era possibile esprimere un giudizio sulla base delle incisioni, ribadendo tuttavia che le pitture di quegli artisti non potevano essere del livello delle sublimi opere dei greci. E aggiungeva: «la preuve de la médiocrité de leur talent, résulte de la supériorité qu'on aperçoit dans les petits sujets, tels que les ornemens, les animaux, et les médiocres parties de l'Art»⁷⁴. Il singolare apprezzamento della qualità straordinaria delle decorazioni e delle grottesche ercolanesi – che sarà ripreso con il medesimo tono di eccezionalità da parte di Winckelmann nelle *Novità sulle scoperte più recenti di Ercolano* del 1764 – sintetizza bene le due anime del conte – come due facce di una stessa medaglia –, l'una affascinata dalla frivola pittura *à la mode*, l'altra impegnata nel rinnovamento dell'arte sull'esempio degli antichi. Anche nella vita di Watteau pronunciata dieci anni prima (1748) Caylus descrivendo l'attività di decoratore di bellissimi soffitti con minute scenette e ornamenti, ammetteva:

Mais c'est à regret, je l'avoue, que j'en fais une sorte d'éloge: puisque ce genre a non seulement fait détruire les plafonds des appartement que les plus habiles peintres avoient exécutés; mais que ce changement de mode, auquel les ornemens de plâtre ont succédé, vous prive encore tous les jours d'une occupation qui vous permettoit d'employer votre talent dans le grand et dans le héroïque⁷⁵.

A dieci anni di distanza, tuttavia la fiducia che Caylus riponeva nella superiorità di giudizio degli artisti rispetto ai *connaisseurs* non era più così incondizionata. Nel *Recueil* del 1759 il conte si dichiarava pronto a considerare i pittori e gli scultori come «des meilleurs juges, et les connoisseurs les plus confirmés» a patto che essi considerassero l'arte antica senza «des lunettes de l'amour-propre» e spinti dal desiderio di imparare e di confrontare i monumenti dell'antichità per la storia che essi raccontavano e per la maniera degli artisti che in diverse epoche li avevano prodotti⁷⁶.

Le idee che Caylus andò maturando intorno alla pittura antica nel corso di quasi un trentennio (dall'ingresso nell'Académie royale nel 1731 fino al 1759), e che possiamo ripercorrere grazie alla sua eccezionale prolificità di scrittore, furono non solo il riflesso delle sensazionali scoperte archeologiche di Ercolano, quanto soprattutto la reazione al fervido

⁷³ L'*excursus* abbracciava i disegni di Raffaello e dei suoi allievi come Giovanni da Udine, quelli di Cassiano dal Pozzo e del cardinale Camillo Massimi, i disegni incisi da Pietro Santi Bartoli e dal figlio Francesco, fino al trattato di Turnbull pubblicato a Londra nel 1740 con 50 tavole realizzate da Camillo Paderni in parte da disegni già dal Pozzo confluiti nella raccolta Albani.

⁷⁴ CAYLUS 1752-1767, III, p. 110.

⁷⁵ E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881, p. 83.

⁷⁶ CAYLUS 1752-1767, III, p. 113.

dibattito artistico che vide proprio in quegli anni la nascita della critica d'arte in Francia⁷⁷. Nell'elaborazione della teoria delle arti di Caylus, le ambiguità, le contraddizioni e la deliberata assenza di sintesi possono essere comprese alla luce dell'esigenza di trovare un difficile punto di equilibrio tra la superiorità del giudizio dell'artista e quella del letterato, tra la difesa della pittura antica e la raggiunta consapevolezza che il gusto dei moderni è incapace di comprendere quello degli antichi, tra il fascino della frivola pittura *à la mode* e l'impegno nel rinnovamento morale dell'arte sull'esempio degli antichi. Fulcro delle sue riflessioni fu quella relatività del valore storico e artistico dei resti dell'antichità e delle categorie di giudizio a essi applicati, che fa di Caylus uno dei più sensibili interpreti del suo tempo.

⁷⁷ Cfr. DEMORIS-FERRAN 2001.

BIBLIOGRAFIA

BARTOLI–BELLORI 1680

P.S. BARTOLI, G.P. BELLORI, *Le Pitture antiche del sepolcro de' Nasonii nella via Flaminia, idisegnate ed intagliate alla similitudine degli antichi originali, da Pietro Santi Bartoli, descritte ed illustrate da Gio. Pietro Bellori*, Roma 1680.

BOCH 1997

J. BOCH, *L'esthétique du comte de Caylus: un nouveau classicisme expressif*, «Litteratures», 36, 1997, pp. 49-70.

BOYER D'ARGENS 1752

J.B. DE BOYER D'ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes Ecoles de Peinture*, Parigi 1752.

CAYLUS 1752-1767

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Parigi 1752-1767.

CAYLUS 1753a

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Mémoire sur les pierres gravées*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, XIX, 1753, pp. 239-249.

CAYLUS 1953b

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Éclaircissements sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts dépendans du dessein*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, XIX, 1753, pp. 250-286.

CAYLUS 1755

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Nouveaux sujets de Peinture et de Sculpture*, Parigi 1755.

CAYLUS 1756a

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *De l'architecture ancienne*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, XXIII, 1756, pp. 286-319.

CAYLUS 1756b

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Des Vases, dont les Anciens faisoient usage dans les Festins*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, XXIII, 1756, pp. 342-368.

CAYLUS 1756c

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *De la perspective des anciens*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE 1710-1843*, XXIII, 1756, pp. 320-341.

CAYLUS 1757

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère, et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume*, Parigi 1757.

CAYLUS 1757-1760

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Recueil de Peintures Antiques, Imitées fidelement pour les couleurs & pour le trait, d'après les Dessesins coloriés faits par Pietre-Sante Bartoli*, Parigi 1757-1760.

CAYLUS 1758

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir, par l'auteur des Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*, Parigi 1758.

CAYLUS 1759

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Dissertation sur la peinture des anciens*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE 1710-1843*, XXV, 1759, pp. 149-214.

CAYLUS/FONTAINE 1910

A.C.P. DE TUBIERES CONTE DI CAYLUS, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée*, a cura di A. FONTAINE, Parigi 1910.

CAYLUS MECENE DU ROI 2002

Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle, Catalogo della mostra, a cura di I. Aghion, Parigi 2002.

COCHIN 1880

C.N. COCHIN, *Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*, a cura di C. Henry, Parigi 1880.

CORRESPONDANCE INÉDITE 1877

Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même, a cura di C. Nisard, Parigi 1877.

COYPEL 1721

A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Parigi 1721.

DÉCULTOT 2000

E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Parigi 2000.

DÉCULTOT 2004

E. DÉCULTOT, *Winckelmann et Caylus. Enquête sur les rapports de l'histoire de l'art au savoir antique*, in *LE COMTE DE CAYLUS 2004*, pp. 59-78.

DÉMORIS 2003

R. DÉMORIS, *Le comte de Caylus et la peinture: pour une théorie de l'inachevé*, «Revue de l'art», 142, 2003, p. 31-43.

DÉMORIS 2004

R. DÉMORIS, *Le comte des Caylus entre théorie et critique d'art: une esthétique du "lâché"?*, in *LE COMTE DE CAYLUS 2004*, pp. 17-41.

DÉMORIS-FERRAN 2001

R. DÉMORIS, F. FERRAN, *La peinture en procès: la naissance de la critique d'art au siècle des Lumières*, Parigi 2001.

DU BOS 1719

J.B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I-II, Parigi 1719.

FÉLIBIEN 1666-1688

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents Peintres*, I-V, Parigi 1666-1688.

FRAGUIER 1717

C.F. FRAGUIER, *De l'ancienneté de la Peinture*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE* 1710-1843, I, 1717, pp. 75-89.

FUMAROLI 1992-1993

M. FUMAROLI, *Un gentilhomme universel: Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus (1694-1765)*, «Annuaire de Collège de France», XCIII, 1992-1993, pp. 563-581.

FUMAROLI 1995

M. FUMAROLI, *Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions*, «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», gennaio-marzo 1995, pp. 225-250.

FUMAROLI 1996

M. FUMAROLI, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, «Revue de l'art», 114, 1, 1996, pp. 34-47.

FUMAROLI 2003

M. FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Parigi 2003.

FUMAROLI 2010

M. FUMAROLI, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans L'Europe des Lumières*, in *L'ANTIQUITE REVEE* 2010.

FUMAROLI 2013

M. FUMAROLI, *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*, Parigi 2013.

E. GONCOURT–J. GONCOURT 1878

E. DE GONCOURT, J. DE GONCOURT, *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, Parigi 1878.

E. GONCOURT–J. GONCOURT 1881

E. DE GONCOURT, J. DE GONCOURT, *L'art du XVIII^{me} siècle*, Parigi 1881.

GORDON 1990

A.R. GORDON, *Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51. The Discoveries at Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture*, in «Metropolitan Museum Journal», 25, 1990, pp. 49-142.

GOUGEAUD-ARNAUDEAU 2010

S. GOUGEAUD-ARNAUDEAU, *Le Comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*, Parigi 2010.

HASKELL 1987

F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte*, Venezia 1987.

HASKELL 1997

F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997 (edizione originale *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven 1993).

HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843

Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie. I-LI, Parigi 1710-1843.

KÄFER 1983

M. Käfer, *Jacob Spon et Bernard de Montfaucon*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», 4, 1983, pp. 414-426.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1747

E. LA FONT DE SAINT-YENNE, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, L'Aia 1747.

L'ANTIQUITE REVEE 2010

L'Antiquité révee. Innovations et résistances au XVIIIe siècle, Catalogo della mostra, a cura di G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf, Parigi 2010.

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES 2001

La Querelle des anciens et des modernes, a cura di A.M. Lecoq, Parigi 2001.

LECA 2005

B. LECA, *An Art Book and its Viewers: The "Recueil Crozat" and the Uses of Reproductive Engraving*, «Eighteenth-Century Studies», 38, 4, Summer 2005, pp. 623-649.

LE COMTE DE CAYLUS 2004

Le Comte de Caylus: les arts et les lettres, Atti del convegno (Oxford, 26-27 maggio 2000), a cura di N. Cronk, K. Peeters, Amsterdam 2004.

LE PITTURE ANTICHE 1706

Le Pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni, disegnate et intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli e Francesco Bartoli [...] descritte et illustrate da Gio. Pietro Bellori e Michelangelo Causei de La Chausse, Roma 1706.

LES CONFERENCES DE L'ACADEMIE ROYALE 1996

Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle, a cura di A. Mérot, Parigi 1996.

LETTRES DE PACIAUDI 1802

Lettres de Paciaudi au Comte de Caylus, a cura di A. Sérieys, Parigi 1802.

MASSEAU 2004

D. MASSEAU, *Caylus, Diderot et les Philosophes*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 45-57.

MEDVEDKOVA 2009

O. MEDVEDKOVA, *Le comte de Caylus entre les antiquaires, les amateurs et les artistes*, in *Réseaux de l'esprit en Europe, des Lumières au XIX e siècle*, Atti del convegno (Coppet dicembre 2003), a cura di W. Berelowitch e M. Porret, Ginevra 2009, pp. 123-148.

MEMOIRES 1874

Mémoires et réflexions du comte de Caylus, imprimés pour la première fois sur le manuscrit autographe, Parigi 1874.

MICHEL 1984

C. MICHEL, *Les peintures d'Herculanum et la querelle des Anciens et des Modernes*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1984 (1986), pp. 105-117.

MICHEL 1993

C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Parigi 1993.

MOREAU DE MAUTOUR 1729

P.B. MOREAU DE MAUTOUR, *Sur un morceau de peinture à Fraisque, apporté de Rome*, in *HISTOIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE 1710-1843*, V, 1729, pp. 297-300.

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO 2004

L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, *La Rome de Caylus et "l'Idea del bello"*, in *LE COMTE DE CAYLUS* 2004, pp. 111-123.

PAGANO 2007

E. PAGANO, *Caylus e le pitture ercolanesi*, «Anabases», 6, 2007, pp. 113-134.

PILES 1677

R. DE PILES, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Parigi 1677.

PUCCI 1993

G. PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma 1993.

QUEYREL 2012

F. QUEYREL, *Le voyage de Constantinople du comte de Caylus en 1716-1717*, in *Du voyage savant aux territoires de l'archéologie. Voyageurs, amateurs et savants à l'origine de l'archéologie moderne*, Atti del convegno (Parigi 11-12 giugno 2010), a cura di M. Royo, M. Denoyelle et alii, Parigi 2012, pp. 11-36.

REES 2006

J. REES, *Die Kultur des Amateurs: Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692 - 1765)*, Weimar 2006.

ROCHEBLAVE 1889

S. ROCHEBLAVE, *Essai sur le comte de Caylus*, Parigi 1889.

SALLIER 1733

C. SALLIER, *Discours sur la perspective de l'Ancienne Peinture ou Sculpture*, in *HISTOIRE DE L'ACADEMIE ROYALE 1710-1843*, XVIII, 1733, pp. 97-107.

SAVETTIERI 2006

C. SAVETTIERI, *Dal neoclassicismo al romanticismo*, Roma 2006.

SCHNAPP 1994

A. SCHNAPP, *La conquista del passato. Alle origini dell'archeologia*, Milano 1994 (edizione originale *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris 1993).

SPARTI 2008

D. L. SPARTI, *Novità su Giulio Mancini. Medicina, arte e presunta «Connoisseurship»*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52, 2008, pp. 53-72.

TURNBULL 1740

G. TURNBULL, *A Treatise on ancient painting containing observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans*, Londra 1740.

VOYAGE DE CONSTANTINOPLE 1938

Voyage de Constantinople, a cura di P.É. Schazmann, «Gazette des beaux-arts», 897, 1938, pp. 272-292; 899, 1938, pp. 111-126; 902, 1938, pp. 309-322.

VOYAGE D'ITALIE 1914

A.C.P. DE TUBIÈRES CONTE DI CAYLUS, *Voyage d'Italie*, a cura di A.-A. Pons, Parigi 1914.

ABSTRACT

Anne-Claude Philippe de Tubières, conte di Caylus (1692-1765) dedicò grande attenzione alla pittura antica tanto in occasione di conferenze e memorie presentate all'Académie royale de Peinture et de Sculpture e all'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, quanto in pubblicazioni di notevole pregio editoriale (come il *Recueil d'Antiquités* [...], Parigi 1752-1767, 7 volumi, e il *Recueil de Peintures Antiques* [...], Parigi 1757).

Attraverso l'analisi di questi testi, il contributo qui proposto intende delineare la maturazione delle posizioni di Caylus in rapporto alle *querelles* dell'epoca e alle scoperte archeologiche, dimostrando come le ambiguità, le contraddizioni e la deliberata assenza di sintesi fossero dettate dall'esigenza di trovare un difficile punto di equilibrio tra la superiorità del giudizio dell'artista e quella del letterato, tra la difesa della pittura antica e la raggiunta consapevolezza che il gusto dei moderni è incapace di comprendere quello degli antichi, tra il fascino della frivola pittura à la mode e l'impegno nel rinnovamento morale dell'arte sull'esempio degli antichi. L'analisi degli stadi complessi del pensiero di Caylus cercherà di ricostruire la logica che lo condusse a sostenere, nell'ultimo suo scritto sulla pittura antica (1759), la relatività del valore storico e artistico dei resti dell'antichità e delle categorie di giudizio a essi applicati, conclusione che fa di Caylus uno dei più sensibili interpreti del suo tempo.

Anne-Claude Philippe de Tubières, Count of Caylus (1692-1765), paid specific attention to ancient painting, both in lectures and memoirs read at the Académie royale de Peinture et de Sculpture and at the Académie des Inscriptions et Belles Lettres, and in remarkable and precious publications (*Recueil d'Antiquités* [...], Paris 1752-1767, 7 volumes, and *Recueil de Peintures Antiques* [...], Paris 1757).

Through the analysis of these texts, the article aims to sketch out the development of Caylus's thought, considered in relationship with the debates of the time and with archaeological discoveries, and to show how the ambiguities, the contradictions and the deliberate absence of synthesis on part of Caylus were dictated by the need to strike a difficult balance between the value to be given to the judgment of the artists and that of men of letters, between the exploitation of ancient painting and the awareness that the modern taste was unable to understand the taste of the ancients, between the fascination of frivolous painting *à la mode* and a commitment to moral renewal, based on the example of the art of the ancients.

The analysis of the stages of Caylus's thought aims to reconstruct the logic that led him to support, in the last of his writings on ancient painting (1759), the relativity of historical and artistic value about the ruins of antiquity and the categories of judgment applied to them. This conclusion makes Caylus one of the most sensible interpreters of his time.