

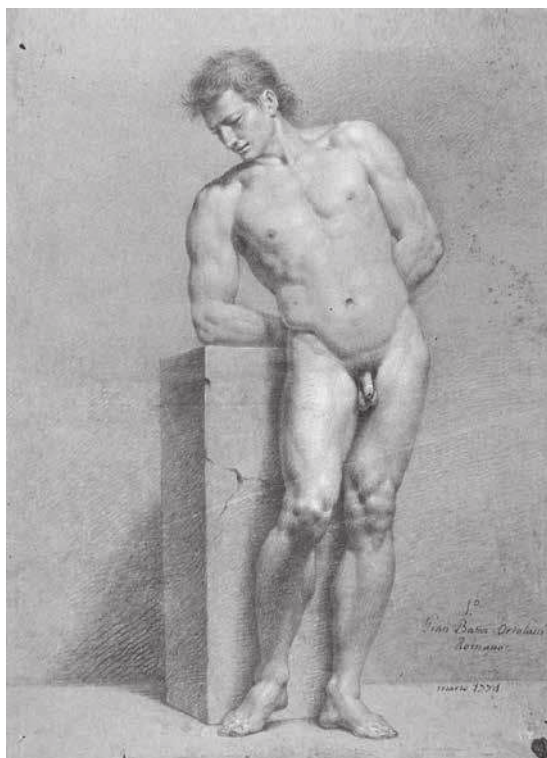
Primo profilo biografico del pittore Giovanni Battista Ortolani Damon (Roma, 1755-1831)

A Firenze, i depositi delle Gallerie degli Uffizi conservano un *Autoritratto* (fig. 1, tav. XV) che reca sul tergo l'identità dell'effigiato: «Gio. Battista Ortolani Damon Romano / fece in Firenze nel 1789»¹. Il pittore è noto solo a pochi specialisti, per lo più russi e non italiani. Le informazioni più complete reperibili da fonti a stampa italiane risalgono al catalogo della Reale Galleria di Parma, compilato nel 1896 da Corrado Ricci. Tra i saggi accademici esposti nella prima sala della Galleria, Ricci segnalava l'*Enea e Acate a consiglio con Venere* (*infra*, fig. 6), premiato al concorso accademico del 1781, opera di «Ortolani-Dumon (Gian Battista)», allievo di Domenico Corvi, nato a Roma intorno alla metà del XVIII secolo e morto nel 1789². In precedenza, nel 1823, l'abate Pietro Zani aveva registrato «Ortolani-Damon Giambattista» come pittore romano «quadratorista» e ritrattista³, mentre nel 1865 Théodore Lejeune lo definiva, oltre che pittore di storia e ritrattista, anche paesaggista⁴. I dati biografici forniti da Ricci saranno ripresi dai successivi repertori biografici e dal compilatore del catalogo dell'esposizione *Amtlicher Führer*, tenuta ad Aquisgrana nel 1925, nell'ambito della quale fu esposto il *Ritratto dell'Imperatore Francesco II come arciduca* (*infra*, fig. 7), qui riprodotto per la prima volta⁵.

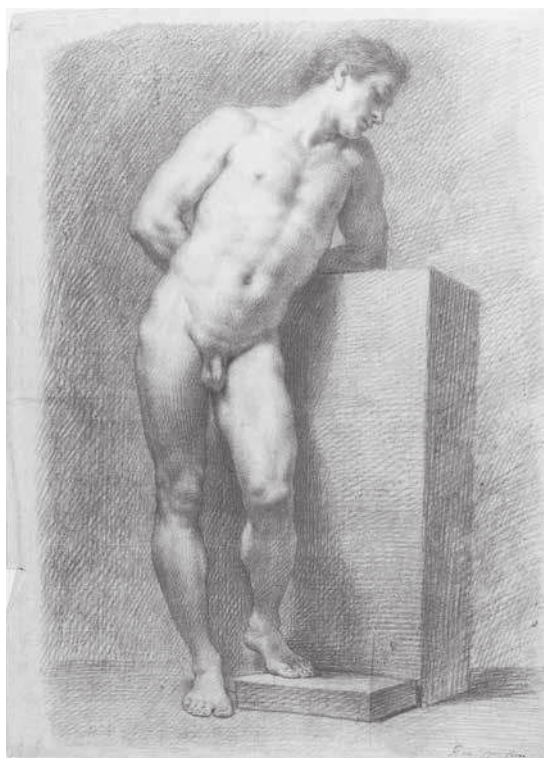
Nel Thieme/Becker si distinguevano, invece,

1. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Autoritratto*, 1789, Firenze, Galleria degli Uffizi.





2. Giovanni Battista Ortolani Damon, 1774, disegno vincitore del primo premio di I classe nel concorso di disegno dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, a Roma, matita nera e gessetto, Roma, Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.



3. Domenico Corvi, sanguigna su carta grezza, Milano, Accademia di Brera.

due pittori: un Damon attivo in Russia intorno al 1800, di cui si conoscevano solo due diversi ritratti incisi del generale Nicolaj Alexandrevič Tučkov⁶, e il romano Giovanni Battista Ortolani Damon⁷. La fusione in un unico personaggio si deve a G.B. Kropivnickaja che, nel 1976, a partire da sei ritratti presenti in Russia, firmati e datati dal 1803 al 1807, ha individuato i caratteri stilistici e tecnici tipici del pittore, sulla base dei quali gli ha attribuito altri dieci ritratti, in prevalenza di membri delle famiglie dei principi Dolgorukov e Golycyn⁸. Grazie agli studi di Kropivnickaja, nel 2000 V.A. Kulakov ha potuto precisare che il pittore romano era morto dopo il 1810, forse in Russia, e correggere la variante del cognome «Dumon» con «Damon»⁹. Successivamente I.E. Lomize ha proseguito il lavoro di attribuzione di ritratti russi e ha corretto l'identificazione degli effigiati dei dipinti già noti, ipotizzando che il pittore abbia lavorato anche per gli Olsufiev. Per l'autrice il pittore poteva considerarsi defunto nel 1812¹⁰.

L'esame di documenti conservati in archivi romani e fiorentini, insieme allo spoglio di riviste del tempo e di cataloghi d'asta moderni, mi ha

permesso di fare chiarezza sui dati anagrafici del pittore e di aggiungere qualche opera inedita al suo catalogo. Il pittore nacque a Roma il 26 agosto 1755 da Alessandro Ortolani di Rimini ed Eleonora Degler di Roma, e fu battezzato due giorni dopo nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina, con i nomi di Giovanni Battista Giuseppe Aloisio Bartolomeo Agostino¹¹. Un atto di procura del 12 agosto 1774 rivela la ragione del doppio cognome: dopo la morte del padre, la madre Eleonora si era risposata con Carlo Damon, negoziante di carrozze originario di Clermont, presso il quale Giovanni Battista e i suoi fratelli, Michele e Lorenzo, «convivono, e da esso sono mantenuti sì di vitto, che di vestito»¹².

Si presume che a quella data Giovanni Battista già frequentasse la scuola privata che il maestro Domenico Corvi (Viterbo 1721-Roma 1803) aveva aperto sin dal 1752 presso la propria abitazione, al tempo rinomata per il disegno dal nudo e in competizione con altre ambite accademie private di Roma, come quelle di Pompeo Batoni (Lucca 1708-Roma 1787) e Anton Raphael Mengs (Aussig 1728-Roma 1779)¹³. Com'era d'uso al

tempo, fu probabilmente lo stesso Corvi a presentare l'allievo all'Accademia del Nudo in Campidoglio, di cui egli, in quanto Professore dell'Accademia di San Luca, era stato più volte direttore e dove nel marzo del 1774 «Giovanni Battista Ortolani» vinceva il primo premio di prima classe al concorso di disegno¹⁴. In quell'occasione il direttore della Scuola del Nudo era Francisco Preciado de la Vega (Siviglia 1712-Roma 1789)¹⁵, il quale scelse di atteggiare il modello per il concorso secondo lo schema, si direbbe, del *Cristo alla colonna*.

L'Archivio storico dell'Accademia di San Luca conserva i disegni dei partecipanti al concorso. Il disegno di Ortolani (fig. 2), che qui si pubblica per la prima volta, presenta una precisa linea di contorno e una scrupolosa attenzione per le masse muscolari. La padronanza dell'anatomia è minata dal braccio destro leggermente sproporzionato rispetto all'insieme. Il volto di profilo richiama molte *Accademie* di Corvi. Nel disegno di Damon, però, l'espressione di dolce malinconia e il naturalismo di marca bolognese del maestro (fig. 3), lasciano il posto a una muscolatura più insistita, che rivela il lungo esercizio sulla statuaria antica (come l'*Ercole Farnese*), e a una *gravitas* che sembra sottolineata dai cretti del basamento. La figura non rimanda pertanto a un Cristo, bensì ad un eroe tratto dalla storia romana vicino ai nudi all'eroica dei saggi dell'*Académie de France* e, pertanto, più adatta a fungere da modello di alta virtù civica che non di *pietas* cristiana. Il disegno esplicita i caratteri di una formazione capace di assorbire le tendenze artistiche in corso in seno all'Accademia: Ortolani Damon andava temprando il «classicismo arcadico»¹⁶ di marca romana, mediato dal maestro Corvi, con il più rigoroso «neoclassicismo» promosso dal boemo Anton Raphael Mengs, che era stato sodale di Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717-Trieste 1768).

La prima testimonianza sicura dell'attività pittorica di Ortolani Damon risale al 1776 ed è il *Ritratto di Angiolo Franceschi* (Pisa 1734-1806; fig. 4)¹⁷, futuro potente arcivescovo di Pisa, raffigurato in veste di vescovo, con la basilica di San Pietro sullo sfondo. Nominato vescovo di Arezzo dal granduca di Toscana Pietro Leopoldo il 25 novembre 1775, il prelato aveva ricevuto la consacrazione a Roma il 10 dicembre e ottenuto il pallio il 18 dello stesso mese¹⁸. Probabile è che Ortolani abbia dipinto il ritratto a Roma nei primi mesi del 1776, per celebrare la consacrazione da poco avvenuta.

A distanza di circa un anno, nel 1777, l'artista ottenne il primo premio per la classe di pittura al concorso Balestra dell'Accademia di San Luca¹⁹. Il

tema scelto era stato reso noto l'anno precedente e prevedeva la raffigurazione di «Erminia che giunge alla capanna del Pastore, secondo il Tasso nel Canto settimo»²⁰. Dopo la consegna dei lavori si tenne la prova estemporanea da eseguirsi in disegno, al fine di accertare l'effettivo valore dei giovani partecipanti alla gara. La commissione per le opere pittoriche contava esponenti del classicismo romano, quali Domenico Corvi e Lorenzo Masucci, affiancati ad artisti più strettamente connessi ad Anton Raphael Mengs, ossia Anton von Maron e Cristoforo Unterberger, a sua volta maestro di Domenico de Angelis, anche lui membro della commissione. Presiedeva il Principe dell'Accademia Francisco Preciado de la Vega²¹. Fu estratto il tema proposto da Unterberger: «Dedalo imprigionato col suo figliolo Icaro nel labirinto, per salvarsi colla fuga, forma ed attacca delle ali a sé, ed al suo figlio»²². Alla commissione per la premiazione si aggiunse il «Cav. e Vien»²³, ossia Joseph-Marie Vien (Montpellier 1716-Parigi 1809), pittore che fu tra i primi interpreti della reazione neoclassica al rococò in Francia e che era giunto a

4. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Angiolo Franceschi*, 1776, ubicazione ignota.



Roma due anni prima per assumere la direzione dell'Académie de France, portando con sé il suo allievo Jacques-Louis David (Parigi 1748- Bruxelles 1825).

Come di consueto, la consegna dei premi, consistenti in medaglie d'oro, avvenne con una solenne cerimonia nel Palazzo Senatorio in Campidoglio, dove assumeva i caratteri di un trionfo che, alle armi dei Romani, sostituiva le arti promosse dai papi. Le opere vincitrici furono esposte per qualche giorno nell'appartamento nobile del Senatore di Roma, dove poterono essere viste da cardinali e nobili guidati da Professori dell'Accademia di San Luca. Della cerimonia fu pubblicata una relazione nel volume *In lode delle Belle Arti*, in cui i versi dei poeti Arcadi inneggiavano all'unione delle arti e alla magnificenza dell'antica Roma che riviveva nei «savi e prudenti imitatori». Tra tali componimenti poetici si distinguono i versi dell'abate Francesco Battistini, che hanno tutta l'aria di un'ekphrasis: «Pastor veggh'io, che a placid'ombra assiso / Porge l'orecchio a pueril con-

cento, / Gli è il veltro a lato, e in più torme diviso / Biancheggia intorno il mansueto armento. / Un mentito guerrier lungi ravviso / Che l'orgoglio ha nell'armi e lo spavento, / Ma la pace e l'amor porta nel viso / Coi dolci sguardi a saettar non lento. / Forse l'aurea d'Amor Madre tal'era, / Quando di Palla bellicosa a scorno / Sulle arene di Sparta errò guerriera. / Se Torquato, o Pittor, tornasse al giorno / Cingeria nel mirare opra sì altera / il proprio serto alle tue chiome intorno»²⁴. Come notato da Stella Rudolph, tali versi ben si attagliano a una tela delle collezioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, della quale non sono note le circostanze di acquisizione, ma che la critica moderna ha concordemente attribuito a Domenico Corvi (fig. 5, tav. XVII)²⁵. Non si trascuri, tuttavia, che il sonetto di Battistini fu composto sul tema del concorso, com'è esplicitamente dichiarato nel titolo «[...] Soggetto per la Pittura nel presente concorso», e su un quadro specifico che lo raffigurava «sopra un quadro rappresentante Erminia alla Capanna del Pastore», come scrive Missirini²⁶. Il dipinto,

5. Domenico Corvi, *Erminia alla capanna dei pastori*, 1775-80 ca., Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



inoltre, si trova all'Accademia, dove si conservano le altre opere vincitrici del concorso, con le quali la tela di *Erminia* condivide misure affini²⁷.

Di certo il dipinto dell'Accademia presenta numerosi richiami alla pittura di Corvi, dalla retorica dei gesti all'orchestrazione cromatica, ad esempio del *Mosè abbandonato sulla riva del Nilo* (1762) nella Chiesa di San Marcello a Roma. A Ortolani parrebbero rimandare, però, la pesante corporatura di Erminia e l'abbondante mantello che si gonfia al vento, raccogliendosi in pieghe improprie. Il confronto è con l'*Enea e Acate* di Parma (fig. 6, tav. XVIII). In entrambe le opere troviamo la curiosità verso il mondo animale, la raffinatezza degli accostamenti cromatici e la composizione "a fregio", con le figure scalate sul primo piano, sì da evitare quella distribuzione zigzagante che facilitava invece a Corvi l'inserimento di arditi scorci prospettici e di contrapposizioni figurative e luministiche. Forte è la tentazione di avvicinare la tela a un giovane Ortolani ancora molto vicino al maestro; tuttavia, data la scarsità di dipinti di sto-

ria sino ad oggi noti del pittore romano, il dipinto dell'Accademia non può che considerarsi un significativo esempio dei testi sui quali egli ebbe modo di formarsi.

L'*Enea e Acate* valse a Ortolani il primo premio della classe di pittura il 24 giugno 1781 in una delle Accademie più prestigiose del secondo Settecento, l'Accademia di Belle Arti di Parma²⁸. Il soggetto scelto per la competizione era tratto dal I libro dell'*Eneide* di Virgilio: «Enea ed Acate parlano con Venere trasformata in cacciatrice». In un impianto compositivo limpido ed equilibrato, i tre protagonisti della storia, Acate, Enea e Venere, sono accostati come statue contro un fondale di paese, di una natura primigenia e acquitrinosa. Le loro forme sode e grevi palesano lo studio della figura umana sulla scultura classica. Nell'anelito a un Antico glorioso che ha da essere riattualizzato nell'arte, tipico del classicismo settecentesco, la posa di Enea richiama l'*Apollo del Belvedere* riletto sull'*Augusto di Prima Porta*, che ci parla di un classicismo che, agli agili nudi greci evocati da

6. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Enea e Acate parlano con Venere trasformata in cacciatrice*, 1781, Parma, Galleria Nazionale.



Winckelmann, preferiva la severa virilità di una Roma che ha vinto la Grecia, incorporandola e superandola²⁹. Venere è una muscolosa amazzone dal profilo classico che porta il ricordo degli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria Farnese. Con le braccia riprende la forma dell'arco retto dalla mano sinistra, conducendo il nostro sguardo verso lo sfondo a destra, dove si intravede il dolce declivio di un colle che delimita la costa marina.

Il dipinto segue attentamente le disposizioni del bando, tranne per la posizione della faretra e dell'arco di Venere e per la posa di Enea e Acate, che non sono raffigurati seduti, bensì in piedi: una scelta più confacente ad una 'pittura di scultura'. La propensione alla greve sodezza delle masse e l'abilità di Ortolani nel disegno vengono così commentate dalla commissione di Parma: «Il disegno nelle figure, segnatamente nelle estremità di Venere, parve assai diligente, e finito con amore, e se le proporzioni fossero alquanto più svelte, perderebbero una cert'aria corta e pesante, che ritengono al primo aspetto». Si apprezza inoltre la precisione filologica delle vesti e delle acconciature, indice di erudizione e mezzo attraverso il quale restituire allo spettatore una verità storica che potesse porsi come esempio di comportamento: «L'atteggiamento delle figure, pieno di nobile espressione, spira l'eroica maestà del soggetto. L'Autore ha osservato benissimo il costume dei tempi nell'armi, e nelle vesti d'Enea e d'Acate, e nell'acconciatura dei capelli di Venere trasformata in Cacciatrice». Non manca l'approvazione per le abilità coloristiche di Ortolani. Se però gli abiti delle figure maschili presentano «pieghe d'ottima scelta», nella figura di Venere «due ne furono osservate verso il ginocchio disagiati d'effetto per la loro uniformità, e sembrano formate da due venti contrari», risultando quindi poco plausibili.

Nel 1785 il pittore attira l'attenzione di due periodici romani, il «Giornale delle Belle Arti» e le «Memorie per le Belle Arti», dai quali apprendiamo che nel mese di maggio Ortolani Damon aveva da poco concluso un *Ratto di Proserpina*³⁰. In assenza del dipinto, ancora da rintracciare, la nostra immaginazione si può appigliare alle descrizioni ecfrastriche contenute nei due periodici. Particolarmente efficace è quella pubblicata nelle «Memorie», in cui si legge che Damon: «Ha rappresentato Plutone, quando essendogli attraversato il cammino dalla Ninfa Ciane, egli temé, che alle grida di colei accorressero i fauni, e le Driadi, onde ordinò alla terra, che gli aprisse nuove strade al suo regno. Il suolo è già spalancato in un'accesa fumante voragine, i cavalli già si profondano in essa, e Plutone in piedi sul carro tiene nella destra lo scettro di ferro in atto

di comando, e colla sinistra stringe, e solleva Proserpina, la quale tenta di liberarsi da lui, tende le braccia al cielo, grida, e rivolge indietro la testa domandando soccorso. Un Amorino ha preso le redini dei cavalli, ed un altro spinge il carro verso la voragine. La ninfa Ciane sgrida, e pare che voglia arrestare il Nume, che non l'ascolta. In lontananza veggonsi gli ameni prati della Sicilia, e qualche compagna della rapita Dea, che va raccogliendo i fiori»³¹.

L'opera rappresenta, dunque, il momento immediatamente successivo al rapimento. Non è, però, il momento della riflessione che segue l'acme dell'azione e che avrebbe garantito una rappresentazione serena e pacata. Non siamo, cioè, di fronte all'adesione di Ortolani Damon alle teorie di Lessing che, invece, venivano adottate dai campioni del "neoclassicismo", Jacques-Louis David e Antonio Canova (Possagno 1757-Venezia 1822), pressoché suoi coetanei. Le due figure femminili, Proserpina e Ciane, gridano e si disperano, in contrasto con la virile fermezza di Plutone, ma secondo modi che potremmo immaginare di una compostezza degna del *Laocoonte*, scultura descritta da Winckelmann come esempio per la raffigurazione di un'«anima grande e posata [...] nonostante la più atroce sofferenza»³². L'articolo delle «Memorie» è elogiativo sin dall'attacco: «Desideriamo che [...] il Sig. Gio. Battista Ortolani Damon Romano abbia occasione d'impiegarsi in opere grandi: poiché questo giovane Artista ci sembra, che dia fondate speranze di una felice riuscita». L'articolo prosegue apprezzando la precisione del disegno, il morbido colorito e l'equilibrio della composizione, mentre critica la disposizione dei panneggi: «dubitiamo solo che avrebbe potuto usare qualche economia in un grandioso svolazzo di panno, con cui ha avuto in mira di legare la composizione, e che il puttino, ch'è dietro a spingere il carro, potrebbe essere dipinto con maggior dolcezza»³³. Rispetto alle «Memorie», il «Giornale delle Belle Arti» segue un'impostazione più cronachistica. Nel numero del 28 maggio 1785 si legge che «Il Sig. Giovanni Battista Ortolani Damon Pittore Romano, di giovanile etade ma di adulta abilità ha non molto al suo termine ridotto un quadro rappresentante il troppo noto favoloso ratto di Proserpina [...]. Le figure sono alte quasi tre palmi, ed il quadro è circa palmi sei di altezza, e altrettanto di larghezza»³⁴. L'autore loda «Il colorito [...] vivace e ben inteso con molta morbidezza» e la figura di Plutone che «è grande nel tempo istesso, e feroce, delicata e bella Proserpina» e sottolinea che «L'invenzione corrisponde in tutte le sue parti a quanto ci hanno descritto i Poeti».

Nel luglio del 1785, dopo solo due mesi dalla “pubblicazione” del *Ratto di Proserpina* di Ortolani Damon, Jacques-Louis David esponeva nel suo studio a Roma il *Giuramento degli Orazi* (Parigi, Musée du Louvre). Nel mese precedente il maestro Corvi aveva licenziato un *Compianto sul corpo di Ettore* (collezione privata) di un nuovo rigore formale e che per tema si inseriva nella tradizione degli *exempla virtutis*. Da par suo Antonio Canova stava lavorando al monumento funebre a papa Clemente XIV (1783-1787, Roma, Basilica dei Santi Apostoli). Le svolte decisive nella pittura romana dell’ultimo Settecento furono imprese da pittori non già romani bensì stranieri che, come David, passavano in città e vi lasciavano una traccia, sviluppando altrove le loro conquiste d’avanguardia. La scuola romana rimase per lo più baluardo della cultura accademica che, pur tardando a recepire le novità del vivace dibattito che animava la città, continuava a garantire ai propri esponenti, come Ortolani Damon, grande stima e reputazione presso le Accademie italiane e europee, sorte numerose nel Settecento proprio su modello di Roma.

Non stupisce, quindi, il successo ottenuto dal pittore romano a Firenze, dove il governo illuminato del granduca Pietro Leopoldo d’Asburgo-Lorena aveva espresso la propria premura per il progresso delle arti con l’apertura al pubblico della rinnovata Galleria degli Uffizi (1769) e la riforma dell’antica Accademia del Disegno, cui seguì l’istituzione dell’Accademia di Belle Arti (1785) che si fece promotrice di un aggiornamento stilistico attuato su modelli neoclassici e di gusto mitteleuropeo³⁵. Il 12 gennaio 1787 Ortolani Damon fu eletto Professore di Prima Classe all’Accademia di Belle Arti di Firenze³⁶ e il 19 novembre 1789 il suo *Autoritratto* fu accolto nella Galleria degli Uffizi, com’è attestato da una minuta in cui Giuseppe Bencivenni Pelli, direttore della Galleria nonché primo segretario della riformata Accademia, specificava che «da tutti quelli, che fin qui lo han veduto è stato trovato assai bello, e dipinto con molta bravura»³⁷. Il 9 dicembre l’*Autoritratto* fu collocato nella «Stanza dei Pittori, parete sin. all’Ovest sulla finestra»³⁸, venendo accolto nella collezione di autoritratti, uno dei luoghi più emblematici di riconoscimento dell’eccellenza della professione.

Nella Galleria degli Uffizi il dipinto si inserisce in quella che sembra una programmatica acquisizione di autoritratti di artisti operanti a Roma, che per altro adottano una simile iconografia: da Domenico Corvi (1786) e Pompeo Batoni (acquistato dagli eredi, incompiuto, nel 1787) ad Anton von Maron (1787) e Elisabeth Vigée



7. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Francesco II come arciduca*, 1790-1792, Freiburg, Augustinermuseum.

Le Brun (dipinto nel 1789 a Roma, spedito nel 1791). Come i suoi colleghi, Ortolani Damon scelse di esprimere la nobiltà della professione e il suo carattere liberale rappresentandosi elegantemente abbigliato di fronte a una tela dipinta. In più, come Corvi inserì una scultura classica e ricorse alla figura di Ercole per sottolineare lo *status* di artista-filosofo. Di spalle, con abito di raso giallo e mantello scarlatto ad armacollo dal risvolto rosa, Giovanni Battista Ortolani si volta con fierezza verso lo spettatore. Ha il capo incipriato e lunghi capelli biondi stretti da un nastro di fine raso azzurro. Con la mano sinistra regge la tavolozza, mentre con la destra indica una tela ovale appoggiata al cavalletto, raffigurante gli amori di Angelica e Medoro, saggio forse di una sua opera da rintracciare e oggetto di riflessione di un *Ercole*



8. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di donna*, 1791, Mosca, Museo Tropinin.



9. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di donna*, 1791, Berlin, Bundeskanzleramt.

Farnese discretamente avvolto nell'ombra. Tracce della sua formazione presso Corvi si riscontrano nell'abile scorcio illusionistico con cui Ortolani rende il braccio destro teso ad indicare il dipinto sul cavalletto, con un effetto ottico tale da parer penetrare nella storia raffigurata. Ad Anton von Maron rimandano, invece, la resa tattile e quasi traslucida delle vesti e la sensibilità per gli accostamenti cromatici, oltre a un gusto lenticolare nella cura dei dettagli che si palesa nella definizione dei capelli, uno ad uno distinti a formare la massa che accarezza la schiena.

L'*Autoritratto* fu inciso per la *Raccolta di 324 ritratti di artisti eccellenti*, pubblicata a cura di Carlo Lasinio presumibilmente tra il 1790 e il 1796³⁹. Sotto l'incisione vi è l'iscrizione «Gio. Bat. Ortolani d. Damon. Pittore nato in Roma nel 1757. Vive in Germania»⁴⁰. Tralasciando dati che ora sappiamo essere fuorvianti, l'iscrizione ci informa che il pittore in quegli anni viveva in Germania. Vi giunse dopo il 1790 o in quello stesso anno, dato che nel catalogo delle pitture della Galleria degli Uffizi il direttore Pelli lo ricorda «vivente nel 1790»⁴¹, mentre già nel 1791 egli siglava due opere a Vienna. Proprio

nel 1790 il granduca Pietro Leopoldo, dovette recarsi a Vienna a causa della morte del fratello, l'imperatore Giuseppe II, per prenderne il posto a capo del Sacro Romano Impero Germanico. Ortolani Damon viaggiò forse al seguito del granduca o raggiunse Vienna in conseguenza del passaggio di corona.

La prossimità all'ambiente di corte è attestata dal grande *Ritratto dell'Imperatore Francesco II come arciduca* (fig. 7, tav. XVI), oggi conservato a Freiburg⁴². Francesco di Asburgo-Lorena, primo figlio maschio di Pietro Leopoldo, era stato chiamato dallo zio, l'imperatore Giuseppe II, a Vienna nel 1784, perché completasse in Austria la propria educazione. Il ritratto di parata lo mostra a figura intera, nella fastosa veste rossa di Cavaliere del Toson d'Oro completata dallo *chapeiron* posto sul tavolo a destra, davanti alla corona adorna di pietre preziose e sormontata dal globo crucifero. Francesco tende il braccio destro verso lo spettatore, mentre con la mano sinistra mostra un foglio su cui si legge: «A son A.R. l'Archiduc / Francois d'Autriche / [Pour] / G. B. Ortolani / Damon». La dedica rivela che al momento del ritratto Francesco era ancora arciduca. Ne consegue

che il dipinto si può datare tra il 1790, anno in cui Ortolani Damon probabilmente giunse in Vienna, e il 1792, quando, a seguito della morte del padre, Francesco perse il titolo di arciduca d'Austria, spettante ai delfini dell'Impero Asburgico, e divenne Imperatore dei Romani con il nome di Francesco II.

Dall'ambito della corte asburgica sembrerebbe provenire anche la donna ritratta nel dipinto del Museo Tropinin di Mosca (fig. 8, tav. XIX), firmato e datato: «Fc. Damon O. / G. B. Ortolani Damon / fecit Wiena / anno 1791»⁴³. La donna indossa abiti aggiornati alla moda parigina, sullo sfondo di un paesaggio appena accennato, e ha in mano uno spartito musicale. Immediati qui paiono i rimandi, per schema iconografico, ai ritratti muliebri del pittore Giovanni Battista Lampi (Romano in Val di Non 1751-Vienna 1830), ritrattista al servizio della Casa d'Austria e attivo anche a San Pietroburgo⁴⁴. Di un tono più intimo è l'altro ritratto di donna, pure eseguito a Vienna nel 1791 (fig. 9), oggi di proprietà della Cancelleria federale tedesca⁴⁵. L'autografia è accertata dalla firma: «J. B. Ortolani Damon fecit Dien»⁴⁶.

Il neoimperatore Francesco II fu da subito impegnato a contrastare la Francia rivoluzionaria,

che nel 1792 aveva dichiarato guerra al Sacro Romano Impero Germanico. Dopo il fallimento della prima coalizione antifrancese, nel 1799 Francesco II si era unito ad una seconda alleanza contro la Francia costituita, tra gli altri, dalla Russia dello zar Paolo I, acerrimo nemico della Rivoluzione. Al comando del generale Suvorov le truppe russe poterono attraversare il territorio austriaco, causando il crollo delle repubbliche filofrancesi in Italia. Dopo alcune battaglie decisive, tuttavia, l'armata francese riuscì a strappare all'Austria buona parte del nord dell'Italia e si aprì la strada verso Vienna, costringendo Francesco II a firmare, il 9 febbraio 1801, la pace di Lunéville, con la quale perdeva, tra l'altro, il dominio sul Granducato di Toscana.

Il 1° giugno 1802 Ortolani Damon si trovava ancora a Vienna. Lo rivela la firma con la data apposta su un chirografo, in cui dichiara di avere un debito di 4.000 fiorini viennesi nei confronti della signora Barbara Dellavont⁴⁷. Fu probabilmente dietro invito di una delle nobili famiglie moscovite residenti a Vienna che Damon si recò a Mosca, dov'è attestato dal novembre 1803. Come proposto da Kropivnickaja, a chiamarlo a Mosca furono forse i coniugi Dolgorukov (figg. 10, 11, tavv. XX, XXI), Ekaterina Karolina Alexandrovna (1758-1842) e Alexander Nicolaevič (1754-

10. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Alexander Nikolaevich Dolgorukov*, 1804, Mosca, Museo Tropinin.



11. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Ekaterina-Karolina Aleksandrovna Dolgorukov*, 1804, Mosca, Museo Tropinin.



1844), già ciambellano dell'imperatrice Caterina II (1729-1796). Il Museo Tropinin di Mosca conserva i ritratti di entrambi, firmati da Ortolani Damon e datati rispettivamente 21 e 24 aprile 1804⁴⁸. Ekaterina Alexandrovna era figlia naturale di Alexander Michailovič Golycyn (1723-1807), vicecancelliere di Caterina II, e nipote di Dmitrij Mihajlovič Golycyn (1721-1793) che fu per diversi anni ambasciatore a Vienna, dove morì nel 1793. Tra il 1801 e 1802 i coniugi Dolgorukov compirono un viaggio in Europa e naturalmente si recarono a Vienna, città allora alla moda presso i nobili russi⁴⁹. Alla famiglia dei Dolgorukov si lega anche il ritratto di Yurij Vladimirovič (1740-1830), valoroso generale rammentato nel romanzo *Guerra e pace* di Lev Tolstoj. Il dipinto, conservato anch'esso nel Museo Tropinin, recava la firma contraffatta di Dmitrij Grigorevič Levitskij (1735-1822) e sarebbe da datare ad anni precedenti al 1806⁵⁰. A Mosca Ortolani Damon lavorò probabilmente anche per Daria Alexandrovna Golycyna, altra figlia naturale di Alexander Michailovič Golycyn, giacché a lui sono attribuiti due ritratti di donna in cui sono state identificate le figlie di Daria: Ekaterina (1788-1876) e Sofia (?-1853)⁵¹.

Il primo ritratto eseguito da Ortolani in Russia è tuttavia quello di Ivan Feodorovič Gil'ferding (1771-1836), conservato a Mosca, nella Galleria Tret'jakov, tra i ritratti dei Professori dell'Università moscovita (fig. 12, tav. XXII). L'iscrizione che compare sul retro del dipinto – «Peint / par Ortholany Damon / a Moscou / en novembre / 1803 / Hilferding» – fa sì che il ritratto sia un utile *ante quem* per stabilire l'arrivo di Damon a Mosca⁵². Nel 1805 Ortolani dipinge l'effigie dello scrittore e poeta Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826), ora al museo Puškin di Mosca (fig. 13)⁵³. Il dipinto, insieme al ritratto del professore Gil'ferding, lascia intravedere la rete di relazioni che Damon intrecciò in Russia non solo nell'ambito dell'aristocrazia, ma più precisamente all'interno dell'*intelligencija* e cioè dei maggiori esponenti della vita culturale e politica della nazione. Il sentimentalismo che infonde l'opera sembra tradurre in immagine il tono preromantico degli scritti di Karamzin, il quale avrebbe definito Ortolani Damon «il migliore pittore di queste parti»⁵⁴. Resta ancora da identificare la donna ritratta con scialle marrone nel dipinto firmato «Ortolany» e datato 27 ottobre 1807, che fu presentato nel 1928 nel

12. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Ivan Feodorovič Gil'ferding*, 1803, olio su tavola, Mosca, Galleria Statale di Tret'jakov.



13. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di Nikolaj Mikailovič Karamzin*, 1805, Mosca, Museo Pushkin.



catalogo di un'asta berlinese di opere provenienti da musei e palazzi dell'allora Leningrado (fig. 14)⁵⁵.

A partire dai sei dipinti firmati e datati, sono stati attribuiti a Ortolani Damon diversi ritratti di membri della famiglia Golicyn del ramo di Zubrilovska, una tenuta situata nei pressi di Kiev e non lontana da Mosca. La fortuna della famiglia era cresciuta dopo il matrimonio, nel 1777, del generale Sergej Feodorovič Golicyn (1749-1810) con Varvara Vasil'evna nata Engelhardt (1757-1815), nipote di Grigory Alexandrovič Potemkin, che fu tra i preferiti della zarina Caterina II⁵⁶. Nei loro palazzi di Mosca, come a Zubrilovska, i Golicyn avevano costituito delle gallerie di ritratti di famiglia, di cui oggi si conservano solo quelli provenienti dalla capitale, mentre i ritratti di Zubrilovska per la maggior parte andarono distrutti nell'incendio causato dalla rivolta dei contadini del 1905. Dei ritratti a noi noti del principe S.F. Golicyn, sono state assegnate a Ortolani le migliori versioni, conservate l'una al Museo di Stato Russo di San Pietroburgo (inv. 4807), a lungo attribuito a Levitskij, e l'altra al Museo di Tropinin a Mosca, dove si trova anche il ritratto *pendant* di Varvara Vasil'evna, in precedenza creduto di Giovanni Battista Lampi il Giovane⁵⁷. A Ortolani spetterebbero, inoltre, i ritratti a figura intera del generale e della consorte che arredavano il salone della dimora di Zubrilovska, noti da riproduzioni eseguite prima che andassero distrutti nell'incendio e databili tra il 1802 e il 1809⁵⁸. Sempre di Ortolani Damon sarebbero i ritratti di due dei dieci figli di Sergej e Varvara: Vasilij (1792-1856), al Museo d'Arte Russa di Kiev⁵⁹ e Sergej Sergeevič (1785-1838), al Tropinin di Mosca⁶⁰. Alla serie golicyniana qui si aggiunge il ritratto di M.S. Golicyn al Museo V.V. Vereshchagin di Mikolaevsk, datato 1804-1806⁶¹.

Grazie ad incisioni eseguite negli anni Venti dell'Ottocento, siamo inoltre a conoscenza del ritratto di Ortolani di Nicolaj Alexandrovič Tučkov (1765-1812)⁶², che avrebbe fatto da modello al pittore inglese George Dawe (1781-1829) per l'effigie del generale da inserire nella Galleria militare del Palazzo d'Inverno, ove compare insieme ad altri ritratti di generali russi che avevano contribuito a contrastare l'avanzata dell'esercito napoleonico⁶³.

Alla sconfitta dei francesi in Russia seguì la sesta coalizione antifrancese, alla quale aderirono Inghilterra, Russia, Prussia e Austria. Dopo la sconfitta dei francesi a Lipsia, il 31 marzo 1814, Russi e Prussiani occuparono Parigi, costringendo Napoleone ad abdicare. Era l'inizio della Restaurazio-



14. Giovanni Battista Ortolani Damon, *Ritratto di donna*, 1807, ubicazione ignota.

ne. Anche la Roma dei Papi era stata travolta dagli eventi politici europei. Nel 1798 i francesi avevano costretto all'esilio papa Pio VI, proclamando la Repubblica Romana. L'anno successivo, a seguito dei successi della coalizione antifrancese e di una rivolta popolare, la Repubblica cadeva e, sotto la protezione del Regno di Napoli e dell'Impero austriaco, fu eletto il nuovo papa Pio VII. Nel 1808, tuttavia, lo Stato Pontificio veniva formalmente annesso all'Impero napoleonico e Pio VII fu inviato prigioniero a Savona, dove rimase fino alla sconfitta di Napoleone nel 1814.

Il 30 gennaio 1818 Ortolani Damon risulta domiciliato con il fratello Lorenzo a Roma, in via di Ripetta n. 176, nella contestazione di una cambiale emessa a Livorno il 21 dicembre 1817 e di cui i due fratelli sono giratari⁶⁴. In un altro 'Protesto di Cambiale', registrato il successivo 3 marzo, Giovanni Battista e Lorenzo Ortolani vengono definiti «Neg.ti», e cioè 'negozzianti'⁶⁵. Si direbbe che Giovanni Battista avesse atteso la Restaurazione per poter rientrare a Roma e mettersi in affari con il fratello, forse dopo aver ereditato il negozio di carrozze del patrigno. Si

spiegherebbe in questo modo la disponibilità di ingenti somme di danaro che i due concedono in prestito sottoforma di crediti fruttiferi, e cioè ottenendo in cambio degli interessi mensili, con la garanzia dell'ipoteca sui beni immobili del debitore. Il solo Giovanni Battista è giratario di una cambiale emessa a Vienna il 5 agosto 1819 da Camillo Checcacci e diretta a Giovanni Lusselli, Cameriere del cardinale Consalvi, Segretario di Stato di Pio VII⁶⁶. L'11 novembre dello stesso anno il conte Antonio Boschi gli chiede un credito fruttifero di 500 colonnati di Spagna d'argento⁶⁷. Nel documento si dichiara che Giovanni Battista è domiciliato in palazzo Ceva, in via Monte Magnanapoli⁶⁸. Il numero civico, 273, sarà specificato il 26 gennaio 1821, quando il pittore, insieme al fratello Lorenzo, accende un credito fruttifero a favore di Giovanni Baronci⁶⁹. Dopo qualche mese, il 2 giugno, lo stesso Baronci si rivolge ai due fratelli per un altro prestito⁷⁰. Forse a seguito di questi investimenti, Giovanni Battista decide di stilare un testamento, che l'11 agosto consegna al notaio Giovanni Cherubini della Fabbrica di San Pietro, come si evince dalla richiesta di restituzione dello stesso, avanzata in data 7 giugno 1825⁷¹.

Tra l'ottobre e il novembre del 1826 il pittore è di nuovo a Vienna. Il 5 ottobre incarica il fratello Lorenzo di riscuotere i frutti dei suoi investimenti a Roma⁷² e il 19 conferma nuovamente il chirografo Dellavont⁷³. Tra le firme dei testimoni spicca quella di Luigi Pichler (1773-1854), celebre intagliatore di gemme al servizio della corte asburgica⁷⁴. Il mandato di procura emesso da Giovanni Battista a Vienna sarà esibito a Roma dal fratello Lorenzo il 23 novembre 1826, a dimostrazione che a quella data il pittore non era ancora rientrato nella capitale pontificia. È plausibile che Giovanni Battista si fosse recato a Vienna per prendere Barbara Dellavont – che poi scopriremo essere sua moglie – e portarla con sé a Roma, dove stava concludendo fruttuosi investimenti. Una volta tornato a Roma, infatti, egli cambia domicilio, andando ad abitare sempre in via Monte Magnanapoli, ma al numero civico 1, dove risulterà risiedere con la signora Barbara ancora nel 1831.

Il rientro a Roma di Giovanni Battista è documentato dal 29 marzo 1828, quando i fratelli Ortolani concedono un prestito al Signor Benedetto Piernicoli⁷⁵. Il 3 settembre il solo Giovanni Battista stipula un credito fruttifero a carico del Marchese Filippo Stefanoni Simonetti, cavaliere del Sacro Ordine Gerosolimitano⁷⁶. Dopo qualche giorno, il 24 settembre, il pittore consegna il proprio testamento al notaio Vincenzo

Arcangeli, che dichiara di vedere Ortolani «alquanto alterato di salute, ed in letto giacente»⁷⁷. Nelle sue ultime volontà Ortolani Damon scrive di voler lasciare, tra gli altri, 150 scudi romani a «[Geltrude] Corvi del fu Domenico Corvino Maestro di Pittura»⁷⁸ e «all'Illustrissimo Signor Giuseppe Fortunato Marsuzi tutte le stampe a me spettanti in numero di cento», nominando «la Signora Barbara Dellavont» sua erede universale⁷⁹. Nonostante sia ammalato, il 25 gennaio 1830 concede al Duca D. Salvatore Sforza-Cesarini un credito fruttifero della cospicua somma di 10.000 colonnati di Spagna⁸⁰. A partire dai mesi di marzo e aprile effettua tre depositi al Banco di Santo Spirito in Sassia per un totale di 11.201,08 scudi, dei quali 2.119, 28 sono in oro. Dopo qualche mese è colpito da due attacchi di apoplezia che gli provocano una semiparalisi nel braccio sinistro e un progressivo stato di demenza⁸¹. A fronte di tali condizioni di salute, nel febbraio 1831, Barbara Dellavont nomina Lorenzo Ortolani «Curatore» del marito, affidandogli l'incarico di prelevare il denaro dal Banco di Santo Spirito e reinvestirlo per 11.000 scudi in un credito fruttifero con Filippo e Nicola De Romanis, destinando il rimanente alle spese necessarie per le cure del marito⁸².

A distanza di quasi un anno, il 13 novembre 1831, alle dodici e trenta, «l'Illustrissimo Signore Giovanni Battista Ortolani» muore nella propria abitazione, in via Monte Magnanapoli n. 1, dove viene ritrovato «in una stanza, dopo l'anticamera a mano diritta [...] steso in terra»⁸³. Dopo due giorni, per volontà di «Barbara Delavont figlia del fu Giacomo nativa di Pelao nella Stiria»⁸⁴, si procede alla stima dei beni del defunto. Vi compaiono undici dipinti ad olio, qualche miniatura e una cartella con cento stampe. Il rigattiere Innocenzo Giovannettini incaricato della stima, non specifica purtroppo né il soggetto né tanto meno l'autore di nessuna delle opere.

La stima dei beni redatta alla morte di Barbara, invece, fa luce su alcuni dei soggetti dei quadri presenti nell'abitazione di via Monte Magnanapoli n. 1: le miniature nell'anticamera raffiguravano delle vedute, mentre nella camera di ricevimento si trovavano una *Venere con amorini* e il *Ritratto di Barbara Dellavont*⁸⁵. Con un codicillo aggiunto al proprio testamento, il 12 febbraio 1835, Barbara aveva lasciato tutti i quadri esistenti nella propria abitazione a Salvatore Cardelli (Roma 1773-1840), da lei nominato suo esecutore testamentario⁸⁶. Si tratta dello stesso Cardelli che compare come testimone alla redazione della stima dei beni di Damon, nel cui atto è detto «figlio del defunto Lorenzo Romano, artista, domiciliato in Roma in

via della Stamperia numero Ottanta»⁸⁷. Cardelli fu incisore di corte in Russia dal 1797 fino forse al 1819, quando risulta di nuovo a Roma nello Stato d'anime della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, la stessa in cui era nato e cresciuto Giovanni Battista⁸⁸.

Giusi Fusco
Firenze
fusco.giusi@gmail.com

NOTE

Desidero ringraziare Antonio Pinelli che mi ha seguita per la tesi della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici di Firenze, da cui è partito il presente lavoro, la prof.ssa Angela Cipriani dell'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Valentina Conticelli e Giovanna Giusti della Galleria degli Uffizi, nonché Lara Colzi per aver reperito il materiale in lingua russa.

1. Sul dipinto si veda la mia scheda in *Volti svelati. Antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-2012), a cura di V. Conticelli, F. Paolucci, Livorno, 2011, p. 172 n. III.15.

2. C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma, 1896, p. 7 n. 548.

3. P. Zani, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, Parma, 1817-1824, parte I, XIV, 1823, p. 173.

4. T. Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, Paris, 1864-1865, III, 1865, p. 195.

5. G. Garollo, *Dizionario biografico universale*, Milano, 1907, II, p. 1470; *Ämtlicher Führer durch die historische Jahrtausend*, catalogo della mostra, Aachen, 1925, p. 29 n. 42.

6. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 1907-1992, Leipzig, VIII, 1913, pp. 330-331.

7. Ivi, XXVI, 1932, p. 67. Il solo pittore romano ritorna in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, VIII, Torino, 1975, *Ortolani-Damon o Dumon* [ad vocem], VIII, p. 229. La doppia identità si ritrova, invece, in E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14 voll., Paris, 1999, *Damon* [ad vocem], IV, p. 217; *Ortolani Damon* [ad vocem], X, p. 420.

8. G.D. Kropivnickaja, *Chudozhnik D. B. Damon Ortolani v rossi* [L'artista Damon Ortolani in Russia], in «Pamjatniki Kul'tur'i», 1976, pp. 329-345.

9. A. Kulakov, *Damon Ortolani, Giovanni Battista* [ad

vocem], in A. Beyer, G. Meißer (a cura di), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin-Boston-München, 1983-2000, pp. 48-49.

10. I.E. Lomize, *Damon Ortolani iz russkich kollekcij* [Damon Ortolani nelle collezioni russe], Nauka, 2011.

11. Archivio Storico del Vicariato di Roma, *S. Lorenzo in Lucina. Battesimi*, XXX (1755-1759), c. 20v.

12. Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini (TNC), Ufficio 21, Oliverius Franciscus, vol. 499, 12 agosto 1774, c. 349v.

13. Ortolani si dichiarò allievo di Domenico Corvi nel verbale di distribuzione dei premi del concorso del 1781 all'Accademia di Parma (in M. Pellegrini, *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, Parma, 1988, p. 179), sicura fonte di Corrado Ricci, e diversi anni dopo in un lascito testamentario di cui parlò in seguito (si veda *infra* n. 78). Su Corvi si vedano in particolare: S. Rudolph, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in «Labyrinthos», I, 1982, nn. 1/2, pp. 1-45 e *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo, 1998-1999), a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma, 1998.

14. Per un 'biglietto' scritto da Corvi ad un suo allievo «per andare all'Accademia in Campidoglio» cfr. V. Curzi, *Committenti, intermediari, collezionisti: fortuna di Domenico Corvi e sistemi di diffusione delle sue opere fuori Roma*, in *Domenico Corvi*, cit., p. 35. La notizia del concorso si trova in Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (ASL), *Accademia Nazionale di S. Luca. Archivio Storico. Catalogo dei disegni della Scuola del Nudo (1754-1872)*, p. 42. Gli anni in cui Corvi fu direttore dell'Accademia del Nudo si rintracciano in L. Pirotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei Romanisti», XXX, 1969, pp. 329-331. Sull'Accademia del Nudo in Campidoglio si vedano C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», XX, 1959, pp. 123-128; Idem, *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in «Capitolium», 37, 1962, pp. 132-134; Non si trascuri il rilievo attribuito al disegno, fondamento di tutte le arti e emblema di una corretta formazione professionale, nella cultura accademica del Settecento a Roma.

15. ASL, vol. 33/bis, *Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'anno 1754 al 1848; coll'indicazione del Professore Direttore della Scuola. Segue un elenco alfabetico degli alunni che hanno frequentato la scuola in un anno*, c. s.n.

16. Cfr. L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 1999, n. 10, pp. 89-178; B. Alfonzetti, *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, Roma, 2017.

17. *Asta dell'arredamento antico del Castello Ruspoli Marescotti di Vignanello (Viterbo)*, Venezia, 1977, p. 75, n. 780; *Asta di arredi e di dipinti antichi dal XVI al XIX secolo*, Galleria Manzoni Finarte, Milano, 1983, p. 102 n. 652. La vendita del ritratto a un'asta milanese era segnalata in Bénézit, *Dictionnaire...*, cit., X, 1999, p. 420.

18. Cfr. R. Gori, *Angiolo Franceschi arcivescovo di Pisa dal 1778 al 1806*, in «Bollettino Storico Pisano», XLIII, 1974, pp. 292-295.

19. ASL, vol. 53, *Libro de Decreti dal primo di Settem-*

- bre 1711 Fino a tutto Dicembre 1780, c. 95; A. Ciapriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, III, Roma, 1991, p. 117. Sul concorso Balestra si vedano G. Scano, *Insegnamento e concorsi*, in C. Pietrangeli (a cura di), *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1974, pp. 33-34 e A. Pampaloni, *Profilo critico sull'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Cipriani, Roma, 2000, pp. 51-81.
20. *In lode delle Belle Arti*, Roma, 1777, p. 5.
21. La composizione della commissione giudicatrice per la prova estemporanea del concorso Balestra del 1777 è contenuta in ASL, *Libro de Decreti*, cit., c. 95r.
22. *In lode...*, cit., p. 6. Il disegno non è stato ritrovato. Sul viennese Unterberger cfr. O. Michel, *Christoph [Cristoforo] Unterberger*, [ad vocem], in J. Tuner (a cura di), *The Dictionary of Art*, voll. 34, Oxford, 1998, XXXI, p. 679.
23. ASL, vol. 53, *Libro de Decreti*, cit., c. 95v.
24. *In lode...*, cit., p. 58.
25. Cfr. Rudolph, *Primato...*, cit., p. 7 nota 23 e, da ultimo, V. Curzi, in *Aequa Potestas*, cit., pp. 34-35 n. 1.22 (con bibl. prec.).
26. M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, 1823, p. 270.
27. Per un confronto con altre opere vincitrici del concorso Balestra si veda Pampaloni, *Profilo...*, cit., pp. 75-81, nn. II.27, II.29, II.30, II.32.
28. Il dipinto viene ricordato nei vari scritti relativi all'Accademia parmense e ai suoi concorsi di pittura, tra cui Pellegrini, *Concorsi...*, cit., pp. 177-179 (con le disposizioni del bando e il verbale della commissione giudicatrice); G. Pierpaoli, in L.F. Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Settecento*, Milano, 2000, p. 161 n. 760 (con bibl. prec.).
29. Celebre è il confronto dei nudi greci con gli agili indiani d'America proposto da Winckelmann nei *Gedanken*, dove parimenti eleva l'*Apollo del Belvedere* a massimo esempio del bello ideale greco. J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Friedrichstadt (Dresda), 1755, ed. it. a cura di M. Cometa, Palermo, 2001, pp. 29, 33. La superiorità di Roma sulla Grecia è tema ricorrente dei poemi arcadici recitati in onore delle belle arti in occasione delle premiazioni dei concorsi dell'Accademia di San Luca, su cui si veda C. de la Cruz Alcañiz, *Francisco Preciado de la Vega. Poesia arcadica e idea pittorica*, in «Neoclassico», 29, pp. 6-29.
30. «Giornale delle Belle Arti e della incisione, anti-quaria, musica e poesia», II, 28 maggio 1785, n. 21, p. 161; «Memorie per le Belle Arti», I, maggio 1785, pp. LXXVII-LXXVIII. Sulle due riviste, entrambe aderenti alle teorie di Mengs e pubblicate fino al 1788, si veda L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: Le «Memorie per le belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma «Il tempio del vero gusto»*, atti del convegno (Salerno-Ravello 1997), Firenze, 2001, pp. 91-99.
31. «Memorie...», cit.
32. Winckelmann, *Gedanken...*, cit., p. 37.
33. «Memorie...», cit.
34. «Giornale...», cit.
35. Cfr. C. Sisi, *Il Granducato di Toscana: la corte, in Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, L. Barroero, Milano, 2002, pp. 273-276.
36. Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, *Atti della R. Accademia delle Belle Arti di Firenze cominciati nel 1785. e descritti da Giuseppe Bencivenni già Pelli N. P.(I.) Direttore della R. Galleria e Segretario perpetuo della medesima*, adunanza del 12 gennaio 1787, c. 20; Thieme, Becker, *Allgemeines...*, cit., XXVI, 1932, p. 67; L. Zangheri (a cura di), *Gli Accademici del disegno. V. Elen-co alfabetico*, Firenze, 2000, p. 238. I «Professori», ossia gli accademici, erano distinti dagli insegnanti e avevano il compito di sovrintendere ai concorsi e presentare proposte al governo riguardo alla conduzione della scuola. Cfr. V. Corti, *L'Accademia di Pietro Leopoldo*, Firenze, 1985, pp. 54-59.
37. La documentazione relativa all'*Autoritratto* è reperibile in Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, f. XXII, 1789, ins. 35, cc. s.n.
38. Biblioteca degli Uffizi, ms. 114, *Giornale delle robe venute nella Real Galleria, e rispettivamente mandate altrove della medesima; cominciato il dì 10. Novembre 1784: al 28 agosto 1825*, c. 24v.
39. Le date sono proposte in L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 43, 1999, pp. 665-691.
40. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pal. A.B.3.2., tav. 291. La versione dell'incisione, a bulino, conservata all'Accademia di Belle Arti Tadini non riporta i dati biografici ma presenta la stessa dicitura per il nome (SIRBeC).
41. *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento [1775-1790]*, a cura di M. Fileti Mazza, B. Tomasello, Firenze, 2004, p. 287 n. 343.
42. Garollo, *Dizionario...*, cit.; *Antlicher...*, cit.; Thieme, Becker, *Allgemeines...*, cit., XXVI, 1932, p. 67; Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48.
43. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 330, fig. a p. 333 (con bibl. prec.); Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48. Lomize, *Damon...*, cit., pp. 42, 48 n. 14, 56.
44. Si vedano, in particolare, i ritratti riprodotti in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi, 1751-1830*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, R. Pancheri, A. Casagrande, Trento, 2001, pp. 207, 225, 269.
45. B. Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben «Gemäldegalerie Linz»: Dokumenten zum «Führermuseum»*, Wien, 2004, p. 178 n. XXVIII/42.
46. L'iscrizione e la data sono riportate nella scheda tecnica dell'opera in www.dhm.de/datenbank/ccp e www.lo-start.de; da questi siti web si viene a conoscenza che, dopo il passaggio sul mercato antiquariale di Monaco di Baviera e Meissen, nel 1843, il dipinto fu venduto agli agenti del Sonderauftrag Linz, la Commissione Speciale istituita da

Adolf Hitler per raccogliere le opere che avrebbero dovuto formare il patrimonio del Führermuseum a Linz. Nel giugno 1949, a seguito della vittoria degli Alleati sulla Germania, l'Unità americana per la protezione del patrimonio culturale schedò le opere che il Reich aveva acquisito legalmente e le restituì al governo tedesco, al quale ancor'oggi in buona parte appartengono.

47. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 15 novembre 1831, *Descrizione, e stima dei beni ereditari del fu Gioan Battista Ortolani*, carta s.n.

48. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 330; Eadem, *Muzej V. A. Tropinina i moskovskich chudoznikov ego vremeni. Museum of works by Vasily Tropinin and Moscow artists of his day*, Leningrad, 1987, p. 208, catt. 70, 71. Come per altri ritratti eseguiti da Ortolani a Mosca, esistono diverse copie del dipinto di Ekaterina. Una di queste è nota a Kropivnickaja (*Chudozhnik...*, cit., p. 335) da una riproduzione e proviene dalla tenuta di Korallovo, di proprietà dei Vasil'čikov – imparentati con i Golicyn – presso i quali il dipinto era conservato con l'attribuzione a Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Lomize (*Damon...*, cit., pp. 31, 57) propone un bozzetto del dipinto del Museo Tropinin, in collezione di G. Višnevskaja.

49. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 334. Su D.M. Golicyn cfr. C. Phillips, *Dmitry Mikhaylovich Golitsyn (1721-1793): An Eighteenth-century Russian Drawings Collector*, in «Master Drawings», XLIX, 2011, n. 4, pp. 533-548. Non va esclusa la possibilità che il tramite tra Austria e Russia possa essere stato il successore di D. M. Golicyn a Vienna, ossia il conte Andrej Kyrillovič Razumovsky, amante delle arti, protettore di Mozart, Haydn, Beethoven e committente del *Ritratto di Antonio Canova* di Giovanni Battista Lampi (1805-1806, Vaduz). L'Ermitage conserva un suo ritratto di autore ignoto che mi sembra possa accostarsi ai modi di Ortolani Damon, per come riprodotto in L.A. Markina, *Österreichische Künstler in Moskau und St. Petersburg*, in *Europa in Wien. Der Wiener Kongress 1814/15*, catalogo della mostra (Wien), a cura di A. Husslein-Arcopp, S. Grabner, W. Telesko, München, 2015, p. 203, fig. 8.

50. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., pp. 342-343; Lomize, *Damon...*, cit., p. 34 n. 8.

51. Ivi, pp. 5-8.

52. Cfr. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., pp. 335-336, nota 10, fig. a p. 336 (con bibl. prec.); Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48. Le ridotte dimensioni e il formato ovale del dipinto lo accostano al genere delle miniature che fu di gran moda nel Settecento. Lomize (*Damon Ortolani...*, cit., pp. 30, 44 n. 12, 56) preferisce considerarlo un bozzetto da mostrare al committente, come per il ritratto di E.K. Dolgorukova della collezione Višnevskaja e quello di Karamzin al Museo Puškin.

53. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 336, nota 7, fig. a p. 337 (con bibl. prec.); Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48. Lomize (*Damon...*, cit., pp. 30-31, 36 n. 9, 38 n. 10, 58) pubblica un altro ritratto di Karamzin di maggiori dimensioni e con qualche variante, del Museo d'arte di Ul'janovsk, dov'era conservato come ritratto di A.F. Labzin di autore ignoto; il ritratto del Museo di Puškin ne sarebbe il bozzetto.

54. Ivi, p. 31.

55. W. von Bode, O. von Falke, *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser: Eremitage, Palais Michailoff, Gatschina u.a.*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 2 voll., Berlin, 1928-1929, I, 1928, p. 112 n. 410, tav. 109; Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 330, fig. a p. 331; Lomize, *Damon...*, cit., p. 58.

56. Cfr. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 337.

57. Ivi, p. 340, figg. a pp. 338, 340. La studiosa segnala un ritratto di S.F. Golicyn, simile alle versioni del Tropinin e di San Pietroburgo, nel Museo Tolstoj di Mosca (inv. 758), che proveniva da Zubrilovska e fu acquistato dal giurista A.V. Zirkevič (1857-1927) a Vilna, dai discendenti del Golicyn; e ancora una copia di questa seconda versione a Jasnaja Poljana, nella casa museo di Lev Tolstoj. Il ritratto di San Pietroburgo è elencato anche in Kulakov, *Damon...*, cit., p. 49. Per la versione del Museo di Tropinin si veda anche Kropivnickaja, *Muzej...*, cit., 1987, p. 208, cat. 73, fig. 59. Un ritratto molto simile a quello del Tropinin è al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (Inv. Erg 3230; 30,5 x 23,5 cm), dove giunse nel 1993 insieme al *Ritratto di Varvara Vasilievna Golicyn* (Inv. Erg 3231), con il lascito della collezione di Grigorij Diomidovič Dushin (1905-1990). In *Kollekcija Grigoeija Diomidoviča Dušina*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, 2002-2003), a cura di Yu.G. Epatko, San Pietroburgo, 2002, pp. 8, 18 nn. 8, 9, ove sono attribuiti entrambi in maniera dubitativa a Ortolani.

58. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 340, figg. a pp. 339, 341. Kropivnickaja segnala come possibile studio preparatorio del ritratto di S.F. Golicyn di Zubrilovska, un ritratto del generale a mezza figura al Museo Statale di Storia (pp. 340, 344 nota 24). Lomize (*Damon...*, cit., pp. 31, 60) precisa che il dipinto del Museo Statale di Storia è di F. Maslodev e va datato al 1814. Esso sarebbe copia di un originale bozzetto di Damon, ora perduto, che avrebbe fatto da modello iconografico per i ritratti di S.F. Golicyn.

59. Il dipinto giunse al museo di Kiev nel 1945 con l'attribuzione a un pittore della cerchia di Molinari. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 342, nota 29, fig. a p. 343; Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48; Lomize, *Damon...*, cit., p. 60, dov'è indicato come probabile ritratto di un altro figlio della coppia Golicyn, Vladimir Sergeevič (1794-1861).

60. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 340, fig. a p. 342. Kropivnickaja, *Muzej...*, cit., p. 208, cat. 72, fig. 60. Lomize (*Damon...*, cit., pp. 9, 60) ha contestato l'identificazione di Sergej proponendo di riconoscerli uno dei fratelli di Ekaterina Olsufiev: Alexander (1790-1853) o Vassilij (1796-1858).

61. Segnalazione di Lucia Tonini, docente di letteratura russa all'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».

62. Thieme, Becker, *Allgemeines...*, cit., VIII, 1913, pp. 330-331; Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 329, note 2, 3 (con bibl. prec.); Bénézit, *Dictionnaire...*, cit., IV, p. 217; Kulakov, *Damon...*, cit., p. 48; Lomize, *Damon...*, cit., p. 61.

63. Kropivnickaja, *Chudozhnik...*, cit., p. 329.

64. ASR, TNC, Ufficio 12, Agostino Malagricci, vol. 501, 30 gennaio 1818, *Protesto di lettera di Cambio per li Signori Fratelli Ortolani*, c. 27r.

65. ASR, TNC, Ufficio 24, Tassi Giovanni, vol. 695, 3 marzo 1818, *Protesto di Cambiale di [scudi] 198:71 non paga a favore dei Sigg. i Fratelli Ortolani [a] il Sig. Giuseppe Bartolo*, c. 661r.
66. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 993, 6 settembre 1819, *Protesto di lettera di Cambio per l' Ill.mo Sig. e Gio: Batta Ortolani*, c. 104v.
67. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 993, 11 novembre 1819, *Credito fruttifero di Colonnati di Spagna di argento n. 500 dal Nobil Uomo Sig. Conte Antonio Boschi a favore dell' Ill.mo Sig. Gioan Batta Ortolani*, c. 228r.
68. Ivi, c. 228v.
69. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, 26 gennaio 1821, *Credito fruttifero di colonnati di Spagna d'argento Duemila, e cinquecento = 2.500 creato dal Sig. Giovanni Barongi, a favore dell' Ill.mi Sig. Lorenzo, e Gio: Batta Fratelli Ortolani*.
70. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, 2 giugno 1821, *Credito fruttifero di Colonnati di Spagna di argento n. Mille, e Cinquecento = n. 1500 = creato dal Sig. Giovanni Barongi, a favore delli Ill.mi Sigi Lorenzo, e Gio: Batta: Fratelli Ortolani*.
71. ASR, TNC, Ufficio 38, Fabbrica di San Pietro, Offredi Bartolomeo Giuseppe, vol. 355, 7 giugno 1825.
72. ASR, TNC, Ufficio 11, Apolloni Filippo, 23 novembre 1826, *Esibita*.
73. Si veda *supra* n. 47.
74. Su Luigi Pichler cfr. G. Seidmann, *Pichler [Pikler] [ad vocem]*, in Turner, *The Dictionary of Art*, cit., XXIV, p. 734 (con bibl. prec.).
75. ASR, TNC, Ufficio 1, Sommaini Carlo Maria, 29 marzo 1828, *Credito fruttifero in capitale di [scudi] 2100 per l' Ill.mi signori Giovanni Battista, e Lorenzo Fratelli Ortolani, ed affrancazione di canone per [scudi] 2000 per l' Ill.mo Signor cavaliere Benedetto Piernicoli*.
76. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, 3 settembre 1828, *Credito fruttifero di colonnati di Spagna numero mille, e cento creato dal Nobil Uomo Signore Marchese Filippo Stefanoni Simonetti, a favore dell' Illustrissimo Signore Gio: Battista Ortolani*.
77. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 13 novembre 1831, *Testamenti. Aperizione di Testamento del fu Gio: Batta Ortolani Damon*, c. 2r.
78. Ivi, c. 6. Il nome indicato nel testamento di Damon è Ginevra. Nella *Descrizione e stima dei beni* è scritto invece che il legato è lasciato a Casimira Corvi. ASL, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 15 novembre 1831, *Descrizione...*, cit., c. 243r. Nel testo ho scritto tra parentesi quadre il nome di Geltrude perché sembra il più plausibile tra quelli delle donne che componevano la famiglia di Domenico Corvi. Negli Stati d'Anime della parrocchia di San Luigi dei Francesi dal 1782 al 1803, risulta che il Corvi abitasse in palazzo Accoramboni con la moglie Angela Caccia e i figli Nicola, Geltrude, Maria Cristina, Giuseppe e Agnese. C. Faccioli, *Da due note nel «Fondo Garampi» dell'Archivio Vaticano*, in «L'Urbe», XXXIV, 1971, p. 16.
79. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 13 novembre 1831, *Testamenti...*, cit., c. 7. Nella *Spiegazione di fiducia fatta dal Signore Giuseppe Fortunato Marsuzi, come esecutore, ed erede fiduciario Testamentario...* (ivi, cc. 14-17) il Marsuzi è identificato come «figlio della bo.me Avv. Giacomo». Potrebbe quindi essere figlio di Giacomo Marsuzi giudice del Tribunale del Campidoglio, e perciò fratello di Giovan Battista Marsuzi (Roma 1791-1849) che, poeta-pastore dell'Accademia dell'Arcadia, fu autore, tra gli altri, di componimenti poetici ispirati al *Marte e Venere* di Antonio Canova (1817) e a un dipinto di Gaspare Landi (1822). Cfr. F. Brancaloni, *Marsuzi, Giovan Battista [ad vocem]*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, 2008, pp. 22-24.
80. ASR, TNC, Ufficio 11, Apolloni Filippo, vol. 560, 25 gennaio 1830.
81. ASR, TNC, Ufficio 1, Sommaini Carlo Maria, 23 febbraio 1831, cc. 88, 89.
82. Ivi, c. 81.
83. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 13 novembre 1831, *Testamenti...*, cit., c. 1r.
84. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 15 novembre 1831, *Descrizione...*, cit., c. 236r.
85. ASR, TNC, Ufficio 27, Mannucci Vincenzo, vol. 460, 4 marzo 1835, cc. 137-140.
86. ASR, TNC, Ufficio 27, Mannucci Vincenzo, vol. 460, 12 febbraio 1835, *Testamenti*, c. 57.
87. ASR, TNC, Ufficio 18, Grossi Felice, vol. 1087, 15 novembre 1831, *Descrizione...*, cit., c. 244v.
88. Cfr. P. Venturoli, *Cardelli, Lorenzo [ad vocem]*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, 1976, pp. 769-770.