

L’artista allo scrittoio. Un’immagine controversa

L’epistolario d’artista e la sua tradizione storiografica: percorsi di lettura interni alle sintonie e alle dissonanze tra l’immagine pubblica dell’artista scrittore costruita dalla Raccolta di lettere di Bottari e il multiforme mondo dei registri espressivi delle lettere pittoriche di Sette e Ottocento

1. L’ARTISTA PUBBLICATO

L’edizione di epistole di artisti, che ebbe un primo avvio in ambito umanistico¹, assumerà con Giovanni Gaetano Bottari i caratteri ben noti della *Raccolta di lettere* «scritte da’ più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII»². L’impresa segnò a partire dal 1754 l’affacciarsi dell’artista come autore di missive appositamente scelte e riviste per essere pubblicate tra le cosiddette ‘lettere pittoriche’. Già nel 1821 il *Catalogo di libri d’arte* di Leopoldo Cicognara aveva registrato l’utilità della *Raccolta* e delle lettere d’artista in quanto strumenti utilizzati senza indugio nei cantieri della storia dell’arte. Nella *Storia pittorica della Italia* di Lanzi la *Raccolta* ricorre almeno 45 volte come fonte circostanziale, o di giudizio di valore; Séroux d’Agincourt nell’*Histoire de l’art* aveva utilizzato epistole in forma di dissertazioni, rinviano ad esempio alla pubblica lettera dell’architetto Camillo Morigia sui restauri promossi dal cardinal Garampi a Ravenna nel 1788³, a verifica delle tecniche costruttive di San Vitale. All’altezza del 1924 Schlosser darà conto della fortuna della «letteratura epistolare che comincia ad essere molto abbondante», genere cui andavano prendendo «sempre maggiore interesse anche gli amatori d’arte e i critici profani»⁴. A quella congerie di *ego documents* avevano dato il

proprio contributo non solo progetti editoriali studiati a tavolino da Johannes Gaye, ma i florilegi editi in occasione delle nozze di illustri rampolli dal Settecento in avanti⁵.

Bottari, e la successiva editoria ottocentesca, proponendo ai contemporanei un parziale spaccato tipologico trascelto dalle lettere di preetto, d’ossequio o di rendiconto del proprio lavoro⁶, escluderanno dalle ‘pittoriche’, ad esempio, le missive d’intermediazione e d’*expertise* il cui registro, non di rado incolto, accompagnava le rotte europee di compra-vendita delle opere tra l’indifferenza dei destinatari d’alto rango, attenti al contenuto piuttosto che alla buona pratica dello scrivere. Non poche di quelle lettere, conservate negli archivi familiari dei destinatari, preservano intatto l’idioma e il *background* che si specchia nel rapporto dell’artista con il foglio e la penna. È un insieme di fattori che emerge dalla missiva inviata da Giovanni Volpato nel 1780 a George Clavering-Cowper. Tema ne era un «Paese» di Poussin da lui acquistato per 130 zecchini presso i Boccapaduli, famiglia all’epoca ancora in possesso dei *Sette sacramenti* Dal Pozzo: «Hó acquistato in questi giorni un Paese di Nicolló Pusino della grandezza di P.^{di} 5 in 7 per lunghezza è di P.^{di} 4 per altezza Inglesi, conservatis.mo senza esser stato mai ne ripullito ne ritocato»⁷. Alla breve descrizione seguiva il giudizio di stile del quadro, dipin-

to «sul gusto di quello del Battesimo», accompagnato da un saggio d'*expertise* interna al mondo dei paesaggisti e artisti-mercanti: «M.r Dalen [S. Delane], è M.r Norton [Ch. Norton] si sono consolati meco dell'aquisto fatto, l'ha veduto pure M.r More, è M.r Hamilton assicurano esser di Nicollò dipinto sul gusto Caraccesco particolare nella parte d'inanzi del Paese che è alquanto oscuro come sono tutti li Paesi del Pussino»⁸.

Collazionando 'lettere pittoriche' per le giunte alla nuova edizione milanese della *Raccolta* di Bottari, nel 1822 Stefano Ticozzi promise di aprire un'inedita finestra su «ciò ch'essi [gli artisti] di sé medesimi scrissero, confidenzialmente l'uno all'altro comunicandosi le cose proprie, e chiedendo o dando consiglio e lumi nelle difficoltà dell'arte, senza essere inceppati dalla considerazione che le lettere loro potessero un giorno cadere sotto gli occhi del pubblico»⁹. *L'Avviso degli editori* prometteva di aprire così uno spiraglio sulla tipologia delle lettere confidenziali che un artista, Léon Cogniet, aveva indagato in un dipinto d'interni del 1817. Ritraendosi in veste di destinatario di una lettera nel suo studio a Villa Medici, Cogniet s'inoltrava nell'esplorazione del quotidiano comune all'artista in viaggio di formazione, scegliendo la tipologia del carteggio con i familiari lontani all'arrivo a Roma, come precisa l'iscrizione apposta dall'artista sul verso della tela¹⁰ (fig. 1, tav. I).

Ticozzi pescò spunti utili dall'editoria veneziana attenta ai carteggi dei propri 'uomini illustri', attingendo ad una delle prime operazioni su Canova, frutto dell'editoria d'omaggio nuziale: quella di Giovan Battista, Niccolò e Marco Contarini per le nozze della nipote Lucia Maldura del 1823¹¹. Nonostante l'ansia degli editori veneziani di mantenere un tono di decoro nella forma e nel contenuto, l'impronta fortemente selettiva che limita a 5 su 30 le lettere trascelte dalle 42 missive inviate da Canova a Giuseppe Falier tra il 1780 e il 1789, il florilegio offrirà nel 1825 a Ticozzi l'occasione di tener fede alla promessa di presentare esempi del registro confidenziale, svincolato dai vigenti canoni epistolografici. In osservanza all'immagine di pubblico decoro dell'artista cui i lettori stessi, curiosi e artisti, erano stati educati dalla tradizione letteraria svincolata da preoccupazioni filologiche, il filtro editoriale adottato nel rendere di «universale diritto» la voce dello scultore da giovane risulterà però volutamente deformante. Le prime lettere da Roma di Canova verranno pubblicate sotto l'anacronistico titolo di marchese, ottenuto dall'artista solo nel 1816¹²: una scelta che aderisce al registro espressivo all'immagine del prota-

gonista della 'Repubblica delle arti', la cui voce emerge dal confronto con le sgrammaticature e difficoltà di inquadrare la scrittura nel campo del foglio, testimoniate dagli originali oggi conservati alla Marciana di Venezia, dopo essere passati all'asta Finarte del 2002¹³. Ciò nonostante l'edizione per le nozze Emo-Capodilista e Maldura registrano un mutamento di sensibilità nella scelta di editare, pur rivista e corretta, una lettera del 1781 in cui un Canova «pieno di confusione nello scrivere all'E.V.», professava riconoscenza verso il committente e amico Giuseppe Falier per la pensione ricevuta dal Senato, «presentandomisi alla memoria li tanti beneficj, che da lei ricevete sino prima del mio nascere la mia Famiglia, e continuando sempre più a beneficiare quantunque ne vedesse pocco risultato, vole poi soprabbondare in me con levarmi dalla cava di pietre, e darmi e procurarmi modi per far lo scultore, e per destinguermi anco»¹⁴.

2. LA RACCOLTA DI LETTERE E GLI ARTISTI

Sullo sfondo dell'orizzonte di attese che segna la fortuna editoriale del carteggio d'artista non è superfluo chiedersi quale impatto ebbe sugli artisti stessi lo scavo in «vari libri» e raccolte di autografi, in cui le loro lettere si trovavano «affogate tra moltissime altre che a tutt'altro appartenevano che a queste arti»¹⁵; un'operazione lanciata da Bottari come parte del suo impegno nel pubblicare testi utili a correggere il «difetto d'intelligenza» degli intendenti, protagonisti in negativo del contemporaneo sistema artista-committente dipinto a tinte fosche nei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* del 1754.

Trovare riscontro alla consapevolezza di essere parte della 'Repubblica delle arti' nel *self-portrait* d'artista non è per nulla scontato. Lo scrivere o leggere missive rimarrà proprio del repertorio dei protagonisti della 'Repubblica delle lettere', del ritratto della società aristocratica e salottiera o della scena familiare di genere, temi che Nicolas de Largillière collazionò nel suo studio di mani del Louvre del 1746 circa (fig. 2, tav. II). Ciò non toglie che valga la pena chiedersi quanto l'impresa di Bottari abbia funzionato da volano d'acculturazione e in che modo abbia pesato sulla presa di coscienza da parte degli artisti dello *status* di pubblico scrittore, ritagliato sul profilo del corrispondente dei Lumi. Non poche lettere lo suffragano se non nell'ortografia, almeno nei *cliché* epistolografici di base, praticati ad esempio da Granet nel 1822 nelle lettere dirette al principe Aldobrandini Borghese o a «Monsieur Navez»¹⁶. Indizi emergono dagli

L'artista allo scrittoio



modelli formativi dei giovani, aggiungendo: «su questo proposito mi ricordo che voleva Suplicarla di comprarmi quelle che ha fatto stampare M:or Botari critti [sic] da diversi professori [...] sono curioso di vedere le varie, le ligere, Capriciose, oscure, ostruse, dificoltose e false Idee, che ave-ranno avuto alcuni Professori (anche fra piu stimati) de la Lor Arte: Molti di quelli de quali ami-ramo le opere farrano conoscere nelle lor lettere che il Cielo li fece valent-Uomini che altri vi sono arivati con le fatiche, ed alcuni per una felice imi-tazione d'altri Uomini grandi, ma non credo che alcuno abia mai detto cosa che ci possi persuadere che la pittura si possa insegnare con perfetta Theorica»²². Al pari dell'impegno di Temanza, rivelatrice è la curiosità mostrata da un artista multilingue come Mengs, i cui scritti iniziarono a circolare quando egli era ancora in vita con la pubblicazione dei *Gedanken über die Schönheit*, di cui si fece promotore Winckelmann affidan-done la cura a Johann Caspar Füssli, editore nel 1762 del testo a Zurigo. Un multilinguismo, per inciso, che abbatte le barriere di circolazione della *Raccolta* e che fu caratteristica comune agli artisti che soggiornarono a Roma. Füssli in una stessa lettera poteva passare dall'inglese all'italiano per comunicare a più livelli, con l'amico James Northcote e con 'Nanina': «pray give her my best compliments e dille che quando sarò in Inghilterra troverò qualche opportunità di provare, prima del mio ritorno in Italia, che non sono capace di scordarmi dell'amicizia sua»²³; Charles Heathcote Tatham acquisì dimestichezza della lingua sulla nave per Livorno con l'aiuto di un «Italian Dictionary & a Grammar & a Genoese Sailor»²⁴, mentre il suo compagno di viaggio Joseph Gandy si rivolse ad un maestro di italiano pagandolo tre scudi al mese, aggiungendo ulteriori uscite alle spese di soggiorno²⁵.

Un altro genere di evidenze ci riconducono alla presa di coscienza dell'artista in veste di pubblico scrittore di lettere: l'atto di conservare il proprio epistolario passivo e in alcuni casi la conservazione delle minute. Una caratteristica propria ai protagonisti della 'Repubblica delle lettere' che trapela nel 1793 dall'inventario del paesaggista scozzese Jacob More. Nella camera dove morì l'artista troviamo descritto un tavolino «con suo Cassetto, ò sia tiratorino con quattro piedi à zampa» con dentro «Diverse Carte, e Scritture da considerarsi», e sul ripiano «una molletta di acciajo p[er] tagliare le penne» ed «un Libro le-gato in cartape-cora = con sopra scritto = Copia Lettere», il cui contenuto di «carte, e lettere» venne accantonato per esser considerato a parte sotto la supervisione di due noti intermediari del

mercato d'arte: Carlo Ambrogio Riggi e Thomas Jenkins²⁶.

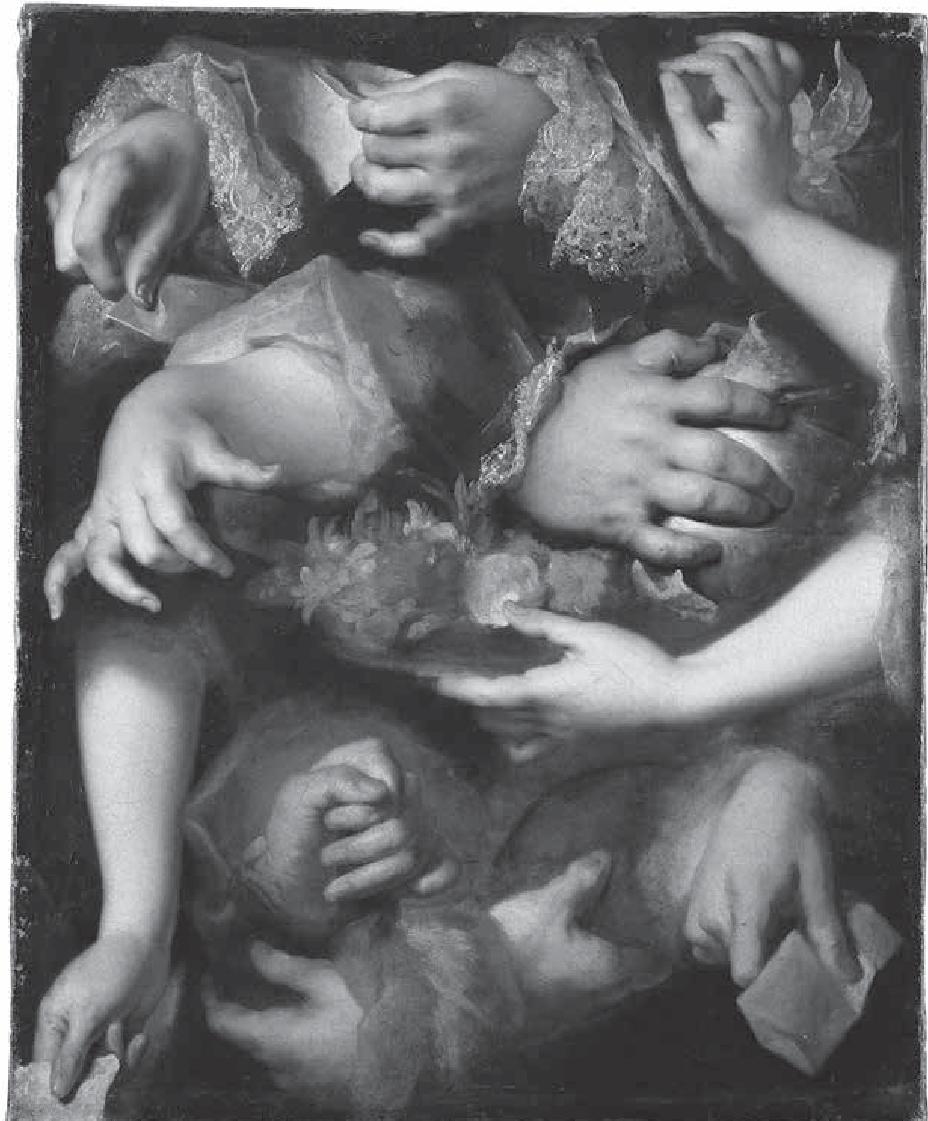
Nella topografia delle case degli artisti la pre-senza di un luogo deputato allo scrittoio non è una rarità. La ristretta rappresentanza di libri posseduti da Anton von Maron, fotografata dall'inventario del 1808, non cita la *Raccolta*, ma nella stanza della libreria furono rinvenute nei cassetti del «tavolino a scrivania», con «piedi storti di albuccio tinta color noce», «diverse lettere scritte al defunto da suoi corrisponden-ti»²⁷. Per Maron come per More il luogo della scrittura è distinto e separato dal tavolo da disegno, dallo studio del pittore in cui troneggiano il «treppiede di legno con sua giratoria [...] per uso di pittore», i canterani con stampe, figurine di cera e conchiglie per stemperare i colori. Ciò detto più comune è trovare il cassetto vuoto o pieno di «diverse carte turchine da disegnare» che l'inventario di Placido Costanzi registra nel 1759²⁸, ma andrà tenuto conto che spesso l'in-ventario dei beni degli artisti si concentra su dipinti, disegni e sculture da patrimonializzare. Nulla ci dice dell'esistenza di un epistolario pur in presenza non di tavolini d'albuccio valutati poco più di 2 scudi, ma di una «piccola scrivania alla Francese, con due tavole [...] tiratore, e piede à zampa di capra il tutto di noce filettata d'oli-vo, con stella in mezzo di legni diversi», stimata 9 scudi nell'inventario dei beni dell'architetto Pietro Camporese, in cui il perito rigattiere Giuseppi Sabbatini nel 1783 descrive «alcune carte di niuna considerazione»²⁹. Nel 1793 l'inven-tario dello scultore Alexander Trippel sorvolerà su «diversi Libri da stimarsi, e non legati, ed in confuso», dando però l'idea della «Stanza, ove morì il Defonto» che appare un luogo di rifles-sione, studiolo d'artista, in cui scrivania, libreria, cartelle di disegni e cavalletti da scultore ne formavano l'arredo funzionale³⁰. Ciò rispecchia la natura di alcune sue lettere *sub specie* trattato, simili nelle sgrammaticature alle epistole-pre-ccetto di Mengs; quelle inviate dallo scultore al ministro Friedrich Anton von Heinitz, fondato-re della Bergakademie di Berlino, o a un ignoto «Mein Freünd» senza data e luogo di destina-zione, in cui Trippel imbastisce considerazioni sul rapporto tra le tre arti e sull'«Antiken u. die Natur, als die Mutter aller Wesen», difendendo la conoscenza acquisita con la pratica dall'in-vasione del sapere libresco degli antiquari³¹.

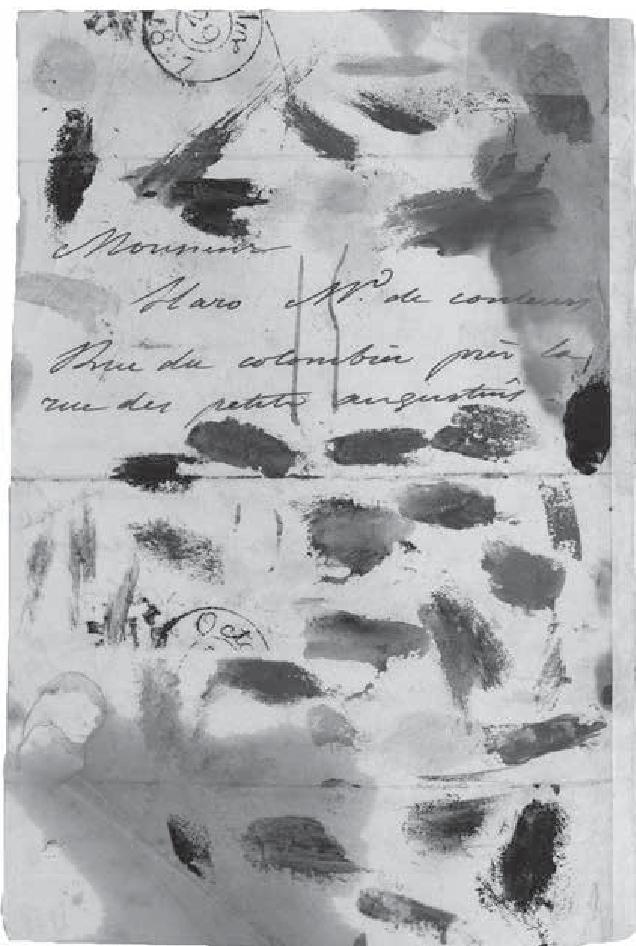
Nell'inventario di Antonio Zucchi del 1795, il perito Angelo Petti descriverà le *Memorie delle pitture* della moglie Angelika sistemate in un «burò di Mogano [...] scritte di pugno del defunto», i «conti» di Angelika sempre «di

carattere del defunto», ma non il contenuto di un cassetto di pertinenza di Angelika, il cui epistolario attivo multilingue di circa 180 lettere, scritto probabilmente sotto la supervisione del marito, rende conto della dispersione del carteggio nelle raccolte di autografi americane ed europee, oltre che nell'archivio di Goethe a Weimar, nei musei di Zurigo, Bregenz, e via dicendo³².

La dispersione appare un intento quasi programmatico se si passa dalla considerazione di queste sparse evidenze alla lettura dei testamenti che attestano l'indifferenza degli artisti verso il contenuto dei cassetti del proprio scrittoio; la Kauffmann citerà libri, disegni e stampe, gessi, manichini, ma non menzionerà la sua corrispondenza³³. Un atteggiamento che aprirà la porta al collezionismo di autografi, dotatosi negli anni Quaranta dell'Ottocento di utili strumenti per gli amatori del genere, quali l'*Isographie des hommes célèbres*, che non manca di fac-simili d'arti-

sta³⁴. Ancora nel 1863 il testamento di Delacroix ostenterà la stessa noncuranza, preoccupandosi di monetizzare la vendita di disegni e dipinti, affidata a M. Legrand e, tra gli altri, a Philippe Burty. Terminato il censimento e stima degli oggetti d'arte battuti all'Hotel Drouot nel febbraio del 1864, saranno gli esecutori, come testimonia Burty, a far tesoro delle annotazioni tecniche, delle lettere, dei pensieri sulle arti scritti di getto senza interrompere il proprio studio, e a progettare l'edizione delle «lettres de lui» che gli amici avevano conservato, promettendo «d'en chercher de nouvelles dans leur entourage»³⁵. L'artista non aveva mancato però di riflettere sulla necessità di adottare un proprio stile epistolare, manifestando nel 1818 al compagno del Liceo imperiale Jean-Baptiste Pierret la sua insoddisfazione per il «travail et la lime d'un écrivain qui polit sa période pour la faire imprimer»³⁶. Della ricerca di una propria forma espressiva aveva già dato conto nel 1787 Gainsborough, trovandola

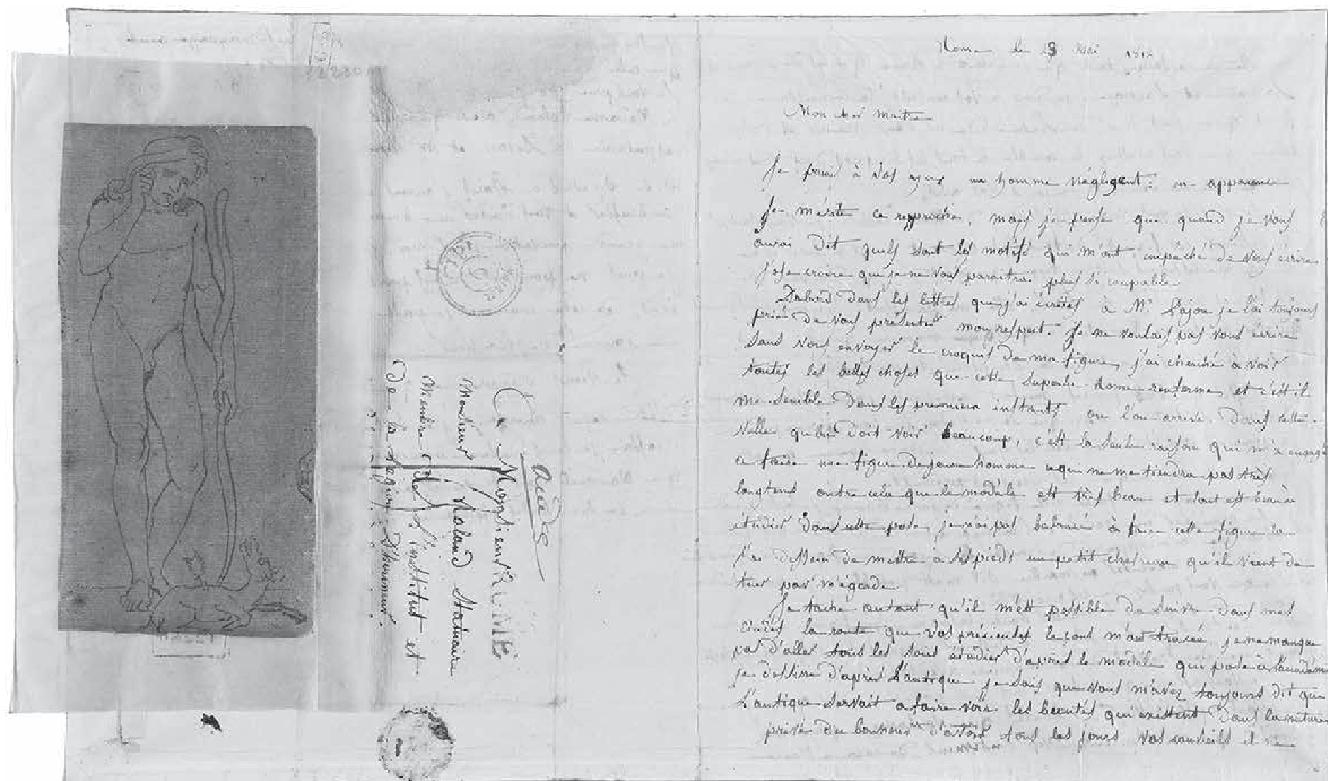


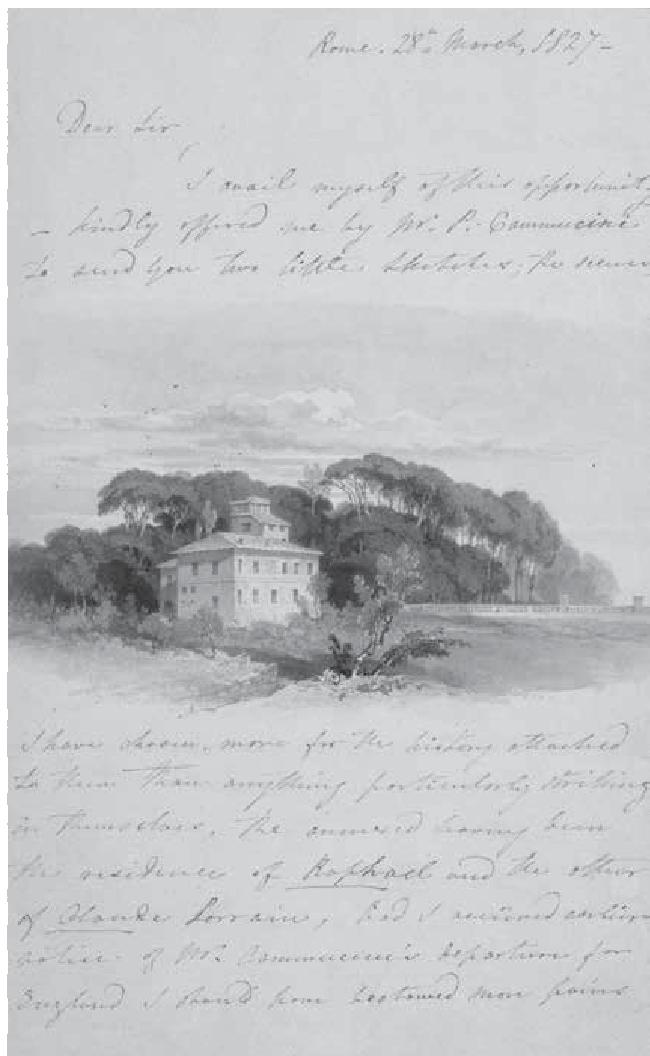


mercante Carlo Giorgi e l'intermediazione di Volpato, i quali affideranno allo scultore l'esecuzione del monumento funebre in SS. Apostoli⁴¹. Proprio a proposito del *background* di Canova, postosi allo scrittoio nei primi anni romani, l'analisi dei linguisti ha più volte rilevato la scarsa dimestichezza con i canoni dell'epistolografia, le carenze nell'argomentazione, le sgrammaticature proprie «dell'imperizia del semicolto»⁴², e la struttura sintattica giustappositiva. Dell'analisi condotta andrà tenuto conto nell'intento di recuperare al livellamento dell'editoria sette-ottocentesca il lessico e i registri espressivi del variegato e dissonante mondo della 'Repubblica delle arti' postasi allo scrittoio per parlare del proprio mestiere. Utilizzando la penna in modo difforme dall'amico Selva, Canova nel 1781 discuteva con Falier dell'esecuzione del *Teseo e il minotauro*, spiegandogli di non aver fatto «pelo» il Minotauro nel modello «essendomi utile così, per vedere tutte le parti», ma che «già nella statua avevo sempre divisato di rappresentarlo con pelo»⁴³. Nella chiusa l'incertezza sul porre in mano al Minotauro una «clava in loco di spada» veniva delegata al Falier, chiedendo lumi circa il necessario riscontro sulle fonti: «giachè V.E. mi avisò farò guardare il testo di Ovidio e se vi andrà la clava più volentieri io gli farò quella, che la spada, giachè tengo ancora

pietra. Il minotauro che portase clava io non lo ritrovai in alcun fatto, so bene, che tal arma è sempre stata portata dalli centauri, e satiri, così [ancò] avrebbe pervenuto anco a quello. Se V. E. mi potesse accertare con qualchè passo, ce il minotauro portasse la clava mi sarebbe di sommo piacere»⁴⁴. Il *Teseo* di cui Antonio D'Este, «come di prima opera del Canova in Roma», conservò gelosamente il «getto»⁴⁵, documenta anche sul fronte della scrittura una delle prime fatiche dello scultore da giovane, in cui minuta e bella copia si fondono nella scrittura sbieca, mentre le cancellature parlano delle prime prove dell'artista allo scrittoio.

Alla tipologia della lettera di progetto appartiene anche l'intreccio di penna e matita impaginato in vari modi dagli artisti negli schizzi a margine, in chiusura, in accompagnamento della lettera o come parte integrante del testo. La caratteristica distintiva del genere epistolare d'artista e la sua complessa natura di documento d'archivio, di attestato di firma autentica e oggetto grafico è un orizzonte suggerito da una missiva di Delacroix al mercante di colori Jacques-François Haro del 29 ottobre 1827, in cui ai colori richiesti si sovrappone l'impronta dei tocchi di pennello: «6 [vessies] de jaune de Naples, 2 d'ocre jaune, 2 de cobalt, 2 de noir de pêche, le tout plus liquide que les couleurs qu'on





5. Penry Williams, lettera al maestro Thomas Lawrence, 27 marzo 1827, penna, inchiostro e acquerello su carta a grana grossa, Londra, Estate of P. Williams Royal Academy of Arts, inv. n. 04/1633.

prépare pour tout le monde» (fig. 3, tav. III). Assai più comuni di quanto la loro dispersione lasci supporre, brani di corrispondenze in cui matita, inchiostro o pennello s'intersecano alla scrittura, mostrando l'artista alle prese con la duplice sintassi della grafica e della descrizione verbale di un progetto, si conservano come *unicum* nelle collezioni di grafica oppure, sempre come *unicum*, nei dipartimenti di manoscritti e raccolte di autografi. Esemplare in questo senso è il foglio allegato alla lettera da Roma del 23 maggio 1812 che l'allievo David d'Angers indirizza a «mon cher maître», lo scultore Philippe-Laurent Roland, non volendo «vous écrire sans vous envoyer le croquis de ma figure». Si tratta del progetto di una statua di efebo che tiene un arco, a testimonianza degli studi «d'après le modèle qui pose à l'accadémie [sic]» e dell'esercizio «d'après l'antique» (fig. 4). Progetti e

prove di studio inviati ai propri maestri dagli artisti in viaggio di formazione sperimentano anche, senza fatica nell'impaginazione del foglio, la 'lettera a colori'. Da Roma Penry Williams, inviando il 27 marzo 1827 a Thomas Lawrence i suoi saluti e la notizia della partenza di Pietro Camuccini per l'Inghilterra, organizzerà il foglio in un bel composto, montando «two little sketches» nel campo della scrittura: la veduta delle case di Raffaello e di Claude Lorrain (fig. 5, tav. IV). In altri casi sono semplici schizzi a margine del foglio, come quelli che Tischbein inserì a chiudere la missiva del 1821 a Goethe, come rafforzativo per ricondurlo all'impegno, preso anni prima in Italia, di combinare pittura e poesia nel progetto degli *Idyllen*, in competizione con l'opera di Gessner (fig. 6)⁴⁶.

Ma il sopravvento dell'artista sulla carta da lettere trasformata in foglio da disegno andrà ricostruito anche intorno a una missiva di James Jefferys, in cui l'artista si ritrae a penna e inchiostro bruno mentre scrive a Mr. Brenchley sulle difficoltà di farsi strada nell'arte, fornendogli nel contempo una prova della sua perizia (fig. 7): Jefferys, di spalle, scrive davanti al tavolo da disegno, vestito come un olandese del XVII secolo⁴⁷. Si tratta di una rara testimonianza, databile tra il 1771 e il 1775, che una piccola, ma ricercata esposizione tenutasi alla Grey Art Gallery di New York nel 1988, per la cura di Colin Eisler e Robert Lehman, aveva giustamente inserito nel catalogo intitolato *Show & Tell. Artists' Illustrated Letters*. Con tecnica minuziosa Jefferys ferma un momento comune a molti artisti. Tavolo da disegno e scrittoio, e i prodotti a questi due strumenti collegati, sono però raramente tematizzati usando l'espedito metaforico qui prescelto, rafforzato dalla citazione a margine del foglio dal poeta satirico Giovenale, «Rara avis in terra», allusiva al dono e al suo *status* di artista.

Jefferys aveva frequentato a Roma il circolo di Füssli, cui rimanda il confluire di scrittoio e tavolo da disegno nelle lettere-disegno e lettere-vignette assai comuni nella corrispondenza dello stesso Füssli, di Sergel, di Abildgaard, in cui riverbera la fortuna settecentesca di Pier Francesco Mola e Salvator Rosa, fonte di disseminazione di un modello epistolare visivo, parallelo all'interesse per la grafica caricaturale del Seicento, cui Johann Heinrich Meyer presterà attenzione nel suo abbozzo di storia dell'arte del Settecento del 1805⁴⁸.

La natura liminare di questa tipologia epistolare è oggetto d'indagine nei cataloghi d'arte contemporanea, che non hanno mancato di trarre spunti dalla messa in rete delle ecceziona-

L'artista allo scrittoio

7. James Jefferys, lettera a Mr. Brenchly, 1771-1775 ca., penna e inchiostro bruno su carta preparata color crema, New Haven, Yale Center for British Art, Print and Drawings collection, coll. Paul Mellon, inv. n. B1977.14.6227.





8. Johann Heinrich Füssli, disegno satirico allegato alla lettera a James Northcote, settembre 1778, penna e inchiostro bruno su carta, Zurigo, Kunsthaus, Graphische Sammlung, inv. n. Z.1938/0668.



NOTE

1. Cfr. P. Barocchi, *Fortuna della epistolografia artistica*, in *Studi Vasariani*, Torino, 1984, pp. 83-111, in part. p. 83, nota 1 e da ultimo E. Parlato, *Dalle lettere sugli artisti alle lettere degli artisti*, in *L'epistolografia di antico regime*, contributo al convegno internazionale di studi (Viterbo 2018), in corso di pubblicazione.
2. G.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura...*, Roma, 1754-1773; cfr. G. Perini, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, atti del convegno (Firenze 1990), Bologna, 1992, pp. 165-183.
3. C. Morigia, *Lettera del Nob. Sig. Camillo Morigia all'Eminentiss. Sig. Cardinale Giuseppe Garampi*, in «*Memorie per le belle arti*», 1788, IV, pp. LXI-LXV.
4. J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte*, traduzione di F. Rossi, terza edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze, 1964 (ed. or. Wien, 1924), p. 507.
5. Barocchi, *Fortuna della epistolografia...*, cit., pp. 94-95, 101; S. Rolfi Ožvald, *Sul carteggio d'artista*, in *Lettere da Roma (XVIII-XIX secolo). Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche*, a cura di C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald, in corso di pubblicazione.
6. S. Rolfi Ožvald, *Lettere ad un amico. Da Bottari al giornalismo artistico degli anni Ottanta del Settecento*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Roma, 2017, pp. 469-490.
7. Lettera di Volpato del 26 gennaio 1780 al principe George Clavering Cowper von Nassau, Hertfordshire Record Office, D/EP/F312/167/2°; T.J. Standring, *Some Pictures by Poussin in the Dal Pozzo Collection: Three New Inventories*, in «*Burlington Magazine*», 1988, 130, pp. 608-626.
8. *Ibidem*; su Cowper: Ch.S. Ellis, *Documents for the third Earl Cowper's collection of paintings and drawings*, in «*Paragone*», 2005, 56, pp. 60-72.
9. S. Ticozzi, *Avviso degli Editori*, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicate da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi*, Milano, 1822-1825, vol. I (1822), p. VIII.
10. S. Rewald in *Rooms With a View. The Open Window in the 19th Century*, catalogo della mostra (New York 2011), New Haven and London, 2011, pp. 8; 96, scheda 34.
11. *Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate in occasione delle nozze auspicatissime del conte Giordano Emo-Capodilista colla contessa Lucia Maldura*, Venezia, Alvisopoli, 1823; nello stesso anno «quelle lettere ch'ebbi la fortuna di conservare» servirono a Giuseppe Falier per tessere le *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia, Alvisopoli, 1823, p. 7 (riedite a cura di G. Pavanello, Bassano del Grappa, 2000).
12. Bottari, Ticozzi, *Raccolta...*, cit., vol. VIII (1825), p. 167.
13. Cfr. F. Mazzocca in *Libri, incisioni, stampe, disegni e manoscritti e un'importante raccolta di 151 lettere di Antonio Canova a Giuseppe Falier*, Finarte Casa d'Aste, asta 1176, Milano, 2002; Venezia, Biblioteca Marciana, Codice marciano it. X, 524 (d'ora in poi VBM).
14. Lettera 11 del 29 novembre 1781, VBM, it. X, 524, n. 11, c.1r.
15. Bottari, *Raccolta...*, cit., vol. III (1759), p. VIII.
16. I. Néto-Daguerre, *Granet et son entourage*, in «*Archives de l'Art français*», 1996, 31, pp. 98,104.
17. G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Verona, 2007, p. 36; *La libreria di Giuseppe Bossi. Catalogo del 1817*, ed. anastatica con *Nota critica* di P. Barocchi, Firenze s.d., p. 165.
18. Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASR), 30 Not. Cap. Uff. 15, vol. 667, cc. 60r-66v.
19. E. Granuzzo, *Riflessioni sulla teoria architettonica di Tommaso Temanza, a partire da un nucleo di lettere inedite*, in «*Annali di critica d'arte*» 2008, 4, pp. 108, 113; Rolfi Ožvald, *Lettere ad un amico...*, cit., pp. 480-482.
20. Granuzzo, *Riflessioni...*, cit., p. 14.
21. Bottari, *Al cortese Lettore*, in *Raccolta...*, cit., vol. I (1754), pp. VII-VIII.
22. A.R. Mengs, *Briefe an Raimondo Ghelli und Anton von Maron*, a cura di H. von Einem, Göttingen, 1973, p. 51.
23. Cfr. Lettera da Lugano del 1778, in G. Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Zürich-München, 1975, n. 568.
24. C.H. Tatham, *The Autobiography in Charles Heathcote Tatham in Italy 1794-96: letters, drawings and fragments, and part of an autobiography*, a cura di S. Pierce, F. Salomon, in «*Walpole Journal Society*», 2005, 67, p. 81.
25. Lettera al padre del 12 luglio 1794, gentilmente segnalatami da Tiziano Casola dal cosiddetto *The Gandy Green Book*, Londra, Royal Institute of British Architects, GaFam/1/1.
26. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 4, vol. 519, cc. 596v-597r.
27. O. Michel, *Martin Knoller et Anton von Maron*, in *Vivre et peindre à Rome aux XVIII^e siècle*, Roma, 1996, pp. 406-407, 412.
28. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 31, vol. 600, cc. 557r, 537v.
29. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 31, vol. 707, c. 290r.
30. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 15, vol. 597, cc. 794r-798r.
31. Zurigo, Kunsthaus, Bibliothek, Trippel-Nachlass, M 29 Heinitz 8, e la lettera in M 29, Trippel 31 («wie will es ein solcher Erreichen der es nur durch Sehen Lernen und Hörren und sagen von einem Antiquar hat, dem selbsten dises alles fehlt und weiter nichts als ein Catalog ist, geht er weiter so ist es über sein Horizont bey allem dem beurtheilen sie die Kunstsachen Loben und schelten es ihren belieben, wan aber einer die ursach dafon wüssen will warum es gutt oder schlecht ist da können sie keinne ursach angeben...»).
32. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 37, vol. 510, cc. 148r, 172v; Angelica Kauffmann. «*Mir träumte vor ein paar Nächten, ich hätte Briefe von Ihnen empfangen*». *Gesammelte Briefe in den Originalsprachen*, a cura di W. Maierhofer, Lengwil am Bodensee, 2001.

33. ASR, 30 Not. Cap. Uff. 37, vol. 546, cc. 395 r-v.
34. B. Chenique, *Géricault: une correspondance décapitée*, in *Nouvelles approches de l'épistolaire; lettres d'artistes, archives et correspondances*, Centre de Correspondances du XIX^e siècle, a cura di M. Ambrière, L. Chotard, Paris, 1996, pp. 18, 39; *Isographie des hommes célèbres, ou Collection de fac-similés de lettres autographes et de signatures dont les originaux se trouvent à la Bibliothèque du Roi [...] et dans les collections particulières*, a cura di B. De Chateaugiron et alii, Paris, T. Delarue, 1843.
35. P. Burty, *Preface a Lettres de Eugène Delacroix recueillies et publiées par Philippe Burty*, Paris, 1880, II ed., vol. I.
36. A. Joubin, *Correspondence générale de Eugène Delacroix*, Paris, 1935, t. I, pp. 22-30.
37. Lettera del 31 luglio 1787 in *The Letters of Thomas Gainsborough*, a cura di M. Woodall, New York, 1963, pp. 87-91, n. 42; per l'interesse di Philip Yorke terzo duca di Hardwicke verso le vedute di J.P. Hackert su cui polemizza Gainsborough: J.P. Hackert, *Briefe (1761-1806)*, a cura di V. von Pechstaedt, Hainholz, 2012.
38. Los Angeles, Getty Institute, Archives of the Humanities, 035: (CMA 14-A) 860155-001-008.
39. *Ibidem*.
40. *Ibidem*.
41. Cfr. C. Teolato, *Giovanni Volpato e il suo ambiente culturale*, in *I Trionfi di Volpato. Il centrotavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*, a cura di H. Honour, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 41-42; G. Pavanello, *Su una prima idea di Canova per il monumento funerario di Clemente XIV*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, Roma, 2014, vol. 2, pp. 772-775.
42. L. Serianni recensione a *A. Canova, Scritti, a cura di H. Honour*, in «*Studi Linguistici Italiani*» 1995, XXI, pp. 248-255; M. Piotti, *In viaggio verso la gloria: la lingua dei Quaderni di Canova*, in *La gloria di Canova*, V settimana di studi canoviani, a cura di F. Mazzocca, M. Pastore Strocchi, Bassano del Grappa, 2007, pp. 177-193.
43. Lettera da Roma del 2 giugno 1781 al Falier, VBM, it. X, 524, n. 7; cfr. Bottari, Ticozzi, *Raccolta...*, cit., vol. VIII (1825), p. 167.
44. *Ibidem*.
45. A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, ed. a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, 1999, p. 26.
46. Cfr. S. Dohe, M. Falk, *The Tischbein bequest in Oldenburg*, in *Lettere da Roma...*, cit.
47. J. Baskett, *Paul Mellon's legacy, a passion for British art: masterpieces from the Yale Center for British Art*, New Haven, 2007, pp. 269-270, fig. 59.
48. J.H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo*, in *Il Settecento e le arti*, a cura di S. Cecchini, S.A. Meyer, C. Piva, S. Rolfi Ožvald, Roma, 2015, p. 113.
49. Cfr. la selezione di lettere edita nel 2013 ad Amsterdam e a Roma da Donzelli: V. van Gogh, *Scrivere la vita. 265 lettere e 110 schizzi originali (1872-1890)*, a cura di L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker, Roma, 2013.
50. J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, vol. I, pp. 51-53; Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, cit., n. 568.
51. Cfr. C. Volpi, *L'amichevole burla: disegni, lettere e biografia in Pier Francesco Mola e Salvator Rosa*, in *I Mola da Colderio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 180-181.