

MARCO PAOLI

*Le Lettere XX di una dama ad una sua amica su le Belle Arti di Saverio Bettinelli.  
Natura ed erudizione 'color di rosa'*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCO PAOLI

*Le Lettere XX di una dama ad una sua amica su le Belle Arti di Saverio Bettinelli.  
Natura ed erudizione 'color di rosa'*

*Il contributo esamina una delle opere meno note di Bettinelli, le Lettere XX su le Belle Arti (1793), fin qui trascurata per la specifica competenza storico-artistica richiesta. Eppure il pamphlet, concepito nella forma di un opuscolo per nozze, si inserisce nella campagna che Bettinelli portava avanti da oltre venti anni, di coinvolgimento del pubblico femminile nella fruizione della letteratura e della cultura erudita. L'impegno è quello di diffondere la materia antiquaria e artistica con un metodo e un linguaggio antiaccademici, ed egli immagina la visita in un salotto veneziano di un Milord appassionato dell'antichità greca e del collezionismo di gemme, che tanto ricorda la figura di Joseph Smith, console britannico nella città lagunare. Le sue dotte esposizioni, che incontrano il favore dell'uditorio femminile per semplicità e vivacità di esposizione, consentono a Bettinelli di sviluppare il tema a lui caro dell'eredità attica in città come Firenze e Venezia, per chiudere poi il cerchio con la descrizione delle dimore veneziane dei due sposi, Barbarigo e Pisani, scrigni di collezioni artistiche irripetibili.*

Siamo a Venezia, nel 1793. Saverio Bettinelli, settantacinquenne e da venti anni ormai ex-gesuita, decide, sotto lo pseudonimo di Diodoro Delfico,<sup>1</sup> di proseguire nella polemica antidotta e a favore di una letteratura scevra da pedanteria ed eccessiva erudizione<sup>2</sup> con un colpo ben assestato. Veicolerà le sue convinzioni con una pubblicazione per nozze delle più lussuose – quindi in grado di meglio catturare l'interesse del pubblico – e dedicata all'unione di due rampolli del più alto patriziato veneziano, lui Barbarigo, lei Pisani. Calerà poi l'argomento – la divulgazione dell'erudizione antiquaria e artistica – in un contesto narrativo dei più accattivanti: un Milord inglese, cultore dell'arte classica in visita a un palazzo ricolmo di «bei quadri [...] uniti ai busti, ai medaglioni, ed agli arazzi», le cui argomentazioni, dotte ma non pedanti, verranno snocciolate nella finzione di un carteggio tra la dama proprietaria del palazzo ed una sua amica.

L'idea generale, nuova e al tempo stesso in linea con le tradizionali strategie dell'editoria veneziana, è subito abbracciata dall'editore Carlo Palese, che firma la dedica ai due sposi, evidenziando il rispetto dell'aurea regola della *convenienza*, vale a dire il nesso tra opera dedicata e caratteri del dedicatario: l'argomento trattato («Lettere sulle Belle Arti») richiama certamente «le insigni Pitture e Stampe» di palazzo Barbarigo, che ricorda a sua volta, come in un gioco di specchi, il palazzo della dama. L'editore va subito dritto alla novità dell'opera. La materia verrà affrontata in una maniera per niente scolastica, nella forma di lettere tra due donne, «onde la Filologia più recondita ci viene anche presentata espressamente come un'*Erudizione color di rosa*»; che è la felice denominazione adottata da Bettinelli come titolo della quinta lettera («Erudizione color di rosa per le donne»), volta a definire l'istruzione «di cose letterarie, ma con poca fatica, e molto diletto», destinata *in primis* alle donne (26).

Il merito di questo inedito approccio alla scienza antiquaria e della sua veicolazione in direzione del pubblico femminile è del protagonista dell'opera, il Milord inglese, viaggiatore e filosofo, ma soprattutto collezionista di cammei e di medaglie e disegnatore diletante, che impartirà le sue lezioni salottiere prendendo spunto dai disegni e dalle impronte in zolfo di gemme e intagli che costituiscono il suo corredo di turista. Ma il segreto della riuscita del suo metodo sta nella 'naturalità', se così si può dire, dei suoi interessi culturali. Quella per i reperti antichi è una «passion

<sup>1</sup> Pseudonimo già adottato da Bettinelli, a partire dai *Versi sciolti* (Milano, Giuseppe Marelli, 1755).

<sup>2</sup> Sul tema della polemica antidotta nel Settecento italiano e sulla partecipazione ad essa da parte di Bettinelli, cfr. M. PAOLI, *L'appannato specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2004, 208-223.

dominante» (3),<sup>3</sup> che come tutte le manifestazioni naturali può subire alterazioni eccessive, al punto da essere definita da lui stesso «malattia antiquaria» o «febbre ostinata, che tende un poco al delirio» (171-172). La mitologia, che costituisce il supporto letterario delle sue peregrinazioni artistiche, è poi contenitore inesauribile di pensieri poetici «al vivo espressi» (27), cioè affidati a una comunicazione diretta e spontanea, ed è espressione dei sentimenti più naturali dell'uomo: ad esempio, la favola di Psiche interpreta i misteri dell'amore, che è «violenta passione», e ci parla dell'invidia e della gelosia nutrite da Venere (12-13). Infine, l'invito che egli rivolge al suo pubblico è quello di cogliere immediatamente i contenuti estetici delle opere d'arte, valorizzando la semplice visione, sgombra da ragionamenti e commenti storici. È così quando mostra un disegno della Tazza Farnese, ora al Museo Nazionale Archeologico di Napoli; per cui dirà: «Molti antiquarj ci scrissero sopra, e con diverse opinioni, ma noi siam contenti di ammirare un lavoro appunto ammirabile e tutto spirante vita e grazia» (49-50); tant'è che la dama autrice delle lettere coglie ben netta la differenza tra *mente* e *occhi* quando si rivolge a Milord a nome dell'uditorio femminile: «Un'altra volta vi pregherò come donna di divertirci co' vostri tesori non sol la mente, ma gli occhi ancora senza vostra fatica, e nostra applicazione» (25). In realtà, il senso ultimo delle illustrazioni di cui Milord si farà carico è l'informazione storica e documentale dei reperti intorno alla vita quotidiana dei Greci e dei Romani, ma è anche e soprattutto la garanzia della fruizione estetica senza filtri ulteriori, figlia naturale del bisogno del diletto e del rifiuto della noia e della fatica.

A ben vedere, ciò che rende efficace tale metodo, consentendogli di raggiungere le ascoltatrici e le lettrici, è la sua corrispondenza con la natura femminile. Bettinelli non ha dubbi sul fatto che le donne siano portate naturalmente verso «le cose belle, e gentili» (9), e che esse rifuggano le argomentazioni concettose e la «filosofia più rigida» (16). Già nell'*Entusiasmo delle Belle Arti* (1769) le aveva considerate più versate all'«Entusiasmo del dolce, del delicato, ed ornato»,<sup>4</sup> e nel *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il Mille* (1775) aveva giudicato il «femminil sesso» alieno dalle «profonde speculazioni, i faticosi precetti, gli studj ostinati, astratti, severi»; perché quel sesso, proseguiva, «tutto è composto di viva immaginazione, di sentimento, di delicatezza»<sup>5</sup>. Nelle *Lettere sui pregi delle donne* giungerà addirittura a individuare una motivazione biologica per tale spiccata sensibilità, ravvisandola nella «costituzione più intima del corpo femminile, e degli organi suoi». A suo dire, non solo la «vivacissima sensibilità», ma anche la maggiore «agilità di movimenti» delle donne rispetto all'altro sesso, risale al «loro tessuto o tela cellulare più molle, più espanso, più pieghevole nella donna, che abbraccia tutte quelle intime parti». Egli è poi consapevole che esiste anche uno stato sociale della donna, conseguenza della millenaria subordinazione al genere maschile, che le imporrebbe una condizione di ignoranza, e quindi di forzata distanza da discipline intellettualmente più impegnative. In questa direzione le parole della dama autrice delle lettere: «Siam donne e tanto basta; il nostro destino è l'ignoranza; alcune se ne vantano, e par loro divenir brutte in volto ornandosi nell'anima; e i signori uomini ci voglion belle sol per gli occhi loro» (109).

Se ne deduce che l'operazione che ora il 'Nestore dei letterati italiani' sta conducendo è incardinata in una più che ventennale, personale campagna di coinvolgimento delle donne negli effetti della letteratura e del mercato editoriale, puntando sul superamento dei generi della poesia e del romanzo fino a comprendere il territorio alieno della disciplina antiquaria, di cui vuole

<sup>3</sup> Anche la dama, parlando di lui, usa la stessa espressione: «Tra le sue passioni innocenti è quella de' cammei, delle medaglie, de' bassi rilievi, e disegni più belli» (S. BETTINELLI, *Lettere su le Belle Arti pubblicate nelle nozze Barbarigo-Pisani*, Venezia, Carlo Palese, 1793, 26-27).

<sup>4</sup> S. BETTINELLI, *Opere*, II, Venezia, Antonio Zatta 1780, 188.

<sup>5</sup> BETTINELLI, *Opere...*, IV, 1781, 49.

combattere il prevalente carattere libresco, evitando «lunghezza, ed asprezza, fatica, applicazione»;<sup>6</sup> senza contare che il suo rimprovero va anche alle caratteristiche editoriali di tale genere che per la sua necessità di complessi apparati calcografici e del formato ‘in folio’ richiedeva spese ingenti di stampa.<sup>7</sup> E in questa battaglia intrisa di sensismo, nelle *Lettere XX di una dama*, individua un potente alleato nel presunto carattere voluttuoso del popolo italiano («voluttuoso genio d’Italia», 77). La sua opposizione alla grave e seria letteratura e all’erudizione troverebbe quindi una motivazione nella naturale inclinazione del popolo della Penisola verso «tal delizia, tal mollezza, tal sensibilità» (71). La «svogliatezza presente pe’ libri, e gli autori gravi» è «giunta al colmo», affermerà la dama narratrice, consapevole della generale convinzione che «il nostro sesso n’abbi la maggior colpa». Ma Milord la rassicura: «non alle donne per accidente, ma ciò attribuisco all’intrinseca e costante propensione degl’Italiani verso il piacere e la mollezza» (76).<sup>8</sup>

Gli esiti della polemica appaiono fin troppo chiari e scontati. Tuttavia Bettinelli, in ossequio alla tradizione delle dispute accademiche, pone di fronte a Milord il personaggio del ‘professore filosofo’, convinto assertore delle aride speculazioni e dei rigidi principi della morale cristiana applicata al costume. Questi fa il suo ingresso nella seconda lettera, scuotendo la testa e commentando con un riso amaro l’elogio appena fatto da Milord della mitologia omerica. Il confronto tra i due occupa la III e la IV lettera, ma gli argomenti dell’antagonista appaiono fin da subito poco convincenti e destinati a soccombere; e Milord ha facile gioco nel dimostrare che non hanno fondamento neppure le critiche di immoralità nei confronti di alcuni miti, dato che, al contrario, un personaggio come Sileno ha riscosso presso Cicerone e Plutarco la fama di saggio e di vero filosofo. Così il professore diventa un bersaglio degli strali del beniamino del pubblico femminile, che si esprime così: la «dottrina secca e severa» fa «scappar tutti» (12); «La vostra filosofia più rigida non vuol donne, e però stucca a lungo ed annoja» (16).<sup>9</sup>

La strada è finalmente aperta. Milord può dare attuazione al suo progetto educativo prendendo le mosse dal patrimonio figurativo costituito dalle sue impronte di gemme. Il ricorso a questa raffinata forma di arte e di collezionismo non è casuale, ove si pensi che l’apparato calcografico dell’edizione è interamente strutturato sul tema delle gemme incise: l’antiporta riproduce un cammeo della mitica collezione londinese di Thomas Howard, conte di Arundel, raffigurante le *Nozze di Amore e Psiche*, e il frontespizio e la pagina di incipit di ciascuna lettera accolgono elegantemente, a mo’ di testatina, l’immagine ovaliforme di una pietra incisa con motivi classicheggianti, quindici delle quali sono copiate dal *Traité de pierres gravées* di Pierre-Jean Mariette.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Parole ancora tratte dal *Risorgimento d’Italia*.

<sup>7</sup> Milord si esprimerà così: «È vero ch’io non fo gran caso di que’ tomi in gran foglio di Musei, di Medaglieri, di Gallerie, di Mineralogie, dove la spesa dell’ingegno e del gusto è tanto poca, quanto è molta quella della stampa» (107).

<sup>8</sup> Il presunto carattere voluttuoso del popolo italiano è alla base, secondo Bettinelli, della poesia amorosa italiana con Petrarca esponente principale («genio amoroso in poesia», 68).

<sup>9</sup> Un’ultima menzione del professore è nella lettera VIII, quando, nel tentativo di portarlo sulle sue posizioni, Milord afferma che i cammei non si ispirano unicamente alla mitologia, ma anche alla storia (55, 57).

<sup>10</sup> Paris, de l’imprimerie de l’auteur, 1750, 2 tt. (e modernamente Firenze, SPES, 1987). L’apparato decorativo è brevemente menzionato in A. PETTOELLO (*Libri illustrati veneziani del Settecento. Le pubblicazioni d’occasione*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2005), senza che venga registrate tale dipendenza dal II volume dell’opera di Mariette e con identificazioni dei soggetti non sempre corretta. Si dà qui di seguito l’elenco dei soggetti delle pietre incise contenute nell’opuscolo bettinelliano con il riferimento al numero della pietra incisa del repertorio di Mariette (d’ora in poi M): Lettera I, *Ercole Musagete*, da M, n. LXXXII; Lettera II, *Il Genio della poesia*, da M, n. XVII; Lettera III, *La prima fatica di Ercole*, da M, n. LXXIV; Lettera IV, *Ganimede*, da M, n. LII; Lettera V, *Procri*, da M, n. XCI; Lettera VI, *Sacrificio funerario*, da M, n.

La narrazione si colora poi di richiami a gemme famose: ora il cammeo con *Cupido che cavalca un leone* appartenente alla collezione del granduca di Toscana (29); ora le gemme donate dal re a Madama di Pompadour, costate «de' milioni», e ritornate dopo la sua morte alla corona (46); ora la citata, celebre 'Tazza Farnese', il piatto da libagione fabbricato in agata sardonica (49-50), all'epoca custodita nel Museo Reale di Napoli; ora, infine, la cosiddetta 'Gemma Augustea', superbo lavoro di intaglio di un onice a due strati, probabile opera di Dioscoride, conservato al tempo di Bettinelli nella Galleria Imperiale di Vienna e ora al Kunsthistorisches Museum (55-57). Non solo le descrizioni delle raffigurazioni dei pezzi principali sono condotte avendo a cuore la corretta identificazione dei personaggi storici o mitologici, ma Milord, forse per accrescere l'interesse dell'uditorio, vuole anche dare conto dell'alto valore patrimoniale dei pezzi: la 'Tazza' fu pagata dai Farnese «migliaia di doppie, e certo non ha prezzo» (50); la 'Gemma Augustea' «costò a Ridolfo II Imperadore dodici mille zecchini in un tempo che l'oro era più raro, ed oggi farebbono quasi il doppio» (46). Se poi l'esposizione generale avviene esibendo le copie in zolfo di cento cammei che Milord ha con sé, è perché «costano prezzi grandissimi, e sono in mano de' gran signori» (49).

Questa insistenza sull'arte e la raccolta delle pietre incise sembra proprio funzionale a un messaggio che Bettinelli vuole veicolare, nemmeno tanto criptico. La figura di Milord, collezionista di disegni e di cammei (anche se di sole impronte) non può non ricordare, nella Venezia dell'aristocrazia e del buon gusto, la figura del console britannico Joseph Smith, grande mecenate e collezionista proprio di disegni e di cammei, la cui raccolta in due volumi di pietre incise era stata pubblicata nella città lagunare nel 1767 presso la stamperia di Giambattista Pasquali,<sup>11</sup> quando ormai la collezione era passata nelle mani di Giorgio III di Inghilterra. Il fatto che anche la raccolta di Milord si componga simbolicamente di cento gemme quante quelle illustrate nella *Dactyliotheca Smithiana* rende più serrato il parallelo; e non importa che il diplomatico fosse morto ormai da ventitré anni, data la duratura impronta che egli aveva lasciato nell'alta società e negli ambienti culturali della Serenissima.<sup>12</sup>

Evidentemente Bettinelli ha inteso ammantare di autorevolezza il suo protagonista, facendone una sorta di *alter ego* del famoso personaggio, ugualmente colto e appassionato anche se privo delle sue disponibilità economiche. Inoltre, la scelta conferma la volontà di celebrare Venezia e il suo microcosmo, come risulterà esplicito nell'ultima lettera, e che è diretta conseguenza del *patronage* della pubblicazione.

---

LXIII; Lettera VII, *Venere e Marte*, da *M*, n. XIX; Lettera VIII, *Achille che suona la lira*, da *M*, n. XCII; Lettera IX, *Edipo davanti la Sfinge*, da *M*, n. LXXXVIII; Lettera X, *Venere, Marte e Cupido*, da *M*, n. XX; Lettera XI, *Apollo e Amore*, da *M*, n. XIV; Lettera XII, *Apollo e Marsia*, da *M*, n. XIII; Lettera XIV, *Dea Salus*, da *M*, n. LVII; Lettera XVI, *Alessandro che doma Bucefalo*, da *M*, n. XCVII; Lettera XVII, *Chimera*, da *M*, n. LXXII; Lettera XVIII, *Erocole vinto da Amore*, da *M*, n. LXXXI. L'opuscolo contiene inoltre: Lettera XIII, *Leda sul cigno*; Lettera XV, *Chirone e Achille*; Lettera XIX, *Cupido con il fascio di frecce*; Lettera XX, *Cupido che cavalca un leone e in atto di suonare la lira*. Quest'ultimo cammeo riproduce quello appartenuto al granduca di Toscana citato a p. 29 dell'opuscolo.

<sup>11</sup> *Dactyliotheca Smithiana*, I-II, Venetiis, ex typographio J.B. Pasqualii, 1767. Il primo volume, con sottotitolo *Gemmarum Ectypa*, contiene l'illustrazione della raccolta con cento tavole incise corrispondenti ciascuna a una pietra, e con i commenti latini di Anton Francesco Gori. Il secondo volume è dedicato all'*Historia Glyptographica*, con testi dello stesso Gori.

<sup>12</sup> Anche Julius Schlosser Magnino nella sua *Kunsthistorie* (1924) considera un elemento importante per la Venezia dell'epoca il fatto che protagonista delle *Lettere XX* sia un «giovane inglese», e aggiunge: «si pensi al console Smith» (cito dall'edizione italiana, Firenze, La Nuova Italia, 1964, 665). Qui si propone invece un deliberato accostamento da parte di Bettinelli tra Milord e lo Smith sulla base dei comuni interessi collezionistici.

Valorizzata oltremodo la potenzialità iconica ed espressiva delle pietre incise,<sup>13</sup> Milord sfodera l'altra sua risorsa, i disegni sulla Grecia antica. Con la lettera XIV fa il suo primo ingresso la vera e propria infatuazione per la civiltà ellenica del personaggio, dietro cui si cela lo stesso Bettinelli, partecipe a buon diritto della riscoperta della grecità che fu tipica del suo secolo. Milord, che si definisce «un greco in abito inglese» (108), fornisce subito una fonte recente da cui scaturisce la sua attrazione per la Grecia, il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* di Jean-Jacques Barthélemy (108).<sup>14</sup> I primi disegni raffigurano la città e i dintorni di Olimpia, la statua crisoelefantina di Giove Olimpico innalzata da Fidia, lo stadio, l'ippodromo. Un foglio raffigurante Pindaro intronizzato è motivo di una riflessione sulla considerazione riservata alle sue odi dai contemporanei: «Era bello allora l'esser poeta» (113). Un disegno che ha per oggetto il teatro della città è poi motivo di puntuali osservazioni storiche sulle caratteristiche degli spettacoli, sui diversi ruoli di attori, musicisti, coristi, danzatori, pantomimi, e sui principali generi teatrali.

Con la lettera XVI viene a essere ulteriormente chiarita la novità del procedimento didattico adottato da Milord, basato sull'esibizione di disegni altamente strategici, rispetto a precedenti resoconti di viaggi, peraltro forniti da donne, come quelli di Lady Mary Wortley Montagu e di Lady Elisabeth Craven su Costantinopoli e Turchia. È così che Milord fa viaggiare il suo pubblico, conducendolo ad Atene, prima con disegni che ne mostrano topografia e dintorni, poi con altri che raffigurano edifici e sculture, talvolta conscio che si tratta solo di un percorso virtuale: «Passeggiamo un poco, quanto si può in disegno, per la città» (124). L'intento è quello di suscitare la massima partecipazione di chi vede e ascolta: «Entriam nella cittadella con questo foglio, ed ha pur essa suoi portici, suoi vestiboli e propilei di marmo eletto fatti fare da Pericle su disegni di Mnesicle» (126). Ma c'è anche la preoccupazione di non eccedere per non stancare a sua volta l'uditorio: «Troppi fogli avrei a mostrarvi, e troppi disegni delle altre parti della città» (127). Salvo poi suscitare nuovamente l'interesse: «Volete vedere un'abitazione privata? Eccola tratta da Vitruvio» (129).

Bettinelli è sicuro di aver imboccato la via giusta per tenere desta l'attenzione di chiunque, uomo o donna, si appresti a leggere il *pamphlet*, e dirige sapientemente le mosse del suo protagonista chiamato a soddisfare le curiosità più leggere: le portate dei cibi dei banchetti, i balsami che profumavano l'aria, la particolare posizione dei commensali semidistesi su soffici letti. E anche la presentazione delle figure rappresentative dell'età d'oro di Atene – Socrate, Alcibiade, Aspasia – avviene dopo essersi introdotti nel salotto di Pericle: «Se vi piacesse di assistere alla conversazione dopo il pranzo, o la cena, entrate in questo salotto, ove sta l'assemblea» (131). Le informazioni storiche e filosofiche si succedono numerose, e tutte tendono all'idealizzazione del secolo d'oro; ma c'è pure la convinzione che l'esposizione sia avvenuta con la massima naturalezza, simulando nell'uditorio la sensazione di aver condiviso la vita di allora: «Dopo ciò che abbiam veduto cogli occhi nostri, benché in iscorcio, non ci par d'esser vissuti in tal tempo e con tal nazione [...]?» (137).

Nella lettera XVII Bettinelli dà l'avvio a un'ulteriore operazione teorica, volta, dopo l'appena avvenuta esaltazione della grecità, all'individuazione di città moderne italiane che possano richiamare la grandezza di Atene antica. Assai sbrigativamente, fa dire a Milord di non essere

---

<sup>13</sup> Bettinelli completa idealmente la sua rievocazione della glittica antica ricordando l'esempio di un contemporaneo scopritore di un materiale adatto alla realizzazione di bassorilievi e cammei. Si tratta della scoperta della cosiddetta «plastica dei Tartari» da parte dell'architetto senese Leonardo Massimiliano De Vegni (1731-1801), che la traeva dai depositi calcarei delle sorgenti dei Bagni di San Filippo, vicino a Castiglione d'Orcia (52).

<sup>14</sup> Paris, De Bure l'aîne, 1788, 4 tt.

interessato all'Atene di Francia, né a Parigi, né, potremmo aggiungere, alle altre 'Atene' europee che si erano andate affermando sullo sfondo della Grecia antica, quale, ad esempio, Edimburgo, definita già nel 1762 «Atene del Nord»,<sup>15</sup> ma di aver trovato «un'Atene in Italia» (141), cioè Firenze, come tale «da gran tempo acclamata», se pensiamo in effetti che già Poliziano aveva lanciato il parallelo, e che Voltaire nel *Secolo di Luigi XIV* citava la città toscana come seconda Atene. Ma, a ben vedere, Bettinelli non rinuncia alla sua *vis polemica*, e nega in antitesi con la Crusca che il fiorentino possa essere considerato l'idioma attico italiano: Milord non gradisce la gorgia fiorentina e la bizzarra pronuncia di tante parole toscane, e la stessa durezza del linguaggio ritrova nelle belle arti fiorentine, divenute gentili solo quando gli artisti migrarono a Roma.

È Roma, invece, che agli occhi dell'inglese rammenta Atene. L'architettura di Roma antica «è in gran parte greca» (146), e nella lettera XVIII parla delle «gran reliquie di Roma antica», ma anche dei monumenti della Roma moderna, che superano a suo dire quelli di Parigi e di Londra, al punto che Versailles, anche prima della sua «compassionevole decadenza» (non dimentichiamoci che quando esce l'opuscolo Luigi XVI era stato da poco ghigliottinato), non recava «niente di gusto greco, tutto in pompa e vastità d'infinita spesa, pochissimo di quelle proporzioni, di quella sublime semplicità che va all'anima e la riempie ed appaga» (153). Prosegue quindi «sul parallelo delle due Atene» (157).

Tuttavia, con la lettera XIX, viene il momento della censura dei vizi italiani, di una nazione che, per bocca di Milord, Bettinelli giudica «infingarda, superstiziosa, ingannatrice» (160). Il rimprovero più grande non è tanto quello di non aver saputo proseguire nella grandezza di Roma antica (un «autor boreale», ricorda, ha giudicato gli italiani insetti malefici nati dagli estinti romani), ma di aver perso il rispetto per gli antichi progenitori. Viene menzionata in proposito, stigmatizzandola, la recente opera di Francesco Mengotti sul *Commercio de' Romani* (Padova, 1787), vincitrice di un concorso promosso dalla parigina Académie des inscriptions et belles-lettres, che aveva sostenuto la tesi che la decadenza dell'impero romano fosse dovuta principalmente all'aver trascurato, per orgoglio e potenza militare, il commercio. Da notare che Bettinelli, nel novero degli autori ingenerosi nei confronti di Roma antica, mette anche, senza farne il nome, Cesare Beccaria: «Potrei ricordare altre opere italiane di quel gusto, sul Teatro, su le Leggi, su i Delitti e le Pene...» (161).

Il *fil rouge* del mito di Atene che ha attraversato le ultime tre lettere conduce inevitabilmente, secondo la prassi mecenatica, alla celebrazione della patria dei due sposi. Con la lettera XX Milord è in visita nella città, e non si fa distrarre dalla Venezia moderna, «bella e brillante», ma pensa all'antica, e la trova «una seconda Atene» (172). Le vestigia greche e grecizzanti gli appaiono evidenti: i cavalli di bronzo di San Marco, l'origine greca del popolo veneto, il dialetto locale, «nemico delle consonanti», che ha preso da quello jonico, lo stile classico di uno scultore come Jacopo Sansovino e di un architetto come Andrea Palladio. Quindi, i due promessi possono andar fieri della grande tradizione di arte e di civiltà che discende dai loro antenati, ed è per questo che la scena si sposta ora a Palazzo Barbarigo a San Polo, dimora dello sposo, e subito dopo nel contiguo Palazzo Pisani Moretta, dimora della sposa.

Milord ha così modo di vedere nel Palazzo Barbarigo la 'Galleria' ovvero la pinacoteca della famiglia, uno dei luoghi di maggiore attrazione del *Grand Tour* a Venezia, contenente, tra le altre, ben venti tele di Tiziano. Bettinelli alimenta qui la sua predilezione per il grande Cadorino, e cita la *Maddalena penitente*, ora all'Ermitage e la *Venere allo specchio*, ora alla National Gallery of Art di Washington, ma prima di proprietà dello stesso Ermitage. In effetti, la collezione Barbarigo sarebbe

---

<sup>15</sup> Cfr. A. RESZLER, *Il mito di Atene. Storia di un modello culturale europeo*, Milano, Bruno Mondadori 2007, XXVIII.

stata acquistata nel 1850 dallo zar Nicola I per essere condotta nella reggia di San Pietroburgo, e Bettinelli, dopo i giudizi entusiastici di viaggiatori illustri quali Charles de Brosses e l'abate Cochin,<sup>16</sup> la definisce «unica, essendovi [...] Tiziano vivo e presente in tutte le tre sue età e maniere» (185).

Secondo la prassi *bipartisan* dei *nuptialia*, è ora la volta del Palazzo Pisani Moretta, in cui Milord ha modo di ammirare «la prima opera del vivente Canova veneziano», e cioè il gruppo di *Dedalo e Icaro*, ora al Museo Correr di Venezia, realizzato su commissione del procuratore Pietro Vettor Pisani. L'occasione – per niente casuale ove si consideri che il prestigio di Canova nel mondo artistico veneziano aveva tratto origine proprio da questa scultura – offre il destro a Bettinelli per tracciare un elogio dell'artista ormai consacrato quale nuovo Fidia, elencandone i capolavori passati come *Amore e Psiche* e i mausolei di Clemente XIII e Clemente XIV, ma anche i recenti incarichi quali il monumento funebre all'ammiraglio Angelo Emo, commissionato dal Senato l'anno precedente, e il monumento a Tiziano per la chiesa dei Frari, che peraltro non sarebbe stato mai realizzato.

La lettera XX, l'ultima della raccolta, è dunque la più significativa perché il tema dell'opera – la semplice e diretta spiegazione della materia artistica, adatta a un pubblico di non specialisti e soprattutto alle donne – è ricondotto nell'alveo delle dimore patrizie dei due festeggiati; una topografia a dir poco irripetibile, perché punto di incontro della grande arte veneziana, antica e contemporanea, e centro del *patronage* da cui si è originata la commissione dell'edizione.

Bettinelli si dimostra fino in fondo all'altezza del non facile compito che si è proposto, risultando narratore brillante, sempre pronto a smorzare il tono dell'esposizione quando i riferimenti eruditi sono inevitabili. L'immagine che vuole consegnare di sé al pubblico è quella dell'intellettuale nutrito dei saperi degli antichi che riesce nell'intento di apparire moderno e utile, informato sugli ultimi svolgimenti della cultura italiana ed europea. Opportuni e a volte critici i riferimenti ora ai drammi in musica di Metastasio (18-19), ora all'*Encyclopédie* parigina (141); come non rinuncia, parlando della Libreria della Serenissima, a una lusinghiera menzione di due viventi, il bibliotecario Jacopo Morelli e un celebre frequentatore dell'istituzione, il grecista Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Vilvoison (181); oppure tace il nome di un autore contemporaneo ma ne lascia intendere il pensiero, come quando ricorda il *Cupido che intaglia l'arco* del Parmigianino della Galleria Imperiale di Vienna, descrivendo le azioni dei due putti ai piedi di amore secondo l'interpretazione, peraltro errata, che ne aveva dato anni prima Ireneo Affò nella sua vita del pittore (1784).<sup>17</sup>

Bettinelli, infine, vuole dimostrare la sua vasta conoscenza del mondo dell'arte figurativa, ed è per questo che le *Lettere XX su le Belle Arti*, fin qui mai sottoposte al vaglio storico-artistico, risultano forse l'opera meno indagata dell'autore; per cui ci si augura di aver dato in questo senso un qualche contributo.

<sup>16</sup> Cfr. I. ARTEMIEVA, *La collezione Barbarigo*, in L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*, Milano, Skira, 2007, 43-44.

<sup>17</sup> I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, Carmignani, 1784, 83-84. Bettinelli si esprime così: «costringendo un de due putti il compagno a toccar con un dito Amore, e questi sfuggendo di toccarlo per timor di scottarsi quasi al fuoco» (BETTINELLI, *Lettere...*, 32); Affò aveva scritto: «È cosa leggiadra vedervi aggiunti due putti, l'uno de' quali costringe l'altro a toccar con un dito Amore, mentre questi quanto più può cerca di astenersene per timor di non ardere al fuoco di lui». Bettinelli riferisce anche della recente vendita di una copia del dipinto: «Non mi maraviglio che una bella copia creduta originale di tal quadretto non più alto di sei palmi, e largo tre o quattro, sia stata non ha gran tempo venduta in Roma a gran prezzo» (33).