

# «Tutto presso Raffaele». Indagini sulle lettere di Ludwig Grüner a Nicola Consoni. Londra, Dresda, Roma 1842-1877

---

*Uno studio di caso sulle lettere che gli artisti si scambiano fra di loro e sull'eredità di Raffaello nei cantieri di decorazione di Buckingham Palace e del Royal Mausoleum a Frogmore*

---

Molto è già noto della passione per Raffaello nutrita da Alberto di Sassonia-Coburgo, principe consorte della britannica regina Vittoria. La straordinaria documentazione sulle opere dell'Urbinate che questo *Patron of the Arts* riuscì a raccogliere tra il 1853 e il 1861 rappresenta uno dei capitoli più interessanti della fortuna critica del maestro rinascimentale nella storia degli studi storico-artistici del XIX secolo. Con il desiderio di disporre dell'intero *corpus* delle invenzioni di Raffaello e di creare in Inghilterra un repertorio di materiali utili all'analisi comparativa del suo catalogo, Alberto di Sassonia-Coburgo fece raccogliere ogni sorta di testimonianza visiva, ogni copia incisoria, grafica o finanche fotografica delle opere allora credute del maestro<sup>1</sup>. Procedendo sulla base del catalogo critico pubblicato da Johann David Passavant<sup>2</sup>, con l'aiuto di Ernst Becker e Carl Ruland, bibliotecari a Windsor Castle rispettivamente dal 1853 e dal 1859, il principe consorte riuscì a riunire oltre 1500 oggetti, importandoli da tutto il mondo, e a ordinare le 5400 stampe e fotografie in 50 grandi album in un *cabinet* nella Print Room della Royal Library. Fu un'impresa, questa, in grado di consolidare con acquisti molto mirati il già cospicuo patrimonio di opere originali (disegni e dipinti) dell'Urbinate esistenti nella collezione reale inglese, ma soprattutto di scatenare una corsa alla documentazione da parte di istituzioni museali, collezionisti privati, litografi

e fotografi. Si trattò, come ha ben saputo riassumere Jennifer Montagu, della prima campagna di raccolta di materiali utili allo studio filologico delle opere d'arte mai intrapresa su di un singolo artista<sup>3</sup>.

Se lo statuto esemplare assunto dalla maniera di Raffaello nell'Inghilterra di metà secolo, di cui il principe Alberto fu appunto uno dei più attivi propugnatori, è stato già oggetto di numerose ricerche<sup>4</sup>, assai meno conosciuta è l'influenza decisiva che la costituzione del 'museo cartaceo' dell'opera dell'Urbinate esercitò sulle imprese di promozione delle arti contemporanee, sostenute in quel giro di anni dalla Casa Reale britannica. Dalla raccolta delle carte del passato agli indirizzi del presente artistico, il modello raffaellesco rappresentò di certo un riferimento palese per la costruzione di Osborne House, sull'isola di Wright, un cantiere architettonico seguito con cura maniacale dal principe Alberto<sup>5</sup>. Ma il modello raffaellesco valse anche, e in modo incisivo – ed è qui argomento di discussione – nelle scelte che sovrintesero le decorazioni pittoriche che furono ordinate a Roma a Nicola Consoni, un pittore celebrato come 'il Raffaello del XIX secolo', dapprima dal principe consorte, tra il 1852 e il 1856, per ambienti secondari e per la nuova sala da ballo di Buckingham Palace, e poi dalla regina Vittoria, dopo la morte del marito, tra il 1865 e il 1870, per il Mausoleo Reale di Frogmore. È infatti possibi-



1. Ludwig Grüner, incisore, Nicola Consoni, disegnatore, *I mosaici della cupola nella cappella Chigiana di S. Maria del Popolo in Roma, inventati da Raffaele Sanzio d'Urbino; incisi ed editi da Lodovico Gruner; illustrati da Antonio Griffi*, Roma, Tipografia Salviucci, 1839, tav. III.

le documentare un rapporto molto stretto tra lo studio e la venerazione delle opere di Raffaello, che si concretizzò nella così detta ‘Raphael Collection’ del principe Alberto, e il programma degli interventi pittorici di Consoni per la Casa Reale d’Inghilterra.

Alla base di tale fecondo scambio tra ricerca storico-artistica e produzione figurativa ottocentesca è il poco noto sodalizio tra il pittore dello Stato Pontificio Nicola Consoni (Ceprano, Frosinone, 1814-Roma 1884) e l’incisore sassone Wilhelm Heinrich Ludwig Grüner (Dresda, 1801-1882), sviluppatisi sullo sfondo della cosmopolita scena artistica romana del secondo quarto del secolo XIX<sup>6</sup>. Disegnatore talentuoso il primo, incisore abilissimo il secondo, i due artisti instaurarono una collaborazione strettissima tra il 1837 e il 1841, durante il soggiorno romano di Grüner; una collaborazione che sarebbe proseguita senza ostacoli nei decenni successivi, come documenta la trentennale corrispondenza che è oggetto di questo contributo.

Nella città eterna, la comune ricerca e un’ammirazione sconfinata per il magistero di Raffaello condussero Consoni e Grüner a unire le forze e, rispettivamente, a disegnare e incidere a

stampa, divulgandole presso un pubblico internazionale di amatori e artisti, alcune opere del maestro di Urbino: *I mosaici della cupola nella cappella Chigiana di S. Maria del Popolo in Roma inventati da Raffaele Sanzio d’Urbino* (Roma 1839, fig. 1)<sup>7</sup>; gli affreschi della stanza di Eliodoro in Vaticano (prima edizione 1841); *I Freschi nella cappella della villa Magliana fuori di Porta Portese di Roma, inventati da Raffaele Sanzio... incisi sui lucidi ed editi da Ludovico Grüner, con descrizione della villa di Ernesto Platner*, 1849, e finanche a inserire alcune opere di Raffaello (disegni per gli arazzi Vaticani) nella selezione di antichi maestri, per lo più ‘primitivi’, realizzata per la fortunata impresa litografica della nascente Arundel Society<sup>8</sup>.

Nicola Consoni, già allievo all’Accademia di Belle arti di Perugia, sotto la direzione di Giovanni Sanguinetti, e vicino a Tommaso Minardi per tutta la vita, aveva (e avrebbe) avuto con l’opera di Raffaello una familiarità unica<sup>9</sup>. Nel 1833 aveva realizzato il disegno del *Giudizio di Salomone* dalle Stanze per Pietro Anderloni, maestro anche di Grüner, che l’aveva apprezzato particolarmente e se n’era complimentato con Minardi<sup>10</sup>. Tra il 1836 e il 1839 aveva fatto parte dell’*équipe* di pittori intervenuti nella prima

campagna di decorazione di Palazzo Torlonia a Piazza Venezia, dove aveva dispiegato un linguaggio purista, di stretta osservanza minardiana. Nel 1839 lavorava ad un piccolo capolavoro per il marchese Ala Ponzone di Milano, di cui si conosce il bel disegno delle *Pieridi*, che segna un punto di emulazione dello stile grazioso di Raffaello<sup>11</sup>. In quell'anno su «Il Tiberino» la sua tecnica di copia da Raffaello veniva altamente apprezzata: «Tu scorgi come il Consoni nel copiare sia penetrato nel concetto di Raffaello, e quella grazia, quella gentilezza che propria fu di quel grande, interpretato abbia con fine accorgimento»<sup>12</sup>.

Wilhelm Heinrich Ludwig Grüner, sassone, si era specializzato nell'incisione a Milano. Qui aveva seguito gli insegnamenti di alcuni dei più celebri maestri neoclassici italiani dell'incisione di traduzione: Giuseppe Longhi e Pietro Anderloni<sup>13</sup>. A Roma, proprio negli anni in cui il purismo si saldava più strettamente con la corrente ormai avanzata e oltranzista del nazarenismo, dando vita al *Manifesto del Purismo* (firmato, non a caso, sia da Minardi che da Overbeck)<sup>14</sup>, Grüner era entrato in contatto anche con Johann Friedrich Overbeck, il maestro nazareno ormai roma-

nizzato. Del 1838 è la traduzione in incisione di Grüner del *Mosè e le figlie di Jetro* (eseguita nel 1835), che reca un'esplicita iscrizione amicale<sup>15</sup>. Del 1840 è l'incisione, tratta con tutta probabilità dal cartone preparatorio, di *Agar nel deserto (Il ripudio di Agar)*, 1839-41 Amburgo). L'*expertise* sull'opera di Raffaello acquisita dall'incisore tedesco fu verosimilmente la ragione per cui questi fu anche chiamato a collaborare alla realizzazione di 14 tavole delle *Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (Leipzig, F.A. Brockhaus, 1839), un'opera che suggellò il suo rapporto con il padre degli studi sull'Urbinate<sup>16</sup>.

Lasciata Roma nel 1841, Ludwig Grüner si trasferì a Londra con lo scultore Emil Wolff, in cerca di miglior fortuna. Nel frattempo nutriva l'intenzione di copiare in scala 1:1 i cartoni per gli arazzi della Sistina conservati nella residenza di Hampton Court<sup>17</sup> e di realizzare una campagna di incisioni dalle opere dell'Urbinate sparse lungo tutta l'Inghilterra. Nella speranza di trovare un impiego presso la corte inglese, vi si presentò come collaboratore di Passavant e come incisore di Overbeck, due illustri tedeschi che avrebbero potuto garantire per lui presso il principe. Il nome

2. Johann Friedrich Oberbeck, *Trionfo della Religione sulle Arti*, 1840, matita e gessetto nero su carta, Osborne House, Sala delle Udienze, RCIN 452387 (foto: courtesy of Her Majesty the Queen).





3. Ludwig Grüner, *Le decorazioni del Garden Pavilion a Buckingham Palace*, 1845, incisione colorata su carta, collezione privata.

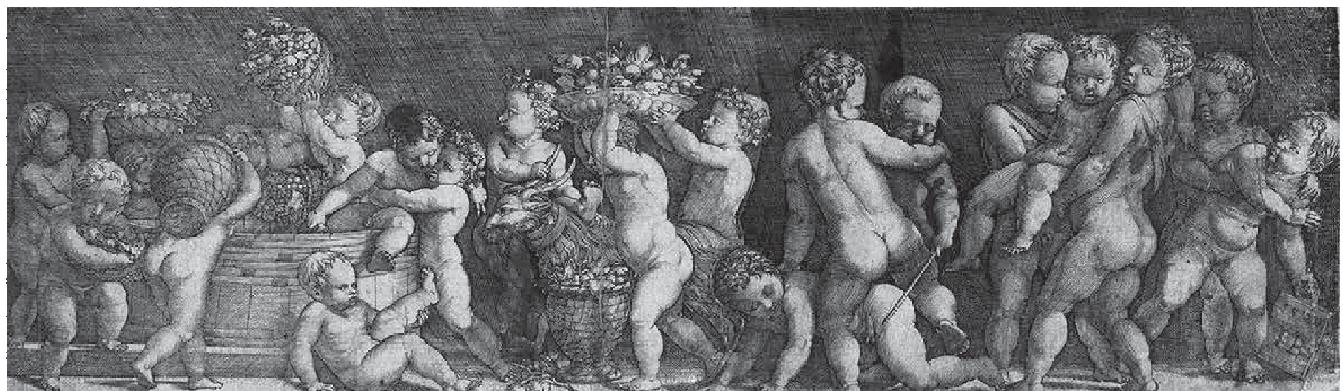
di Overbeck, in particolare modo, contava molto in Inghilterra. Lo dimostrano gli omaggi al maestro nazareno contenuti nelle opere pubblicate a Londra da Grüner anche prima del suo soggiorno: le traduzioni a stampa del *Buon Pastore* e della *Pietà*, quest'ultima pubblicata come frontespizio delle conferenze di Nicholas Patrick Wiseman per la settimana santa del 1839. E lo conferma uno dei doni che l'incisore di Dresda fece al principe Alberto nel Natale del 1847: il bel disegno del *Trionfo della Religione sulle Arti* (fig. 2) che Grüner aveva pagato ben 100 sterline al maestro di Lubecca<sup>18</sup>. L'impresa successiva, firmata all'inglese «Lewis Grüner», fu la fortunata raccolta *Fresco*

*decorations and stuccoes of churches & palaces in Italy during the fifteenth & sixteenth centuries with descriptions* (London, 1844, poi ripubblicata nel 1854), una selezione di stampe da modelli italiani rinascimentali che gli guadagnò un particolare apprezzamento in Inghilterra per la varietà dei modelli proposti (molti dei quali anche lombardi).

Certo in contatto con Alberto di Sassonia-Coburgo già nel 1838-39, quando quest'ultimo aveva compiuto un viaggio a Roma prima di sposarsi<sup>19</sup>, Ludwig Grüner cominciò a lavorare per la corte inglese nel 1843 come esperto nell'organizzazione del cantiere di decorazione di Buckingham Palace, in particolare nel Garden Pavilion, in cui



4. Nicola Consoni, dal Monogrammista I.B. (allora creduto da Raffaello), *Putti alla vendemmia*, 1847, acquarello, Osborne House, stanza da letto della Regina Vittoria, Londra, Royal Collection (foto: courtesy of Her Majesty the Queen).



5. Monogrammista I.B., *Putti alla vendemmia*, 1529, incisione, Londra, British Museum.

tanta parte ebbe la sua capace direzione ‘neo-raffaellesca’ degli affreschi (fig. 3, tav. XII)<sup>20</sup>. I suoi servigi, resi al fianco di Charles Eastlake, che svolgeva il ruolo di consigliere informale, furono tanto apprezzati che nel 1845 l’incisore sassone fu nominato ‘Art Adviser’ della coppia reale<sup>21</sup>, andando così a ricoprire per oltre un decennio un’inedita e prestigiosa posizione nel contemporaneo sistema delle arti delle corti europee.

Non stupisce dunque che una volta consolidata questa importante carica, Ludwig Grüner pensasse di coinvolgere anche il sodale Nicola Consoni nelle decorazioni di Buckingham Palace, orientate a sviluppare nella contemporaneità l’eredità di

Raffaello<sup>22</sup>. Già nel 1848 giunse in dono alla regina Vittoria per il suo compleanno il pannello ad acquarello con i *Putti alla vendemmia* di Nicola Consoni (fig. 4), oggi a Osborne House, un’opera perfettamente in linea con la passione per l’Urbinate del principe consorte. Il grazioso *Putti alla vendemmia* di Nicola Consoni, minardiano nel disegno, è infatti perfettamente esemplato sul lato sinistro di un’invenzione allora creduta dell’Urbinate, contenuta in una stampa del Monogrammista I.B. (fig. 5)<sup>23</sup>. In questo piccolo dipinto, Consoni condensa il repertorio di forme ritenute raffaellesche dalla critica del tempo, fornendoci una concreta testimonianza del cortocircuito in



6. Louis Haghe, *La nuova sala da ballo a Buckingham Palace*, 1856, acquarello e colore a corpo su matita su carta, Londra, Royal Collection, RCIN 919910 (foto: courtesy of Her Majesty the Queen).

corso fra la ricerca storica e la produzione contemporanea, ancora prima che il principe Alberto intraprendesse il suo progetto collezionistico su Raffaello. Lo *specimen* presentato a corte, verosimilmente per entrare nelle grazie della regina e ottenere un posto nel cantiere di Buckingham Palace, dovette svolgere bene il suo compito, tanto che Consoni eseguì nel 1852 il fregio con putti a *grisaille* su fondo oro della Galleria Orientale (Promenade), un ciclo di cui conosciamo l'aspetto generale, certamente un po' falsato dalle tecniche di stampa all'albumina, grazie alle fotografie realizzate da A. Debenham nel 1870 (Royal Collection, album RCIN).

L'ingresso trionfale delle opere del 'Raffaello del XIX secolo' nel palazzo della corte britannica avvenne, però, concretamente, più tardi, a partire dall'estate del 1854, quando Consoni ricevette da Ludwig Grüner, che peraltro era a Roma in quella data, la prima lettera in merito alla commissione delle *Ore del giorno e della notte* per la decorazione pittorica della nuova sala da ballo di Buckingham Palace, come reso noto nei dettagli da Ilaria Miarelli Mariani<sup>24</sup>. Una successiva missiva del 24 settembre 1854, inviata da Grüner al colonnello T.M. Biddulph, maestro della guardaroba reale,

informava «Sua Maestà [...] che il Sig. Consoni è pronto ad intraprendere l'esecuzione dei cartoni appena a torna a Roma [...]. L'artista domanda 100 scudi per pezzo (che corrispondono a circa 23 sterline). I dipinti potranno essere eseguiti per 50 sterline l'uno, incluso il cartone, i disegni colorati, l'esecuzione in tempera o vernice sul muro e lo sfondo del cielo»<sup>25</sup>. All'inizio della trattativa, dunque, Consoni doveva fornire i soli cartoni, ma da una successiva lettera di Grüner, datata 29 marzo 1855, si apprende che il principe Alberto aveva acconsentito a fare eseguire le opere direttamente a Roma. L'epistola di Grüner del 7 aprile 1856 registra la presenza dell'Art Adviser a Roma per sorvegliarne la fattura e che «aveva trovato sette Ore finite e un'ottava in uno stato molto avanzato». Qualche giorno dopo, il 20 aprile da Londra, questi era felice di poter comunicare, sempre al colonnello Biddulph che era arrivato in Inghilterra e che avrebbe portato con sé a Palazzo, o spedito, l'indomani le otto Ore<sup>26</sup>.

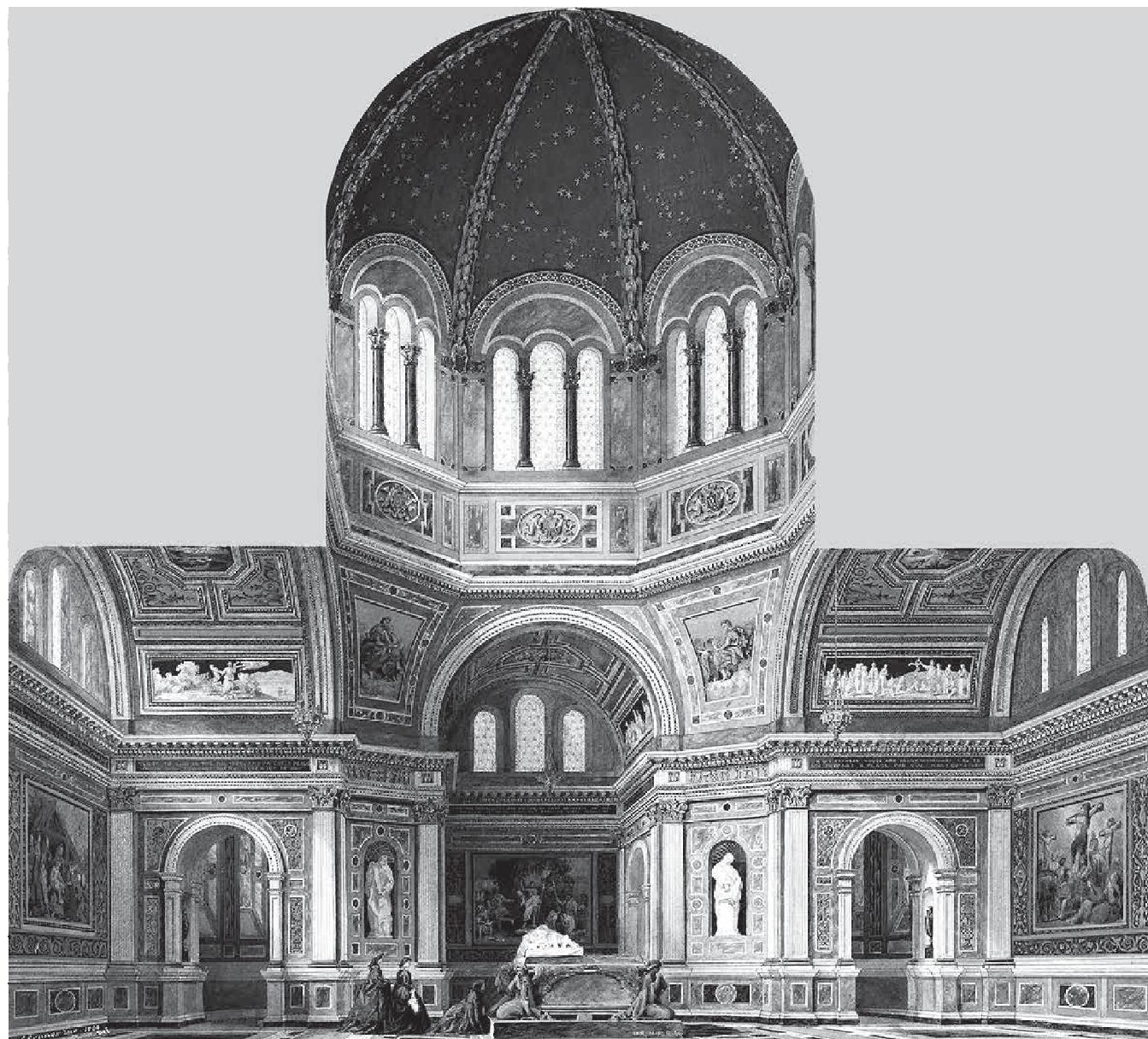
Già Miarelli Mariani ha spiegato, con dovizia di dettagli e perspicua documentazione d'archivio, come i cartoni e il ciclo di tempere su tela che Nicola Consoni eseguì con l'aiuto di Roberto Bompiani per le pareti laterali del salone da ballo di

Buckingham Palace fosse direttamente esemplificato su un'invenzione pompeiana allora creduta di Raffaello: le *Ore del giorno e della notte*, divulgata dalle stampe di Michelangelo Maestri nel 1790. La decorazione di Consoni era anche composta da una lunetta sul lato breve della sala illustrante il *Parnaso vaticano* da Raffaello<sup>27</sup>. Due acquarelli, rispettivamente del belga Louis Haghe (fig. 6, tav. XIII) e dell'inglese Arthur Croft, e un alzato di Sir James Pennethorne documentano la *facies* vittoriana di questo rinnovato ambiente, anch'essa decisamente raffaellesca secondo il 'period eye'. Sono queste le uniche testimonianze di un insieme che fu completamente smantellato nel 1910 e verosimilmente distrutto. Ma la collaborazione di

Nicola Consoni con la Casa Reale non si concluse qui.

Sebbene dal 1856 – appena avvenuta la consegna dei pezzi di Consoni – Ludwig Grüner si fosse trasferito a Dresda, dov'era stato scelto per l'incarico di direttore del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, il rapporto tra l'incisore e la regina Vittoria proseguì anche successivamente alla morte del principe Alberto, avvenuta nel dicembre del 1861<sup>28</sup>. All'indomani della scomparsa dell'amato coniuge, la regina Vittoria decise infatti di far costruire nella tenuta di Frogmore, nei pressi del castello di Windsor, un Mausoleo celebrativo a lui dedicato, un monumento magniloquente, di grande tenuta stilistica, che tuttavia in questi ulti-

7. Arthur Croft, *Il Mausoleo Reale a Frogmore: disegno dell'interno con vista verso la Cappella dell'altare maggiore*, 1863, acquarello e colore a corpo con dorature su matita su carta, Londra, Royal Collection (foto: courtesy of Her Majesty the Queen).





8. Veduta dell'interno del Mausoleo Reale a Frogmore.

mi decenni ha conosciuto una totale decadenza, giungendo a noi in uno stato di conservazione miserevole, ma che, proprio in questi mesi, è finalmente oggetto di restauro<sup>29</sup>.

Per realizzare la decorazione pittorica del Royal Mausoleum di Frogmore la Regina si servì della fidata consulenza di Ludwig Grüner, che ne disegnò l'impianto con l'architetto H.W. Brewer (fig. 7, tav. XIV). Per la decorazione pittorica – come vedremo nel dettaglio – questi si rivolse di nuovo a Nicola Consoni, ormai affermatissimo maestro a capo dello Studio del Mosaico vaticano. L'omaggio a Raffaello, e alla passione nutrita dal defunto principe consorte, era implicito nella scelta dell'ideatore e del pittore espressa dalla Regina. Consoni realizzò per il Mausoleo di Frogmore: i quattro peducci della cupola con gli *Evangelisti* (1865-66), la pala dell'altare maggiore con la *Resurrezione di Cristo* e le due pale per gli altari laterali del transetto, rappresentanti, a sinistra, l'*Adorazione dei Pastori*, a destra la *Crocefissione* (1865-1870, fig. 8) e i dipinti con i santi Pietro e

Paolo. Si trattava di una ripresa filologica dei modelli raffaelleschi. La *Resurrezione* era, per esempio, esemplata sul cartone di Raffaello per l'arazzo della Sistina; i *Santi Pietro e Paolo* dal modello delle Tre Fontane.

Anche altre parti della decorazione interna del Mausoleo Reale furono ordinate da Grüner a Roma, nello spirito di emulazione del dettato raffaellesco. Allo scultore Pietro Galli (Roma 1804-1877), già compagno di Consoni e Mantovani nella realizzazione degli stucchi della Loggia di Pio IX in Vaticano, anche lui con un pedigree sotto il segno dell'eredità di Raffaello<sup>30</sup>, furono commissionati un rilievo con *Cristo nell'orto* (1865), «piccoli tondi» (medallioni fra gli archi) e «le cose che appartengono all'altare» (un rilievo con la *Deposizione di Cristo* per l'altare maggiore). Al giovane scultore Hermann Hultsch (Dresda 1837-1905), dal 1865 in formazione a Roma, fu dato l'incarico di realizzare otto rilievi di marmo (su disegno di Consoni) per il partito superiore del transetto e le statue dei profeti Ezechiele e

*Isaia*. A Consoni il compito di sorvegliare le operazioni. Le altre statue dei profeti furono affidate a giovani scultori di Dresda (*Davide* a Frederic Reutsch, *Daniele* a Gustave Kuntz con il preciso obiettivo di «trovare quell'artista o quegli artisti che si avvicinassero di più allo spirito degli affreschi di Santa Maria della Pace a Roma»<sup>31</sup>). Il monumento centrale al principe era invece l'ultima opera del barone Carlo Marocchetti. Il vincolo raffaellesco del progetto iconografico, basato sul lungo lavoro di raccolta svolto dal principe Alberto, e in suo omaggio, fece sì che la regina Vittoria dovette rinunciare al soggetto delle Vergine folli e Vergini savie, perché non esisteva nessun esempio di questa storia nel catalogo di Raffaello; la regina fu costretta ad accontentarsi, al loro posto, delle *Virtù cardinali* dalla Stanza della Segnatura in Vaticano, di cui vedremo fra poco<sup>32</sup>.

Alcune delle vicende relative alle commissioni per la corona britannica fin qui succintamente richiamate compaiono fra gli argomenti discussi nel carteggio privato intercorso tra Ludwig Grüner e Nicola Consoni lungo trentacinque anni, tra il 27 settembre 1842 e il 12 luglio 1877<sup>33</sup>. Il recupero sul mercato antiquario napoletano di una parte della corrispondenza passiva di Nicola Consoni permette, infatti, oggi di sottoporre a uno studio di caso il formarsi della piccola rete europea che le epistole restituiscono. L'intenzione è qui di sondare alcune delle possibilità offerte dalle lettere di artista quali fonti per l'analisi delle reti intellettuali trans-nazionali. In particolare di verificare quale geografia delle arti sia possibile disegnare a partire dalle corrispondenze spedite o giunte nella Roma cosmopolita delle arti tra Settecento e Ottocento. Si tratta di un tipo di indagine messa a punto all'interno del progetto *Lettres d'artiste. Pour une nouvelle histoire transnationale de l'art, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* in un database che già annovera i dati di migliaia di missive.

In questo caso l'evidenza epistolare consiste in 18 lettere scritte in italiano da Ludwig Grüner a Nicola Consoni, acquistate da chi scrive nel 2016 presso la storica libreria partenopea Gaspare Cassella. Va subito premesso come le lettere ritrovate costituiscano solo una sezione, purtroppo l'unica fin qui nota, dell'epistolario passivo di Nicola Consoni. Che questa corrispondenza sia un insieme non rintracciato nella sua interezza, lo rivelano i riferimenti interni che rinviano in più passi ad una più ampia messe di documenti di cui si ignora l'attuale collocazione<sup>34</sup>. Quanto al mittente, va rimarcato come la sua rete di corrispondenti fosse molto ampia e internazionale<sup>35</sup>. E ciò trova un preciso parallelo anche nella corrispondenza di alcuni altri importanti incisori di una o due genera-

zioni precedenti, come Wilhelm Friedrich Gmelin, Christian von Mechel, Giovanni Volpato. Le lettere sono contenute in una cartellina beige recenziore, sulla quale è indicato a matita azzurra il nome dell'autore delle lettere e incollato in basso il cartiglio con il logo della libreria antiquaria napoletana. I numeri d'inventario apposti con inchiostro rosso sulle lettere rinvenute (che vanno dal 405/1 al 405/18) suggeriscono che il fondo abbia conosciuto un ordinamento nella prima metà del secolo scorso e che il gruppo di epistole qui analizzato sia solo un frammento del disperso e cospicuo epistolario passivo di Nicola Consoni.

Pur parziale, questo insieme di lettere ci permette di operare un'estrazione di dati utili ad essere interpretati per ricostruire una mappatura di rete che ingloba i protagonisti, ma anche molti altri attori del mondo delle arti. Dall'apprezzamento geografico dei luoghi da cui partono e a cui giungono le lettere si dipanano gli estremi della rete che vede protagonisti l'incisore tedesco e il pittore romano. Nel 1842 Grüner scrive da Brighton, dal 1843 da Londra, dal 1859 da Dresda. Le lettere raggiungono Consoni presso indirizzi romani e precisamente in due delle cinque residenze mappati dalla pubblicistica delle guide agli studi di Roma: quella di vicolo del Vantaggio 1 (nel 1859), dove Consoni già nel 1837 aveva occupato l'ex studio di Wicar, e quella in Palazzo Campanari, in via di Ripetta (1867), dove l'artista visse l'ultimo tratto della sua lunga vita<sup>36</sup>. Quanto a un'ulteriore mappa degli spostamenti, da un carteggio che tocca poco le faccende personali emergono dati sul viaggio a Malta condotto da Consoni (1868) e notizie sui figli di Grüner (1877).

In particolare le prime lettere in ordine cronologico mettono a fuoco con chiarezza le amicizie romane comuni, le persone frequentate dall'incisore insieme al destinatario delle lettere a Roma. Si tratta di artisti, intellettuali e figure d'intermediari con cui Grüner resta in contatto attraverso Consoni: Carlo Baldeschi, Doyer, Parish e Allias. I saluti sono spesso per la talentuosa pittrice Emma Gaggiotti (poi Richards, Roma 1826 - Velletri 1912)<sup>37</sup>, già allieva di Consoni, in Inghilterra dal 1848 al 1854, e per la sua famiglia (sono citate anche Elisa e Maria Gaggiotti, 1843; 1865), da lei stessa fissata in un bel autoritratto di gruppo (fig. 9, tav. XV)<sup>38</sup>. Più tardi fanno capolino John Gibson, Alessandro Mantovani (1866), collega e collaboratore di Consoni, e gli umbri Bartolomeo Bartoccini e Moretti. Altri nomi (quelli di un certo Mimmo e un certo Gustavo) sono ardui da identificare. Si deducono poi i luoghi di pernottamento romani presso una certa Angelina affittacamere (di cui si servono anche Parish e Allias).



9. Emma Gaggiotti Richards, *Ritratto di famiglia con autoritratto*, 1853, olio su tela, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi.

Sono indicati i nomi degli ufficiali che possono provvedere ai pagamenti e degli spedizionieri specializzati in trasporti con l’Inghilterra: Mr Grant, Mr Freeborn and Jones in via di Condotti, un certo Costa (lettera del 1843).

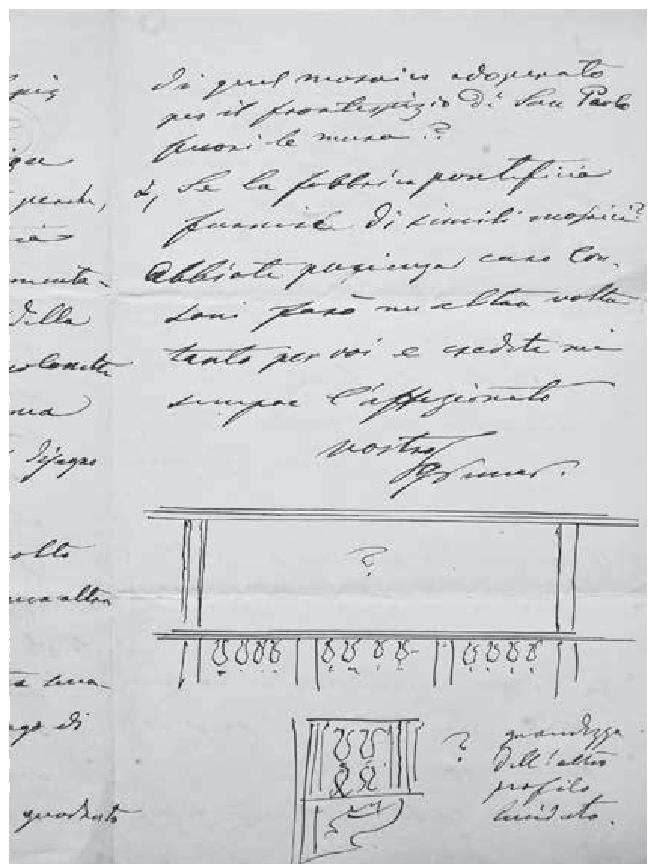
E naturalmente, in queste lettere, si parla estesamente di opere d’arte e del loro commercio; di possibili intermediazioni per acquistare per il principe Alberto di Sassonia-Coburgo disegni e pezzi antichi (1843); di progetti editoriali in corso che necessitano solleciti, come i disegnatori Ascani e Salandri perché finiscano il lavoro, o l’editore Danesi «perché non perda la pazienza» (1843); di una Bibbia in preparazione<sup>39</sup>; di un nuovo rame della Stanza di Eliodoro, utile all’edizione che Grüner stava confezionando con Consoni (1843); di opere di Bartoccini, probabilmente destinate all’Arundel Society, all’interno della quale Grüner giocava un ruolo direttivo. Vi si seguono, in tempo reale, i cantieri in corso condivisi: le preoccupazioni per la conclusione del cartone del *Parnaso* (per la sala da ballo di Buckingham Palace) o di uno con il *Terremoto di Damasco* di cui non sappiamo altro (1859). È manifesta, in

queste lettere gentili e controllate, sempre vergate in un italiano corretto, la sollecitudine dell’autore perché venga portata a termine la commissione di opere per Frogmore. Ed ecco notizie sparse e non sempre dirette sui peducci con gli *Evangelisti* (1865, 1866) e sui ‘quadri grandi’ di Nicola Consoni (1865), sulla pala dell’altare maggiore con la *Resurrezione* (1868), sul rilievo con la *Deposizione* di Pietro Galli (1869) per il Mausoleo Reale. Si domandano notizie sulle prove di Bartoccini e sull’album di ornamenti dipinti e in rilievo fatto a Perugia (1865), su alcuni suoi ‘lucidi fatti a Siena’ (1867), sul modello del sig. Hermann Hultzsch (1865); sul *Cristo nell’orto* di Pietro Galli (1865); sui piccoli tondi di Pietro Galli e le cose che «appartengono all’altare» per Frogmore (1866). Si chiede al Consoni di risolvere i problemi occorsi tra Pietro Galli e il «Sig. William Herbert at Clytha Castle» per un gruppo di Giuseppe Chialli non ancora arrivato a destinazione; d’intervenire a proposito di una statua destinata al sig. Halton (1866). E poi, a macchia d’olio, nel corso degli anni, si tiene traccia di commissioni, cospicue e meno: per una piccola copia della Ma-

donna di San Paolo (1867); per una piccola copia della Madonna Sistina (1867); o per una parete «raffigurante indietro un altare (in incausto ossia a colori di cera) rappresentante in 5 campi l'Annunziata degli Angioli ai pastori, l'Annunziata di Maria Vergine e nel campo in centro una sola ricca croce grandezza 2/3» da affidare a Parish (1868); o, ancora, per «una bella copia delle Virtù Cardinali e pingete i due Apostoli ai lati della porta principale tutto presso Raffaele [corsivo dell'autrice] e tutto sul fondo d'oro e il prezzo stabilito resta secondo vostra dimanda £ 350» richiesta a Consoni sempre per Frogmore (1868); notizie per pubblicazioni d'arte (una sugli acquarellisti italiani e un'altra diversa, 1869); circa la spedizione della cassa delle pitture di Frogmore per Buckingham Palace (1869), nella quale mancano ancora le tele dell'*Adorazione dei pastori* e la *Crocifissione* (1870).

Le lettere forniscono notizie sui prezzi delle opere. Consoni chiede 320 scudi cadauno per i cartoni per gli Evangelisti e 700 scudi per i cartoni per i quadri grandi delle opere per il Royal Mausoleum di Frogmore: somme ingenti, pari alla reputazione raggiunta dall'artista, che cor-

10. Lettera di Ludwig Grüner a Nicola Consoni, scritta da Dresda il 3 luglio 1875, collezione privata.



rispondono a quelle registrate dalla contabilità reale inglese.

Affiorano anche informazioni interessanti sulle pratiche e le tecniche. Si parla di pietre trovate in Umbria adatte alla litografia, alla graticulazione (1843). Si provvede alla richiesta di far venire la vernice d'ambra da Parigi o da Londra (1866-1868), si commenta la nuova tecnica della litocromia adottata da Spithofer. Si cercano modelli per trarre incisioni e soggetti dalla Stanza della Segnatura (attraverso le stampe di Pietro Santi Bartoli).

Solo una lettera, scritta da Dresda il 3 luglio 1875, presenta l'inserto di uno schizzo veloce. Qui Grüner ringrazia Consoni per un bozzetto ricevuto e chiede il suo intervento per migliorare l'assetto di un affresco disallineato nei confronti della balaustra di una cantoria (fig. 10).

L'incisore sassone avanza di tanto in tanto richieste curiose. Domanda il prezzo richiesto per una copia esatta di una stanza di Villa Madama da fare a Berlino (1867); invia un'interessante richiesta di prezzi al m<sup>2</sup> dei mosaici della fabbrica pontificia (quelli utilizzati nella facciata della basilica di San Paolo fuori le Mura) per un possibile intervento nella cupola di Saint Paul di Londra, dove i mosaici andavano sostituiti (1877)<sup>40</sup>.

Riassumendo succintamente, dall'analisi di queste epistole, come da quella di moltissime altre che sono oggetto di studio nel citato progetto *Lettres d'artiste. Pour une nouvelle histoire transnationale de l'art, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, è possibile delineare una prima casistica relativa alla tipologia 'orizzontale' della lettera artista/artista. Questa speciale tipologia offre un punto di osservazione privilegiato e l'opportunità di un corpo a corpo altrimenti impossibile, per la mappatura delle presenze, dei contatti, non subordinandoli a una gerarchia prefissa; permette di ricostruire committenze e mercato degli oggetti d'arte, aprendo squarci anche sul sistema dei prezzi e sulla loro negoziazione; consente di farci entrare nel recinto della produzione con un occhio interno ai processi decisionali e infine di affrontare l'orizzonte ancora non esplorato delle 'parole delle pratiche', ossia la discussione informale che gli artisti intrattengono fra di loro sulle tecniche, sui materiali, sulle moderne tecnologie, contribuendo così a presentarci la pratica artistica nella sua più piena dimensione materiale, quella di un perpetuo cantiere 'relazionale'.

Giovanna Capitelli  
Dipartimento di Studi umanistici,  
Università della Calabria (CS)  
giovannacapitelli@gmail.com

NOTE

1. E. Becker, C. Ruland, *The 'Raphael Collection' of H.R.H. the Prince Consort*, in «The Fine Arts Quarterly Review», 1, maggio-ottobre 1863, pp. 27-39; C. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H.R.H. The Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, Weimar, 1876. Da ultimo, anche per la bibliografia precedente: A.M. Lyden, *A Royal Passion: Queen Victoria and Photography*, Los Angeles, 2014, pp. 119-123; D. Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di C. Caraffa, Berlin, 2011, pp. 129-144; H.E. Roberts, a cura di, *Art History through Camera Lens*, Amsterdam, 1995; si veda inoltre: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/1041065/the-raphael-collection-of-hrh-the-prince-consort-by-dr-e-becker-and-c-ruland>.
2. Ci si riferisce ovviamente a J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater, Giovanni Santi*, Leipzig, 1839-1858.
3. J. Montagu, *The Ruland-Raphael Collection*, in «Visual resources», 3, 1983/87 (1987), pp. 167-183.
4. Si veda, anche per la bibliografia precedente: M. Evans, *Raphael and Pre-Raphael in England and Germany, 1815-71*, in *Art and design for all*, catalogo della mostra, London, 2011, pp. 63-73.
5. M. Turner, *From Coburg to Osborne via Naples: Prince Albert and architectural inspiration at Osborne*, in *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, a cura di F. Bosbach, F. Büttner, München, 1998, pp. 21-38. Si veda in particolare, anche per la bibliografia precedente, il magnifico catalogo della mostra *Victoria & Albert: Art & Love*, a cura e con un'introduzione di J. Marsden, London, 2010, in part. pp. 22-24.
6. Diversamente dalla scelta operata da J. Marsden, si è scelto qui di adottare la dizione tedesca del nome di Ludwig Grüner (con l'*umlaut*), come proposto dal VIAF e dall'ULAN, nella consapevolezza che anche l'adattamento del nome ai vari contesti lavorativi (Italia, Inghilterra) riflette la dimensione cosmopolita dell'incisore.
7. La raccolta ricevette subito un'ottima recensione su «Il Tiberino», V, n. 10, 5 gennaio 1839, pp. 248-249.
8. A partire dagli anni Quaranta fino agli avanzati Sessanta le celebri cromolitografie dei primitivi pubblicate dalla Arundel Society trovarono la sua direzione. Ne incise lui stesso alcune. A questa impresa partecipò Nicola Consoni come disegnatore delle tavole con il *Martirio di Santo Stefano* da Giulio Romano e Raffaello e la *Conversione di Saulo* dall'arazzo di Hampton Court (1864). Si veda a tal proposito: T. Ledger, *A Study of the Arundel Society 1848-1897*, unpublished thesis submitted for degree of Doctor of Philosophy, University of Oxford, 1978. In generale, si veda M.F. Bonetti, *La cromolitografia e la stampa di traduzione: il progetto dell'Arundel Society (1848-1897)*, in *Litografia, serigrafia: le tecniche in piano*, a cura di G. Mariani, Roma, 2006, pp. 49-58.
9. C. Consoni, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, 1997, pp. 24-38. F. Chiarelli, *Nicola Consoni (1814-1884). Il Raffaello del secolo XIX*, tesi di Laurea Magistrale, Università della Calabria, rel. prof. G. Capitelli, a.a. 2010-2011.
10. S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo, 2009, p. 190.
11. S. Gnisci, *Nicola Consoni*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1991, vol. II, pp. 771-772. S. Rolfi, scheda delle *Pieridi*, in *Figure humaine et architecture. Dessins du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Roma, 2017.
12. *Rivista di alcuni studi di belle arti in Roma. Giornata II*, in «Il Tiberino», V, 42, 17 agosto 1839, p. 165.
13. A proposito dei rapporti tra Ludwig Grüner e il Principe Alberto molto e bene ha scritto D. Boeckmann, *Ludwig Gruner. Art Adviser to Prince Albert*, thesis for the degree of Master of Arts at the University of East Anglia, 1996, consultata on-line il 18 aprile 2018, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3292/1/Boeckmann\\_Ludwig\\_Gruner\\_art\\_adviser\\_to\\_Prince\\_Albert\\_1996.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3292/1/Boeckmann_Ludwig_Gruner_art_adviser_to_Prince_Albert_1996.pdf).
14. M. Cardelli, *I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Firenze, 2005.
15. «'Frid. Overbeck inv. et del. - Lud Grüner sculp. Romae', 'Friderigo Overbeck / Pictori egregio atque excellenti viro / hoc observantiae et amicitiae munus', 'Possidet archetypum I Hatfield Eq.' and 'Ludovicus Grüner Caelator D. D. D.».
16. A Roma partecipa anche alla realizzazione di alcune tavole per la *Reale Galleria di Torino*, con Roberto Taparelli, marchese d'Azeglio.
17. Verosimilmente quest'idea fu suggerita a Grüner dalle copie pittoriche in scala 1:1 che gli artisti francesi e russi, pensionati a Roma, stavano traendo in quegli anni dalle Stanze di Raffaello, si veda a tal proposito: C. Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750-1870) I. Teorie e pratiche*, Roma, 2018.
18. Sulla Pietà di Overbeck per il cardinale Wiseman si veda S. Cracolici, *Rapsodie cristiane: la fortuna artistica della 'Fabiola' di Wiseman*, in «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013, pp. 59-74: 72, nota 35. N. Wiseman, *Four Lectures on the Offices and Ceremonies of the Holy Week*, London, 1839. Sul dono si veda invece K. Heard, scheda 55, in *Victoria & Albert: Art & Love*, cit., pp. 112-114. Va sottolineato come lo stipendio di Grüner a quella data constasse di 200 sterline all'anno.
19. A tal riguardo si vedano le conclusioni a cui è giunto J. Marsden, *'Mr Green and Mr Brown: Ludwig Grüner and Emil Braun in the service of Prince Albert'*, essays from a study day held at the National Gallery, London on 5 and 6 June 2010, edited by S. Avery-Quash, Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2012, <https://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20%28Marsden%29.pdf> e la sua introduzione al catalogo della mostra *Victoria & Albert: Art & Love*, cit., pp. 18-19 e relative note.
20. *The Decorations of the Garden-Pavilion in the Grounds of Buckingham Palace. Engraved under the superintendence of L. Gruner. [...] With an introduction by*

*Mrs. Jameson*, London, 1846; J. Marsden, *Mr Green and Mr Brown: Ludwig Grüner and Emil Braun in the service of Prince Albert*, <http://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20%28Marsden%29.pdf>; si veda *Victoria & Albert: Art & Love*, cit., pp. 12-53. La questione dell'uso dell'affresco era in quel momento un tema scottante, che investiva un altro cantiere, quello del Parlamento inglese a Westminster. A Ludwig Grüner venne domandato di seguire anche questo cantiere. Ringrazio Stefano Cracolici per aver richiamato la mia attenzione su questo importante dibattito e per aver discusso con me molti passaggi di questo articolo.

21. M. Hall, *Art, Passion & Power: The Story of the Royal Collection*, London, 2017.

22. A quella data Consoni (per sfuggire al colera) aveva accettato un incarico nel Reatino, dove per la famiglia Colarieti dipingeva la *Madonna con il Bambino, S. Antonio da Padova e il committente* per una cappella rurale e accettava di progettare il sipario per il teatro della cittadina laziale, lasciando agli allievi il compito di provvedere alla sua esecuzione. Su Nicola Consoni, in particolare sui cantieri romani e della «Roma fuori di Roma» si veda anche G. Capitelli, con un contributo di I. Sgarbozza, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, *ad indicem*.

23. Cfr. *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte*, catalogo della mostra, a cura di S. Beguin, F. Piccinini, Milano, 2005, pp. 241-242.

24. I. Miarelli Mariani, 'Raphael invenit'. Lo strano caso delle 'Ore' tra XVIII e XIX secolo, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 16, 2002, pp. 67-82, in particolare p. 79, nota 60.

25. *Ibidem*.

26. L'intera documentazione su questa vicenda è a Windsor Castle, Royal Archives, PP/Vic/Add 62/9 ed è stata resa nota da Miarelli Mariani, 'Raphael invenit', cit.

27. Ivi, pp. 72-80.

28. Sui dettagli in merito agli emolumenti ricevuti dall'artista dalla Casa Reale anche dopo il 1856 si veda *Victoria & Albert: Art & Love*, cit., p. 51, nota 42.

29. E.H. Hudson, *The Royal Mausoleum of Frogmore*, London, 1878. Sulla sua ricezione da parte del pubblico inglese e della stampa si veda: E. Darby, N. Smith, *The Cult of the Prince Consort*, New Haven and London, 1983, in part. pp. 23-26. Sulle Logge di Pio IX: C. Mazzarelli, 'Aumentar virtù per via dell'emulazione': il cantiere delle Logge Pie (1847-1876), in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 69-77.

30. Una succinta biografia di questo scultore fu redatta dal figlio Alberto e pubblicata da J.B. Hartmann, *La vicenda di una dimora principesca romana. Thorvaldsen, P.G. e il demolito palazzo Torlonia a Roma*, Roma, 1967, pp. 99 e ss. La commissione per il Mausoleo Reale di Alberto a Frogmore non è menzionata in E. Bianchi, *Galli, Pietro, in Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, 1998, pp. 273-275.

31. E. Darby, N. Smith, *The Cult of the Prince Consort*, cit., in part. pp. 27-28.

32. Ivi, p. 28.

33. Ho presentato e discusso una prima versione di questo contributo al seminario *Censimento e schedatura dei carteggi artistici: Cantieri aperti e problemi interpretativi*, organizzato dal gruppo di ricerca *Lettres d'artiste*, tenutosi alla Biblioteca Hertziana il 6 novembre 2017. Grazie ad Annalia Cancelliere per il soccorso offertomi anche questa volta e a Giulio Archinà per le fotografie delle lettere.

34. Nessuna traccia è emersa della corrispondenza attiva di Nicola Consoni nel «Nachlass Grüner, Ludwig», conservato alla Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 1, luogo di collocazione di larga parte dell'archivio dell'incisore tedesco.

35. Oltre alle lettere conservate nel «Nachlass Grüner, Ludwig», menzionato nella nota precedente, altre lettere note di questo importante incisore sono quelle all'editore John Murray III (*Victoria & Albert: Art & Love*, cit., p. 18) e a Henry Mogford (1848-1857), Pennsylvania State University Libraries.

36. In *Da Lille a Roma: Jean-Baptiste Wicar e l'Italia: disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille*, catalogo della mostra, a cura di M.T. Caracciolo, Milano, 2002, p. 298; il primo indirizzo noto dell'artista è nel 1831 in via delle Muratte (Gnisci, *Consoni, Nicola*, cit., p. 771). Segue nel 1834 quello in via dei Pontefici 51 (come segnala G. Brancadoro, *Notizie riguardanti le Accademie di belle arti e archeologia esistenti in Roma*, Roma, 1834, p. 46). Tra il 1858 e il 1866 Nicola Consoni abita e ha il suo atelier in via Ripetta 192 (Gnisci, *Consoni, Nicola*, cit.); nel 1866 è documentato per la prima volta all'ultimo piano di Palazzo Campanari, in via Ripetta 1.

37. Emma Gaggiotti Richards fu anche autrice di un ritratto di Grüner che fu alla base di un'incisione di L.B. Halle, circa 1853, Dresda, Staatliche Kunstsammlung.

38. G. Orioli, *Muse dell'Ottocento romano: Emma Gaggiotti Richards*, in «Studi romani», 1, 1953, p. 163-76; una recensione del suo *Autoritratto con famiglia* è di Q. Leoni, in «L'Album», 1853. Si veda I. Falbo, *La rappresentazione della famiglia nella pittura italiana dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Università della Calabria, docente tutor: Giovanna Capitelli, a.a. 2017/2018.

39. Si potrebbe trattare della *Bibbia di Raffaello* dalle Logge, commissionata a Grüner da un avvocato del Parlamento, J.B. Hope-Scott da parte della Society for the Promotion of Christian Knowledge, cfr. *Victoria & Albert: Art & Love*, cit., p. 51, nota 34.

40. Lettera di Gruner a Consoni da Londra del 12 luglio 1877: «Le domande a fare sono: 1. Possono i mosaici romani che ordinariamente lavorano al Vaticano lasciar Roma per lavorare altrove? O vi siano mosaici romani che lavorano in grande (come p. e. a S. Paolo extra muros) che andrebbero in Inghilterra per lavorare? 2. Sono i prezzi per palmo quadrato? 3. quanto per figure grande al vero, quanto per palmo di ornamento? Abbiamo qui impiegato i musai e i musai di Venezia fabbrica di Salviati ma il risultato non ha dato intiera soddisfazione. Io mi sono ricordato di quella colosal opera che voi avete fatto eseguire nella facciata di S. Paolo e quella potrebbe servire per norma».