

Roma 1785. Carteggi a confronto

Una lettura sinottica dei carteggi artistici da e per Roma nel 1785 permette di cogliere aspetti specifici del laboratorio romano in quel periodo

Questo contributo rappresenta il tentativo di proporre una lettura sinottica dei carteggi artistici da e per Roma in un determinato anno – il 1785 – un anno particolarmente pregnante di significati storico-artistici. Eludendo l'aspetto aneddotico, l'analisi del carteggio d'artista è qui proposta quale strumento per delineare le strutture del 'sistema delle arti' a Roma in uno specifico snodo spazio-temporale. Mentre è evidente il valore fondamentale di un'analisi individuale dei carteggi per ricostruire aspetti biografici di singoli artisti, della loro produzione e delle loro reti personali, la lettura di un *corpus* di lettere unite dal dato cronologico permette di cogliere aspetti specifici del tessuto artistico romano nel suo complesso.

La scelta cronologica del 1785 è determinata dall'esame delle fonti a stampa che per quell'anno restituiscono un vivacissimo panorama artistico. Le recensioni pubblicate sui giornali, i diari di viaggio e le altre fonti 'ufficiali' della città consentono di ricostruire un tessuto di presentazioni pubbliche di nuove opere d'arte, la presenza di viaggiatori stranieri di alto rango, le strategie di mercato e le posizioni critiche. Una lista degli artisti residenti a Roma stilata da Alois Hirt nel 1787 documenta, almeno parzialmente, l'articolata presenza di artisti provenienti da una decina di paesi e appartenenti alle più diverse specializ-

zazioni¹. In particolare, per l'anno 1785 si conta la presentazione di circa 70 nuove opere realizzate da circa 40 artisti romani, italiani e stranieri, a cui vanno aggiunte quelle esposte alle mostre annuali dell'*Académie de France* e dell'Accademia di San Luca². Inoltre, nel biennio 1784-1785 passarono a Roma, con le loro corti, l'imperatore Giuseppe II, il re di Svezia e i duchi di Curlandia, presenze registrate in molti carteggi con una certa attenzione e che lasciarono una scia di committenze, speranze e rancori. Nelle lettere degli artisti si percepisce l'importanza di catturare l'attenzione delle corti straniere di passaggio nell'Urbe. Il 14 maggio 1784 il giovane pittore prussiano Johann Gottlieb Puhlmann, allievo di Batoni, scriveva un po' deluso: «Der Kaiser ist zwar bei Batoni gewesen, hat aber nichts bestellt oder gekauft ausser bei der Mad. Angelika Kaufmann 2 Kabinettstücke. Auch der König von Schweden hat nur von 2 französischen Malern Sachen gekauft, die vom Kardinal de Bernis rekommandiert waren»³. Se dunque, in generale, Roma in quel momento può essere letta come un vero e proprio laboratorio artistico, quanto emerge di questa immagine da una fonte primaria come le lettere? Come viene raccontato (o sottaciuto) e manipolato dalla comunicazione dei protagonisti-artisti? Quale quadro restituiscono le lettere degli artisti della ricerca artistica di quel momento?



1. Louis-Jean-François Lagrenée, *Morte della moglie di Dario*, 1785, olio su tela, m 3,27 x 4,24, Parigi, Musée du Louvre.

Per un primo sondaggio sono state prese in considerazione circa 300 lettere da o per Roma, scritte o dirette ad artisti nel triennio 1784-1786; sono lettere per lo più indirizzate a familiari, a committenti e protettori. Accanto a queste si è tenuto anche conto dei carteggi di carattere istituzionale, come la *Correspondance* dei direttori dell'Accademia di Francia. Tale *corpus* delinea innanzitutto una provvisoria rete che collega Roma con varie città dell'Italia, della Germania e dell'Austria, con la corte dei duchi di Curlandia, e con centri come Parigi, Digione, Stoccolma, Varsavia, Londra e San Pietroburgo. Una rete che coincide solo parzialmente con quella tracciata dalle opere d'arte di artisti viventi a Roma esportate fuori città: dalle fonti si può ricostruire l'esportazione di circa 70 opere destinate a diverse località della penisola e a Londra, Gotha, Edimburgo, Bruxelles, Stoccolma, Parigi, San Pietroburgo, Francoforte, Berlino. Uno studio incrociato tra le traiettorie delle lettere e quelle della produzione artistica (a cui andrebbe aggiunta la questione centrale del mercato

antiquario) restituisce la mappa delle relazioni artistiche che legano la città Eterna all'Europa oltrepassando, e modificando, l'immagine radicata che colloca Roma in una posizione ormai periferica della cultura europea.

Nell'analisi delle lettere datate 1784-1786 ho scelto di concentrare l'attenzione sulle dinamiche e le discussioni intorno alla nuova produzione artistica, il mercato e le committenze, lasciando dunque in questa sede da parte altre questioni centrali della vita romana, come l'esperienza della visione dei monumenti e delle opere del passato; il mercato dell'arte antica; la religiosità e la vita sociale. Va inoltre osservato che in una analisi comparativa dei carteggi si sgretola l'apparente omogeneità della fonte, rivelando il carattere differenziato delle comunicazioni che esprimono contenuti diversi, dalla gestione di rapporti commerciali all'organizzazione delle spedizioni, fino alle confidenze familiari, dai racconti dell'esperienza romana ai resoconti dello sviluppo artistico di giovani allievi da parte di chi, a vario titolo, era incaricato di se-

guirne la formazione. Tale differenza di destinazione e contenuto si intreccia con il diverso carattere, pubblico o privato, della corrispondenza.

1. IL GIUDIZIO DEL PUBBLICO ROMANO

Mentre si può osservare una certa riluttanza da parte degli artisti a parlare nella corrispondenza privata delle opere dei colleghi, i propri successi di fronte al pubblico vengono spesso tematizzati. In una lettera alla madre del 12 marzo 1785, Bénigne Gagneraux racconta orgoglioso il plauso ottenuto con il quadro dedicato alla *Visita del Museo Vaticano di Pio VI e Gustavo III*: «je l'exposai dans mon atelier au public; pendant quinze jours qu'il est resté chez moi, c'était une allée et venue continuelle de carrosses». Il quadro fu portato poi per quattro giorni in Vaticano e venne infine esposto nel palazzo del cardinal de Bernis in via del Corso⁴. Di questo prestigioso *iter* espositivo troviamo conferma nella stampa e in alcuni diari di viaggio⁵, ma non ne troviamo traccia nelle lettere di altri artisti che pure frequentavano con assiduità sia il cardinale che Gagneraux, come ad esempio il compatriota Prud'hon, che pure menziona il collega-amico più volte nelle sue lettere da Roma.

Negli stessi mesi anche il direttore dell'Accademia di Francia, Louis-Jean-François Lagrenée, presentava la *Morte della moglie di Dario* (fig. 1, tav. V) sottolineando, nella corrispondenza con d'Angivillier, piuttosto fredda in quei mesi, il successo presso critici e pubblico dell'opera, dipinta «autant pour plaire à Rome, où on ne jure que par le dessein, l'expression et le rendu, que pour le Sallon»⁶. Successo peraltro messo in dubbio da David che insinuava uno svantaggioso confronto con Joseph-Marie Vien da parte dei romani: «Il faut qu'avant de finir je vous dise combien votre mémoire est chère aux Romains c'est surtout quand M.r Lagrenée a exposé son tableau que j'en ai été témoin. Combien ils m'en disent tous les jours sur votre compte et qu'ils savent bien apprécier le rang que vous tenez dans le peinture»⁷. Pochi giorni dopo la partenza del quadro di Lagrenée a fine luglio, David presentava nel proprio studio in Casa Costanzi, tra via del Babuino e via Margutta, il *Giuramento degli Orazi*. Orgoglioso, descriveva al marchese de Bièvre il «succès inattendu» del quadro e la folla che era accorsa per vederlo prima che fosse spedito a Parigi per l'esposizione al Salon: «il y a un concours de monde à mon tableau presque aussi nombreux qu'à la Comédie du Séducteur [...] D'abord, les artistes étrangers ont commencé, ensuite, les Italiens, et par les éloges outrés qu'ils en ont faits, la noblesse

en a été avertie. Elle s'y est transportée en foule, et on ne parle plus dans Rome que du peintre français et des Horaces»⁸.

Tuttavia anche di questo successo, che avrà un ruolo importante nella carriera del pittore, i carteggi degli artisti tacciono, mentre sappiamo che la visita allo studio dei colleghi era una pratica diffusa. Un pittore all'inizio della carriera, come il già citato Puhlmann, in una lettera alla famiglia scritta per annunciare la partenza per Potsdam del suo quadro *Leda e il cigno* (fig. 2)⁹, donato al principe Federico Guglielmo di Prussia, riferiva l'onore della visita nel suo studio a Palazzo Firenze: «die H. Professor von der Akademie, der Directeur der französischen Akademie, die Mad. Angelika und sehr viel junge Maler sind bei mir gekommen, um es zu sehen, denn es hat Lärm in Rom gemacht, und man hat mit vielen Lob in der gelehrten Zeitung von Rom davon gesprochen»¹⁰. Due anni più tardi e dopo la salita al trono di Federico Guglielmo II il dono, forte dell'approvazione romana, sarà ricompensato con la nomina di Puhlmann a direttore della Galleria di Sans-Souci. Di simili visite tra artisti parlava anche – detto per inciso – Wilhelm Tischbein a

2. Johann Gottlieb Puhlmann, *Leda e il cigno*, 1785, olio su tela, m 1,75 x 1,25, già castello di Potsdam, disperso dopo il 1945.



proposito del suo *Corradino di Svevia*, dipinto per il duca Ernesto II di Sassonia-Gotha¹¹.

Dalle fonti giornalistiche apprendiamo che negli stessi mesi nello studio di Angelika Kauffmann si potevano ammirare due quadri di storia dipinti per il collezionista inglese George Bowles: la *Morte di Virgilio* (Portland, USA, coll. privata) e la *Cornelia e i suoi figli* (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts)¹². Pochi mesi dopo fu recensito nelle «Memorie per le belle Arti» anche *Il Giovane Servio Tullio nel palazzo del re Tarquinio* per Caterina II di Russia¹³. Si trattava dei primi quadri di storia presentati a Roma dall'artista e accolti con critiche entusiastiche che consacrarono il successo della 'pittrice delle grazie' in un campo tradizionalmente considerato inaccessibile per le donne, in quanto escluse dallo studio del nudo. Un passaggio importante, dunque, nella carriera della pittrice che tuttavia nelle sue lettere di quegli anni non dedica alcuna parola al suo personale successo di pubblico. Un atteggiamento analogo si può osservare anche nel carteggio di Jacob Philipp Hackert, la cui produzione viene attentamente recensita dalla stampa. Emerge così dalle lettere un chiaro indizio delle differenti strategie promozionali.

2. GESTIRE LE COMMISSIONI E LE RELAZIONI

Diversamente impostate appaiono le strategie di un gruppo di pittori individuato già allora come un circolo unito da comuni interessi di mercato. Pierre-Louis De la Rive, pittore di paesaggio, nato a Ginevra ma proveniente da Dresda dove aveva studiato all'accademia guidata da Giovanni Battista Casanova, visitò Angelika Kauffmann poco dopo il suo arrivo a Roma alla fine del 1784¹⁴. Nelle lettere alla moglie Charlotte-Theodora Godefroy, De la Rive descrisse il gruppo di artisti e agenti incontrati nel salotto della pittrice, di cui facevano parte anche Hackert e Reiffenstein, come una «clique de charlatans» interessata soprattutto a catturare l'attenzione dei viaggiatori: «Les artistes qui veulent percer sont obligés ici de faire leur court à Stackert [sic], Reiffenstein, Angelica; hors de là point de salut o du moins point de recommandations auprès des étrangers, qui tombent tous là»¹⁵.

Nelle lettere familiari a Joseph Anton Metzler di Schwarzenberg, Angelika Kauffmann, che non aveva ancora stabilito l'importante contatto con Weimar, sottolineò orgogliosamente le commissioni ricevute dall'imperatore Giuseppe II, dalla regina di Napoli, dalla zarina russa, nonché gli innumerevoli incarichi che arrivavano giorno dopo giorno¹⁶. Un successo che portò ad Angelika una considerevole ricchezza, ma anche notevoli spese

per mantenere lo *status* sociale raggiunto, perché «in einer grossen statt zu leben mit dem Decorum der main stand erfordert ohne ohnnutze ausgaben belauft sich jährlich auf eine considerable summa»¹⁷. Quest'attenzione al *decorum* per mantenere un salotto in grado di attirare l'attenzione dei viaggiatori più facoltosi appare speculare al quadro di desolazione tracciato da Bernardino Nocchi (in quei mesi impegnato nella decorazione della Stanza delle Stampe in Vaticano), che era oppresso dai debiti e in ansia per la mancanza di commissioni: «Le opere della nostra professione sono scarse per tutti, e quelle poche che vi sono se le strappano L'uno con L'altro senza Carità»¹⁸.

Nel complesso i carteggi di Angelika Kauffmann e dei fratelli Hackert degli anni 1784-1786 restituiscono la fervida attività di questi artisti, suddivisa tra Caserta e Napoli al servizio della corte borbonica, e Roma dov'erano impegnati in importanti commissioni per viaggiatori illustri. Si tratta di carteggi cosmopoliti, caratterizzati dalla padronanza di più lingue, indirizzati per lo più a committenti e agenti residenti nell'Europa settentrionale (Russia, Inghilterra, Svezia, Germania, Austria, Danimarca) e funzionali alla costruzione di una rete internazionale di committenze e confidenze. Hackert tra il 1784 e il 1786 intratteneva contatti epistolari, strettamente legati alle commissioni ricevute, con il barone Carl Sparre – cui spedisce attraverso l'agente svedese Francesco Piranesi una versione dei suoi famosi *Transparent du Clair de lune* – con il principe russo Nikolai Borisovič Jusupov, il conte Andrej Razumovskij e il barone Heinrich von Offenbergh, maresciallo del duca Pietro Biron di Curlandia. Si tratta di spedizioni spesso plurime, come si evince dalla nota allegata alla lettera a von Offenbergh del 2 Agosto 1785 in cui è elencato il contenuto di due casse consegnate all'agente Gasparre Santini per la spedizione a Berlino, dove i duchi di Curlandia stavano allestendo la loro magnifica collezione nel castello di Friedrichsfelde. Nella nota sono enumerati medaglie commemorative di Karl von Leberecht, un mosaico di Franz Riegel, opere acquistate da Angelika Kauffmann – il bozzetto del *Servio Tullio*, una *Baccante* (fig. 3, tav. VI), una *Cerere* e una copia del *Ritratto della contessa Reventlow* –, quattro paesaggi di Philipp Hackert, tra cui una replica della *Veduta della valle del Tevere* già facente parte della serie di grandi paesaggi creata per la Villa Borghese¹⁹. Nel complesso la fonte epistolare si rivela centrale per comprendere la funzione degli agenti/ciceroni come Johann Friedrich Reiffenstein, Gaspare Santini, Giuseppe Antonio Guattani, Francesco Piranesi nel sistema

3. Angelika Kauffmann, *Baccante*, 1785, olio su tela, ovale, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz.



artistico romano e per censire il flusso delle opere fuori Roma.

La loro spedizione, peraltro, spesso preoccupa gli artisti che cercano anche di controllare in qualche modo l'effetto che esse avrebbero prodotto al momento dell'arrivo. Puhlmann, ad esempio, fornisce istruzioni precise sulla modalità di presentazione della sua *Leda con il cigno*, per ottenere il massimo effetto: «da der erste Anblick den mehrsten Eindruck macht und man dies von einem aufgerollten Gemälde nicht verlangen kann»²⁰; Gagneraux nello spedire al primo ministro del re di Svezia, il barone Evert Taube, la tela *Bacco e Arianna*, oggi nel castello di Løfstad, precisa che il quadro esige una cornice semplice ma larga «parce qu'il fait infiniment mieux tous les détails se trouvent renfermés et chacun dans son plan; ce qui forme un ensemble plus agréable à l'oeil du spectateur, sans comparaison»²¹; negli stessi mesi David affida al maestro Vien il compito delicato di srotolare la tela del *Giuramento degli Orazi* all'arrivo a Parigi²².

3. SCOPRIRE ROMA

Ancora un'altra ottica restituiscono le lettere di artisti giovani che arrivarono in città per completare il loro percorso di studio. Al di là del forte impatto con la stratificazione storica della città, con i monumenti antichi e la ricchezza delle collezioni (aspetti dell'esperienza romana peraltro percepiti spesso attraverso molteplici filtri culturali e letterari), come reagiscono questi giovani in formazione al fervente mondo artistico romano di quel momento?

Il 27 dicembre 1784 arrivarono a Roma Pierre-Paul Prud'hon e lo scultore Pierre Petitot, entrambi recenti vincitori del *Prix de Rome* degli Stati di Borgogna. Furono accolti dai loro compatrioti, tra cui Gagneraux e lo scultore Antoine Henri Bertrand²³. Diversamente dagli studenti dell'Accademia di Francia, i giovani artisti borgognoni non avevano a Roma un'istituzione di riferimento, controllo e formazione ma erano seguiti culturalmente da François Devosge, direttore



4. Pierre-Paul Prud'hon, bozzetto per il soffitto con *La gloria del principe di Condé, governatore della Borgogna*, 1786, olio su tela, cm 138,5 x 86, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

dell'Accademia di Belle Arti di Digione. Quando all'inizio del 1786 si prospettò una sorta di supervisione da parte del direttore dell'Accademia di Francia, in una lettera a Devosge Prud'hon si lanciò in una ferma difesa della propria autonomia dal controllo di Lagrenée, «homme aimable» ma troppo distante nel modo di vedere e di fare, perché «un artiste qui étudie doit être libre; il doit opérer d'après ses principes et d'après ses réflexions, pour être profondes et solides,

ont besoin de solitude»²⁴. Una solitudine che nelle lettere all'amico Fauconnier perdeva il suo carattere quasi eroico e rivelava tristezza e scontento: «au milieu de toutes ces belles choses il me reste un vide bien grande dans l'âme [...] Parout je me trouve seul et isolé»²⁵. Più avanti l'artista aggiungeva: «J'ai pensé, en venant à Rome, que les talents que je pouvais y acquérir, joints à la félicité que je me promets d'ailleurs, me feraient envisager un avenir heureux; mais les peines pré-

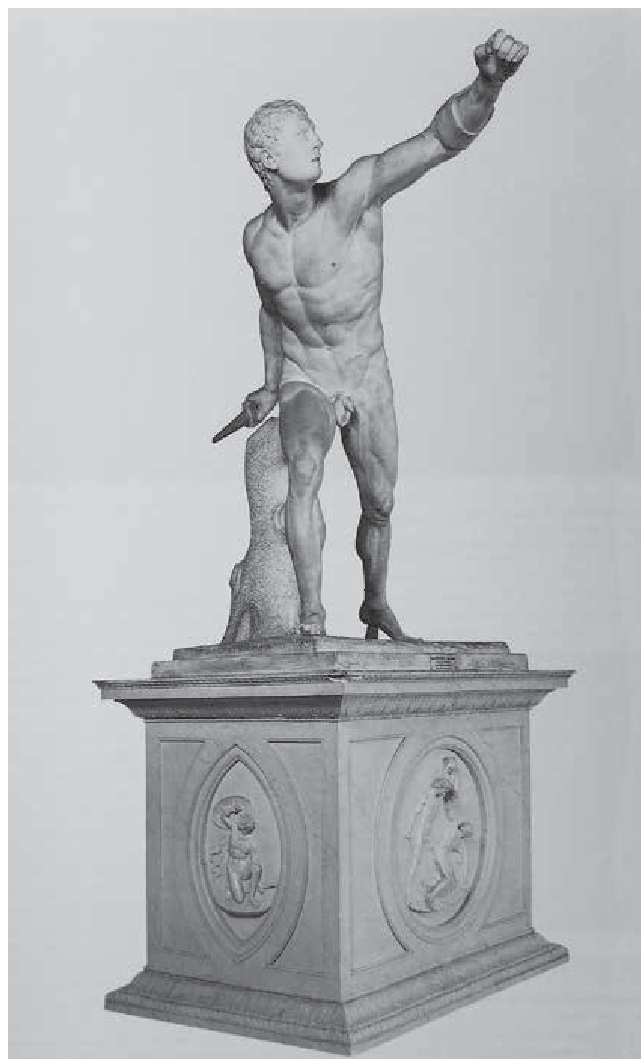
sentes le font disparaître de mon esprit. Ce sont des roses que je m'efforcer de cueillir et dont je n'attrape que les épines. Cependant je tâche d'étudier de mon mieux, tant pour remplir le temps que pour me distraire de mes pensées»²⁶. Un simile scoraggiamento deve aver colpito anche il giovane scultore Johann Heinrich Dannecker, pensionato del duca del Württemberg, come si può dedurre dalle righe inviate a Roma il primo agosto 1786 da Adolf Friedrich Harper (pittore di paesaggio, allora direttore della galleria di Stoccarda), in risposta a una lettera del giovane collega, oggi non più conservata, ma che dobbiamo supporre dai toni piuttosto angosciati. Harper, infatti, esortava il giovane collega a mantenere la fiducia nelle proprie capacità e a tener presente che l'esperienza romana doveva servire non tanto a *imitare* l'arte e la natura bella ma a saperle *vedere* in modo corretto: «die Früchte davon werden Sie bis im spätesten Alter einerten»²⁷.

Le lettere di Prud'hon (e i suoi taccuini²⁸) raccontano della scoperta e dell'intenso studio delle antichità romane effettuato dall'artista, ma anche delle difficoltà incontrate nello scegliere un capolavoro romano da copiare, compito obbligatorio per gli studenti dell'Accademia di Digione cui le copie andavano donate. Nel settembre 1785 Prud'hon informava Devosge dell'impossibilità di ottenere dal principe Rospigliosi il permesso di copiare l'*Aurora* di Reni²⁹. Fallita la prima scelta e respinte le proposte dell'artista di eseguire copie dagli arazzi di Raffaello della Farnesina o dal *Trionfo di Bacco* a Palazzo Farnese, gli *Élus* dell'Accademia di Digione optarono per una copia parziale del *Trionfo della Divina Sapienza* di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini³⁰, una scelta su cui il giovane artista si dimostrava tutt'altro che convinto: «Pietre de Cortone, qui est un assez mauvais peintre des temps passés et qui ne suis guère content de faire», scriveva in un biglietto all'amico Jean-Raphaël Fauconnier³¹. Dopo aver eseguito un bozzetto, lasciando in bianco lo spazio delle api (fig. 4, tav. VII), che nella tela definitiva saranno sostituite dai tre gigli del principe di Condé, Prud'hon invierà nel 1787 il dipinto, poi inserito nella volta della *Sala delle statue* del Palais des États di Digione, destinato a raccogliere le copie dall'antico eseguite dagli allievi dell'accademia³². Nelle lettere Prud'hon informava il direttore anche del progresso di altre copie da capolavori romani affidate ai colleghi, come il *Gladiatore borghese* (fig. 5) dello scultore Pierre Petitot³³, il cui gesso era pronto nello studio nel gennaio del 1786, o quella dell'*Amore* dei Musei Vaticani, eseguita da Bertrand³⁴.

Molto diverse erano la posizione e le strategie del paesaggista Pierre-Louis De la Rive, giunto a Roma il 20 novembre 1784, anche lui accolto da «deux

ancienne amies»: gli svizzeri Abraham-Louis Ducros e Jean-Pierre Saint Ours³⁵. Nelle lettere-diario indirizzate alla moglie a Dresda, De la Rive racconta della sua profonda emozione all'arrivo nella città. Dopo il primo contatto fallimentare con il gruppo di Angelika Kauffmann e Hackert sopra ricordato, De la Rive, introdotto anche nella casa del cardinal Rezzonico, trovò un punto di riferimento soprattutto nel «mon bon Canova»³⁶. Il carteggio di De la Rive, economicamente indipendente e dunque con una condizione privilegiata che gli permetteva di assumere un ruolo a metà tra artista in incognito e amatore zelante³⁷ nonché di frequentare i salotti romani della contessa di Santa Croce e della marchesa Boccapaduli (anche grazie alle lettere di presentazione ottenute a Dresda dalla moglie di Giovanni Lodovico Bianconi), si distingue per uno sguardo ampio e analitico sulle complesse dinamiche del mondo artistico romano. De la Rive osservava che a Roma Mengs (diversamente

5. Pierre Petitot, *Gladiatore borghese*, 1786, marmo, Dijon, Musée des Beaux-Arts.





6. Jacob More, *Sorgere del sole*, 1785, olio su tela, m 1,52 x 2,02, Glasgow, Kelvingrove, Art Gallery & Museum.



7. Jacob More, *Tramonto del sole*, 1785, olio su tela, m 1,52 x 2,03, Glasgow, Kelvingrove, Art Gallery & Museum.

da Dresda) era meno stimato di Batoni, giudicava i quadri Saint Ours «dans le meilleur goût» e confrontava Canova – impegnato nell'esecuzione del *Monumento a Clemente XIV* – con Alexander Trippe affermando: «il n'est pas de la force du premier pour les idées, ni pour le style mai il est néanmoins très habile»³⁸. Ovviamente aveva visitato anche lo studio del collega Jacob More, dove in quel momento si trovavano certamente due grandi paesaggi, il *Sorgere del sole* (fig. 6, tav. VIII) e il *Tramonto del sole* (fig. 7, tav. IX), commissionati da lord Breckinridge, ai quali le «Memorie delle Belle Arti»

dedicarono un'entusiastica recensione³⁹. Scrivendo alla moglie, De la Rive esprimeva invece un giudizio non privo di critiche sullo stile e le capacità del pittore scozzese: «Il a des parties très brillantes, l'air est admirablement dans ses tableaux, mais il est maniéré dans ses compositions, se répète beaucoup, n'est pas bien fin de couleur et fait assez mal les arbres, les figures et les animaux. Je serais perdu si ce jugement sortait. Malgré cela, c'est un habile homme, il y a beaucoup à apprendre de lui et il est certainement le premier»⁴⁰. More in questo momento è infatti all'apice della sua fama internazio-

nale ed è evidentemente sommerso da richieste di nuove opere. In una lettera del gennaio 1785, More sottolineava: «I am under the necessity of beging two years before I could begin it [a painting] owing to the work I have in hands»⁴¹.

Nell'insieme emerge dalle lettere un mondo artistico complesso, stratificato, vivace ma pieno di insidie: per dirlo con De La Rive, «la discorde, l'envie, maux réels, produisent un bien per l'extrême émulation qu'elles mettent entre eux tous

et voilà le bien de la chose, bien physique né du mal moral»⁴².

Susanne Adina Meyer
Dipartimento di Scienze della Formazione,
dei Beni Culturali e del Turismo,
Università di Macerata
susanneadina.meyer@unimc.it

NOTE

1. S.A. Meyer, S. Rolfi, *L'«elenco dei più noti artisti viventi a Roma» di Alois Hirt*, in «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, 1/2, pp. 241-261; H. Tausch, R.H. Johannsen, *Aloys Hirt: Verzeichniß der bekanntesten jeztlebenden Künstler in Rom*, in *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, a cura di C. Sedlarz, Laatz, 2004, pp. 299-366.

2. S.A. Meyer, «*Briefe aus Rom*». *La produzione artistica romana tra fine Settecento e inizio Ottocento nelle riviste tedesche*, in *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, Bologna, 2007, pp. 247-271; S.A. Meyer, «Una gara lodevole». *Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI*, in «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, 1/2, pp. 91-112.

3. J.G. Puhlmann, *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jahren 1774-1787*, Berlin, 1979, p. 184.

4. Lettera pubblicata in B. Sandström, *Bénigne Gagneraux: 1756-1795. Education, inspiration, œuvre*, Stockholm, 1981, p. 236; il dipinto è conservato al Nationalmuseum di Stoccolma.

5. Cfr. *Bénigne Gagneraux (1756-1795): un pittore francese nella Roma di Pio VI*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1983), Roma, 1983, pp. 98-100.

6. Lettera di Lagrenée a d'Angiviller del 27 luglio 1785, in A. de Montaignon, J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des bâtiments*, vol. XV, Paris, 1906, p. 33; cfr. M. Sandoz, *Les Lagrenée*, vol. I, *Louis (Jean François) Lagrenée 1725-1805*, Paris, 1983, p. XV, n. 370.

7. Lettera di David a Joseph-Marie Vien, Roma 16 agosto 1785, in Th. W. Gaehtgens, *Joseph-Marie Vien: peintre du roi (1716-1809)*, Paris, 1988, p. 328.

8. Lettere di David a François-Georges Mareschal de Bièvre, 8 agosto 1785, in *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, a cura di D. Wildenstein e G. Wildenstein, Paris, 1973, p. 19; nella stessa lettera David chiede a Bièvre di intervenire per assicurare agli *Orazi* un buon posto di esposizione al Salon. Anche

nella lettera a Vien citata nella nota precedente David ribadisce il successo romano del quadro.

9. Opera già nel castello di Potsdam, dispersa dopo il 1945: <http://www.lostart.de/DE/Verlust/65583>. Nell'aprile 1786 il quadro fu mandato a Berlino dove partecipò all'esposizione dell'Accademia del 1787. Recensione del quadro in «*Memorie per le Belle Arti*», I, 1785, novembre, p. 173.

10. Roma, 14 febbraio 1786, in Puhlmann, *Briefe...*, cit., p. 209.

11. J.H.W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, a cura di C.G.W. Schiller, Braunschweig, 1861, vol. II, pp. 38-42 e 50-52; cfr. *Johann Heinrich Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, a cura di A. Friedrich, F. Heinrich, Petersberg, 2001, p. 114; il dipinto è conservato nello Schlossmuseum di Gotha.

12. «*Memorie per le Belle Arti*», I, 1785, p. 54. Della serie faceva parte anche la tela *Plinio il giovane* (Princeton University, The Art Museum): cfr. *Angelika Kauffmann 1741-1807. Retrospektive*, catalogo della mostra (Düsseldorf-München-Chur 1999) a cura di B. Baumgärtel, B. Allen, Ostfildern-Ruit, 1998, pp. 381-387, cat. 226, 229, 230.

13. «*Memorie per le Belle Arti*», I, 1785, p. 120; sul quadro cfr. Ch. Frank, A. Windholz, *La corrispondenza romana di Heinrich von Offenbergh (1785-1796)*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, 2012, p. 111.

14. P.-A. Guerretta, *Pierre-Louis De la Rive ou la belle nature: vie et oeuvre peint (1753-1817)*, Chêne-Bourg, 2002.

15. Lettera del 24 novembre 1784, in G. de Morsier, *Lettres du peintre Pierre-Louis de la Rive pendant son séjour en Italie (1784-1786)*, in «*Genava*», N.S. 1972, 20, p. 257.

16. Si veda ad esempio la lettera del 14 febbraio 1784 a Metzler, in A. Kauffmann, «*Mir träumte vor ein paar Nächten, ich hätte Briefe von Ihnen empfangen*». *Gesammelte Briefe in den Originalsprachen*, Lengwil am Bodensee, 2001, pp. 74-75.

17. Lettera del 9 dicembre 1786, in Kauffmann, «*Mir träumte vor ein paar Nächten*»..., cit., p. 90.

18. Lettera al padre da Roma, 25 marzo 1785, in B. Nocchi, *Lettere familiari*, 1 (1769-1800), a cura di R. Giovannelli, in «Labyrinthos», 1998, 17, 33/34, p. 261.
19. Lettera pubblicata in J.Ph. Hackert, *Briefe* (1761-1806), a cura di C. Nordhoff, Göttingen, 2012 e in Ch. Frank, A. Windholz, *La corrispondenza romana di Heinrich von Offenbergh...*, cit., pp. 136-138; per un'analisi del contenuto delle casse cfr. anche Ch. Frank, A. Windholz, *Il soggiorno romano dei duchi di Curlandia nel 1785 e gli acquisti sul mercato artistico per la collezione di Schloss Friedrichsfelde a Berlino*, *ibidem*, pp. 112-114.
20. Lettera del 27 ottobre 1785, in Puhlmann, *Briefe...*, cit., p. 207.
21. Lettera al barone Evert Taube, Roma, 2 gennaio 1786, in Sandström, *Bénigne Gagneraux...*, cit., p. 238; cfr. *Bénigne Gagneraux...*, cit., cat. 29, p.103.
22. Lettera a Vien del 16 agosto 1785, in Gaechtgens, *Joseph-Marie Vien...*, cit., p. 328.
23. Lettera a Devosge del 2 gennaio 1785, in Ch. Clément, *Prud'hon: sa vie, ses oeuvres et sa correspondance*, Paris, 1872, pp. 102-103. Cfr. S. Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1997-1998, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998), Paris, 1997, in part. pp. 48-61; E. Guffey, *Prud'hon et le cercle bourguignon à Rome*, in *Pierre-Paul Prud'hon*, atti del convegno (Musée du Louvre, 1997), Paris, 2001, pp. 77-103; Ch. Lamarre, S. Laveissière, *Les Prix de Rome des États de Bourgogne, lettres à François Devosge, 1776-1792*, Dijon, 2003.
24. Lettera del 28 marzo 1786 a F. Devosge, in Clément, *Prud'hon...*, cit., 1872, pp. 153-154.
25. Lettera a Fauconnier, 11 gennaio 1785, *ibidem*, p. 109.
26. Lettera a Fauconnier, 14 marzo 1785, *ibidem*, p. 111.
27. Lettera di A.F. Haper a Dannecker, in *Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer*, catalogo della mostra (Stuttgart, Staatgalerie 1987), Stuttgart, 1987, p. 441.
28. Guffey, *Prud'hon et le cercle...*, cit.
29. Lettera del 20 settembre 1785 a F. Devosge, in Clément, *Prud'hon...*, cit., 1872, pp. 120-126 e lettera del 5 ottobre 1785, *ibidem*, pp. 130-135; per la difficoltà di ottenere il permesso di copiare *L'Aurora*, cfr. C. Mazzarelli, «Old masters» da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento, in *Roma fuori di Roma...*, cit., pp. 509-527.
30. Lettera del 25 gennaio 1786 con una descrizione della volta di Palazzo Barberini; per il bozzetto cfr. Laveissière, *Prud'hon ou le rêve...*, cit., pp. 59-60.
31. Biglietto non datato, in Clément, *Prud'hon...*, cit., p. 149.
32. *La glorification de la Bourgogne. Allégorie à la gloire des Condé*, bozzetto, 1786, olio su tela, collezione privata; cfr. *Prud'hon ou le rêve du bonheur...*, cit., pp. 59-61, cat. 22; H. Meyer, *La Glorification du gouvernement de la Bourgogne sous le prince de Condé, gouverneur de la Province, esquisse du plafond de la Salle des Statues du musée des beaux-arts de Dijon par Pierre-Paul Prud'hon*, in «Bulletin des musées de Dijon», 1999, 5, pp. 29-36.
33. Lettera del 10 gennaio 1786 a F. Devosge, in Clément, *Prud'hon...*, cit., 1872, p. 143.
34. Lettera del 28 marzo 1786 a F. Devosge, P.-P. Prud'hon, *Lettres écrites à MM. Devosge et Fauconnier pendant son voyage en Italie*, in «Archives de l'Art Français», V, 1857-1858, p. 135.
35. Lettera del 23 novembre 1784, in Morsier, *Lettres du peintre...*, cit., p. 254.
36. Lettera del 26 luglio 1786, *ibidem*, p. 286.
37. Lettera del 13 dicembre 1785, *ibidem*, p. 263.
38. Ivi, p. 273.
39. «Memorie per le Belle Arti», I, marzo 1785, pp. 41-42.
40. Lettera del 13 dicembre 1784, in Morsier, *Lettres du peintre...*, cit., p. 262.
41. Lettera a Thomas Harvey, Roma, 8 gennaio 1785, cit. in P. R. Andrew, *Jacob More 1740-1793*, PhD dissertation, University of Edinburgh, 1981, p. 111.
42. Lettera del 21 dicembre 1785, in Morsier, *Lettres du peintre...*, cit., p. 265.