

FRANCESCO ALGAROTTI CONSERVATEUR A DRESDE AVANT WINCKELMANN

REMARQUES SUR UN PARCOURS INTELLECTUEL

par

*Paola FAEDO**

Dans un coin du tableau où en 1878 Théobald von Oer a imaginé une réunion d'intellectuel qui, rassemblés dans la bibliothèque de Nöthnitz, écoutent une leçon passionnée de Winckelmann sur un moulage tiré de l'Apollon du Belvédère, paraît aussi, un peu à l'écart, Francesco Algarotti¹.

Cette rencontre n'est arrivée que dans l'imagination de l'auteur de la *Geschichte der Künste in Sachsen*, l'historien qui avait accompagné dans ses voyages en Italie le fils d'Auguste III, le Prince Friedrich Christian².

Bien sûr, ce sont des concordances biographiques qui sont la cause principale de la présence du comte vénitien dans ce coin de bibliothèque, près du cardinal Archinto et du Canaletto ainsi que de Lessing et de Heyne : la charge de conservateur des antiquités à Dresde, qui a été celle de Winckelmann, avait été auparavant occupée par Algarotti³. Mais j'aimerais supposer qu'en imaginant cette rencontre de Winckelmann et Algarotti en Saxe on ait aussi suggéré l'existence de liaisons culturelles entre les deux.

Les pages des essais et des lettres d'Algarotti ont surtout attiré l'attention des littérateurs et des historiens de l'art italien, de l'art vénitien du XVIIIème siècle en particulier qui a eu en Algarotti un commanditaire et un conseiller des artistes, un entremetteur pour les aristocrates d'Europe ainsi qu'un théoricien de la peinture et de l'architecture⁴. Ses attraites se mêlent et brillent de couleurs vives et différentes : divulgateur galant des conquêtes de Newton, théoricien de la langue, de la littérature et du théâtre, critique littéraire et poète, auteur de théâtre aussi, Algarotti ne manque pas de s'occuper dans ses essais de l'influence du climat, des lois et de la religion sur les hommes, ainsi que du commerce et de la science militaire. C'est à la poésie d'Horace

* Université de Pise.

¹Le tableau est reproduit par G. Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin 1991, fig. 10, voir aussi à la page 157.

²Cf. C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, vol. I, Köln5, p. 369.

³*Ibidem*, p. 386.

⁴Une bibliographie assez complète par B. Mazza est parue dans la nouvelle édition (1986) du Thieme Becker, s. v. ; un croquis éloquent du personnage a été fait par F. Haskell, *Patrons and Painters ; a study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-Londres, 1980 (tr. it. Torino 1985), p. 529ss. La biographie la plus détaillée a été publiée par I.F. Treat, *Un cosmopolite italien du XVIIIème siècle : Francesco Algarotti*, Trévoux 1913 ; F. Arato, *Il secolo delle cose-Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova, 1991, p. 17-39, donne avec soin un aperçu des jeunes années et de l'éducation de Francesco, mais ne traite pas du problème dont je m'occupe.

qu'Algarotti dédie un de ses derniers essais⁵, adressé à Frédéric de Prusse, son protecteur de jadis, qui lui fera bâtir un tombeau monumental dans le cimetière de Pise⁶.

En traçant le portrait le plus exact d'Algarotti, commanditaire des peintres, Haskell⁷, qui a remarqué ses contradictions, ses ambiguïtés et, parfois, son opportunisme, a observé que le classicisme de sa culture, que l'on aperçoit dès sa jeunesse, est plus nettement perceptible dans les essais de ses dernières années. Bien sûr, c'est vrai ; mais la lecture attentive des papiers d'Algarotti suggère aussi, je crois, que la tournure classique de sa pensée est une constante très nette et que ses essais sur l'art ne sont qu'une mise au point, une façon plus systématique d'exposer des données qui font partie de son patrimoine culturel depuis longtemps.

L'histoire romaine attire Algarotti dès ses plus jeunes années : âgé de dix-huit ans, il est conduit dans ce domaine par les études de chronologie de Newton : en 1730 il écrit un essai sur la durée de la monarchie à Rome, publié seulement seize ans après⁸. En 1732 Algarotti essaie de traduire les fragments du *Bellum Civile*, d'après Pétrone ; il y travaille ensuite de temps en temps, comme nous l'apprend une lettre d'Eustachio Zanotti de mai 1741 ; rien de cette œuvre ne nous est conservé⁹. Grâce à son essai chronologique et à l'amitié avec Martin Folkes, née pendant son séjour à Rome, en mai 1736, Algarotti est admis à Londres à la Société des Antiquaires¹⁰. Le jour même où Algarotti est proposé comme nouveau membre, la *Society of Antiquaries* accueille Scipione Maffei, dont la place dans l'histoire des études classiques est certainement plus élevée que celle de notre jeune homme vénitien. Son *Museum Veronense* marque une étape fondamentale pour l'épigraphie au service de l'histoire¹¹.

Les études poursuivies par Algarotti en Angleterre, à cette période, ont aussi vraisemblablement eu leurs racines dans l'expérience que le jeune homme vénitien avait faite à Rome en 1734, quand, grâce à l'amitié de son maître Manfredi, il fut admis dans l'entourage de Bottari¹². Les attentes du jeune Algarotti pour ce voyage sont attestées

⁵Pour les essais d'Algarotti, voir F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, 1963.

⁶Pour ce tombeau voir M. Santifaller, *In margine alle ricerche tiepolesche. Un ritrattista germanico di Francesco Algarotti : G.F. Schmidt*, Arte Veneta, 1976, p. 204-209 ; et R. Ciardi, *Il monumento ad Algarotti*, Artista, 1989, 1, p. 52-63.

⁷F. Haskell, *op. cit.*, p. 52-63.

⁸Voir sur cet essai et l'activité d'historien du jeune Algarotti : A. Scaglione, *Algarotti e la crisi letteraria del settecento. Saggi sul Cartesio, sul triumvirato e sugli Incas*, Convivium 24, 1956, p. 410ss ; *Idem*, "Montesquieu e Algarotti", *Studi Francesi* 2, 1958, p. 249ss. ; F. Arato, *op. cit.*, p. 81-90.

⁹A ce propos, *ibidem*, p. 19 note 16 ; une référence à cette traduction est aussi dans l'introduction au *Saggio Critico del Triumvirato di Cesare, Pompeo e Crasso* ; voyez *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima tome XVII in Venezia 1794 presso Carlo Palese, p. 149.

¹⁰Voir F. Arato, *op. cit.*, p. 26 et p. 40 note 106.

¹¹Voir Arnaldo Momigliano, *Gli studi classici di Scipione Maffei in Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1960, p. 266 ; L. Magagnato, *Dalla collezione privata al Museo Pubblico : Scipione Maffei*, Ateneo Veneto 1984, p. 97ss. ; K. Pomiam, *Maffei e Caylus dans Collezionisti, amatori e curiosi, Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, tr. it., Milano 1989², p. 223-243. Maffei porta un jugement assez dur sur le dialogue d'Algarotti sur l'optique de Newton, mais quand même les rapports entre ces deux savants de la Vénétie et de l'Europe gardèrent au moins une courtoisie extérieure car, encore vingt ans après, Algarotti adressa à Maffei trois lettres sur le commerce des Anglais et sur le niveau de la mer Caspienne.

¹²C'est un rapport qui durera toute la vie d'Algarotti, comme en témoignent deux lettres à Bottari, à la Biblioteca Corsiniana, qui datent du printemps 1764 : Biblioteca Corsiniana ms. 1605 cc. ss. 6 ; 8. Un portrait parlant de Bottari est tracé par Algarotti dans une lettre de Rome à Francesco Maria Zanotti, datée de mars 1734, voir *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima tome XII in Venezia 1794 presso Carlo Palese, p. 166. Sur Bottari voir R. Palozzi, *Mons. Bottari e il circolo dei giansenisti romani*, Ann SNS

dans une lettre de Florence, inédite, à l'ami Francesco Maria Zanotti : "o credo che (Roma) con le sue statue e le sue architetture mi sorprenderà tanto che non mi verrà in pensiero nei primi giorni di domandar se sia abitata o no"¹³. Si les phrases enthousiastes qu'Algarotti écrivait le 2 février 1734 à son frère Bonomo, dans une lettre conservée aux archives de Trévise¹⁴ pouvaient avoir une tournure rhétorique — "Una lettera vostra ho ricevuto l'altro dì, la quale mi ha recato così grande piacere come il vedere l'arco di Tito o qualunque più superbo avanzo dell'antichità. Voi potete da ciò argomentare quanto grande sia il piacere che io ò nel vedere queste superbe rovine più belle di qualunque più compiuto edifizio moderno" — une lettre datée du 22 du même mois à Francesco Maria Zanotti nous confirme le climat de ce séjour¹⁵. "Io vo studiando un po' di storia romana per vedere con più piacere i preziosi e superbi avanzi delle antichità, onde Roma è piena, i quali benché guasti e rotti mettono una tale idea di grandezza e magnificenza, che tutte queste fabbriche moderne tanto decantate e celebrate, per varie e numerose che esse sieno, mi pajon buffonerie. E certo (io son per dire un'altissima bestemmia) S. Pietro, questo tempio così famoso che alcuni ardiscono anteporlo al tempio di Gerusalemme, mi pare che perda molto del pregio suo, essendo in una città dov'è il Panteon. Ma poi che sono di dire delle bestemmie, vi dirò che un'infinità di fabbriche del Bernini e del Borromini, come altresì qualche statua del primo, che a Roma passano per capi d'opera, a me non piacciono niente dopo aver visto il Colosseo, l'arco di Tito, i Panteon ecc., che mi piaccia il Marini o il Testi dopo Omero, Virgilio o Teocrito". (Cet éloge du Panthéon, bien sûr, a aussi son origine dans l'amour d'Algarotti pour Pallade, qui fit de ce temple romain un paradigme). Une seconde lettre au même ami, le mois suivant, nous apprend qu'Algarotti poursuit son étude¹⁶: "Io vado pure col libro in mano ricercando i vestigi della città eterna ed immortale...". L'enthousiasme pour l'architecture romaine l'emporte sur l'intérêt pour les monuments de la Renaissance et du baroque ; le choc de la connaissance vive de Rome fait épanouir en Algarotti l'amour pour l'antiquité et renverse, pour le moment, les rapports de valeurs dans ses jugements. Deux années après, dans une lettre à son ami Francesco Maria Zanotti à propos d'une visite à Vérone, il accordait la même importance "al gusto antico romano" du Sammicheli, "che non la cede ai Palladi, ai Sansovini ai Barozzi ai Serlj..." et aux imposants bâtiments de la ville romaine¹⁷ : "Lascio stare l'antico anfiteatro, monumento e testimonio vivo del valore e della prisca magnificenza e gli altri pezzi d'antichità che si incontrano, si può dire a ciascun passo".

Le genre des études de Francesco dans cette période romaine, l'essor de son intérêt pour l'antiquité, sont bien montrés dans une lettre à son frère, inédite, aux Archives de Trévise, datée du 3 avril 1734 à laquelle Francesco joint une longue liste de livres à

Pisa, X, 1941, p. 70-90 ; 199-220 ; S. Prosperi Valentini Rodinò, *Le lettere del Mariette a Giovanni Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, Paragone, 29, 339, maggio 1978, p. 35-62. A. Monferrini, *Piranesi e Bottari dans Piranesi e la cultura antiquaria*, Roma 1979 (1983), p. 221ss.

¹³Voir Museo Civico di Bassano, Biblioteca, Epistolario Gamba, X a 3, lettre de Florence du 30 janvier 1734.

¹⁴Cette lettre, Treviso, Biblioteca Comunale ms. 1256a, est citée aussi par F. Haskell, *Patrons and Painters, op. cit.*, p. 529 et par G. Ercoli, *Francesco Algarotti e la nuova critica d'arte nella seconda metà del '700 dans Nuove idee e nuova arte nell '700 italiano*, Atti dei Colloqui Lincei 26, Roma 1977, p. 421. Haskell remarque que la critique de l'art baroque qu'Algarotti se plaît à présenter ici comme transgressive ainsi qu'on le voit aussi dans la lettre à Zanotti citée ci-dessus, ne l'était pas, en vérité, mais elle était tout à fait en accord avec le milieu culturel de Rome.

¹⁵Voir *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima tome XI in Venezia 1794 presso Carlo Palese, p. 155.

¹⁶Voir *Opere*, tome XII cit., p. 166, lettre datée du 6 mars 1734.

¹⁷Voir *Opere*, tome XI cit., lettre datée du 5 juillet 1732 ; dans cette lettre l'attention d'Algarotti n'est pas figée sur l'architecture, mais elle se porte aussi sur les moulins qui font fonctionner les scieries de Vérone. Son enthousiasme pour l'amphithéâtre, il l'avait exprimé auparavant dans une lettre au même ami, du 26 juin, de Pontone ; voir Museo Civico di Bassano, Biblioteca, Epistolario Gamba, Xa 3.

acheter¹⁸ : parmi eux, l'on trouve l'œuvre de J. Potter *Archaeologia graeca* publiée à Venise en 1733 en deux volumes *in quarto* : il s'agit d'un traité d'antiquité avec un aperçu sur la topographie et les monuments d'Athènes. Ce livre n'est pas un achat isolé car le catalogue de sa bibliothèque nous montre une riche série de volumes "archéologiques" qu'Algarotti enrichit jusqu'à la dernière année de sa vie¹⁹. A côté de textes sur l'architecture de Rome et d'Athènes, de Palmyre et de Baalbeck, ainsi que de Pola et de Split, on trouve des livres d'iconographie et maints catalogues et dissertations à propos de monnaies, médailles et pierre gravées ; sont présents également les recueils de statues et de peintures — de Rome, de Florence, de Venise et d'Herculanum — et quelques recueils épigraphiques.

L'intérêt pour l'architecture romaine, qui accompagnera Algarotti pendant toute sa vie²⁰, rendra aussi plus vivant son voyage vers Montpellier en 1738 ; une lettre inédite de Nîmes à Bonomo, le frère aîné, nous dit son admiration²¹ pour "i bei resti di antichità che qui sono, eterni monumenti della magnificenza romana e del valore italiano. Niente di più augusto del Ponte du Gard e di più delicatamente elegante della Maison Carrée". Pendant son séjour à St. James en 1739, auprès de Lord Hervey, membre lui aussi de la *Society of Antiquaries*, Algarotti commence son essai sur la vie de César, qui l'occupera, sans continuité, quelques années et, inachevé, sera publié en essai posthume sur le triumvirat de Pompée, César et Crassus²². Le texte manuscrit et les notes préparatoires de cette œuvre sont maintenant aux Archives de Trévise. Si, jusqu'à ce moment-là, l'intérêt d'Algarotti pour l'histoire de la Rome archaïque passait par la doctrine newtonienne des calculs des générations mêlée à la critique pyrrhonienne des historiens grecs et romains, son intention d'écrire un essai sur César est engendrée par le milieu culturel anglais : à cette époque Middelton, dont Algarotti avait fait la connaissance, travaillait à sa biographie de Cicéron. Le projet conçu par Algarotti était dans ces années tout à fait nouveau dans le panorama italien, où l'histoire romaine ne paraît pas avoir suscité beaucoup d'intérêt ; comme Scaglione et Arato l'ont bien vu, il était influencé par les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu. Dans son essai Algarotti profitera aussi des pages de la *History of the Life of M. Tullius Cicero* de Middelton, immense biographie historique parue en 1741, œuvre soigneusement consignée dans les papiers de Trévise²³.

Ce sont les cahiers de notes des archives de Trévise qui conservent le témoignage des lectures et des curiosités savantes de Francesco et qui nous révèlent sa mentalité dans les années 1739-1741. Même si en 1741 Algarotti écrit une préface à cette œuvre — publiée aussi dans l'édition vénitienne de 1794 — il ne se décide pas à considérer son travail comme achevé. Scaglione a remarqué dans le texte publié les traces de la connaissance de

¹⁸Treviso, Bibliotheca Comunale ms. 1256a. Un exemplaire de l'œuvre *Archaeologia Graeca sive veterum grecorum praecipue vero Atheniensium ritus civiles, religiosi, militares et domestici fusius explicati per Joannem Potterum, Editio accuratior, Venetiis 1733, typis Petri Bassaleae*, est à la Biblioteca Universitaria de Pise.

¹⁹G.A. Selva, *Catalogo dei Quadri dei Disegni e dei Libri che trattano dell' arte del Disegno nella Galleria del fu Conte Algarotti in Venezia*, sans date, mais par la présentation datable de 1776.

²⁰Pour Algarotti théoricien de l'architecture, voir son essai dans *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima tome III in Venezia 1791 presso Carlo Palese, p. 3-52 et *Lettere sopra l'architettura*, in *Opere cit.*, tome VIII (1792) ; voir aussi E. Kauffmann, *Piranesi, Algarotti and Lodoli, A Controversy in XVIII Century*, Venice, Gaz BA 46, 1955, p. 21 ss. ; *Idem, l'architettura dell' illuminismo*, tr. it. Torino 1969, p. 16-119 ; M. Brusatin, *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Castelfranco Veneto mostra 1969, p. 187-204 ; *Idem, Venezia nell' Settecento, stato, architettura, territorio*, p. 85ss.

²¹Algarotti avait écrit à ce propos à F.M. Zanotti aussi, comme nous l'apprend la réponse datée du 11/8/1738 : voir *Opere, tome XI ci.*, p. 166.

²²Voir ci-dessus note 8.

²³Treviso, Bibliotheca Comunale ms. 1249.

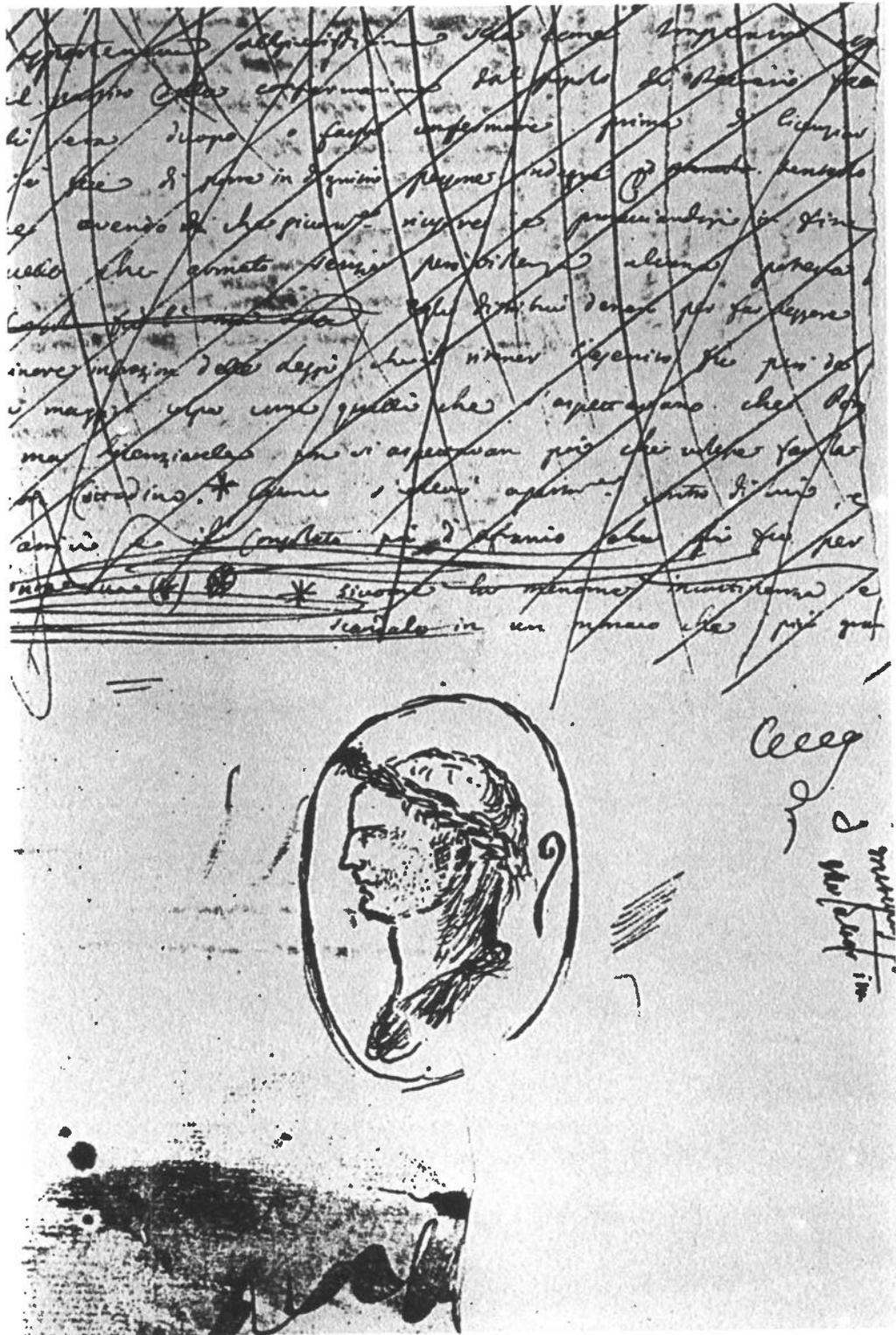
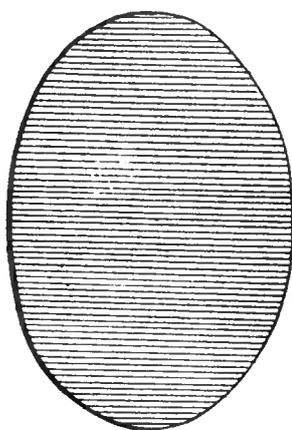


Illustration 1



41

JULE CESAR

Agathe-Onyx

Illustration 2

Dans ces mêmes notes ⁴⁶, Algarotti, se rattachant à l'idée classique de *l'ut pictura poesis* ainsi qu'à la théorisation physiognomonique⁴⁷, nous donne un témoignage de la valeur qu'il attribue aux portraits des grands hommes du passé : "Gli storici devono fare come i pittori da ritratti. E' permesso a questi ne' ritratti delle persone indifferenti purché conservino la somiglianza in generale di non esprimere certe iniurie che rendono per avventura il viso delle persone difettoso, laddove del ritratto di un eroe o di una persona illustre ogni cosa deve essere conservata, ogni cosa é preziosa, una tinta di carne un po' livida, un naso un po' di traverso, un testimonio di ogni cosa è per così dire sacro e caro alla posterità, che vorrebbe aver veduto la persona e vorrebbe vederla agli occhi propri".

La comparaison entre le texte du *Saggio critico del triumvirato di Crasso, Cesare e Pompeo*⁴⁸ et les notes des cahiers est intéressante : on peut s'apercevoir que, de toutes ces informations antiques, très peu est passé dans le texte ; parfois Algarotti évoque

⁴⁶Biblioteca Comunale di Treviso, ms 1250, cc. nn. nn.

⁴⁷A ce propos, voir F. Haskell, *History*, *op. cit.*, p. 67ss ; l'interprétation physiognomonique des portraits en peinture est discutée par J. Richardson, *An Essay on the Theory on Painting*, London 1715. Un rapport entre l'œuvre de Richardson et les essais d'Algarotti sur l'art est suggéré aussi par G. Ercoli, *op. cit.* (voir note 14), p. 414.

⁴⁸Voir ci-dessus note 8.

d'un point de vue générique des inscriptions, sans référence — c'est le cas de la *corona civica* du pontificat et du consulat attribués, tous deux, à César⁴⁹ — plus fréquemment, il néglige toutes les informations si soigneusement notées, fruits des recherches personnelles ainsi que les données tirées des textes d'antiquité et d'histoire. On le voit déployer l'érudition du siècle passé (même en bravant le ridicule quand il souligne l'importance d'un bon chef au service du *pontifex*) seulement pour le sacerdoce du pontificat, auquel il attribue un rôle stratégique dans la politique de César. "Ecco quanto di più certo é stato dagli indagatori dell'antichità raccolto intorno alle prerogative del pontificato massimo" écrit-il⁵⁰ en citant Gutherius et Bossius d'après les *Antiquitates* de Graevius. Le manuscrit de Pirro Ligorio, d'où il avait tiré des notes numismatiques, est cité, je pense, à cause de sa rareté ; mais la référence qui le concerne dans le texte est une métaphore arcadienne qui évoque pour les *Elvetii* repoussés par César dans leur territoire l'image du troupeau ramené dans son enclos.

Donc la confrontation entre les notes et le texte suggère qu'en écrivant son essai Algarotti décida de se débarrasser de tout l'apparat antiquaire qui visait à lui donner un point de vue documentaire le plus riche et le plus solide possible. C'est la philosophie politique (Machiavel et Montesquieu, tout à fait dans l'esprit du temps) qui occupe la place dans son œuvre d'historien.

Ce changement de point de vue n'est pas soudain. C'est déjà un petit air de suffisance qui marque les lignes accompagnant la transcription d'une inscription de Dresde⁵¹, copiée par Algarotti en revenant de Saint Pétersbourg en 1739 : "Ecco pe' Maffei del secolo un'iscrizione che è al Giardino di Dresda tra gli antichi raccolti da Re Augusto" ; mais, même avec un peu de mépris, Algarotti ne peut se retenir de la dessiner, en hommage à ces connaissances qui occupent — et vont occuper au moins jusqu'en 1741 — les pages de ses cahiers de notes.

Dans la même année, le ton de la réponse à une lettre de Lord Hervey⁵² le questionnant à propos d'une pierre gravée, cache à peine un embarras qui nous révèle un bien étrange membre de la *Society of Antiquaries*. "Non per altra ragione potrei io pensare Mylord, ch'ella mi creda antiquario, se non perchè sono nato anch'io nel paese dell'antichità. Son ben due ore che vado raccapazzando quel poco che ho mai saputo in tal materia..." L'interprétation que Francesco donne de l'image gravée (un cheval entouré par quatre C) est quelque peu comique et semble presque vouloir légitimer maintes blagues sur les antiquaires : ce cheval n'est que le fameux cheval de Caligula ; l'inscription signifie *Caii Caesaris Caballus Consul* et la pierre a été gravée pour tailler l'empereur⁵³.

En dehors de ses cahiers donc, Algarotti, jeune savant à la page, aime se présenter ennuyé par l'érudition des antiquaires ; le bagage dont il a fait l'effort de se charger pour enrichir de données son essai, lui paraîtra ensuite alourdir sa pensée. Ce n'est pas de

⁴⁹Voir *Opere* tome XVII cit. p. 317 ; 330. L'idée de la religion romaine *instrumentum regni* revient dans l'image de l'Etat romain comparé avec l'Etat des Incas dans *Saggio sopra l'impero degli Incas*, de 1753 ; voir *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome IV, in Venezia 1792 presso Carlo Palese, p. 171-202 ; sur cet essai voir ci-dessus note 8 et B. Basile, *Un illuminista allo specchio degli Incas*, Studi e problemi di critica testuale, 29, 1984, p. 85-101, ainsi que P. Pucci, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma 1993, p. 159-161.

⁵⁰*Ibidem*, p. 357.

⁵¹Cette transcription d'Algarotti a été publiée par F. Arato, *op. cit.*, fig. 6. Arato, qui dans son essai ne développe pas le problème des connaissances antiquaires d'Algarotti, a observé, quand même, dans la légende à l'image, que l'inscription de Dresde est une copie d'une falsification à Brescia.

⁵²Voir *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome IX, in Venezia 1792, presso Carlo Palese, p. 21.

⁵³Pour un cas semblable d'interprétation des images antiques comme propagande discréditante voir F. Haskell, *History, op. cit.*, p. 93-99

l'indifférence donc ; c'est vouloir s'éloigner d'une façon d'être historien qui, en Angleterre, aboutira quand même à l'œuvre de Gibbon où les données épigraphiques et antiques transmuteront dans un large dessein interprétatif⁵⁴.

De toutes façons, Francesco n'oubliera pas ses connaissances d'antiquaire, qu'il utilisera dans des domaines différents. Elles lui donneront⁵⁵, par exemple, la matière pour juger en philologue le *decorum* des œuvres d'art. Un exemple suffira : une lettre de janvier 1759⁵⁶, adressée à Anton Maria Zanetti, auteur d'un catalogue de la collection des statues grecques et romaines de la bibliothèque de S. Marco et d'un catalogue de sa collection de pierres gravées, dit, à propos des gravures de Benedetto Castiglione : "Altri forse crederebbe che essendo ella un così grande antiquario, come pure è, non le dovesse poi garbeggiane gran fatto un Chirone che ha messo su bottega da speciale, un Achille che va suonando la chitarra. Troppo hanno da dispiacere siffatte scostumatezze a chi ha scolpita in mente qualche bella gemma, o la dotta pittura di Ercolano."

Le même cahier trévisan "*materiale per il Cesare*" donne aussi un point de vue plus large sur l'attention que Francesco réserve à l'art de l'antiquité. On y trouve un enregistrement des qualités de la peinture de l'antiquité, tiré de Pline, et des particularités des peintres et des sculpteurs les plus illustres⁵⁷. Quelques notes, tirées de De Piles, *Cour de Peinture par principes*, montrent un aperçu de bibliographie sur la peinture des Anciens (Pline, Franciscus Junius) et ne manquent pas de citer l'essai de Rubens, *De imitatione statuarum*, traduit par De Piles. Les notes tirées du catalogue de Stosch nous prouvent, en outre, l'attention d'Algarotti pour les graveurs de l'antiquité. L'appréciation et l'étude de l'art antique par les artistes de la Renaissance est remarquée aussi dans les notes à propos des pierres gravées : "Dal piccolo si cavar le regole per il grande. Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano e Polidore anno in gran parte cavato la gran sua maniera dalle pietre intagliate e da' cammei". Après plusieurs années, Algarotti va utiliser tout ce bagage culturel dans ses essais sur l'Académie de France et sur la peinture, qui développent d'une façon un peu différente, — le premier plus chargé, le second plus nuancé — la question de l'étude de la sculpture antique par les peintres⁵⁸. Dans ce même

⁵⁴Voir A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, JWC 13, 1950, p. 285-315 ; *Idem*, "Gibbon's Contribution to Historical Method", *Historia*, II, 4, 1954, p. 450-463. C'est l'histoire militaire qui ramène Algarotti vers l'histoire de Rome, en 1749, quand il écrit son *Saggio sulla giornata di Zama*, contre les thèses de Folard sur la stratégie de Scipion ; *Opere del Conte Algarotti*, édition novissima tome V, in Venezia 1791 presso Carlo Palese, p. 433-452 ; dans cette même ligne se trouvent aussi *Saggio sopra la scienza militare di Virgilio*, *ibidem*, p. 319-339 ; et *Saggio sopra l'impresa disegnata da Giulio Cesare contro a' Parti*, *ibidem*, p. 218-233. Voir aussi *supra* note 49 à propos des connaissances d'histoire romaine qui reviennent dans la comparaison entre les Incas et les Romains en 1753. Histoire littéraire et point de vue politique se mêlent dans le dernier essai, *Saggio sopra Orazio*, en 1760 ; voir *Opere*, tome IV cit., p. 405-555.

⁵⁵Haskell a justement souligné le trait pédantesque d'Algarotti, dont la formation est plus proche des livres que des ateliers des artistes ; voir F. Haskell, *Patrons and Painters*, *op. cit.*, p. 529.

⁵⁶Voir *Opere del Conte Algarotti*, édition novissima, tome VIII, in Venezia 1792 presso Carlo Palese, p. 73 ; comme d'habitude chez Algarotti la sèche sentence citée ici, est ensuite assouplie dans les lignes suivantes. La lettre est citée aussi par Ravà à propos des gravures faites par Algarotti, voir ci-dessous note 71.

⁵⁷Biblioteca Comunale di Treviso, ms 1250, cc. nn. Toutes les notes que je cite ici sont sur cc. nn. A ce propos, voir notes sur les couleurs dans la peinture antique, sur Zeuxis, Parrasios et Protogène ainsi que sur Apelle, Phidias et Polyclète. Très fréquentes sont les notes sur le marché des œuvres d'art dans l'antiquité, sur le rôle social des artistes. Les notes sur César et Auguste collectionneurs de tableaux renvoient à l'image du souverain mécène, tel Frédéric de Prusse et Auguste III de Pologne.

⁵⁸Cfr. *Saggio sull'Accademia di Francia che è in Roma* in *Opere del Conte Algarotti*, édition novissima tome III, in Venezia 1791 presso Carlo Palese p. 255-307 ; *Saggio sulla pittura*, *ibidem*, surtout p. 82 ; 97 ; 105s. ; p. 199 sur l'étude de la statuaire antique et sur les plâtres.

cahier de Trévisé la référence au mémoire de l'abbé Sallier⁵⁹ témoigne pour la première fois de l'attention d'Algarotti pour le problème de la perspective dans l'art grec et romain, qui, plusieurs années après — en 1763 — va être matière d'une lettre qui donne une interprétation extrêmement perçante des reliefs de la colonne de Trajan⁶⁰.

Les recherches de tableaux pour Auguste III, roi de Pologne, et la galerie de Dresde⁶¹ occupent Algarotti dans les années suivantes (1742-1744) et pendant cette période Francesco présente aussi au Roi son projet pour le nouveau musée, projet non réalisé qui, plus tard, sera publié et adressé à Mariette. Francesco, étrange antiquaire, fut aussi nommé conservateur par le Prince Friedrich Christian qui avait contracté pendant ses voyages en Italie la passion pour les antiques et qui était devenu collectionneur : la seule nouvelle⁶² de l'attribution de la charge et de sa rétribution — dont Justi nous dit qu'elle attirait le jeune Winckelmann — est tout ce qui est connu à ce propos ; les archives de Dresde ne nous aident pas.

Le projet qu'Algarotti présente au roi le 26 octobre 1742, nous met sous les yeux l'idée d'un musée où, comme l'a bien vu Haskell, l'œuvre d'art ne doit pas seulement être admirée et contemplée, mais doit être vue et étudiée dans son milieu historique ; les gravures et les dessins comblent les lacunes de la collection de tableaux, qui veut documenter les différentes périodes et les écoles ; les livres de la bibliothèque s'intègrent avec les œuvres d'art, comme dans une Académie. Ce dessein est développé par Algarotti dans la pinacothèque, mais son idée d'une histoire de l'art n'arrive pas encore à toucher à l'antiquité ; même si je crois qu'on peut reconnaître à Algarotti, comme on va le voir, la perception de styles différents dans l'art antique, il ne réussit pas encore à voir le chemin, que Winckelmann parcourra le premier, si tranquillement.

Dans son projet non réalisé, Algarotti conseille tout d'abord au roi l'achat de gravures et de dessins des plus grands peintres ; il touche ensuite à la collection numismatique : "Delle medagli, parte anche cotanto importante di un museo non parlo ; mentre il Re ne ha una bellissima raccolta, a quel che ho udito, poiché non ho avuto la fortuna di vederla." Il suggère qu'il faudra donner un catalogue de la collection des monnaies à celui qui sera chargé d'acquérir les dessins et les gravures. "Dopo le medaglie vengono le pietre intagliate e i cammei dei quali non so se il Re abbia raccolta" ; si le roi le veut, il faudra acheter en songeant à la qualité et non pas à la quantité. Les exemples des plus belles pierres qu'il faudra avoir comme références, Algarotti les a tirés du catalogue de Stosch, qu'il avait dans sa bibliothèque et qu'il avait noté dans ses cahiers trévisans. "D'idoletti, patere e fibule anelli ed altre simili cose il Re ne à una collezione nel gran Giardino, dove sono le statue che sono la parte massima del museo". Une lettre⁶³ envoyée par Eustachio Zanotti le 14 février 1741 à Algarotti qui est à Turin, en diplomate pour Frédéric II, nous apprend que Francesco, qui n'avait pas encore été chargé des achats pour Dresde, cherchait déjà des médailles, des pierres gravées et des camées à acheter à Bologne. Peut-on supposer qu'il avait déjà eu des pourparlers avec la cour de Dresde à propos du musée ?

L'épisode de l'exposition du projet, passant des dessins et des gravures aux monnaies et aux pierres gravées et enfin aux statues, me paraît révélatrice du point de vue d'Algarotti qui ne pense plus ici aux monnaies et aux pierres comme à des témoignages de l'histoire

⁵⁹Biblioteca Comunale di Treviso, ms 1250, fasc. "Cesare dall'Architettura di Rollin", c. 2.

⁶⁰*Infra*.

⁶¹Voir *Opere*, tome VIII op. cit. p. 351-388 ; sur le projet et les achats d'Algarotti, voir H. Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für Dresdner Gemälde-Galerie*, J.-B. Preuss. Kunstsammlgn 52, 1931, p. 7ss ; Haskell, *Patrons and Painters*, cit. p. 531ss ; L. Matioli Rossi, *Collesionismo e mercato dei redutisti nella Venezia del Settecento*, Ricerche di Storia dell'Arte, 11, 1980, p. 83ss.

⁶²Voir C. Justi, *op. cit.*, vol. I, p. 330s.

⁶³Voir *Opere*, tome XII cit., p. 364.

de l'antiquité. Dans ce contexte, monnaies, pierres, statues sont surtout des exemples de l'art antique que les hommes d'esprit doivent bien connaître et les artistes étudier et dessiner afin que les gravures et les dessins répandent la connaissance des chefs-d'œuvre. C'est leur dessin, la perfection de leur forme, qui peuvent apprendre aux artistes la sélection de la beauté dans la richesse désordonnée et mélangée de la nature, selon la théorie de la beauté idéale développée par Bellori⁶⁴, théorie qui est un patrimoine commun que Winckelmann partagera avec Algarotti.

L'appréciation des statues dans le *Progetto* n'est pas sans *distingo*, et les sculptures de Dresde que Francesco juge les plus belles sont les mêmes dont Winckelmann parlera⁶⁵ dans ses "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst" : le *Tre Vestali*, c'est-à-dire les *Herculanenses*, le buste de Caracalla ; Algarotti arrête aussi son attention sur la *Tuccia* avec le crible et sur une Minerve, et cette fois, on voit le souvenir des études d'antiquaire : "una Minerva singolare per alcuni bassi rilievi o specie di ricamo simbolico che à sulla stola". Ici donc ce n'est pas seulement la qualité de la statue qu'il aperçoit mais sa particularité : les symboles sculptés sur son vêtement. Quant à l'exposition, même si quelques statues et une mosaïque lui arrachent des louanges, elle garde la sécheresse des inventaires.

On sait que Winckelmann, en se défendant d'un critique qui lui reprochait son appréciation excessive des "Trois Vestales", avouera n'avoir pu les observer à son aise parce que, dit-il, les statues étaient entassées comme des harengs⁶⁶. Vraisemblablement, au moins à ce moment-là, il en est allé de même pour Algarotti. Le savant vénitien propose Mattielli pour la restauration des statues et suggère " si protrebbe... avere in piccolo le belle statue di Roma al che il Mattielli protrebbe essere utilissimo". Winckelmann nous dit que, par contre, ce furent les statues de Dresde, les Vestales, que Mattielli copia en terre cuite pour lui-même, ne voulant pas les perdre en quittant Dresde pour Potsdam⁶⁷. L'idée de petites copies en porcelaine des statues suggérée au Roi de Pologne pour compléter sa collection, comme les dessins et les gravures comblent les lacunes de la pinacothèque, n'est pas sans rapport avec une demande faite, pour la Reine de Hongrie, à Algarotti. Il s'agit de petites statues pour un dessert que la Reine veut commander à la manufacture de Meissen. La réponse qu'Algarotti écrit⁶⁸ au Comte Esterhazi la veille de Noël de la même année 1742 nous apprend que l'ensemble est un hommage à l'histoire de la souveraine qui, figurée en Pallas au centre de la table, sera entourée de petites statues de fleuves et de nations, d'*exempla virtutis* (hommes et femmes illustres du passé : Horatius Cocclès, Jules César, Auguste, Trajan et Titus ; Camille, Atalante, Cornélie et Sappho) et de figures symboliques comme un Harpocrate femelle et une Victoire. La même Victoire, écrivant sur son écu, le pied sur un casque, apparaît dans la scène LXXVII de la Colonne de Trajan⁶⁹, qui ne sert plus ici à Algarotti

⁶⁴Sur l'influence de Bellori sur Algarotti, voir A. Gabrielli, *L'Algarotti e la critica d'arte nel Settecento in Italia*, Critica d'arte III, 1938, p. 161.

⁶⁵Voir J.-J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, dans *J.-J. Winckelmann Kleine Schriften und Briefe* herausg. von H. Uhle-Bernays, I, Leipzig 1925, p. 76-80. Sur la collection de sculptures antiques de Dresde voir K. Zimmermann, *Die Dresdner Antiken und Winckelmann*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Berlin 1977, p. 9ss. ; *Ibidem*, K. Protzmann, *Die Herculanerinnen und Winckelmann*, p. 33ss ; H. Raumschüssel, *Die Antikensammlung August des Starken in Antikensammlungen im 18. Jhd.*, herausg. von H. Beck, P.C. Bol ; W. Prinz ; H. von Steuben, Berlin 1981, p. 169.

⁶⁶Winckelmann visita les collections de Dresde en 1754-55 : à ce propos voir C. Justi, *op. cit.*, I p. 317 ; voir aussi H. Protzmann, *op. cit.*, p. 34 ; les *Herculanenses* étaient dans un pavillon du jardin dès 1756.

⁶⁷J.-J. Winckelmann, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸Voir *Opere*, tome VIII cit., p. 211-277.

⁶⁹Voir S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La colonna traiana*, Torino 1988, fig. 137.

comme témoignage d'histoire militaire mais est devenue tout simplement une source iconographique. Ailleurs, ce sont les pierres gravées qui fournissent à Algarotti des thèmes et des formes.

Dans l'édition des Œuvres complètes d'Algarotti publiées, posthumes, à Venise chez Palese en 1791-1794, paraissent de petites gravures. Près de quelques-unes, on trouve les mots *Algarottus inv(enit) F. Novelli sc(ulpsit)*. Dans la lettre de 1759 à Anton Maria Zanetti⁷⁰, que je viens de citer, Algarotti nous parle, en passant, des épreuves de gravures sur étain, qu'il a faites il y a quelque temps. Des gravures dessinées et gravées avec Tiepolo — têtes fantastiques et vases qu'Algarotti nous dit inspirés par ceux de Polidoro — sont connues, et Ravà et Santifaller les ont datées des années 1743-1744⁷¹. Mais les historiens de l'art n'ont réservé leur intérêt qu'aux sujets qu'Algarotti partage avec Tiepolo⁷² ; mon attention, au contraire, a été attirée par une petite image



Algarottus inv. F. Novelli sc.

Illustration 3.

⁷⁰Voir *Opere*, tome VIII, cit., p. 73.

⁷¹Voir A. Ravà, "Incisioni su stagno di Francesco Algarotti", *L'Arte* 1913, p. 58-60 ; M. Santifaller, *Alcuni griffonages su stagno di Francesco Algarotti e la grafica di G.B. Tiepolo*, *Arte veneta* 1977, p. 135ss.

⁷²Mais une sèche référence aux gravures d'Algarotti qui reproduisent des sujets antiques est faite par M. Levey, "Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana", *JWCI*, 1957, p. 300.

de cithariste⁷³, vraisemblablement une muse (illustration 3), signée *Algarottus inv. F. Novelli Sc.*, qui est encore une fois un témoignage de l'attirance que l'art antique exerce sur Algarotti. Il a tiré son sujet des catalogues de pierres gravées. Il s'agit d'un exemplaire en verre, maintenant au Musée archéologique de Florence⁷⁴, reproduit dans

CITARISTRIA



in Pasta Gialla

Illustration 4.

les catalogues d'Agostini (illustration 4), de Rossi, Stosch et Gori⁷⁵, qu'Algarotti avait chez lui. Il a dessiné l'image, inversée dans la gravure, en débarrassant le sommet du

⁷³*Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome I, in Venezia 1791, presso Carlo Palese, p. CXXXI.

⁷⁴Florence, Musée Archéologique, inv. 14741, voir A. Furtwängler, *Antike Gemmen*, Berlin, Leipzig 1900, tav. 35, 23 ; G. Richter, *EngrGems GE*, p. 142 n. 544.

⁷⁵Voir L. Agostini, *op. cit.*, p. 7 ; *Gemme antiche, figurate date in luce da Domenico de' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei*, Roma 1707, alla stamperia alla Pace, parte I, n. 7 ; *Pierres*

pilastre de la petite figure, et il a assoupli la coiffure trop austère ; il a enrichi les plis du vêtement, qui gardent quand même leur dessin. C'est tout à fait dans son goût : dans la lettre citée, il observe qu'en gravant sur l'étain "le barbe e i capelli riescono così teneri e morbidi che è proprio un piacere". Apprendre le dessin sur les pierres gravées antiques est un exercice des peintres de la Renaissance⁷⁶ que Francesco suggère, dans ses essais, aux artistes contemporains, ainsi que le dessin des statues qui doit précéder l'étude de la nature.

Mais si cette gravure ne déclare pas *expressis verbis* son modèle, dans cette édition il y en a d'autres, où paraissent les mots *ex gemmis antiq.* Un examen de toutes ces gravures, explicitement tirées de dessins de pierres gravées antiques, m'a permis de m'apercevoir que les sujets avaient tous été copiés du *Traité des pierres gravées* de P.-J. Mariette, paru à Paris en 1750⁷⁷, illustré surtout par Bouchardon, et qu'Algarotti possédait. Et si la signature de Francesco manque, je ne suis pas sûre qu'on ne puisse lui attribuer, au moins, l'idée de ces dessins anonymes. Une lettre de Berlin⁷⁸, du mois d'août 1750, nous apprend qu'Algarotti jugeait les dessins de pierres gravées par Bouchardon dépourvus de la "purità dell'antico" qu'il voyait par contre dans les dessins de Zanetti et Bartoli ; l'on peut donc supposer que ces copies sont des épreuves que l'on voulait plus proches du style des pierres antiques.

Pour graver sa Muse jouant de la lyre, Algarotti, malgré tout, n'a pas copié d'une empreinte, mais d'une gravure dont il se sert, montrant ainsi une foi assurée en ce moyen de transmission de l'art, foi qu'il partage avec Mariette, Bottari et Crespi, qui voient tous dans les gravures, qui diffusent la connaissance de l'art, une défense de l'art contre le temps⁷⁹. En 1756, Algarotti dans une lettre à Crespi⁸⁰, où il manifeste ses doutes sur l'art contemporain ("il far presto par sia il segno ultimo a cui mirano i moderni maestri"), discute aussi de l'utilité des Académies, en affirmant que "i lessici e le compilazioni anno lo stesso effetto delle Accademie". Ce rôle qu'il attribue aux livres, et aux livres sur les

antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes par Bernard Picard, tirées des principaux Cabinets de l'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch, Amsterdam chez Bernard Picard 1724, n. XLV, p. 62-63 ; A.F. Gori, *Museum Florentinum*, Florentiae 1732, vol. II, tav. IV, p. 16s. Le modèle utilisé par Algarotti n'est pas la gravure de l'œuvre de Gori, où la position de la main gauche de la muse a été mal comprise ; plus vraisemblablement il s'agit de la gravure de Picard pour Stosch, plus souple et nuancée que l'image du catalogue d'Agostini, copiée aussi par Rossi.

⁷⁶Voir F. Algarotti, *Saggio sulla pittura cit.*, p. 237 : § sull'imitazione.

⁷⁷Voir *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome V, in Venezia 1791 presso Carlo Palese, p. 165 ; p. 233 ; p. 377, gravures reproduisant une victoire qui conduit le quadriga, un guerrier assis contemplant son casque, le groupe dit Pasquino tirées du *Traité des pierres gravées* par P.-J. Mariette, Paris 1750, p. 120, CXX ; p. 110 CXIII ; p. 111, CXIV. Encore *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome VI, in Venezia 1792, presso Carlo Palese, p. 179 ; p. 293 gravures reproduisant une victoire écrivant sur son bouclier ; Venus et Cupidon ; une Ménade ivre, tirées du *Traité cit.*, p. 117, CXVII ; p. 22, XXII ; p. 41, XLI. Les gravures publiées dans *Opere del Conte Algarotti*, edizione novissima, tome VII, in Venezia 1792, presso Carlo Palese, p. 327 ; p. 369 qui représentent Vénus et Cupidon avec les armes de Mars, et Cupidon conduisant une biche tirée par un lion et par une chèvre sont tirées du *Traité cit.*, p. 25 XXV ; p. 46 XLVI. Les images imprimées dans *Opere*, tome VIII cit., p. 11 ; p. 163, c'est-à-dire Cupidon sur un hippocampe et le couple de Mars avec la Victoire, sont copiées du *Traité cit.*, p. 27, XXVII ; p. 18 XVIII.

⁷⁸Voir *Opere*, tome IX cit., p. 155. Dans une lettre à Bonomo datée du 25 octobre de la même année (Treviso, Biblioteca Comunale ms 1256A) Algarotti annonce une visite de Bouchardon à Venise et prie son frère d'introduire cet artiste en ville.

⁷⁹Voir *Opere*, tome VIII, p. 170 : lettre à Mariette.

⁸⁰Voir *Opere*, tome VIII cit., p. 64s. Sur l'appréciation de l'art contemporain par Algarotti, voir Lepre, "Nota sull'Algarotti", *Società* 1, gennaio 1959, p. 94-97 ; G. Da Pozzo, *op. cit.*, p. 537-538 ; A. Cipriani, *Appunti sulla cultura francese nelle Accademie italiane nella seconda metà del XVIII sec.*, dans *Piranèse et les Français*, Colloque Villa Médicis 12-14 mai 1976, Paris, Rome 1978, p. 153.

antiquités en particulier, on va le voir déployé dans les programmes que, dans les années suivantes, il va suggérer à Prospero Pesci et à Mauro Tesi⁸¹.

Dessiner et peindre sont des activités qui font partie de l'éducation d'un connaisseur qui doit être compétent pour mieux conduire les artistes vers la réalisation de leurs œuvres. Dessiner des pierres gravées, c'est un moyen que l'homme d'esprit a pour s'approprier l'art du passé ; une autre façon de le faire, c'est, cela va sans dire, d'acheter des œuvres d'art ou des copies. Et des traces d'une collection d'antiquités d'Algarotti sont restées.

Dans une lettre de Berlin⁸², datée de février 1751, qu'Algarotti écrit à l'abbé Scarselli, il s'agit d'un fragment d'architrave, un "pezzo di goccioatajo", acheté jadis par Algarotti à Pola, et qui faisait partie d'un temple "del tempo di Augusto, di proporzioni scelte e di maniera soda, quando l'architettura non era farcita di troppi ornamenti, non dello stile affettato... delle terme di Diocleziano, ma del puro e semplice stile del portico del Panteon". L'autorité de Palladio, qui a dessiné le temple, accroît pour Algarotti la valeur du fragment qui, dit-il, va être publié dans l'œuvre de Stuart⁸³ et dont il a décidé de faire don. A cette époque, Algarotti a des doutes sur le donataire : l'Istituto di Bologna ou le nouveau Musée du Capitole ? Cinq ans après, une lettre⁸⁴ de l'abbé Scarselli, inédite, nous apprend que le fragment est arrivé au Capitole où "questi Architetti ed Antiquari (gente per lo più superba e sprezzante) non mostrano di farne gran conto". Dans le choix d'acheter ce fragment d'architecture, c'est vraisemblablement l'exemple de Lodoli — qui en possédait une collection — qu'Algarotti a suivi ; mais son appréciation pour ce spécimen de style pur et simple se charge aussi de l'autorité de Palladio. A mon avis, la valeur de cette correspondance entre dans la série des données qui enrichit notre connaissance d'Algarotti. D'abord, elle nous révèle un essai d'analyse stylistique de l'art romain : Algarotti souligne correctement l'alourdissement du décor architectural dans l'âge de Dioclétien, et distingue la netteté métallique des formes dans l'âge d'Auguste ; son appréciation n'est donc pas dirigée vers n'importe quel art antique, mais vers un art antique aux formes nettes et pures, selon une idée esthétique que Winckelmann exprimera dans un système critique. La lettre à Scarselli porte témoignage également sur le rapport d'Algarotti avec Stuart, qui demeura quelque temps à Venise, et qui dessina les monuments de Pola, avant son départ pour la Grèce avec Revett. Ce voyage aboutira aux fondamentales *Antiquities of Athens*, commandées par la *Society of the Dilettanti*, qui auront aussi Poleni et Mariette — tous deux liés d'amitié avec Algarotti — parmi leurs souscripteurs. Enfin, l'achat d'un fragment de décor architectural nous confirme le lien culturel entre Algarotti et le père Lodoli⁸⁵, qui en avait une collection, lien manifesté surtout dans l'essai sur l'architecture où Algarotti expose la théorie lodolienne de façon ambiguë.

Je crois pouvoir dire que ce fragment, si peu significatif en lui-même, mais autour duquel se condensent des significations culturelles différentes, faisait vraisemblablement partie d'une petite collection d'antiques. Dans le guide de Venise par Moschini⁸⁶, paru en 1815, à propos du Palais vénitien qui avait été la propriété de la famille Algarotti, et appartenait à cette époque aux héritiers Corniani, on remarque que dans le vestibule on

⁸¹Voir *Opere*, tome VIII cit., p. 89-95, 100-118.

⁸²Voir *Opere*, tome IX cit., p. 177-179.

⁸³Je n'ai pas trouvé dans les *Antiquities of Athens*, le fragment qu'Algarotti possédait. Voir *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart F.R.S. and F.S.A. Nicholas Revett I*, London 1762. A propos de l'œuvre et de l'activité de Stuart et Revett, voir L. Lawrence, "Stuart and Revett : Their Literary and Architectural Carriers", *JWCI*, 2 1938, p. 228ss.

⁸⁴Bassano, Biblioteca del Museo Civico, Epistolario Gamba F4 busta 11.

⁸⁵Voir Algarotti, théoricien de l'architecture, ci-dessus note 20 ; pour la collection du père Lodoli, voir K. Pomian, *op. cit.*, p. 272s.

⁸⁶Voir G.A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti I*, Venezia 1815, p. 639.

gardait encore “una greca statua, rappresentante una sibilla” dont le piédestal était aussi décoré par un bas-relief antique. On doit à Guédéonoff⁸⁷, dans son essai sur les groupes de muses publié en 1852, l’identification d’une muse dans la statue qu’à cause du *volumen* serré dans la main, Moschini appelait une Sibylle. La sculpture maintenant dans les collections de l’Ermitage⁸⁸, avait été vendue à cette époque par un marchand d’antiquité vénitien quittant Venise pour Saint Pétersbourg. Depuis Guédéonoff deux copies du même type sont connues : les deux romaines, du II^{ème} siècle ap. J.-C., toutes deux à Venise.

L’une d’elles, jadis dans la collection Grimani, faisait partie depuis des siècles de la collection d’antiques de la Librairie S. Marco⁸⁹, et la tradition érudite lui attribuait une origine dalmate : elle serait un don des citoyens d’Ossevo à Giovanni Grimani, jadis exilé dans ce pays. Pendant des siècles, l’autre statue avait décoré un coin du Palais Capello⁹⁰ qui avait appartenu aux Morosini ; pour cela, on lui attribuait une provenance athénienne. Anton M. Zanetti, dans son catalogue des statues de la collection de la Librairie de St. Marc⁹¹, proposait, pour la statue Grimani, une identification avec Cérès grâce à une confrontation assez grossière. Mais la restauration d’un *volumen* dans la statue du Palais Algarotti (attribut qui avait trompé Moschini et qu’on peut voir encore dans le catalogue de l’Ermitage) nous apprend que l’exacte identité de ces sculptures avait été comprise, et corrigé, dans cette copie, la faute de Zanetti : vraisemblablement c’est Algarotti qui a reconstitué l’identité de la muse, à l’aide de la statue du Palais Cappello qui gardait encore un masque théâtral dans sa main. Le choix d’exposer dans le vestibule du palais de famille cette image visait vraisemblablement à présenter le palais même comme un siège des muses, et à souligner un lien avec ces divinités qu’Algarotti avait voulues dans son portrait⁹².

Mais ce n’est pas seulement le sujet qui a amené Algarotti à acquérir cette statue et à l’exposer dans la maison où il gardait aussi sa collection de tableaux : les formes sévères de cette statue archaïsante peuvent correspondre à l’idée esthétique de pureté et simplicité que, nous l’avons appris par la lettre à Scarselli, Algarotti appréciait surtout dans l’art antique.

Algarotti avait aussi chez lui des plâtres⁹³ qu’il avait fait tirer de la gypsothèque que Filippo Farsetti avait rassemblée à Venise, pour compléter l’éducation des artistes vénitiens, auxquels, depuis longtemps, on reprochait des fautes dans le dessin, à cause d’un manque d’étude des chefs-d’œuvre de la sculpture grecque et romaine. Ce sont deux lettres inédites à Bonomo, le frère aîné, datées de 1761, qui m’ont renseignée à ce propos, et m’ont aidée à retrouver ces plâtres dans la villa que la famille Algarotti possédait à la campagne, à Carpenedo. Le rapport d’amitié d’Algarotti et de Filippo Farsetti est bien documenté par les lettres des archives de Trévise. Ce qu’il nous reste de la collection de plâtres appartenant à Francesco est une dizaine de bustes dans laquelle les spécimens des chefs-d’œuvre antiques ne prédominent pas : Niobé et sa fille, une

⁸⁷Voir A. Guédéonoff, “Groupe de muses antiques”, *Annali dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 24, 1952, p. 74s.

⁸⁸Voir Waldhauer, *Die Skulpturen der Ermitage*, Berlin-Leipzig, III, 1936, n. 260 p. 26ss. tavv. 18-19 ; E. Schmidt, *Geschichte der Karyatide*, Würzburg 1982, p. 95 ; R. Polacco, G. Taversari, *Sculture romane e avori tardo-antichi e medievali del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988, p. 20.

⁸⁹*Ibidem*, p. 29, n. 3.

⁹⁰*Ibidem*, p. 18, n. 2.

⁹¹Voir A. M. Zanetti q. Girolamo, A.M. d’Alessandro Zanetti, *Delle antiche statue greche e romane, che nell’Antisala della Libreria di S. Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, parte II, in Venezia, s.e., 1743, XXV.

⁹²Voir M. Santifaller, *op. cit.* (ci-dessus note 6).

⁹³A propos de la gypsothèque d’Algarotti, voir mon article sous presse dans *Venezia, l’archeologia, l’Europa. Atti del Convegno internazionale*, giugno 1994.

Minerve du Vatican, c'est tout à ce propos. Avec eux, il y a les portraits antiques des grands auteurs : Euripide, Sophocle — qu'à ce temps-là on pensait être Pindare — et un vilain Cicéron ; quelques empereurs aussi : Trajan, l'*optimus princeps*, mais aussi Caracalla, d'après le portrait Farnèse, un faux Vespasien et un présumé Volusien ; et encore l'Antinoüs du Capitole et le prétendu Milon de Crotone, gladiateur.

La présence des bustes de Niobé et sa fille, qu'Algarotti dit "di una madre bella figliuola ancor più bella", est bien expliquée par l'*Essai sur la peinture*, de 1762 où les deux statues florentines trouvent leur place parmi les meilleurs exemples de "le più belle arie di volto". Et sans doute l'expression du visage est une qualité que la section en buste du plâtre peut conserver de manière satisfaisante, tandis qu'elle ne fait qu'évoquer les qualités de l'Antinoüs du Capitole. La tête de Minerve, seule image de divinité, évoque peut-être la statue que Cicéron gardait chez lui, dans sa bibliothèque, comme nous disent ses lettres qu'Algarotti connaissait très bien. A ces plâtres exemplifiant la sculpture antique, se joignent aussi les images des plus illustres représentants des deux littératures, grecque et latine, et celles des grands hommes de l'histoire romaine.

Le beau portrait d'Euripide est sans doute à relier à l'activité théâtrale d'Algarotti, qui écrit une *Iphigénie en Aulide* huit ans avant Gluck, tandis que le portrait de Cicéron peut se rattacher à l'étude de l'œuvre de Middelton qui occupe Francesco dans ses années anglaises. Mais si l'on doit penser que le sujet a orienté le choix de ces copies en plâtre, cette idée ne suffit pas à expliquer la présence des portraits supposés de Volusien et du gladiateur, auxquels on ne peut pas attribuer, certes, une fonction paradigmatique d'*exempla*. C'est donc encore une fois une appréciation des qualités formelles de la sculpture antique qui apparaît en Algarotti collectionneur. Je me demande si, dans sa petite gypsothèque, il n'a pas visé aussi à rassembler des témoignages des différentes périodes de l'art ancien : sauf Niobé et la statue de Minerve, que l'on pensait avoir été une image cultuelle, les autres portraits représentent des personnages tirés d'un contexte historique connu, ou que l'on croyait connaître. Aux exemples témoignant de la Grèce classique, tels les portraits des poètes, suivent ceux qui documentent la période de la république (Cicéron) et ensuite la période impériale dans ses moments différents : sous Néron (on pensait que le portrait du prétendu gladiateur était néronien, comme nous l'apprend l'inventaire qui enregistre l'original de Padoue), et puis sous Vespasien, Trajan, Hadrien, les Sévères, jusqu'à la moitié du troisième siècle (le prétendu Volusien) ; c'est, d'une façon très significative, l'art de l'antiquité tardive qui n'est pas illustré.

Tous les exemples que je vous ai montrés jusqu'ici révèlent en Algarotti, savant éclectique et souvent chargé de contradictions, un intérêt pour l'antiquité et l'art grec et romain qui n'a pas trouvé jusqu'à présent un espace adéquat dans les études. Et la qualité et la valeur de cet intérêt, qui dépasse l'érudition, on l'aperçoit surtout, je pense, dans la lettre⁹⁴ sur la perspective antique de 1763 qui offre l'occasion à Algarotti d'exprimer son jugement critique sur la composition de la colonne de Trajan : la représentation naturaliste, observe-t-il, n'est pas le but de l'artiste, qui en composant le relief, vise surtout à donner de l'évidence aux sujets qu'il juge les plus importants. Ceux-ci sont comme des symboles et doivent être lus plus aisément d'en-bas, parmi les autres images. Cette façon synthétique et efficace de s'exprimer, Algarotti la retrouve dans les images des monnaies. C'est une interprétation innovatrice et perçante — à l'époque grossièrement critiquée par Falconet⁹⁵. En soulignant le rapport entre le monnayage et le

⁹⁴Voir *Opere*, tome VIII, cit., p. 203ss. Voir aussi sur la perspective des Anciens, la lettre à Crespi, datée de 1758 : *Ibidem*, p. 67s.

⁹⁵Pour cette étape de la querelle des Anciens et des Modernes, où Sallier et Algarotti critiquaient Perrault, auquel par contre se relie Falconet, voir E. Falconet, *Œuvres complètes*, tome III, Paris 1808 (éd. an. Genève 1970), p. 286-329. Falconet exprima aussi un jugement assez négatif sur les essais d'Algarotti

relief historique, pour ce qui concerne la représentation non naturaliste, elle montre le chemin que les interprètes d'aujourd'hui ont pris vers une lecture, qui n'est pas seulement diachronique, du récit des reliefs⁹⁶.

Cette interprétation a été développée par Algarotti, en réfléchissant sur un Mémoire de l'Académie des Inscriptions, d'avril 1728, par l'abbé Sallier, texte qu'il avait noté, dans ses jeunes années, parmi les matériaux pour son essai sur César. Parmi les contradictions et les ambiguïtés qui accompagnent souvent la pensée d'Algarotti, je crois donc pouvoir mettre en évidence un intérêt pour l'antiquité moins épisodique et épidermique qu'on ne le pensait jusqu'ici et qui, même avec un changement significatif de point de vue, de l'histoire tout court à l'histoire de l'art, marque un fil rouge entre les études de sa jeunesse et les intérêts de ses dernières années.

sur l'art : *ibidem*, tome II, p. 151 ; p. 155. Sur la polémique à propos de la Colonne de Trajan voir S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *op. cit.*, p. 593.

⁹⁶Voir T. Hölscher, "Die Geschichtsauffassung der römischen Repräsentationskunst", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 95, 1980, p. 265ss. ; S. Settis dans S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *op. cit.*, p. 190s.