

Stefano Torelli alla corte di Caterina II

L'apprendistato presso la bottega bolognese del padre Felice e il supporto della madre Lucia Casalini, pittrice felsinea di fama, permettono a Stefano Torelli (1712-1780) di entrare precocemente in contatto con il mondo artistico, sviluppando una certa abilità diplomatica che lo porta a stringere proficui rapporti con colleghi e committenti. Quale membro dell'Accademia Clementina di Bologna, il padre è una personalità di spicco negli ambienti artistici cittadini: il suo nome compare tra i soci fondatori dell'Accademia nell'atto costitutivo del 2 gennaio 1710¹ e, come direttore di figura, egli avvia nel 1734 un processo di riforma dei Premi Marsigli² al fine di garantirne la trasparenza per quanto riguarda sia i partecipanti, sia la giuria. Giampietro Zanotti è segretario dell'Accademia Clementina³, mentre il fratello Francesco Maria assume la medesima carica presso la coeva Accademia delle Scienze⁴: l'originalità delle due istituzioni consiste nel favorire gli scambi culturali e professionali tra esponenti del mondo scientifico e artistico. Queste brevi note sulla genesi dell'Accademia Clementina ci aiutano a comprendere l'ambiente sociale nel quale Stefano Torelli muove i primi passi come artista e l'importanza che avrà in seguito il suo ruolo di accademico a San Pietroburgo.

Sede dell'Accademia Clementina, Palazzo Poggi diventa il centro degli scambi culturali con l'estero: mentre rimangono teoriche le relazioni istituzionali con l'Académie Royale de Peinture di Parigi e

con la più recente Maler und Bildhauser-Akademie fondata da Federico II, prolifici scambi epistolari, doni e visite di accademici caratterizzano i rapporti con l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo⁵. Fondata nel 1757 durante il regno della zarina Elisabetta I, l'accademia petropolitana è inizialmente diretta da Ivan Ivanovič Šuvalov, che nel 1762 invita ufficialmente a San Pietroburgo Stefano Torelli, in quel momento a Lubecca⁶, dopo un periodo di apprendistato a Venezia (del quale sfortunatamente non si possiede alcuna documentazione diretta) e un decennio trascorso in Sassonia. In Russia, Caterina Alekseevna ha appena destituito lo zar Pietro III con un colpo di stato e l'intera corte sta organizzando la solenne incoronazione della futura zarina. Šuvalov, consapevole dell'interesse di Caterina per l'arte italiana e temendo di perdere credito agli occhi della nuova sovrana, spera di soddisfare il raffinato gusto estetico dell'imperatrice grazie alle abilità artistiche di Torelli⁷.

Nel corso della carriera artistica, Torelli aveva più volte dimostrato versatilità e un indubbio eclettismo, confrontandosi con generi profondamente diversi tra loro: pittura sacra, ritrattistica e grande decorazione a carattere allegorico-mitologico. Si adatta quindi velocemente e con estrema facilità anche alle commissioni russe, dove il panorama artistico è in evoluzione, condizionato da cambiamenti politici e sociali dovuti all'ascesa di una nuova imperatrice, giovane ed estremamente colta, che porta



1. Stefano Torelli, *Caterina II nella veste dell'incoronazione*, 1763, olio su tela, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo.

inevitabilmente a un aggiornamento delle mode e degli stili. Quando Torelli giunge a Pietroburgo nel 1762, Francesco Fontebasso (1709-1769), artista molto apprezzato da Elisabetta I, rientra in Italia in seguito al colpo di stato di Caterina II⁸; lo stesso anno si spengono due tra i più celebri artisti italiani attivi in Russia, il ritrattista Pietro Rotari (1707-1762) e Giuseppe Valeriani (1708-1762), autore di grandi cicli pittorici. Torelli assume quindi in maniera implicita il compito di sostituire chi lo aveva preceduto alla corte russa: il suo arrivo ha il sapore di un passaggio di consegne.

Così come nel 1756 il primo incarico di Pietro Rotari in Russia era stato quello di ritrarre la zarina Elisabetta, allo stesso modo la prima commissione ufficiale affidata a Stefano Torelli è il ritratto dell'imperatrice Caterina II con la veste ufficiale

dell'incoronazione (fig. 1). La grande tela s'inserisce a pieno titolo nella tradizione del ritratto di Stato, perpetuata dai sovrani dell'Ancien Régime: Caterina è circondata dai simboli monarchici e indossa un elegante abito bianco⁹ sul quale risaltano i ricami dorati delle aquile bicipiti, quasi a testimoniare lo sposalizio della zarina con la ragion di Stato. Alla destra di Caterina, la storica corona di Monomaco e quella dello zar Michael Fyodorovich indicano la continuità con i predecessori e la legittimità della nuova sovrana, che intende imprimere un certo rinnovamento anche nei simboli del potere: incarica infatti l'orafo di corte Jérémie Pauzié di forgiare per lei una nuova corona, ma il 22 settembre 1762, data fissata per l'incoronazione, Pauzié deve ancora terminare l'opera (fig. 2)¹⁰. Lo straordinario copricapo, composto da circa cinquemila dia-

manti, perle e pietre preziose, sarà completato solo qualche mese più tardi, come testimonia la tela in cui Caterina indossa la nuova corona. Ecco spiegato il motivo per cui l'artista bolognese, pur trovandosi a Pietroburgo da quattro mesi, riceve l'invito di recarsi a Mosca solamente nel gennaio 1763.

La prova di Torelli viene accolta favorevolmente dalla zarina, che si affretta ad affidargli un incarico più complesso: la decorazione della sua dacia personale a Oranienbaum (dal 1948 rinominata Lomonosov), destinata a diventare una delle massime opere pittoriche dell'artista. Collaboratore di Torelli è il concittadino bolognese Serafino Barozzi (1735-1810)¹¹, apprezzato quadraturista già in Russia dal 1759¹²: citando le parole di Anna Maria Matteucci¹³, nella cosiddetta palazzina cinese di Oranienbaum¹⁴ la collaborazione tra i due artisti «raggiunge un accordo perfetto». Il prezioso edificio roccò, progettato tra il 1762 e il 1768 dall'architetto di corte Antonio Rinaldi (1709 ca - 1794), è il primo palazzo espressamente ordinato da Caterina II all'indomani dell'incoronazione. Specchio di una concezione estremamente unitaria, l'intero apparato figurativo vede protagonista l'arte veneziana: giungono dalla città lagunare le opere dei massimi esponenti del tempo, quali Giambattista Tiepolo, Giambattista Pittoni, Gaspare Diziani, Francesco Zugno, Giambettino Cignaroli e altri, i cui dipinti si susseguono nelle sale del palazzo sotto forma di *plafonds*, *dessus-des-portes* e pannelli decorativi. A Pietroburgo, capitale sorta sull'acqua, l'amore per Venezia assume un'aura quasi retorica e ritengo che proprio in questi luoghi Caterina, imperatrice russa di origini tedesche, manifesti la volontà di evocare iconograficamente l'unione tra Oriente e Occidente, perfettamente riassunta ne *Le nozze di Europa e Asia*, il dipinto attribuito ai fratelli Barozzi che orna la volta del Gran Gabinetto cinese.

Non deve stupire, nella rosa di sceltissimi nomi di artisti veneziani, quello del bolognese Stefano Torelli. Sebbene il soggiorno a Venezia dell'artista – che Serge colloca tra il 1730 e il 1740¹⁵ – non sia documentato da fonti coeve, il suo stile pittorico mostra che la formazione in territorio veneto deve essere stata di fondamentale importanza: se le sue figure imponenti e le pose manierate ricordano la scuola bolognese, la predilezione per gli effetti cromatici di cangianti tinte pastello e le forme morbide e sinuose dell'arte roccò testimoniano infatti quanto profondamente Torelli abbia appreso e assimilato la lezione tiepolesca. Per la luminosa Sala delle Muse di Oranienbaum¹⁶, l'artista realizza quindi delicatissimi pannelli a tempera su gesso¹⁷. Le muse, a figura intera, si alternano a grandi finestre che lasciano filtrare la luce naturale: in una

perfetta fusione di artificio e natura, si crea così un'atmosfera unica che enfatizza le lunghe estati del nord, prive di tramonti. Per il *Trionfo di Venere con le Tre Grazie* (fig. 3), che decora la volta della sala, gli studiosi hanno letto in chiave metaforica «una celebrazione di Caterina tutrice delle arti»¹⁸; tuttavia, in virtù dei frequenti raffronti tra Minerva e Caterina quale moderna mecenate, ritengo più semplicemente che il *Trionfo di Venere* non fosse altro che il degno *pendant* del *Trionfo di Marte*, eseguito nel 1755 da Giambattista Tiepolo, tela che un tempo decorava la volta della Sala Ovale e che andò sfortunatamente distrutta durante il secondo conflitto mondiale¹⁹. La Venere e le Grazie di Torelli sembrano inoltre echeggiare, come esplicito tributo all'arte veneziana, il tiepolesco *Trionfo di Flora* (fig. 4). Il dipinto, commissionato da Francesco Algarotti per il conte Brühl²⁰, ministro di Augusto III di Sassonia, era esposto a Dresda proprio negli anni in cui Torelli prestava servizio per l'Elettore e dovette influenzare l'artista bolognese a tal punto da indurlo a proporne un'interpretazione figurata proprio a Oranienbaum, dove i maestri veneziani erano i protagonisti dell'apparato decorativo.

La destinazione privata della palazzina quale luogo di svago e riposo²¹, nonché residenza privata di Caterina e del favorito Grigory Orloff, è alla base del progetto architettonico dell'edificio e della sua decorazione: Oranienbaum doveva dare piacere sia

2. Jérémie Pauzié, corona imperiale, 1762, Mosca, Museo Nazionale del Cremlino.





3. Stefano Torelli, *Trionfo di Venere con le Tre Grazie*, 1766-'68, olio su tela, Oranienbaum, Sala delle Muse.

attraverso la vista delle opere dei maestri veneziani, sia attraverso la fusione tra architettura e natura circostante. Il rifugio dorato, luogo magico e incantato, più sobrio rispetto ai grandi palazzi imperiali, smette di essere tale quando termina la relazione di Caterina con Orloff, ma continua ad affascinare i fortunati visitatori che hanno la possibilità di accedervi negli anni successivi: il 7 maggio 1770, in una lettera a Caterina II lo scultore Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) descriverà con parole entusiaste le opere di Torelli: «Je ne puis résister au désir de chanter le plausi que j'ai eu hier, en voyant les ouvrages de M. Torelli. Les deux plafonds qu'il fait pour Oranienbaum ont le vrai caractère de la seduction»²².

Nel 1765, per volere di Caterina, la carica di direttore dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo passa a Ivan Ivanovič Bečkoj (1704-1795), sotto il quale si inaugura una stagione di cordiali rapporti e reciproci scambi di favori con l'Accademia Clementina di Bologna, che nel 1771 conferirà a Bečkoj il titolo di socio onorario²³. Tuttavia il nuovo direttore è un personaggio dal carattere intransigente e autoritario, che è motivo di ripetuti scontri con alcuni artisti che risiedono a Pietroburgo, come testimoniano gli scritti lasciati da Falconet, che pongono Bečkoj al centro di una fitta corrispondenza con Caterina II²⁴. I rapporti sono burrascosi anche con Torelli, al punto che l'artista bolognese decide di lasciare l'accademia per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Nella lettera di

dimissioni, datata 26 febbraio 1768 e rintracciata da Ernst Serge²⁵, per giustificare il suo ritiro Torelli adduce generici «problemi di salute», ma lamenta anche una «eccessiva diminuzione delle commissioni», esprimendo così il suo rammarico per i troppi obblighi accademici che sottraggono tempo alla sua arte. In realtà è verosimile che la causa principale delle dimissioni di Torelli sia da ricercare proprio nei difficili rapporti con Bečkoj²⁶, che nel 1765, quando il pittore stava lavorando con passione alla decorazione di Oranienbaum, gli contestava di non tener fede agli impegni come docente per via degli incarichi esterni.

L'anno in cui Bečkoj assume la direzione dell'accademia, Caterina chiede al principe Dmitrij Alekseevič Golitsyn, ambasciatore russo a Parigi, di raccomandarle un valido scultore capace di erigere un grande monumento in memoria dello zar Pietro I. L'imperatrice aspirava a entrare nella storia quale degna erede di Pietro il Grande e il progetto di una colossale statua equestre del suo predecessore doveva legittimare il suo ruolo nella discendenza reale. La rosa di candidati suggeriti da Golitsyn comprendeva anche Étienne-Maurice Falconet, amico di Denis Diderot, con il quale all'epoca era impegnato in un intenso scambio epistolare sul ruolo degli artisti e il significato delle arti²⁷. Nel 1766, su invito dell'imperatrice, Falconet si reca a Pietroburgo e inizia a progettare la prestigiosa opera. Bečkoj manifesta subito un certo orientamento tradizionalista, ma Falconet, che

mira a costruire una nuova immagine dello zar, si affretta a difendere la sua autonomia artistica. Da questi primi attriti di natura professionale nasce una serie pressoché infinita d'incomprensioni, che porteranno alla rottura di ogni rapporto tra i due personaggi. Agli occhi di Caterina, Falconet incarnava l'essenza stessa dei circoli intellettuali nati dall'illuminismo francese, ma quando sorgono i dissensi con Bečkoj l'imperatrice si trova coinvolta come *auctoritas* in una disputa dalla quale lo scultore francese uscirà sconfitto, perdendo sia il favore che la stima della sovrana. Sebbene gli studiosi abbiano spesso sottolineato le incompatibilità caratteriali tra Bečkoj e due artisti apprezzati come Torelli e Falconet, per comprendere appieno le motivazioni degli attriti dobbiamo supporre ragioni molto più profonde. L'attenzione del direttore dell'accademia era in gran parte concentrata su una profonda riforma della didattica e dell'insegnamento: è infatti grazie alle idee pedagogiche di Bečkoj se nel 1764 l'imperatrice approva il *Système complet d'éducation publique, pour l'un et l'autre sexe et pour les diverses conditions*, che garantiva l'educazione scolastica ai giovani di entrambi i sessi²⁸. Se ne deduce che Bečkoj esigeva che la didattica svolgesse un ruolo primario in ambito accademico, mentre l'aspirazione principale di due artisti come Torelli e Falconet era esprimere le proprie abilità artistiche, misurandosi sul campo con svariate commissioni.

Malgrado le dimissioni di Torelli dall'Accademia Imperiale, il documento inviato il 10 luglio

1769 dal segretario Aleksandr Saltykov all'Accademia Clementina di Bologna indica ancora Stefano Torelli come «Honorarie Professeur en Peinture»²⁹. Dopo un anno e mezzo dalle dimissioni ufficiali, pertanto, l'artista bolognese non solo risulta ancora presente tra gli accademici russi nel prestigioso ruolo di rettore aggiunto ma, tra i membri designati, egli è l'unico a valersi del titolo di «professore onorario»: segno che l'Accademia Imperiale era orgogliosa di poterlo includere tra i suoi più illustri rappresentanti e gli aveva permesso di conservare la carica *ad honorem*. La successiva nomina a pittore di corte, generosamente concessa da Caterina II³⁰, testimonia d'altra parte che i problemi di salute indicati nella lettera di dimissioni non furono nemmeno presi in considerazione dall'imperatrice. L'agognata libertà artistica finalmente riconquistata da Torelli sfocia in un personale tributo all'imperatrice, che nel 1770 viene ritratta in veste di Minerva circondata dalle arti (fig. 5). Non è necessario soffermarsi sugli apprezzamenti rivolti da Falconet al dipinto, ampiamente ricordati dalla critica³¹, ma può essere utile fare qualche nuova considerazione su alcuni aspetti più prettamente iconografici. Caterina compare per la prima volta in veste di Minerva sulla medaglia commemorativa di Georg Christian Waechter (1724-1789) coniata in seguito al colpo di Stato nel 1762 (fig. 6): i lunghi capelli mossi dal vento, l'elmo coronato di alloro e la civetta che scruta l'osservatore sono i medesimi dettagli che Torelli ripropone sulla sua tela, in linea con l'iconografia

4. Giambattista Tiepolo, *Trionfo di Flora*, 1743, olio su tela, San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum.





5. Stefano Torelli, *Caterina II in veste di Minerva circondata dalle arti*, 1770, olio su tela, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo.

scelta dall'imperatrice e ormai radicata nell'immaginario collettivo. La graziosa Virtù alata, inserita da Torelli sul lato sinistro della composizione, echeggia l'allegoria del Genio che si erge al centro della medaglia commemorativa e funge da trampolino tra il mondo divino e quello umano. Anche la lancia, attributo della Virtù, che formalmente amplifica l'incendio di Caterina, dona equilibrio alla composizione e al tempo stesso riprende iconograficamente la lancia di San Giorgio delineata sulla medaglia del 1762. I putti che volteggiano in cielo ricordano la postura di quelli dipinti da Jacopo Amigoni (1682-1752) nel ritratto allegorico

di Pietro I di Russia (1672-1725), con la differenza che qui non posano la corona sul capo della protagonista, ma portano le massime onorificenze dell'imperatrice (fig. 7): in Russia i simboli distintivi possedevano un valore sociale altissimo, che la classe nobiliare sapeva perfettamente decodificare, e si esprimevano attraverso un complicato gioco di colori, sfumature e dettagli che determinavano l'ascesa e lo *status* di ogni cortigiano³². Nel dipinto di Torelli, i putti reggono la fascia azzurra dell'ordine di Sant'Andrea, il 'Primo Chiamato', che era la più alta onorificenza russa istituita da Pietro il Grande, e mostrano la piccola croce bian-

6. Georg Christian Waechter, medaglia dell'incoronazione di Caterina II, 1762, bronzo, collezione privata.



ca di San Giorgio, patrono dei guerrieri, un ordine imperiale fondato da Caterina nel 1769, del quale essa stessa era Gran Maestro. Il bracciale a doppio giro di perle richiama quello indossato nel ritratto ufficiale dell'incoronazione, mentre la corona imperiale è simboleggiata dal gioiello che cinge la vita di Caterina-Minerva come una preziosissima cintura: la pietra di eccezionali dimensioni, che Torelli pone sapientemente in risalto sulla veste bianca dell'imperatrice, è la stessa che domina sulla corona imperiale creata da Jérémie Pauzié nel 1762 (fig. 2). Il grande spinello rosso, comu-

7. Jacopo Amigoni, *Pietro I con Minerva*, 1732-'34, olio su tela, San Pietroburgo, Ermitage.



nemente confuso con un rubino, era stato portato in Russia da Nicolai Spafary nel 1678 di ritorno dalla Cina: con i suoi quattrocento carati, è tuttora considerato tra i più grandi mai rinvenuti. Sul capo di Caterina-Minerva, la corona imperiale è sostituita dai due rami di alloro che solitamente incorniciavano il monogramma dell'imperatrice. Il ritratto eseguito da Torelli rappresenta quindi un omaggio a Caterina II non solo perché la ritrae come protettrice delle arti, ma soprattutto perché la raffinata iconografia dei dettagli che circondano la zarina evoca la sua ascesa al trono e dichiara la sua appartenenza per diritto divino alla dinastia imperiale.

Nonostante la lunga e pressoché ininterrotta attività in Russia, l'arte di Stefano Torelli, similmente a quella tiepolesca, viene ben presto messa nell'ombra dall'incombente gusto neoclassico e non riesce a perpetuarsi attraverso l'opera degli allievi. Tuttavia l'abilità di ritrattista dell'italiano ha lasciato un'impronta profonda nei pittori russi. La preminenza del disegno e il solido impianto formale di derivazione bolognese sono stati colti in particolare da Dmitrij Grigor'evič Levickij (1735-1822) e da Vladimir Lukič Borovikovskij (1757-1825)³³, entrambi autori di due ritratti idealizzati di Caterina II, che la mostrano rispettivamente come *Legislatrice nel tempio della giustizia* (Galleria Statale Trtet'jakov, Mosca) e a passeggio nel parco di Carskoe Selo (Museo Statale Russo, San Pietroburgo): due ritratti tra loro complementari che celebrano la duplice natura di Caterina, umana e divina.

Claudia Solacini
Alma Mater Studiorum
Università di Bologna

NOTE

Un sentito ringraziamento alla Fondazione Ermitage Italia, il cui sostegno mi ha permesso di approfondire le ricerche sul soggiorno in Russia di Stefano Torelli.

1. S. Benassi, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna, 1988, p. 198, nota 308.

2. Ivi, p. 195.

3. Per approfondimenti si rimanda a G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739.

4. Benassi, *L'Accademia Clementina*, cit., p. 71.

5. P. Cazzola, *Russia-Bologna: tre secoli di rapporti, incontri e viaggi*, Bologna, 1990, pp. 39-40.

6. Per il ciclo iconografico della Sala dell'Udienza del Rathaus di Lubecca, vedi J. Warncke, *Zur Geschichte der Torellischen Wandgemälde im Audienzsaal des Rathauses zu Lübeck*, in «Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein Hamburg und Lübeck», I, Flensburg, 1923.

7. T. Bušmina, *Al servizio di tre imperatori. Pittori italiani a San Pietroburgo nel XVIII secolo*, in «Pietroburgo e l'Italia, 1750-1850. Il genio italiano in Russia», Milano, 2003, p. 71.

8. Ivi, p. 70.

9. L'abito e la corona indossati da Caterina II nel ritratto di Torelli sono tuttora conservati ed esposti al Museo Nazionale del Cremlino di Mosca.

10. D. Morgan, *Fire and blood: rubies in myth, magic, and history*, Greenwood Publishing Group, 2008, p. 152.

11. «Sono, i suoi, edifici fantastici, condotti con lievità di pennello», afferma Anna Maria Matteucci nel suo contributo al convegno sul quadraturismo realizzato a Lucca nel maggio 2005; cfr. F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, 2006, p. 21. Per approfondimenti sull'attività di Barozzi, vedi anche A.M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento: da Mauro Testi ad Antonio Basoli*, Milano, 2002.

12. Il legame professionale tra figurista e decoratore ricorda il lungo sodalizio tra Giambattista Tiepolo e Agostino Mitelli, così come quello tra Giuseppe Valeriani e il bolognese Antonio Peresinotti (1708-1778), dal 1767 membro dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo con il ruolo di consigliere e insegnante di prospettiva.

13. A.M. Matteucci, *Bologna-Pietroburgo. Incontri ravvicinati*, in «La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I», a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, 2008, p. 235.

14. Tat'jana Bušmina specifica che l'epiteto «cinese» è stato assegnato al palazzo solo nel XIX secolo; cfr. Bušmina, *Al servizio di tre imperatori*, cit., p. 73, nota 53.

15. E. Serge, *Stefano Torelli in Russia*, in «Arte Veneta», n. XXIV, Venezia 1970, p. 173.

16. Per approfondimenti vedi W. Black, *The Chinese*

Palace at Oranienbaum: Catherine the Great's private passion, Bunker Hill, 2004, pp. 27-28.

17. I. Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, 2005, p. 296.

18. Ivi, p. 177.

19. Del dipinto perduto, noto anche come *Le Grazie e Marte*, conosciamo l'immagine grazie a una fotografia del primo Novecento e a un'incisione di Lorenzo Tiepolo tratta dal dipinto originale, venduta il 29 novembre 2005 a Londra insieme al suo *pendant*, che raffigurava il *Trionfo di Venere* (Christie's, lotto 7096); cfr. A. Bettagno, M. Magrini, *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, Milano, 2002, p. 265; P. Cazzola, *Stefano Torelli un artista bolognese alla corte di Caterina II*, in «Bologna: mensile dell'Amministrazione comunale», 3/4, 1990, p. 36.

20. F. Pedrocchi, *Tiepolo*, in «Dossier de l'art», 115, Firenze, 1996, p. 20.

21. Secondo Black, *The Chinese Palace*, cit., p. 11, «this was not a palace she built for the court or for business, but for herself, and for card games and relaxing in private».

22. L. Réau, *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*, Paris, 1921, p. 123.

23. Cazzola, *Stefano Torelli un artista*, cit., p. 35.

24. La corrispondenza tra Falconet e Caterina II, edita nel 1920 a cura Louis Réau, all'epoca direttore dell'Institut Français di San Pietroburgo, è stata sinora poco studiata, ma si rivela di fondamentale importanza per comprendere gli interessi dell'imperatrice e il contesto socio-culturale degli anni in cui Stefano Torelli riceve la nomina a pittore di corte. Cfr. Réau, *Correspondance de Falconet*, cit.

25. Per il testo completo, tradotto dal francese, vedi Serge, *Stefano Torelli in Russia*, cit., p. 181, nota 16.

26. Graziani, *La bottega dei Torelli* cit., p. 154, nota 38; appoggia la lettura di Serge, mentre Tat'jana Bušmina, *Al servizio di tre imperatori*, cit., p. 74, cita invece Petrov.

27. A.B. Weinshenker, *Falconet: his writings and his friend Diderot*, Genève, 1966, p. 81.

28. Cfr. C. Strauss Sotiropoulos, *Early feminists and the education debates: England, France, Germany, 1760-1810*, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 32.

29. Accademia di Belle Arti di Bologna, Archivio Accademia Clementina, *Lettere, Cart. III*; cfr. Cazzola, *Stefano Torelli un artista*, cit., p. 143.

30. La nomina ufficiale a pittore di corte risale al 2 aprile 1668; cfr. Serge, *Stefano Torelli in Russia*, cit., p. 174.

31. I commenti di Falconet trascritti da Réau, *Correspondance de Falconet*, cit., p. 124, sono ripetutamente citati anche in Serge, art. cit., p. 182, nota 22; Bušmina, op. cit., p. 74; Graziani, *La bottega dei Torelli*, cit., p. 154.

32. Cfr. O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Torino 2008, p. 16.

33. Bušmina, *Al servizio di tre imperatori*, cit., p. 76; vedi anche, della stessa autrice, *Caterina II e i pittori italiani del Settecento*, in *Da Giotto a Malevič. La reciproca meraviglia*, Milano, 2004, p. 184.