

Marcello Bacciarelli

Pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto Re di Polonia



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 126

MARCELLO BACCIARELLI

Pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto Re di Polonia

Atti del Convegno
3~4 novembre 2008

a cura di

LESZEK KUK e ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

R O M A 2 0 1 1



Pubblicato da

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)

00187 Roma

tel. +39 066792170 fax +39 066794087

e-mail: accademia@accademiapolacca.it

www.accademiapolacca.it

Progetto grafico

ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

Impaginazione

DANILO SOSSI

ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

I N D I C E



PREMESSA	<i>LESZEK KUK</i>	9
ROYAL PATRONAGE AND THE EMANCIPATION OF ARTISTS: REMARKS ON THE RELATION BETWEEN KING STANISLAUS AUGUSTUS AND BACCIARELLI	<i>ANDRZEJ ROTTERMUND</i>	13
MARCELLO BACCIARELLI ORGANISATEUR DE LA VIE ARTISTIQUE À LA COUR DU DERNIER ROI DE POLOGNE	<i>ANITA CHIRON-MROZOWSKA</i>	33
LA SCALATA SOCIALE DI BACCIARELLI. NUOVI DATI DELLA GENEALOGIA DEL PRIMO PITTORE DI SUA MAESTÀ RE DI POLONIA E L'INVENTARIO POSTUMO DEI SUOI BENI DEL 1818	<i>ANGELA SOLTYS</i>	50
ASPETTI DELLA RITRATTISTICA A ROMA NELLA SECONDA METÀ DEL '700	<i>ANTONELLA PAMPALONE</i>	68
LA CULTURA FIGURATIVA DI MARCELLO BACCIARELLI	<i>FABRIZIO LEMME</i>	101
MARCELLO BACCIARELLI PEINTRE DE L'ARISTOCRATIE POLONAISE	<i>PRZEMYSŁAW MROZOWSKI</i>	107
IL RITRATTO DI STANISLAO AUGUSTO CON IL BUSTO DI PIO VI DELLA FONDAZIONE "CIECHANOWIECKI" DEL CASTELLO REALE DI VARSAVIA	<i>DOROTA JUSZCZAK</i> <i>HANNA MALACHOWICZ</i>	119
LES PLAFONDS PEINTS DE MARCELLO BACCIARELLI DANS LES RESIDENCES ROYALES DE VARSOVIE	<i>JERZY GUTKOWSKI</i>	139
AGGIUNTE A MARCELLO BACCIARELLI	<i>ANTONELLO CESAREO</i>	158
TADDEO POLACCO, LA DECORAZIONE DELL'EPISCOPIO DI FRASCATI E UN'INEDITA COMMITENZA COLONNA	<i>ADRIANO AMENDOLA</i>	175

PREMESSA

IL VOLUME che oggi consegniamo ai nostri lettori è composto da testi delle relazioni presentate durante il convegno internazionale “Marcello Bacciarelli. Pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto, Re di Polonia” tenutosi nella sede romana dell’Accademia Polacca nei giorni 3-4 novembre 2008 e organizzato dalla stessa Accademia in collaborazione con l’Accademia Nazionale di San Luca. Al tempo del convegno, l’Accademia Polacca era diretta dalla prof.ssa Elżbieta Jastrzębowska, preclara studiosa dell’archeologia mediterranea, professore dell’Università di Varsavia, anima e forza motrice dell’organizzazione dell’evento. Durante la seconda giornata del convegno ai partecipanti sono state proposte due visite: una alla rinomata e splendida sede dell’Accademia Nazionale di San Luca, nella quale sono conservati tuttora alcuni quadri di Bacciarelli, e l’altra agli interni del Palazzo Altieri, dove si può ammirare un ritratto che rappresenta il re di Polonia Augusto III in abito tradizionale polacco.

Il convegno, i cui atti Vi presentiamo in questo volume, era dedicato alla vita e all’opera del famoso e celebre pittore italiano il quale, per quasi l’intero periodo della sua attività artistica, visse e operò in Polonia, dove, a quanto pare, era perfino più conosciuto che non nella sua patria per la quale conservò, tuttavia, fino alla sua morte il più sincero affetto, mantenendo, senza mai interromperlo, il contatto con il suo ambiente artistico italiano, e in particolare quello romano. In Polonia, Bacciarelli rimase attivo per circa cinquanta anni, e sarebbe diventato anche cittadino polacco, se non fosse stato per la spartizione della Polonia tra le tre grandi potenze dell’epoca, ovvero tra la Prussia, la Russia e l’Austria. Il pittore italiano, in ogni caso, per quasi l’intero periodo del suo soggiorno alla corte del re di Polonia portò il titolo nobiliare polacco. Marcello Bacciarelli rimane, tuttora, non soltanto il pittore che occupa un posto importante nella storia dell’arte polacca e della Polonia

stessa, ma a cui viene riservato anche un posto in vista nella memoria storica polacca e nell'immaginario collettivo. Il suo patrimonio artistico è, infatti, diventato parte della storia della Polonia, privilegio piuttosto poco comune e raramente riservato agli artisti stranieri che hanno deciso di unire la propria sorte con il destino del nostro Paese. Il pittore italiano rimane, infine, uno dei più importanti personaggi, quasi simbolico, nella storia dei rapporti polacco-italiani, non soltanto artistici. Tutto questo fu reso possibile anche grazie alla sua lunga vita (1731-1818), capitata in un periodo molto importante per la storia della Polonia, che, al tempo stesso, coincideva con i celebri e burrascosi eventi che caratterizzarono la storia dell'intero continente, Italia inclusa. Ricordiamo, infine, che le date della vita di Bacciarelli corrispondono quasi esattamente alle cornici cronologiche dell'epoca dell'Illuminismo.

Il volume presentato è composto da dieci articoli, di cui sei in lingua italiana, tre in francese e uno in inglese. I loro autori – quattro studiosi italiani e sei polacchi – sono considerati tra i più importanti e celebri specialisti della storia dell'arte ed, in modo particolare, della pittura del Settecento.

I testi qui presentati sono stati raggruppati secondo un certo schema tematico. I primi due (Andrzej Rottermund, *Royal Patronage and the Emancipation of Artists: Remarks on the Relation between King Stanislaus Augustus and Bacciarelli* e Anita Chiron-Mrozowska, *Marcello Bacciarelli organisateur de la vie artistique à la cour du dernier roi de Pologne*) descrivono la posizione e il ruolo di Bacciarelli alla corte reale polacca e illustrano i rapporti, molto stretti, che univano il re e il suo stimato pittore di corte. Gli articoli da una parte completano e sviluppano considerazioni già radicate, dall'altra presentano anche nuove osservazioni sul tema (vedi A. Rottermund e il suo commento sulla natura "poco illuminata" del mecenatismo del re nei confronti di Bacciarelli). Il terzo testo (Angela Sołtys, *La scalata sociale di Bacciarelli. Nuovi dati della genealogia del primo pittore di Sua Maestà Re di Polonia e l'inventario postumo dei suoi beni del 1818*) fornisce alcuni nuovi e importanti dati alla biografia dell'artista, soprattutto relativi al periodo della sua infanzia e della prima giovinezza, nonché informazioni che illustrano la scalata sociale e materiale di cui il pittore italiano fu protagonista in Polonia. I successivi cinque testi sono stati raggruppati in un blocco dedicato all'opera e all'attività artistica di Bacciarelli viste nel contesto dell'epoca in cui operava. Il primo di questa serie (Antonella Pampalone, *Aspetti della ritrattistica a Roma nella seconda metà del '700*) presenta le principali ipotesi e i tratti della pittura ritrattistica romana dei tempi in cui viveva Bacciarelli, ovvero nell'epoca della maggiore fortuna di questo tipo di pittura. Il secondo e il terzo articolo di questa sezione (Fabrizio Lemme, *La cultura figurativa di Marcello*

Bacciarelli, e Przemysław Mrozowski, *Marcello Bacciarelli peintre de l'aristocratie polonaise*) sono dedicati esplicitamente all'opera di Bacciarelli e si concentrano soprattutto sulla sua arte del ritratto. Nel suo studio, Lemme pone l'accento su una costante e indelebile traccia lasciata dagli studi e dagli insegnamenti ricevuti in giovane età, ancora in Italia e soprattutto dal suo maestro Marco Benefial che si ritrovano nelle opere di Bacciarelli. Mrozowski, invece, cerca di rispondere direttamente alla domanda: che tipo di ritrattista era Bacciarelli, autore di circa 250 ritratti? Il penultimo articolo di questo blocco tematico (Dorota Juszczak e Hanna Małachowicz, *Il ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI della Fondazione "Ciechanowiecki" del Castello Reale di Varsavia*) basandosi sull'esempio di una delle più celebri opere dell'artista, per molto tempo introvabile, presenta il pittore come un eccellente autore di ritratti. E, infine, nel quinto e ultimo articolo di questa serie (Jerzy Gutkowski, *Les plafonds peints de Marcello Bacciarelli*) viene condotta un'analisi delle decorazioni pittoriche create dall'artista nelle residenze reali di Varsavia, ossia nel Castello Reale e nel Palazzo sull'Acqua di Łazienki. Il lavoro di Antonello Cesareo, *Aggiunte a Marcello Bacciarelli*, completa i cinque studi sull'opera di Bacciarelli qui menzionati. Vi troviamo le informazioni, finora sconosciute, trovate negli archivi romani e riguardanti il soggiorno del pittore a Roma nel 1787 e la sua ammissione a membro dell'Accademia di San Luca.

Nel presente volume ha trovato lo spazio anche un testo che non è direttamente connesso all'attività e alla pittura del pittore italiano alla corte dell'ultimo re di Polonia, tuttavia, si riferisce strettamente all'epoca e alla problematica cui è dedicata l'intera pubblicazione. Si tratta del contributo di Adriano Amendola, *Taddeo Polacco, la decorazione dell'Episcopio di Frascati e un'inedita committenza Colonna*, basato anch'esso su documenti di fonte coeva, che introduce un importante frammento dell'attività artistica di un celebre pittore polacco, Tadeusz Kuntze, al servizio dello Stato della Chiesa. Questo testo, interessante e creativo, illustra bene sia la complessità, sia la complementarità dei legami artistici polacco-italiani nell'epoca dell'Illuminismo. Il percorso di vita e lo sviluppo artistico di Kuntze costituiscono, forse in modo ancora più completo rispetto all'affascinante biografia di Bacciarelli, pittore insolito di una straordinaria epoca, protagonista di questo volume, un esempio della ricchezza e della complessità di vita artistica dell'Europa settecentesca.

Gli articoli inclusi nel volume sono pubblicati nelle lingue della loro ste-sura originale e corredati di brevi riassunti in lingua polacca.

ROMA, LUGLIO 2011

LESZEK KUK

DIRETTORE DEL CENTRO DI STUDI
DELL'ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE A ROMA

ROYAL PATRONAGE
AND THE EMANCIPATION OF ARTISTS:
REMARKS ON THE RELATION BETWEEN
KING STANISLAUS AUGUSTUS AND BACCIARELLI

STANISLAUS AUGUSTUS PONIATOWSKI ASCENDED THE THRONE IN 1764. A patron of literature and the arts, endowed with brilliant personal qualities, Stanislaus Augustus remains one of the most captivating and colorful figures in the whole succession of Polish reigns [FIG. 1].¹ “He was a man of extraordinary merit – wrote Voltaire – a man who at every turn in his life and in every dangerous situation, where others can show at the very most only valor, he always moved quickly, and well, and with success”.² He left home having received an excessively rigorous education and a rationalist high-mindedness underpinned by the most tranquil deism, which accorded with a melancholy cast of mind. “I was, you might say, never allowed the time to be a child – he later recorded – it is as if one took the month of April out of the year” [FIG. 2].³ Through his various tutors, he was brought into contact with all the philosophical currents of the Enlightenment. His stay in Paris in 1753 gave him the opportunity to polish his manners and develop his artistic taste. From the notes made by the Polish King during his stay it is clear that he was nevertheless impressed by the Salon of Madame Geoffrin, where he be-

1] ZAMOYSKI 1992, pp. 13-28.

2] VOLTAIRE 1785, p. 186.

3] PONIATOWSKI 1994, p. 33.



FIG. 1. Marcello Bacciarelli, *Stanislaus Augustus in Coronation Dress*, 1771, Royal Castle, Warsaw.

came a regular visitor to the Wednesday dinners. It was during these dinners that the future king met Marmontel, Helvetius, Fontanel, Voltaire, Montesquieu, Diderot, D'Alembert and occasionally foreign visitors, such as Horace Walpole and David Hume. Stanislaus was fascinated by the workings of the French Court, which, as Adam Zamoyski writes, "was a bewildering power-structure of unparalleled splendor in which the king presided over a curious mixture of bedroom intrigue and government".⁴ Stanislaus Augustus's subsequent sojourn in England was of even greater importance. He was strongly taken with English social culture and thought, and most of all with English political principles, which he came to see as something of an ideal. He also visited the Netherlands, Austria, Saxony, Prussia, and spent four years at the Russian Court in St Petersburg.

During the reign of the last King of Poland his Warsaw residences, including the Ujazdowski Castle, the Royal Castle and the Łazienki Park complex, were turned into prominent centers of intellectual and artistic life. The number of European artists employed at his court was unmatched in Poland in the past [FIG. 3]. The King summoned the Italian painters Marcello Bacciarelli and Bernardo Bellotto. He also recruited the services of the French painters Jean Pillement and Louis Marteau, architects Victor Louis and Jean Louis Prieur, sculptor André Le Brun; Italians, in addition to Bernardo Bellotto and Marcello Bacciarelli, architect Domenico Merlini, sculptor Giacomo Monaldi and a team of stucco workers. Also among the most important artists operating at the Warsaw court were two architects from Saxony: Johann Chrystian Kamsetzer and Simon Gottlieb Zug. The Swedish portraitist Per Kraft, the German Anton Graff, the Italian Giovanni Battista Lampi and the Austrian Joseph Grassi all worked in Warsaw for short periods of time. The King also attempted to commission works of art from known artists abroad, i.e. François Boucher, Pompeo Batoni, Thomas Gainsborough, Anton Rafael Mengs, Antonio Canova, Angelica Kauffmann, Elisabeth Vigée-Lebrun.⁵

The evaluation of the artistic achievements of the court of king Stanislaus Augustus is made within the ideological and esthetic categories. In the second half of the 18th century, royal courts throughout Europe showed great differences concerning this matter. Due to religious, political, economic and social factors, most of the courts were forced to limit both the pace and scope of Enlightenment reforms.

4] ZAMOYSKI 1992, p. 45.

5] ROTTERMUND 1992, pp. 23-36.



FIG. 2. Unknown painter, *Stanislaus Augustus*, c. 1764-1765, Royal Castle, Warsaw.

Despite his excellent education and a mind undoubtedly open to social, political and economic concepts of the Enlightenment, king Stanislaus Augustus had to take into account the traditional ideas of the gentry concerning, in particular, the ideal structure of the state and social life, defined as *Sarmatism*.

In the sixteenth and seventeenth centuries and even in the XVIII century *Sarmatism* had taken root in Polish-Lithuanian state and found fertile terrain in the old Polish nobility. Although not an art-historical term, it has been used to describe artistic phenomena connected with the patronage of Polish-Lithuanian nobles of the period. Politically, the exponents of *Sarmatism* promoted the idea of a republic of nobles with an elected king as first among equals, and strongly opposed absolutist tendencies, then popular in Europe. Consequently, its features included conservatism, traditionalism, xenophobia, religious zeal, and, finally, a deep conviction that the political system of the Polish-Lithuanian Commonwealth was the best possible and that the mission of the Polish-Lithuanian nation was to defend the Christian (especially Roman Catholic) world aga-

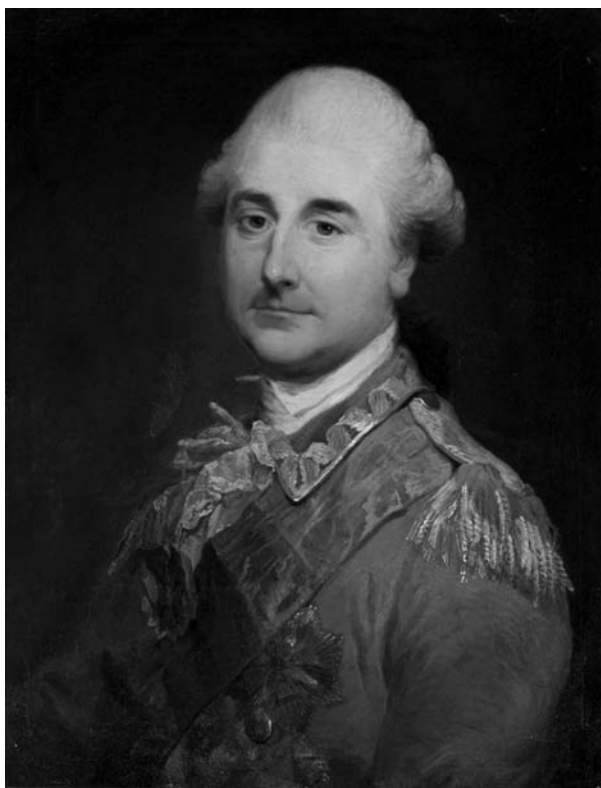


FIG. 3. Marcello Bacciarelli (?), *Stanislaus Augustus*, c. 1780, Royal Castle, Warsaw.

inst the Eastern Orthodox, Protestant and Islamic peoples. The cultural life of the nobility was infused with the notion of the idealized figure of the land-owning Catholic noble as chivalrous knight and defender of the faith and the political system of the Republic of the Two Nations. Moreover, there was a predilection for tradition and the glorious past of the state. *Sarmatism* was an all-embracing culture that even had an influence on everyday life, especially on the costumes of the nobility, who wore long robes of Persian origin made of precious silk, broad silk waist sashes, and fur cups.

The piety of king Stanislaus Augustus was the most characteristic feature that distinguished him from other monarchs reigning in Europe at the time. Therefore, he took into consideration not only the omnipresence of the church in the life of the Polish-Lithuanian Commonwealth and the strong ideas defining its military role in the defense of Christian values, but also the traditional rules concerning the role of the monarch in the Commonwealth. The King's ideological attitude was characterized by a unique combination of piety and an openness to innovative Enlight-

enment concepts, complemented by the sentimentalism which was extremely popular at the time.⁶ A well-known Polish scholar in the field of literature Juliusz Kleiner described king Stanislaus Augustus as the monarch of the age of Enlightenment, but also of the age of Rococo.⁷ It is also worth mentioning that the King greatly admired Louis XIV, whose marble bust was placed in his Library in the Royal Castle in Warsaw next to three other ideal guardians of science and talent selected by the King: Alexander the Great, Octavian August and Pope Leon X.

I do not believe that this unique ideological and artistic syncretism became the source of personal dilemmas for the King. What is more, I believe that the situation in which he implemented his ideological programs, influenced by the concepts of Enlightenment, but very often in a late baroque artistic form (easily understood by most of the society), was satisfactory for the King. The most significant elements of the programs included the ideas of patriotism and a civic virtues, and the most significant values were peace, national unity and the respect of state authorities (for example, in the program of the National Hall, which was opened in the Royal Castle in Warsaw in 1786).⁸

King Stanislaus Augustus was more moderate in introducing reforms in the field of artistic education and in the field of placement and arrangement of an artworks from the royal art collections, both explored in a particularly active manner at many European courts.

The projects of establishing an Academy of Fine Arts, although present from the very beginning of the reign of king Stanislaus Augustus, were never implemented, and the documents recording the efforts to establish such an institution clearly indicate that the court in Warsaw was more interested in traditional concepts derived from the Academy of St. Luke in Rome at the time when Marcello Bacciarelli was a student there, rather than innovative education programs characteristic for the programs practiced in art academies in Paris or London.

The history of projects concerning the way of presenting royal art collections was very similar, although the King was presented with several innovative museum concepts.

In both cases, king Stanislaus Augustus did not follow the way chosen by the most active European centers in the field. In Vienna, Dresden, Rome and Florence old royal or town buildings were adapted to the museum's and gallerie's functions, taking into consideration the public na-

6] ROSTWOROWSKI 1991, pp. 11-24.

7] KLEINER 1972, p. 135.

8] ROTTERMUND 1989, pp. 209-214.



FIG. 4. Warsaw, Łazienki Palace, south elevation, 1784.

ture of the buildings. King Stanislaus Augustus decided to place ancient statues, classical copies and the most significant paintings in his summer residence in the Łazienki Park, treating the main palace with the pavilions and colonnade above the canals and the palace terraces as a place of restricted accessibility [FIG. 4]. Therefore Łazienki performed the function of a villa-museum. Also in this case the King was influenced by traditional Roman solutions such as Villa Borghese and Villa Albani.⁹

Although the age of Enlightenment in Europe was a time of reorganizing royal galleries and the king Stanislaus Augustus was familiar with such projects, he decided to follow the traditional ways of presenting works of art. This was not surprising, as the European courts that decided to reorganize their galleries commissioned the task to artists considered to be experts in the field of art collecting. In Warsaw, this function was performed by Marcello Bacciarelli, undoubtedly a good organizer and a talented painter, but he could not equal such experts as Francesco Algarotti and Karl Heinecken in Dresden, Ligi Lanzi in Florence, Chrystian Mechel in Vienna or Mathias Oesterreich in Potsdam.

9] ROTTERMUND 1994, p. 19.

The King's characteristic feature of combining the ideas and concepts of the Enlightenment with ideas still very much influenced by the previous époque was most visible in his relations with artists at the court in Warsaw or with artists abroad. The relations were a little similar to those established a hundred years earlier by Louis XIV and were characterized by the monarch's deep involvement in the artistic process. But it will turn out that similarity was only on the surface.

The second half of the 18th century witnessed the emergence of a new model of patronage. The model which aimed to establish not only mutually beneficial relations between designer and employer but a respect for the work of art created by the artist. Awareness of this new model existed during the Enlightenment. John Glynn for example, in his book *London and Westminster improved* (1766) gave utterance to it.¹⁰

The purposes of art grew from the mid-eighteenth century on.

The aim of commissioning a work of arts was not only the demonstration of one's own glory, the glory of one's family, dynasty, country, institution, religion or one's own refined taste. The artistic work was to express one's social and civic ideas. According to the *philosophes*, the work of art was to play a significant role in the process of creating a new social order aimed at improving man and his belief in progress. Changes in the social structure underlined the social functions of art, particularly in the field of architecture, which caused a growing number of orders commissioned both by individuals, as well as institutions. And although traditional artistic disposition centers dominated until the end of the 18th century, an awareness of the changing situation was already emerging, particularly with the appearance of a new, demanding arbiter able to evaluate the artistic valor of the work of art, "a refined and discerning Public", as defined it Robert and James Adam in their introduction to the book (*The Works in Architecture*, 1773).¹¹

As a result of the appearance of new centers of artistic disposition, an unprecedented number of orders and the emergence of a wide audience, the position of the artist became more and more independent. Towards the end of the 18th century, the connections between the artist and a wealthy protector were becoming less significant and, at the same time, the artist's social position was becoming stronger.

King Stanislaus Augustus never accepted the situation in which artistic reasons could interfere with the interpretation of his ideas concerning

10] GLYNN 1766, p. 55.

11] ADAM 1773.

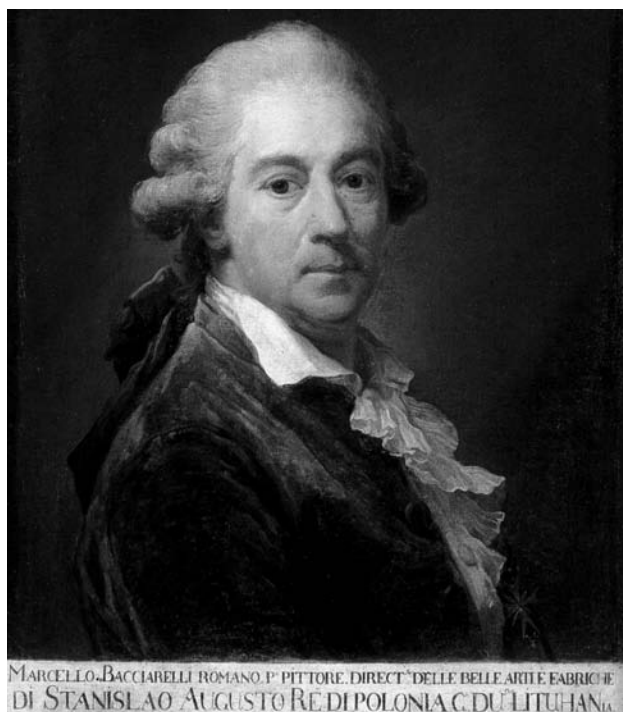


Fig. 5. Marcello Bacciarelli, *Self-portrait in brown tail coat*, 1793, National Museum, Warsaw.

the work of art. In extreme situations, which happened when a piece of work was commissioned outside, he abandoned his order.

However, the King possessed an extraordinary talent for establishing close relationships with artists. The personal nature of these relationships, aimed at weakening social barriers, was an illustration of the basic category of the Enlightenment way of thinking stating that all people are equal.

The complex nature of the King's attitude towards artists, and the process of artistic creation itself, is clearly visible in the King's rich correspondence with his court painter – Marcello Bacciarelli, who, from 1786, also performed the role of the general director of the royal buildings [FIG. 5].

When the artist was traveling in Italy, the King wrote to him “How I wish I could give you wings, so that you would return more quickly”.¹²

Bacciarelli was one of the better-paid officials at the court: he received a salary and a fund for carriages, an apartment, firewood, theatre tickets, and various honors and gifts. The artist was able to build for himself a

12] BN, 3291/1, p. 43.



Fig. 6. Warsaw, Łazienki Palace, Dining Room, 1788-1793.

beautiful summer residence in Warsaw near the King's summer residence and also received two large estates from the King.

The King maintained equally close links with other artists in his service, whom he met each Wednesday or Saturday at *Italian dinners*, organized exclusively for the benefit of artists and those involved with his artistic ventures [FIG. 6]. One observer wrote in 1782: "Yesterday the king ate dinner with architects only and Italian painters. And then he discussed architectural plans for two hours. Presumably, these are not the first Italian dinners given"¹³.

A letter from Stanislaus Augustus to Bacciarelli dated 4th September 1784 illustrates the King's close involvement in the artistic works: "Will the four statues in the Łazienki elevation be ready to be put up soon? Is the road in Ujazdów ready yet? Have Zawadzki's [the royal architect] workers started upon the new dining hall at Łazienki? When will Plerch [the royal painter] finally start work for me or for my sister? Has [architect] Kamsetzer completed the drawings of the Castle? Have the stones necessary to finish the steps and elevation of the Łazienki palace arrived,

13] OSTROWSKI 1972, pp. 159-160.



Fig. 7. Marcello Bacciarelli, *Perseus and Andromeda*, pencil and red chalk sketch, National Museum, Warsaw.

or at least are they on the way? The two bridges west of Łazienki, has work on them started? Has the Chinese bridge east of Łazienki been covered yet? [...] that's all for today, my caro Marcello. You know how much I like you and that I have liked you for the last twenty-five years. You may be sure that this will not change. Give my regards to Le Brun, Tokarski, Bing and the rest at the atelier. S.A.R."¹⁴

Let us also consider the other side of the King's relations with artists. The King tried to impose his own artistic vision on the French architect Victor Louis, still little known in the 1760s, as well as on some of the most famous artists of the time. He continued to commission artists to execute sketches to his own designs, reflecting the concepts. An example was the *Apotheosis of Pope Pius VI*, which the King wanted Mengs to paint and for which he prepared a detailed plan in the Baroque manner still current in official art. Mengs however did not accept the commission.¹⁵ The King's efforts to commission works of art from Antonio Canova and Jacques-Louis David also proved unsuccessful or unsatisfactory for the King.¹⁶

14] BN, 3291/1, p. 43.

15] MANIKOWSKA 2007, pp. 159-160.

16] *Ibid.*, pp. 105, 153-154.



FIG. 8. Marcello Bacciarelli, *Lucius Quinctius Cincinnatus*, oil sketch, National Museum, Cracow.

The King paid meticulous attention to details of the compositions he was ordering and to their color scheme, and expected his demands to be met. For this reason, he selected artists whose talents were suited to particular projects.

He showed great precision in preparing the painting that depicts an historical scene from the life of the Roman consul Quintus Cincinnatus. He writes from Grodno on 25th of August 1795 to Marcello Bacciarelli: “Caro Marcello [...] If you are at your leisure and if you are inclined to do it, send me a small color sketch of one of the paintings we once projected together, for example, Andromeda. When I see the sketch, I shall let you know what I think about it”¹⁷ (only pencil sketch survived) [FIG. 7].

And five days later the King writes the next letter:

Caro Marcello. If you have not started your sketch of Andromeda, an idea of an entirely different picture occurred to me that would do honor to you. Imagine Quintus Cincinnatus upon whom the Roman senate is bestowing power. Here comes the brief description of the composition in the picture: Cincinnatus, placed on the right side of the painting, with his left arm resting on the plough, is receiving a decree of the senate from a senator’s hand. The figure of Cincinnatus is almost naked, his physiognomy and muscles resembling those of Hercules, short but curly hair (as his name indicates), is leaning with his back against one of the oxen yoked in the plough. The painting as a whole is in the manner of Giulio Romano with tones of Rubens. Figures might be of the size of those in the painting by Rubens, which is in Łazienki [gallery of paintings], with little space over the figures; a glimpse of the city of Rome can be caught behind them. It will be up to you whether a tree or some greenery is in the picture, the first sketch of which I would care to have. The painting might be more or less square (oil sketch survived, FIG. 8).¹⁸

Bacciarelli answers shortly afterwards on 8th of September 1795:

Your Majesty. I have begun to form the idea of the Cincinnatus picture. I am attaching a small sketch. Would Your Majesty care to introduce corrections and send the sketch back so that I could prepare another sketch, a color one?¹⁹

And Stanislaus Augustus writes to Bacciarelli:

Caro Marcello. I am answering to your letter of 8th September. I am not sure whether you will be able to understand my scribbling made in ink, which I made on your sketch, but I would like Cincinnatus’ position to express more pride; he should be slightly moved to the right edge of the picture, which you could make a little wider than higher, if this you need for the composition.²⁰

17] BN, 3291/1, p. 208.

18] *Ibid.*, p. 210.

19] *Ibid.*, p. 212.

20] *Ibid.*, p. 218.



Fig. 9. Warsaw, Royal Castle, The Knights' Hall, 1784-1786.

The extent to which the King interfered in the creation of the paintings, he ordered, can be illustrated by the instructions he gave through the intermediary of Bacciarelli to painter Wincenty de Lesueur-Lesserewicz (1745-1813) who painted numerous copies of family portraits for the King. For example in the summer of 1796 the King commissioned him to paint a copy of the portrait of the deceased duchess Aleksandra Lubomirska, however, requesting the painter to make her neck thinner

“by moving the head a little bit to the right. Moreover, he should make the right cheek smaller in order to have the portrait look more like the real person”. When a month later he commissioned Lesueur to paint a copy of the portrait of his niece Urszula Mniszchowa, painted by Heinrich Friedrich Füger, he ordered Lesser to paint “the nose shorter, the eyes a bit larger and give the colors more life.”²¹

In preparing the six paintings which represent some scenes from the History of Poland for The National Hall in the Royal Castle, he provided not only the guidelines for the composition and color of particular paintings, but quoted appropriate fragments from the history of Poland written by his court historian, accompanied by his own comments [FIGS. 9-12]. Although the said paintings had been in the Castle since 1786 the King continued to return to them. In October 1796 he wrote to Bacciarelli:

21] AGAD, 5B, pp. 150, 184



FIG. 10. Warsaw, Royal Castle, The Knights' Hall, 1784-1786.

Your draft of Casimir the Great pleased me, it even seemed to have warmer colours, and it is better especially that the Great was the weakest of the 6. [...] But when doing John's [Sobieski] portrait, make the man's figure a little bigger as compared to the horse. Make him wear an armor in carp 's scales to the waist, a vest or Polish zupan in golden fabric, but give him a purple velvet for the outer pelisse with a sable or black fox hem in order to give the entire painting strong colour contrasts, but try to imitate exactly the horse, as it could not be painted any better [Figs.13-14].²²

In this respect Stanislaus Augustus can remind us of the greatest patrons, like the Medici's and Louis XIV. However, it is worth remembering that they did not establish any close relationships with artists and made their requests through the intermediary of the highest state officials.

We realize that in the light of the correspondence (quoted above) concerning the commissioned paintings, king Stanislaus Augustus can hardly be considered to be a patron acting in accordance with the ideas of Enlightenment. The letters between the King and Bacciarelli proves the monarch's great influence, not only on the ideological programs of the commissioned works, but also on its artistic form. It is true that he limited artistic freedom of creation, which does not constitute an Enlightenment model of patronage. Nevertheless the art played a significant role in his innovative political program. We should remember that the king

22] *Ibid.*, p. 280.



FIG. 11. Marcello Bacciarelli, *Rescue of Vienna*, 1783-1786, The Knights' Hall, Royal Castle, Warsaw.



FIG. 12. Marcello Bacciarelli, *Laws of Casimir the Great*, 1783-1786, The Knights' Hall, Royal Castle, Warsaw.



FIG. 13. Marcello Bacciarelli, *Rescue of Vienna*, 1796, small replica, National Museum, Cracow.



FIG. 14. Marcello Bacciarelli, *Laws of Casimir the Great*, 1796, small replica, National Museum, Cracow.

Stanislaus Augustus was deprived of the possibility to decide about the country's foreign and internal affairs in an independent manner, therefore he decided to create an extensive program of civic education. He wanted to prepare the society for the implementation of an extensive program of reforms that would improve the Commonwealth and educate citizens who would be able to govern a modern state. Influenced by his instincts, he created and developed national awareness, stimulated national aspirations and created patriotic and civic attitudes.

Being aware of the creation of new values, he wrote in a letter to Aleksander Sapieha (the field hetman of Lithuania), after the first partition of Poland in 1772, that even if only the smallest part of the country is to survive then the most important issue would be to educate the society. "In other word – he wrote – the society should be created with the idea that it is worth planting a tree, even if the fruits are to be eaten by our successors".²³

And it was the Enlightenment program created by king Stanislaus Augustus that influenced our literature, historiography and art in the entire 19th century, contributing to the fact that the citizens of the Polish-Lithuanian Commonwealth survived with their own language and national identity throughout the long years of the lack of independence.

There also survived the myth of the King-architect, the friend of artists and an esthete sensitive to all the changes in fashion who commissioned refined works of art in order to satisfy his own sophisticated artistic taste. And like all myths, although it seems extremely appealing, it does not seem entirely true.

23] LEŚNODORSKI 1973-1974, p.14.

ABBREVIATIONS AND UNPUBLISHED SOURCES

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych (Central Archives of Historical Records in Warsaw).

AGAD, ms 5B: *Korespondencja Stanisława Augusta Poniatowskiego* (Correspondence of Stanislaus Augustus Poniatowski).

BN – Biblioteka Narodowa (National Library, Warsaw).

BN, ms 3291/1: *Korespondencja Marcellego Bacciarellego z królem Stanisławem Augustem z lat 1781-1795* (Correspondence between Stanislaus Augustus and Bacciarelli 1781-1795).

BIBLIOGRAPHY

- ADAM, R. and J. 1773: *The Works in architecture of Robert and James Adam*, [Introduction], vol.1, London.
- GLYNN, J. 1766: *London and Westminster improved*.
- KLEINER, J. 1972: *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław.
- LEŚNODORSKI, B. 1973: "A. Sapieha", in *Komisja Edukacji Narodowej i jej epoka*, exh. Cat., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, p. 14.
- MANIKOWSKA, E. 2007: *Sztuka-Ceremoniał-Informacja*, Warszawa.
- OSTROWSKI, T. 1972: *Poufne wieści z Oświeconej Warszawy. Gazetki pisane z roku 1792*, ed., R. Kaleta, Wrocław.
- PONIATOWSKI, S.A. 1994: *Pamiętniki*, Warszawa.
- ROSTWOROWSKI, E.M. 1991: "Religijność i polityka wyznaniowa Stanisława Augusta", in *Życie kulturalne i religijność w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa, pp. 11-24.
- ROTTERMUND, A. 1994: "Nowy Rzym. O roli Rzymu w formowaniu zbiorów rzeźby Stanisława Augusta", in *Thorvaldsen w Polsce*, exh. Cat., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa, pp. 9-23.
- ROTTERMUND, A. 1992: "Stanislaus Augustus as Patron of the Arts", in *Treasures of a Polish King*, exh. Cat., Dulwich Picture Gallery, London, pp. 23-36.
- ROTTERMUND, A. 1989: *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia*, Warszawa.
- VOLTAIRE, F.-A. 1785: "Histoire de Charles XII", in *Oeuvres Complètes*, vol. 23, Paris.
- ZAMOYSKI, A. 1992: *The Last King of Poland*, London.

STRESZCZENIE

MECENAT KRÓLEWSKI I EMANCYPACJA ARTYSTÓW:
UWAGI O RELACJACH
MIĘDZY KRÓLEM STANISŁAWEM AUGUSTEM A BACCIARELLIM

W opinii wybitnego polskiego badacza literatury epoki Oświecenia, Juliusza Kleinera, król Stanisław August posiadał cechy zarówno monarchy wieku Oświecenia, jak i Rokoka.

Cechy, które świadczą o łączeniu idei i koncepcji oświeceniowych z ideałami będącymi ciągle jeszcze pod wpływem poprzedniej epoki dostrzegalne są najwyraźniej przy porównaniu stosunków między monarchą i artystami panujących na dworze warszawskim z sytuacją artystów na zachodnich dworach europejskich, gdzie w drugiej połowie XVIII stulecia pojawia się nowy model mecenatu, w którym ceni się nie tylko wzajemny szacunek między patronem i artystą, ale też szacunek do artystycznego procesu twórczego.

Stanisław August nigdy nie akceptował sytuacji, w której względy artystyczne mogłyby zniekształcić zamierzoną przez niego ideologiczną wymowę dzieła sztuki. Z drugiej jednak strony posiadał niezwykły talent do nawiązywania z artystami bliskich relacji osobistych, a w ich wyniku, osłabiania barier wynikających z różnicy społecznej monarchy i artysty, co było z kolei zgodne z oświeceniową ideą równości między ludźmi.

Ta złożona natura królewskiego stosunku do artystów i do ich procesu twórczego najlepiej widoczna jest w bogatej korespondencji między królem i jego nadwornym malarzem Marcellem Bacciarellim, który od 1786 roku, zajmował stanowisko generalnego dyrektora budowli królewskich.

W świetle przytoczonej korespondencji musimy przyznać, że trudno byłoby uznać króla Stanisława Augusta za mecenasa postępującego zgodnie z ideałami Oświecenia. Korespondencja między królem i artystą pokazuje bowiem, jak ogromny wpływ wywierał król, nie tylko na ideologiczną wymowę dzieła, ale też na jego formę artystyczną. Bez wątplenia król ograniczał oświeceniową swobodę twórczości. Trzeba jednak podkreślić, że sztuka odgrywała szczególną rolę we wprowadzaniu przez Stanisława Augusta nowoczesnego, politycznego programu i pamiętać, że była też ona jego jedynym, niezależnym orężem w walce o wprowadzenie w Rzeczypospolitej społecznych i politycznych reform.

MARCELLO BACCIARELLI
ORGANISATEUR DE LA VIE ARTISTIQUE
À LA COUR DU DERNIER ROI DE POLOGNE

VU SA DIVERSITÉ, son ampleur et sa durée il est très difficile de cerner l'activité de Marcello Bacciarelli comme organisateur de la vie artistique à la cour du dernier roi de Pologne. Deux aspects, toutefois, se détachent : tout d'abord comme créateur d'un embryon d'académie des beaux-arts à Varsovie et son activité en tant que directeur des bâtiments du roi.

Marcello Bacciarelli, arrivé de Dresde à Varsovie à la suite de la cour d'Auguste III venue se réfugier en Pologne au moment de la guerre des Sept Ans, entra en contact avec l'aristocratie polonaise et notamment avec la famille Poniatowski pour laquelle il réalisa quelques portraits. Il semble que le peintre et le futur roi de Pologne se soient rencontrés dans le courant de 1759¹. En tout cas, au moins à partir de mars 1761, il travaille pour lui² et Stanislas note dans son journal en date du 30 septembre 1763 : « donné à Bacciarelli pour un an 120 # [ducats – ACM] »³ ce qui laisserait supposer que le peintre avait trouvé en la personne de Poniatowski

1] CHYCZEWSKA 1973, p. 16.

2] Stanislas Auguste a très scrupuleusement noté ses dépenses partagées en différentes rubriques année par année : AGAD, ARP 404, le 31 mai 1762 : « Bacciarelli pour mon portrait 30 # [ducats – ACM] » ; AGAD, ARP 405, le 15 juillet 1763 : « Bacciarelli pour 4 ouvrages 100 # », le 30 septembre 1763 : « présent à Bacciarelli d'un tableau ». Dans les citations provenant des sources françaises, l'orthographe originale est conservée sauf les cas où la compréhension du texte s'avérerait incertaine.

3] AGAD, ARP 405.

un protecteur qui le pensionnait à hauteur de 10 ducats mensuels.

Il faut rappeler ici que le futur roi, en esthète éclairé et sur la promesse de Catherine II de son élection au trône de Pologne, avait commencé par l'intermédiaire de Madame Geoffrin non seulement à faire des achats à Paris mais aussi à vouloir recruter des artistes⁴. On peut donc supposer que, conscient du talent du peintre, il avait désiré le retenir à Varsovie. Quoi qu'il en soit Marcello Bacciarelli déclina les propositions de l'académie des beaux-arts de Dresde nouvellement réactivée⁵. Celles faites à Varsovie devaient être suffisamment attractives pour que lui et sa femme Fryderyka, talentueuse miniaturiste, optent pour la capitale polonaise, il justifiera, du reste, sa décision arguant du bien de sa famille, ainsi que nous l'apprend la lettre de Christian Ludwig Hagedorn en date du 1^{er} août 1765⁶.

Marcello Bacciarelli sera dans un premier temps traité sur le même pied que Jean-Baptiste Pillement arrivé à Varsovie au mois de mars 1765 ou que Bernardo Bellotto arrivé à la cour, lui, en 1767, à savoir 400 ducats par an, recevant en outre de l'argent pour son équipage et son logement⁷, ses ouvrages étant tout d'abord payés indépendamment et largement⁸.

Bacciarelli et sa famille sont définitivement à Varsovie au moins à partir du 10 octobre 1766, date de sa quittance pour six mois de salaire⁹. Indépendamment de raisons financières plus attractives que celles de Dresde, on peut imaginer que le roi avait convenu avec l'artiste de la création d'une académie des beaux-arts dont il serait le directeur. Rappelons que c'est l'époque où fleurissent les académies : Gènes avait été

4] LORENTZ 1951, p. 39.

5] Christian Ludwig Hagedorn écrivait à Marcello Bacciarelli en date du 8 mars 1764 : « Monsieur, Vous avez appris apparemment que le 22 du mois passé la nouvelle académie des arts (de peinture, de sculpture, de gravure et d'architecture) érigée par SAR Mgr l'Administrateur, conformément à ses propres principes pour l'avancement des arts et à l'intention de feu l'Electeur de glorieuse mémoire fut présentée en corps à LL AA RR. La direction générale des arts m'ayant été confiée et mon plan gracieusement approuvé, vous vous y trouvez, Monsieur, nommé professeur et Madame votre épouse, académicienne agréée, conférant l'un et l'autre vos appointements à tirer régulièrement dès le mois de janvier chez le Sr Hutstein à la caisse de la cour [...] ». BN, III / 3289, fol. 94.

6] « Monsieur, Quoique sur vos dernières assurances qui me furent renouvelées par Mr Richter, votre beau-père, je me fusse flatté que vous retourneriez à Dresde après avoir achevé les portraits dont vous êtes chargé à la cour impériale, je viens d'apprendre par Mr de Pepold que vous n'aviez plus balancé à vous déclarer nettement à ce sujet et qu'attendu les avantages que vous, Monsieur, et Madame Bacciarelli trouviez dans d'autres cours et qui vous obligeaient à songer au bien de votre famille vous ne sauriez promettre de revenir [...] ». BN, III / 3289, fol. 96.

7] BATOWSKI 1936, pp. 2-3.

8] Au moins à partir de 1771 Bacciarelli touche de la cassette du roi une somme allant de 50 à 100 ducats à titre d'acompte pour ses ouvrages. AGAD, ARP 406, *Bâtiments, Arts, Sciences, Livres* : « 1 januarius : A Bacciarelli à compte des portraits des Roys # 100 ». Son salaire mensuel de 33 1/2 ducats tout comme les 10 # alloués pour sa voiture sont payés, du reste irrégulièrement, de la caisse générale du roi. AGAD, AK III / 651, fol. 25. A partir de juillet 1781 l'ensemble est fusionné et Bacciarelli touche alors 134 ducats de la cassette du roi. AGAD, ARP 414, *Bâtiments, Arts et Sciences* : « 28 aout : Ryx à païé pour le mois de juillet échu à l'atelier et aux artistes comme ci-dessous : A Bacciarelli pour lui-même : # 134 [...] ». Un document ultérieur de janvier 1784 précise bien alors : « Pour Bacciarelli, sa pension y compris ses ouvrages # 134 ». AGAD, AK III / 1035, fol. 37.

9] AGAD, AK / III, 540, fol. 183.

ouverte en 1751, Mantoue et Madrid en 1752, Naples en 1755, Venise en 1756, Saint-Pétersbourg et Parme en 1757 et enfin Dresde en 1764¹⁰.

Bacciarelli propose peu de temps après son arrivée à Varsovie un projet pour l'établissement d'une académie des beaux-arts rédigé à la demande de Stanislas Auguste¹¹. Une des conditions de l'engagement des artistes étant qu'ils forment des élèves, car comme le stipulait le texte « pour faire fleurir les arts dans un pays, il est non seulement nécessaire d'y attirer les artistes étrangers mais de faire cultiver les arts par les gens du pays même ». Bacciarelli dans son projet mettait ainsi en avant le caractère utilitaire pour son nouveau pays d'adoption. Ce caractère utilitaire des académies n'était pas nouveau et l'argument commercial se retrouvait autant à Vienne qu'à Dresde lorsque Christian Ludwig Hagedorn en 1763 préparant la réouverture de l'académie écrivait : « L'art peut être envisagé dans une perspective commerciale et si c'est tout à l'honneur d'un pays d'avoir de grands artistes, il ne lui est pas moins utile de développer la demande extérieure pour son industrie, il n'aurait pas été possible à la France, continue-t-il, de tirer d'aussi substantiels bénéfices des produits de ses arts, si le goût des concepteurs n'avait pas été si sûr »¹². Bacciarelli ne pouvait que connaître ces conceptions. Jan Chrystian Kamsetzer, saxon d'origine, architecte de Stanislas Auguste et envoyé par lui en Italie et Grèce fait preuve quelques années plus tard des mêmes arguments. Il rend ainsi compte à Bacciarelli de ce qu'il fait à Rome en décembre 1780 : « Je moule plusieurs parties des antiques et surtout des ornements en plâtre. Cela servira d'abord pour donner des modèles aux ouvriers qui n'ont jamais rien vu au bon goût de sorte que j'espère que nous serons à l'avenir plus heureux dans l'exécution que nous l'avons été jusqu'à présent et si le Roi veut faire quelques élèves on pourra lui donner de bons principes dans le pays et non pas envoyer dehors des gens tout à fait ignorants. [...] En un mot, Monsieur, je pense et je fais comme un véritable patriote sans l'être pourtant mais je ne veux pas m'en vanter car je ne fais que mon devoir »¹³.

D'autres projets d'académie, issus de différentes personnes, verront le jour ultérieurement¹⁴. Mais l'académie de Varsovie, au sens strict du

10] PEVSNER 1999, p. 130 ; CHYCZEWSKA 1973, p. 21.

11] *Projet pour l'établissement d'une Académie des Beaux-Arts présenté au roi Stanislas Auguste*, BN, 3774, fol. 2-2 v. Ce texte a été publié par TATARKIEWICZ 1915, pp. 337-339.

12] PEVSNER 1999, p. 135.

13] BN, III / 3290, fol. 25 v.

14] *Projet pour l'établissement d'une Académie Royale de Peinture et de Sculpture dans la ville de Varsovie*, BCz, 782, fol. 37-65 attribué généralement à August Moszyński. *Projet pour l'établissement d'une Académie des Beaux-Arts*, BCz, 782, fol. 67-75 Ce texte n'est pas signé, on peut cependant y reconnaître l'écriture de Joseph Duhamel, secrétaire du roi, qui a tenu également ce rôle auprès de la Commission des Bâti-

terme, ne sera pas créée. Marcello Bacciarelli en l'espace de quelques années parvint cependant à organiser une structure d'enseignement artistique qui est surtout connue dans les sources sous le nom français d'« Atelier » ou polonais de « Malarnia ».

Les différents inventaires¹⁵ nous permettent de restituer ce que fut cet atelier, car malheureusement les sources sont très fragmentaires et les registres personnels que Bacciarelli ou son principal collaborateur, Mateusz Tokarski, ont pu tenir ont disparu¹⁶. Quoi qu'il en soit, on peut déduire que l'enseignement, comme dans toutes les académies de cette époque, reposait sur un apprentissage poussé du dessin. Apprentissage du dessin par l'estampe, puis d'après les moulages et enfin d'après le modèle vivant.

L'académie de Marcello Bacciarelli s'équipa petit à petit et l'on peut supposer qu'un embryon était en place dès janvier 1771, soit quelques années après l'arrivée du peintre à la cour de Varsovie. Un modèle se trouve alors rémunéré à 6 ducats par mois, deux dessinateurs sont également rétribués¹⁷. Au mois de juillet de la même année un second modèle est engagé¹⁸, peut-être féminin, et à partir du mois d'août une somme mensuelle de 20 ducats est allouée pour les frais de l'académie, c'est-à-dire pour le papier, les crayons et les couleurs¹⁹. Au fil du temps l'académie de Bacciarelli s'organise. Ayant à sa disposition estampes, plâtres, traités d'anatomie, mannequins au nombre de six pour l'étude du drapé, des chevalets, trois grands, dix moyens et deux petits²⁰.

ments. Ce texte traduit en polonais a été publié par RASTAWIECKI 1850, pp. 313-321, qui en attribuait la paternité au grand maréchal de la Couronne Michał Wandalin Mniszech.

- 15] AGAD, AJP 191, *Effets appartenant au Roi pour le service de ses Ateliers de Peinture et de Sculpture 1793* ; AGAD, AJP 204, *Catalogue des effets appartenant au Roi dans ces attelie[rs] de P[er]lature, Sculp[ture] et arch[itectu]re[re] (sans date)* ; AGAD, AJP 205, *Spécification des tableaux et autres effets appartenant à la succession de feu Roi Stanislas Auguste qui se trouvent dans l'atelier en haut chez Monsieur de Bacciarelli faite le 20 juin 1809 et signé par le dit Mr de Bacciarelli le 22 juin 1809* ; AGAD, AJP 206, *Spécification des effets, des tableaux, estampes, bronzes, glaces, meubles qui se trouvent dans l'atelier en bas sous l'inspection de Mr Paderowski faite le 26 juin 1809* ; AGAD, AJP 214, *Catalogue des estampes qui sont dans l'atelier de Mr Bacciarelli, janvier 1783*.
- 16] Après la mort du roi, Bacciarelli fut soupçonné de malhonnêteté. En 1809 une révision générale des œuvres qui se trouvaient toujours sous la garde du peintre et de ses comptes fut faite. Bacciarelli dut alors remettre les papiers, notamment les quittances du personnel de l'atelier et des différents artistes, qu'il gardait.
- 17] AGAD, ARP 406, *Batimens, Arts, Sciences, Livres* : « 1 januarius : model # 6 » ; « 1 february : model # 6 » ; aux deux dessinateurs de Bacciarelli # 4 (à Mathieu 1, à l'autre 3) ». Il s'agit vraisemblablement pour le premier de ces dessinateurs de Mateusz Tokarski, élève de Bacciarelli qui deviendra son principal collaborateur, l'autre correspond, selon toute vraisemblance, à un certain Petranowicz dont nous n'avons malheureusement que des traces infimes.
- 18] AGAD, ARP 406, *Batimens, Arts, Sciences, livres* : « 1 julius : Bacciarelli et 2 garçons et models # 114 ». Bacciarelli touchait alors de cette somme, comme à compte du plafond de la Chambre de Marbre au Château royal de Varsovie 100 ducats, 4 ducats pour ses deux dessinateurs et 10 pour 2 modèles.
- 19] AGAD, ARP 406, *Batimens, Arts, Sciences, Livres* : « 1 augustus : pour les achats nécessaires à l'Académie de Bacciarelli # 20 ».
- 20] AGAD, AJP 191, fol. 25.

Les modèles augmentent aussi avec le temps : en 1780, on en compte trois dont deux femmes²¹. L'utilisation de modèle féminin a certainement pu choquer les contemporains. Voici du reste ce qu'écrivait Jędrzej Kitowicz, prêtre et chroniqueur de l'époque : « [Bacciarelli] sous le prétexte de perfectionner l'art de la peinture ouvrit un musée de peinture où se réunissaient les meilleurs peintres de Varsovie et au milieu d'eux, montée sur une table, une femme rétribuée se dévêtait jusqu'à la nudité et se mettait dans les positions qu'on lui demandait et les artistes la peignaient. Sa Majesté le Roi, cependant, assis dans une loge entre les peintres regardait avec goût l'original présenté pour être copié, parfois même l'invitait dans sa chambre à coucher où il la burinait de son burin naturel »²². Il faut, en effet, ici rappeler que la seule académie officielle qui semble avoir autorisé le modèle féminin ait été celle de Londres²³. Il est, du reste, symptomatique de constater que des années plus tard lorsque Marcello Bacciarelli tentera de nouveau la création d'une académie des beaux-arts, cette fois-ci auprès du pouvoir prussien, puissance co-partageante, il ne sera plus question que d'un modèle masculin²⁴.

On peut supposer que le nombre des jeunes gens étudiant dans l'atelier de Bacciarelli n'exédait pas la dizaine, d'une part en raison du nombre de planches à dessiner²⁵, d'autre part de la relative exigüité des locaux au château de Varsovie²⁶ et des multiples occupations des professeurs qui sont avant tout au service du roi à exécuter ses multiples commandes. En fin d'études, qui ont pu durer 4 ans²⁷, il semble qu'il y ait eu un concours comme paraît l'indiquer la belle sanguine de Franciszek Pinck, fils d'un sculpteur actif à la cour de Stanislas Auguste qui porte la mention : « Figure des médailles de l'Ecole d'en bas 7 8bre 1782 » (FIG. 1)²⁸. Ces jeunes gens étaient récompensés de la médaille *Diligentiae* (FIG. 2-3) qui avait été créée en 1767 dans un premier temps pour récompenser le corpus de l'Ecole des Cadets, puis s'était vu

21] AGAD, AJP 363, fol. 4, *Détail des 400 ducats donnés par mois à Mr Bacciarelli*, « [...] Pour la Villare, modèle, 10, pour la Damarzewska modèle 5, pour Piegaczyński, modèle 5 [...] ».

22] KITOWICZ 1971, p. 334.

23] PEVSNER 1999, pp. 102, 122 note 47.

24] *Lettre adressée au roi de Prusse avec présentation du projet de l'académie datée du 30 7bre 1802*, BN 3774, fol. 65-66 v.

25] AGAD, AJP 204, fol. 53 : *Pour l'usage des peintres* : « Planches à l'usage des dessinateurs : 10 ».

26] Il existait au Château royal deux ateliers, l'un au rez-de-chaussée, notamment à l'usage des sculpteurs et l'un au premier étage. Cf. CHYCZEWSKA 1967, pp. 92-95.

27] Nous ne savons pas exactement la durée des études, mais on peut supposer qu'elle était proche de celle préconisée dans la projet d'académie des beaux-arts du grand maréchal de la Couronne, Michal Wandalin Mniszech. RASTAWIECKI 1850, p. 319.

28] Cabinet des Estampes de l'Université de Varsovie, inv. Zb. Król. T. 174 n^o 183 (Zb.d. 10116).

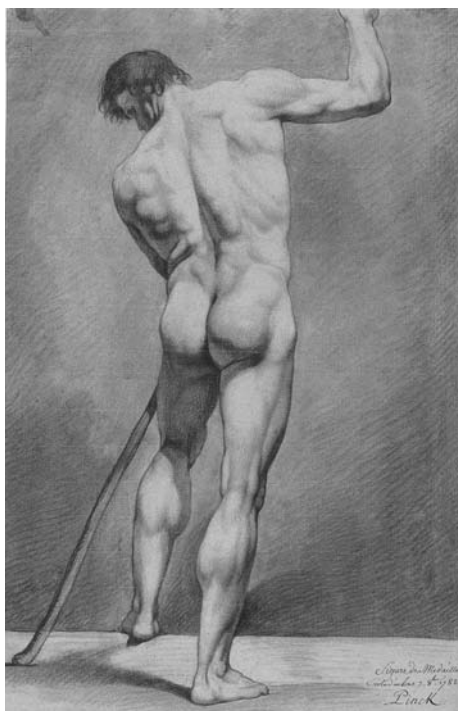


Fig. 1. Franciszek Pinck, *Étude académique*, Cabinet des Estampes de l'Université de Varsovie
[photo Krystyna Dąbrowska].

étendre à l'ensemble des écoles du royaume afin d'en récompenser les meilleurs éléments²⁹.

Les jeunes gens les plus doués de l'Atelier de Bacciarelli se voient confier la copie de dessins ou estampes pour laquelle leur travail est récompensé d'un à deux ducats³⁰ et éventuellement de la dite médaille³¹. On sait également qu'ils ont pu être appelés à aider à l'exécution des décors des nombreuses fêtes données par le roi³². Les plus prometteurs, enfin, sont envoyés se perfectionner à Rome ou Paris, comme Józef Wall, Ferdynand Pinck, ou encore Karol Dollinger ou bien se voient proposer une place dans l'atelier.

L'académie de Varsovie ne verra pas le jour, les circonstances n'étaient guère favorables. Peut-être, comme le souligne Jean Fabre³³, que le roi ne

29] SADOWSKI 1904, p. 125.

30] AGAD, ARP 420, *Batimens, Arts et Sciences* : « 6 février [1787] : J'ai donné pour les copies des desseins de Mr Worsley aux élèves de l'Atelier 2 [ducats] Bing, 1 Bilincki, 1 Kotanski, 1 Kociarski, 1 Blirquet, 1 Skarbowski, 1 Juaszkievicz ».

31] AGAD, ARP 418, *Batimens, Arts et Sciences* : « 14 mai [1785] : Au petit Pinck élève de l'atelier une médaille Diligentiae d'argent ».

32] AGAD, ZP 368, fol. 9 : *Etat général de la dépense de l'illumination au parc d'Ujazdów le 23 août 1783*. « [...] On n'a pas porté en compte le diner donné à Plersch, Antonio et aux jeunes gens de l'atelier qui ont fait des guirlandes etc pour orner la salle au rez-de-chaussée du pavillon des Bains ».

33] FABRE 1952, pp. 394-395.



FIG. 2. Médaille *Diligentiae*, avers, Château royal de Varsovie [photo Andrzej Ring].



FIG. 3. Médaille *Diligentiae*, revers, Château royal de Varsovie [photo Andrzej Ring].

voulut pas heurter les préjugés nationaux trop enclins à voir dans le souci de l'art une préoccupation indigne d'un souverain, ou peut-être, ainsi que le pense Marek Kwiatkowski³⁴, la création d'une Académie aurait donné un cadre trop rigide limitant l'ingérence du roi en matière artistique.

Après sa mort, on reprocha à Bacciarelli d'avoir négligé ses obligations de professeur et d'avoir laissé les jeunes de l'Atelier livrés à eux-mêmes³⁵. On peut supposer, en effet, qu'au fil du temps, ses devoirs augmentant, il consacra moins de temps à leur formation qu'à ses débuts d'autant plus qu'il s'était entouré d'une équipe de peintres qui l'épaulèrent non seulement dans la réalisation des nombreux ouvrages pour le roi, mais aussi dans ses fonctions didactiques. Fryderyk Bacciarelli, son fils aîné, qui chercha à réhabiliter la mémoire ternie de son père écrit, et cela semble crédible, que malgré ses nombreux devoirs en tant que directeur des bâtiments du roi, son père consacrait quotidiennement deux heures à ses élèves³⁶.

L'embryon d'académie ne constitue qu'une faible part de l'activité de Marcello Bacciarelli. Stanislas Auguste avait dès les débuts de son règne entrepris de vastes chantiers, non seulement au Château royal de Varsovie, laissé quelque peu à l'abandon par ses prédécesseurs, mais château qui, en raison du système électif du roi en Pologne, n'était pas sa propriété, mais celle de la « République des Deux Nations », mais aussi à Ujazdów aux portes de Varsovie afin d'en faire sa résidence privée. Stanislas Auguste avait, en effet, tout juste après son élection fait l'acquisition d'un domaine, composé d'un château et d'un vaste parc avec notamment un pavillon appelé « Łazienki », c'est-à-dire les Bains. Le château d'Ujazdów va être le premier des grands chantiers entrepris par Stanislas Auguste qui désire en changer l'agencement et la décoration intérieure. La direction des travaux est dans un premier temps confié à Dominik Merlini, architecte du roi et à Karol Schmidt, staroste de Brodnica. Stanislas Auguste conféra par la suite le titre de directeur des bâtiments à August Moszyński, fils d'une fille naturelle d'Auguste II, architecte amateur, grand amoureux des arts, collectionneur passionné et ami du roi. Les travaux s'éternisent et en 1769 il est habitable mais pas fini, notamment en raison de constants changements dans la conception³⁷. En 1772, August Moszyński se voit éloigné à cause de trop grandes

34] KWIATKOWSKI 1983, pp. 260-261.

35] Ce texte anonyme a été publié en 1919 sous le titre « Krótki rys malarstwa w Polsce » [Courte esquisse de la peinture en Pologne] dans *Rozmaitości*, n° 33, p. 130, supplément à la gazette *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, n° 81.

36] *Rozmaitości*, n° 40, pp. 163-164, supplément à la gazette *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, n° 98.

37] TATARKIEWICZ 1957, p. 12.

dépenses. Le roi y a englouti plus de cinq millions, ce que reconnaissait August Moszyński qui prend la plume pour se défendre dans un long plaidoyer en date du 15 juin 1772³⁸ : « On m'accuse de vous avoir ruiné, écrit-il, on m'accuse d'avoir détourné des sommes considérables d'Ujazdów, on m'accuse d'avoir trois millions de dettes et d'avoir accumulé les vôtres à Ujazdów. Voilà les principaux griefs qu'on m'impute »³⁹. Moszyński continue en rejetant la faute sur ses prédécesseurs Merlini et Schmidt et il ajoute : « Si on a des fautes à me reprocher qu'on le fasse en ma présence et non derrière le dos comme cela ne s'est que trop pratiqué avec toute l'adresse italienne »⁴⁰. Toute cette adresse italienne ne peut se rapporter qu'à Marcello Bacciarelli. En 1772, Bacciarelli a déjà réalisé des œuvres certainement majeures dans l'esprit du roi, telles que son portrait de couronnement ou encore l'*Audience chez le meunier*, l'une des premières grandes compositions historiques du peintre relatant l'entrevue du roi avec ses proches après son enlèvement en 1771. Bacciarelli, sachant écouter le roi, obtempérer, suivre ses désirs et même les prévenir est déjà vraisemblablement à ce moment-là son interlocuteur privilégié en matière artistique.

Est-ce qu'un directeur des bâtiments était vraiment utile ? De l'éloignement d'August Moszyński à la création de la Commission des Bâtiments cinq années vont s'écouler, mais les différents chantiers continuent de battre leur plein. Tout un système de contrôle à différents niveaux fonctionne, en effet, avec architectes, burgraves, jouant en quelque sorte un rôle d'administrateur, écrivains qui, entre autres, tiennent les registres et enfin contrôleurs financiers.

Afin d'éviter les problèmes survenus avec August Moszyński, le roi aura l'idée d'une création d'une sorte de triumvirat composé de Marcello Bacciarelli, du général Etienne de Rieule, surtout connu pour ses traités d'agriculture, et jouant plutôt ici un rôle de figurant, et enfin de Joseph Duhamel qui fut tour à tour secrétaire du roi, son garde-estampe et son lecteur engagé comme secrétaire de la dite Commission des Bâtiments. Cette structure ne fonctionnera que de 1777 à la mi-année 1781 et sera supprimée pour cause économique. Joua-t-elle un rôle important ? On peut supposer que non et qu'elle fut surtout créée pour évincer complètement et de façon élégante August Moszyński et dissimuler l'ascension de Bacciarelli. En tout cas six mois après la suppression de la Commission un écrit adressé au roi demandait à ce que la direction

38] BCz, 676, fol. 493-521.

39] *Ibid.*, fol. 493.

40] MAŃKOWSKI 1976, p. 52 ; BCz, 676, fol. 514.

des bâtiments soit confiée à une seule main⁴¹. Duhamel, dont on peut reconnaître l'écriture, n'en est vraisemblablement pas l'auteur. Le texte reproche à la Commission les doubles emplois, la mésintelligence, la négligence. Deux ans plus tard, Stanislas Auguste partant pour la diète à Grodno confiait à Marcello Bacciarelli la direction de tous ses bâtiments⁴² et deux ans plus tard le nommait officiellement directeur des bâtiments⁴³. En vingt ans Marcello Bacciarelli était parvenu au sommet de sa carrière. On peut considérer que cette nomination s'inscrivait dans un processus depuis longtemps annoncé et marquait le point d'orgue à la carrière du peintre qui avait su parvenir à gagner l'entière confiance du roi et son amitié.

La Commission des Bâtiments précédemment annulée ou cette direction en elles-mêmes ne menèrent aucune politique artistique propre, puisque tout reposait entre les mains du roi. Bacciarelli joua un rôle d'intermédiaire docile entre le roi architecte, ainsi que Marek Kwiatkowski le nomme, qui avait des conceptions sur tout et décidait de tout jusqu'aux moindres détails et les artisans de la réalisation de ses projets. Bien sûr Bacciarelli eut la lourde tâche, hormis celle du contrôle des collections, de superviser tout travaux, toutes fêtes ou illuminations, sans compter les manufactures, les jardins et beaucoup de choses qui avaient peu à voir avec la vie artistique. Mais il fut seconder, tout d'abord à l'Atelier par l'un de ses premiers élèves, Mateusz Tokarski, et en ce qui concerne les autres domaines par les burgraves et écrivains qui jouèrent toujours un rôle considérable.

Un dessin anonyme présente une satire de la direction des bâtiments⁴⁴ (FIG. 4). Marcello Bacciarelli, que l'on peut reconnaître à sa palette, y est présenté avec des oreilles d'âne, allusion au roi Midas et sa légendaire richesse, mais peut-être à un esprit borné. Bacciarelli présente au roi toute une série de projets. Stanislas Auguste, connu pour sa vue basse, est reconnaissable à sa lorgnette⁴⁵, à ses pieds un sac rempli d'argent se déverse symbole du gaspillage à la cour de Pologne. Au fond le château d'Ujazdów dont le roi, après avoir hésité à le faire détruire, s'en est défait en mai 1784 l'offrant à la ville de Varsovie afin qu'il soit transformé en casernes⁴⁶. Devant deux lourdes charrettes transportent à la carrière des projets et réa-

41] AGAD, ZP, 231, fol. 287.

42] AGAD, ZP, 368, fol. 19-22 v., *Ordres laissés à Mr Bacciarelli le 26 août 1784*.

43] TATARKIEWICZ 1919, p. 85.

44] Ce dessin conservé au Musée National de Varsovie (MNW, Rys. Pol. 14954), qui a pour titre « *Tableau allégorique de la Direction des Bâtiments de S. M^e le Roi de P... avec ce qui est relatif* » a déjà fait l'objet d'une étude de Maria Mrozińska en 1951. Ce travail très perspicace demande cependant pour certains points une nouvelle réinterprétation.

45] MAGIER 1963, p. 87.

46] TATARKIEWICZ 1957, p. 24.

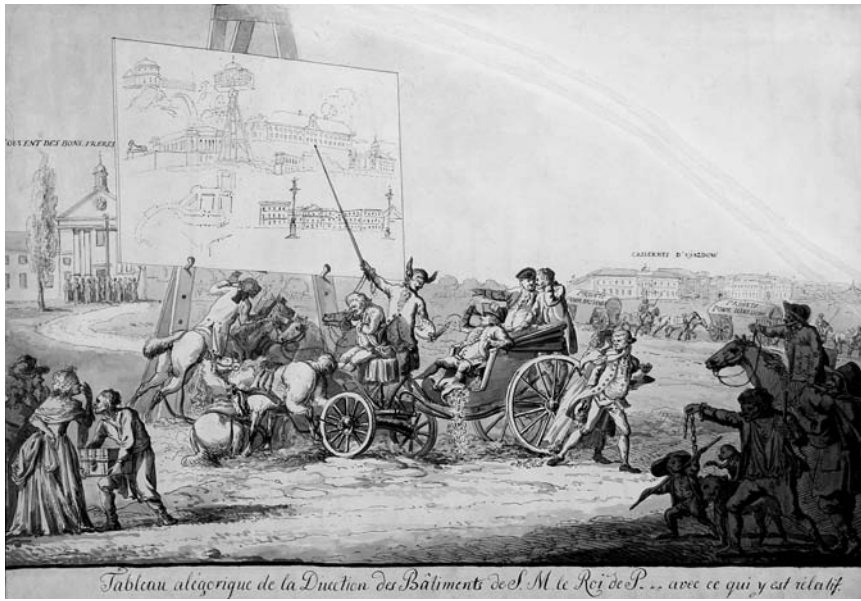


Fig. 4. Anonyme, *Tableau allégorique de la Direction des Bâtimens...*, Musée National de Varsovie [photo Piotr Ligier].

lisations dont le roi s'est débarrassé. Au second plan à droite un architecte arrive avec un livre sous le bras portant l'inscription « contre-projets », symbolisant les constants changements de conception du roi. A côté du carrosse, il me semble qu'il faut y voir August Moszyński, aux poches percées perdant l'argent que de l'autre côté lui remet une femme. August Moszyński complètement décrédité et poursuivi par ses trop nombreux créanciers prit incognito en 1785 la route de l'Italie. La femme qui essayait de le retenir est peut-être Madame Brzozowska son amie à qui il était redevable d'argent. A l'arrière du carrosse, le général Jan Baptysta Komarzewski, proche collaborateur du roi pour le militaire, mais dont une des charges était également d'organiser les déplacements du souverain et de l'accompagner, à côté de lui le muet Wilczewski que le roi utilisait pour des missions de confiance mais dont la présence ici peut être une allusion à son frère le chambellan Jerzy Wilczewski, gendre de Bacciarelli et qui à se titre bénéficiait des faveurs royales⁴⁷. A l'avant le cocher qui mène l'attelage serait Franciszek Ryx, premier valet de chambre et personnage clé qui

47] Dans ses mémoires le bibliothécaire du roi Marc Reverdil, qui se plaignait de l'indifférence du roi face à sa mauvaise situation financière, écrivait le 17 avril 1783 : « C'est qu'il [Stanislas Auguste] s'occupait de faire dans ce même temps et en trouvait bien les moyens à faire une dot à Melle Bacciarelli, c'est à dire à donner une grosse somme d'argent à un homme qui a une pension énorme et un sort assuré et ses fils élevés et placés et à faire à un jeune homme qui sort de page, Mr Wilczlewski] une fortune plus considérable et plus solide que ne seroit la mienne, même si on ne m'en voloit pas le tiers pour ajouter à celle de ce jeune homme [...] ». BN, BOZ 802, fol. 135 v.

disposait de la cassette royale et était chargé des paiements, notamment de celui de l'Atelier qui dépendait financièrement de la cassette du roi. Se détournant de la scène, Joseph Duhamel, reconnaissable à son livre, symbole de sa fonction première de lecteur, cherche à s'enfuir de ce désordre et qui, du reste, mécontent finira par quitter le service du roi, à gauche deux femmes de petites vertus, peut-être allusion aux deux modèles féminins de l'Atelier, hélant le roi. Un noble polonais leur apporte un lourd coffre rempli certainement d'argent, symbole des dépenses faites par Stanislas Auguste pour les femmes⁴⁸. Enfin, on voit en face une procession quittant l'église des Bons Frères qui semble mettre ainsi deux aspects du roi en opposition, sa vie dissolue et sa piété, la présence du couvent des Bons Frères pouvant également être une allusion à l'hôpital qu'ils tenaient et était destiné aux déments. On peut à mon avis dater cette satire de 1785 en raison de la présence de Moszyński qui partit à cette époque pour l'Italie où il devait mourir. Les bouffons du premier plan sont les spectateurs de toute cette bouffonnerie qui est plus grande que la leur.

Ce dessin anonyme était jusqu'alors attribué à Jean-Pierre Norblin de la Gourdain⁴⁹. Il nous semble cependant qu'il faille plus se tourner vers quelqu'un d'autre. Norblin, actif auprès des Czartoryski, possédait une situation confortable et lorsqu'il travaillait pour le roi était largement rétribué. En revanche, si l'on regarde le cursus des peintres engagés dans l'atelier leur chance de promotion était quasiment nulle. Ce fut le cas par exemple d'Antoni Albertrandi, qui pendant plus de dix ans reçut une petite pension de 10 ducats par mois qui ne fut augmentée qu'en août 1788 grâce à une gratification particulière accordée par le roi et que le peintre préféra voir ajoutée à sa pension mensuelle qui passa ainsi à 20 ducats plutôt que de toucher une somme relativement importante en une seule fois⁵⁰. Anton Friedrich Lohrman dessinateur de talent et copiste était également l'un de ceux-là confiné à une petite pension sans chance d'avancement. L'auteur de cette satire était parfaitement informé des mécanismes et des faiblesses de la direction des bâtiments. Si l'on regarde les dessins de Lohrman, comme celui d'une actrice allemande de passage à Varsovie⁵¹ où dans l'admirateur libidineux de la jeune femme se retrouvent certains traits du roi (FIG. 5), on peut supposer qu'il en fût éventuellement l'auteur, sans bien sûr pouvoir l'affirmer. Anton Friedrich

48] On sait par exemple qu'un trousseau de linge d'une valeur de 500 ducats fut offert au modèle Gurska, AGAD, AJP 371, fol. 8.

49] MROZIŃSKA 1951, p. 146.

50] AGAD, AK III / 1145, fol. 807.

51] Cabinet des Estampes de l'Université de Varsovie, inv. Zb. Król. T. 171, n° 212 (Zb.d. 7614).



Fig. 5. Friedrich Anton Lohrman, *Coiffure d'une comédienne allemande...*, Cabinet des Estampes de l'Université de Varsovie [photo Krystyna Dąbrowska].

Lohrman, en contact avec Stanislas Auguste au moins depuis avril 1781⁵² fut engagé dans l'Atelier à partir de juin 1782 avec un salaire de 10 ducats⁵³. Fut-ce contre la volonté de Bacciarelli ? En tout cas ses rapports avec le premier peintre du roi ne semblent pas avoir été dès le début au meilleur niveau, puisque quelques mois à peine après son engagement, en septembre 1782, c'est par l'intermédiaire d'August Moszyński, alors en semi disgrâce, et non par Bacciarelli, que Lohrman supplie le souverain de lui « donner un petit logement »⁵⁴. Lohrman sera de même le premier artiste à quitter le service du roi au mois de juillet 1792. A cette date une nouvelle réforme financière touche la cassette du roi visant à une réduction de la dépense. L'Atelier, qui dépend de la cassette royale, n'est pas touché, les pensions demeurent les mêmes à l'exception de celle de Lohrman qui dans un premier temps devait voir son salaire diminué de 2 ducats⁵⁵. Ce qui était initialement prévu ne se fera pas ; un rajout d'une autre main sur le même document indique : « Lorman complètement sorti »,

52] AGAD, ARP 414, *Batimens, Arts et Sciences* : « Avril : par[?] à Lorman pour sa marchande ...[?] # 8 » ; ARP 415 *Batimens, Arts et Sciences* : « Avril [1782] A Lorman soldé l'achat de ses dessins ».

53] AGAD, ARP 415, *Batimens, Arts et Sciences* : « Juin 1 : Atelier avec Lorman, 10 [ducats] convenus ».

54] BCz, 676, fol. 1287.

55] AGAD, AJP 379, fol. 2-10 : *Livret de la tabelle à la charge de la cassette du Roi avec la réforme à dater du 1^{er} juillet 1792*, fol. 7.

ce qui est confirmé par d'autres documents⁵⁶. Lohrman, vexé par cette diminution qui seul le touchait parmi les professeurs de l'Atelier, partit-il de son propre gré ou fut-il après réflexion renvoyé ? Nous ne pouvons le dire. Dans le courant du même mois, il reçut des mains de Tokarski la somme de 30 ducats s'engageant à ne « former aucune prétention ni importuner davantage Sa Majesté »⁵⁷. Le roi, cependant, continuera à aider l'artiste en lui achetant occasionnellement des dessins. Il faut, de plus, ajouter que Marcello Bacciarelli qui, aux regards des sources, semble avoir été affable et prêt à aider, refusa de secourir l'artiste tombé dans le plus grand dénuement après le départ du roi en exil⁵⁸. On n'aura jamais la certitude de la paternité de cette satire, quasi caricature, de l'organisation de la direction des bâtiments, mais celui qui en fit la dérision n'en était pas le bénéficiaire et ne pouvait que retirer amertume en voyant le désordre et le gaspillage qui selon lui y régnait. Et Lohrman put justement être celui-ci.

La position rapidement acquise par Bacciarelli fit que lui et sa famille purent aisément susciter la jalousie. Il faut dire que malgré cette satire, les suspicions de malhonnêteté nées après la mort du roi et les critiques posthumes, Bacciarelli fut de toute évidence un très bon artiste, un bon professeur, un bon et honnête administrateur et un véritable patriote de la monarchie de Stanislas Auguste.

56] AGAD, ARP 425, *Batimens, Arts et Sciences* : « juillet : sortis 10 [ducats] Lorman [...] ».

57] AGAD, AK III / 1228, fol. 142.

58] Le roi ayant entendu dire de Lohrman était tombé dans la plus grande misère demandait à Bacciarelli dans sa lettre du 11 octobre 1796 de l'aider en l'employant ne serait-ce que pour faire les fonds. Cfr. BN III / 3291, fol. 132 ; RYSZKIEWICZ 1988, p. 392. Bacciarelli le 16 octobre lui répondait : « Il est très vrai que Lorman est dans la dernière misère. Il ne l'aiderai en rien si je l'employait à faire des fonds. V[otre] M[ajesté] sais que je me suis abituai [sic!] à tout faire moi-même ». BN III / 3291, fol. 133 v.

INSTITUTIONS ET COLLECTIONS DES SOURCES NON PUBLIÉES

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych (Archives Centrales des Actes Anciens).

AGAD, AJP – Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej (Archives du prince Józef Poniatowski et de Maria Teresa Tyszkiewicz).

AGAD, AK – Archiwum Kameralne (Archives de la Chambre Economique de Sa Majesté).

AGAD, ARP – Archiwum Rodzinne Poniatowskich (Archives de la famille Poniatowski).

AGAD, ZP – Zbiór Popielów (Collection Popiel).

BN – Biblioteka Narodowa (Bibliothèque Nationale de Varsovie).

BN, ms III / 3289 : *Korespondencja i papiery Marcellego Bacciarellego z lat 1764-1796* (Correspondance et papiers de Marcello Bacciarelli des années 1764-1796).

BN, ms III / 3290 : *Listy Jana Chrystiana Kamsetzera do Marcellego Bacciarellego* (Lettres de Jan Chrystian Kamsetzer à Marcello Bacciarelli).

BN, ms III / 3291 : *Korespondencja Marcellego Bacciarellego z królem Stanisławem Augustem z lat 1796-1798* (Correspondance de Marcello Bacciarelli avec le roi Stanislas Auguste des années 1796-1798).

BN, ms 3774 : *Papiery i spuścizny Marcellego Bacciarellego dotyczące utworzenia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych* (Papiers après Marcello Bacciarelli concernant l'ouverture à Varsovie d'une Académie des Beaux-Arts).

BN, BOZ – Biblioteka Ordynacji Zamoyskiej (Bibliothèque du majorat Zamoyski).

BN, BOZ ms 802 : *Mémoires de Marc Reverdil Bibliothécaire du Roy Stanislas Auguste 1765-1787*.

BCz – Biblioteka Czartoryskich w Krakowie (Bibliothèque Czartoryski à Cracovie).

BCz, ms 676 : *Korespondencja Stanisława Augusta z Augustem Fryderykiem Moszyńskim z lat 1764-1786* (Correspondance de Stanislas Auguste avec August Fryderyk Moszyński des années 1764-1786).

BCz, ms 782 : *Zbiór korespondencji i materiałów do spraw artystycznych i częściowo naukowych ze zbiorów Stanisława Augusta* (Correspondance et documents pour les affaires artistiques et en partie scientifiques provenant des papiers de Stanislas Auguste).

BIBLIOGRAPHIE

- BATOWSKI, Z. 1936 : *Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta*, Warszawa.
- CHYCZEWSKA, A. 1967 : "Malarnia na Zamku Królewskim 1766-1818", *Rocznik Warszawski*, VI, pp. 38-122.
- CHYCZEWSKA, A. 1973 : *Marcello Bacciarelli*, Wrocław.
- FABRE, J. 1952 : *Stanislas Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*, Paris.
- KITOWICZ, J. 1971 : *Pamiętniki czyli Historia polska*, éd. P. Matuszewska, Z. Lewinówna, Warszawa.
- KWIATKOWSKI, M. 1983 : *Stanisław August Król-Architekt*, Wrocław.
- LORENTZ, S. 1951 : "Prace architekta Louisa dla Zamku warszawskiego", *Biuletyn Historii Sztuki*, XIII, n° 4, pp. 39-74.
- MAGIER, A. 1963 : *Estetyka Miasta Stołecznego Warszawy*, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- MAŃKOWSKI, T. 1976 : *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa.
- MROZIŃSKA, M. 1951 : "Satyra na dyrekcję budowli Jego Król. Mości Stanisława Augusta", *Biuletyn Historii Sztuki*, XIII, n° 4, pp. 138-149.
- PEVSNER, N. 1990 : *Les académies d'art*, Paris.
- RASTAWIECKI, E. 1850 : *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa.
- RYSZKIEWICZ, A. 1988 : "Lohrmann", *Rocznik Historii Sztuki*, XVII, pp. 381-393.
- SADOWSKI, H. 1904 : *Ordery i oznaki zaszczytne w Polsce*, Warszawa.
- TATARKIEWICZ, W. 1915 : "Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta", *Przegląd Historyczny*, XIX, pp. 329-342.
- TATARKIEWICZ, W. 1919 : *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa.
- TATARKIEWICZ, W. 1957 : *Łazienki warszawskie*, Warszawa.

STRESZCZENIE

MARCELLO BACCIARELLI JAKO ORGANIZATOR
ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO NA DWORZE OSTATNIEGO KRÓLA POLSKI

Wkrótce po swoim przybyciu do Polski w 1766 r. Marcello Bacciarelli przedstawił królowi projekt założenia w Warszawie Akademii Sztuk Pięknych. Miała ona kształcić młodych, wyróżniających się talentem poddanych królewskich, aby – jak pisał Bacciarelli – „sprawić, żeby w kraju rozkwitały sztuki piękne”. Akademia za panowania Stanisława Augusta nie powstała, ale Bacciarellemu udało się tak zorganizować swoją pracownię w Zamku warszawskim, że przekształcił ją w sprawnie funkcjonujący ośrodek nauczania artystycznego. Pracownia, zwana Malarnią, liczyła stale około dziesięciu uczniów, rekrutowanych często spośród dzieci osób zatrudnianych na dworze królewskim. Korzystali oni z finansowego wsparcia władcy, który opłacał nauczycieli oraz materiały niezbędne do pracy, najzdolniejszym uczniom wypłacając z czasem drobne wynagrodzenie za pracę na rzecz Malarni. Nauczanie przebiegało według wzorców akademickich: zaczynało się od nauki rysunku na podstawie rycin, następnie odlewów gipsowych, aby w końcu prowadzić studia z żywych modeli. Adeptów pierwszych lat nauczania kierowano według ich zdolności do dalszych studiów w zakresie malarstwa, rzeźby lub architektury. Działalność dydaktyczna Bacciarellego stanowiła jednak tylko niewielką część jego obowiązków na dworze. Artysta szybko zdobył sympatię i zaufanie króla, który w 1777 r. mianował go jednym z trzech członków Komisji Budowli Królewskich. Zadaniem Komisji było zarządzanie i ścisła kontrola nad wydatkami związanymi z pracami budowlanymi władcy. Rozwiązana została w 1781 r., a odpowiedzialność za prowadzenie wszystkich prac król powierzył, w 1784 r., Bacciarellemu. Dwa lata później malarz oficjalnie uzyskał urząd i tytuł Dyrektora Budowli Królewskich. Do jego bardzo licznych obowiązków należała organizacja wszelkich prac związanych z realizacją planów budowlanych i artystycznych króla, począwszy od wyboru projektantów i projektów, przez dobór i opłacanie wykonawców, kontrolę nad realizacją inwestycji i jej końcowym rozliczeniem. Oprócz tego Bacciarelli sprawował opiekę nad zbiorami i zakupami artystycznymi króla, a także kontrolę nad wszelkimi pracami realizowanymi przez architektów i artystów królewskich oraz wydatkami intendentów zarządzających budowlami należącymi do władcy. Sam również, przynajmniej raz do roku, musiał zdawać sprawozdanie ze swych poczynań i wydatków Komisji Skarbowej przy Radzie Nieustającej. Po śmierci króla Bacciarelli podejrzewany był o nadużycia i zarzucano mu nieuczciwość. Udało mu się jednak całkowicie oczyścić z zarzutów. Zajmuje on kluczową pozycję w epoce Stanisława Augusta, zarówno jako malarz, jak też nauczyciel i organizator życia artystycznego.

LA SCALATA SOCIALE DI BACCIARELLI.
NUOVI DATI NELLA GENEALOGIA
DEL PRIMO PITTORE
DI SUA MAESTÀ IL RE DI POLONIA
E L'INVENTARIO POSTUMO
DEI SUOI BENI DEL 1818

LA STORIOGRAFIA CI RIFERISCE INFORMAZIONI CERTE E INFORMAZIONI IPOTIZZATE. Grazie alle prime, riportate nelle migliaia di autorevoli pubblicazioni come enciclopedie, dizionari biografici, monografie, veniamo a conoscenza di fatti che costituiscono la base delle cognizioni come, ad esempio, la vita e le opere di vari artisti. Tuttavia, l'esperienza quotidiana della ricerca insegna fin troppo spesso che i fatti descritti da decenni non devono essere accettati con assoluta certezza. Oggi è il caso di Bacciarelli.

Si ritiene da sempre, in modo quasi indiscusso, che il pittore sia nato il 16 febbraio del 1731, anche se nessuno ha mai fornito l'attendibile fonte di questo dato. Zygmunt Batowski, rifacendosi alle ricerche precedenti di Sebastiano Ciampi e di Edward Rastawiecki, pensava che tale informazione fosse stata dedotta dall'iscrizione sulla lapide tombale di Bacciarelli, un tempo collocata nella cattedrale di San Giovanni a Varsavia e durante l'ultima guerra scomparsa tra le macerie¹ [FIG. 1]. Nell'iscrizione si leggeva che il pittore era morto il 9 gennaio del 1818 dopo aver vissuto «86 anni, undici mesi e undici giorni»²; la data di nascita risulterebbe quin-

1] BATOWSKI 1951, p. 77; CIAMPI 1830, p. 74; RASTAWIECKI 1850, p. 18.

2] CZAJEWSKI 1899, pp. 192-193.

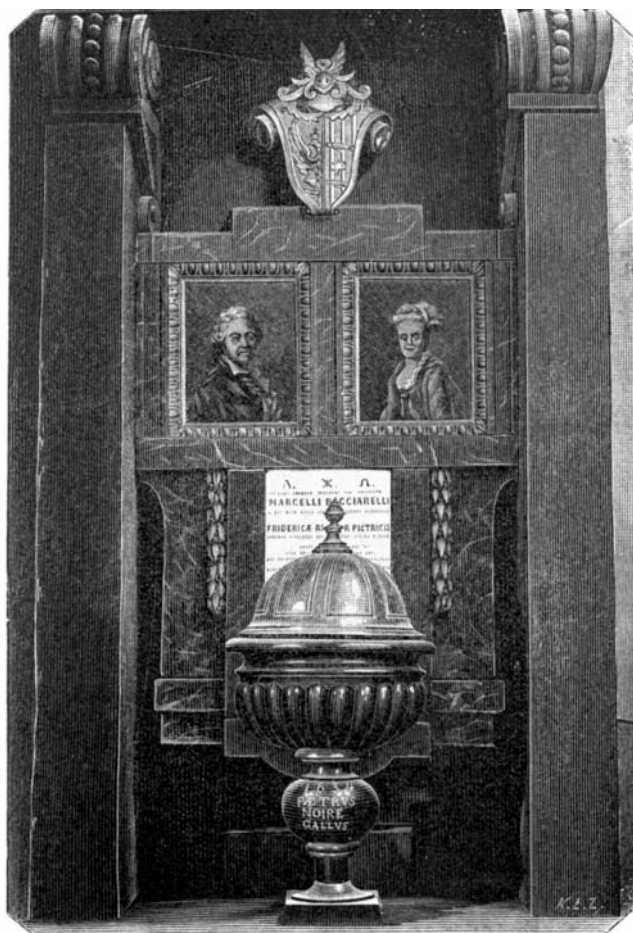


Fig. 1. Lapide tombale di Bacciarelli nella Cattedrale di S. Giovanni a Varsavia, scomparsa.

di essere il 30 gennaio del 1731. Calcolo sbagliato, sia per il fatto che la data stessa della morte non era riportata correttamente, sia per altri motivi alquanto inspiegabili. Qualche mese fa, durante una mia ricerca volta a chiarire alcuni dati circa la genealogia del pittore sulla quale esistono ancora troppe lacune, ho avuto la fortuna di trovare un documento fondamentale: l'atto del battesimo conservato presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma dal quale risulta che Marcello Filippo Antonio Pietro Francesco Bacciarelli nacque a Roma il 10 febbraio 1731 alle ore 10 di mattina da Filippo, pesarese, e da Ortensia Salvati, romana e venne battezzato cinque giorni dopo nella parrocchia di San Marcello³

3] ASVR, Liber Baptisatorum, *San Marcello*, vol. XXXIV: 1730-1734, fol. 30 v.



FIG. 2. Chiesa di S. Marcello, Roma.

[FIG. 2]. I nomi che gli vennero imposti (a parte quello del santo a cui era intitolata la parrocchia battesimale) erano quelli del padre e del fratello morto in tenera età. Dal medesimo atto veniamo a sapere che sua madre si chiamava di cognome Salvati e non Capazzi, come era stato asserito fino ad ora. Sembra che l'errore sia scaturito dal cognome del padrino, Carlo Capaci (o Capace), menzionato nello stesso documento, così come anche il cognome della madrina, la zia di Marcello, Cecilia Salvati, sorella minore della madre.

I documenti da me rintracciati nell'Archivio Storico del Vicariato permettono di ricostruire l'ambito familiare di Marcello, la sua giovinezza, come anche la condizione sociale della sua famiglia.

Il 16 giugno 1726 il futuro padre del pittore, Lorenzo Filippo Gasparo Bacciarelli, poi chiamato Filippo, sposò Ortensia Girolama Salvati, figlia di Pietro Salvati e Lucia Poli, nella parrocchia di Santa Maria in Via, parrocchia materna della sposa⁴ [FIG. 3]. Possiamo ipotizzare che i due, trasferitisi immediatamente dopo il matrimonio, vissero per un anno e mez-

⁴ ASVR, Matrimoniorum Liber, *Santa Maria in Via*, vol. E: 1714-1782, fol. 96 v.



FIG. 3. Chiesa di S. Maria in Via, Roma.

zo nella parrocchia di San Pietro in Vaticano, dove si trovava l'abitazione di Filippo Bacciarelli e di suo padre, Giovanni Antonio, entrambi originari di Pesaro. Nel 1727 dall'unione nacque la prima figlia, Benedetta. L'anno successivo la giovane coppia ritornò nella parrocchia di Santa Maria in Via, dove rimase ininterrottamente fino al 1737, come testimoniano gli *Stati delle Anime*⁵. Negli anni successivi nacquero numerosi figli: nel 1729 Pietro Francesco Gaetano Fidelio⁶, nel 1731 il terzogenito Marcello, nel 1732 Costanza⁷, nel 1735 Antonio Francesco Raffaele⁸, nel 1737 Zenobia Gertruda Francesca⁹. Possiamo dire con una certa sicurezza che almeno due dei primi figli abbiano raggiunto la maggiore età: Marcello e Costanza, registrata nel Libro dei Battesimi con i nomi di Anna Gertruda Teresa Costanza. Il primo figlio maschio, Pietro Francesco, morì a quindici mesi e venne sepolto nella cripta della Chiesa Santa Maria in Via¹⁰.

5] ASVR, Stati delle Anime, *Santa Maria in Via*, 1725-1728, 1735-1736, 1737-1739.

6] ASVR, Liber Baptisatorum, *San Marcello*, vol. XXXIII: 1725-1729, fol. 90 v.

7] *Ibid.*, vol. XXXIV: 1730-1734, fol. 65.

8] *Ibid.*, vol. XXXV: 1734-1738, fol. 8.

9] *Ibid.*, vol. XXXV: 1734-1738, fol. 78 v.

10] ASVR, Liber Mortuorum, *Santa Maria in Via*, vol. E: 1714-1760, fol. 76 v.

Gli *Stati delle Anime* indicano anche l'abitazione dove i Bacciarelli trascorsero i primi anni della loro vita matrimoniale: nel 1728 vivevano al primo piano di una casa al numero civico 60, nella strada che conduceva dalla chiesa di San Claudio verso il vicolo di Melangolo. Nello stesso documento è specificato il lavoro del padre di Marcello, che vi viene definito cuoco. Quest'ultimo dato non era ignoto: lo affermava già nel primo ventennio del XIX secolo il pittore Józef Peszka nel suo saggio inedito: *Notizie sui pittori polacchi*¹¹. Tale informazione era però poco gradita agli studiosi polacchi del secolo successivo, i quali – come Alina Chyżewska, autorevole e unica, fino ad oggi, biografa di Bacciarelli – non le davano credito¹². Quasi sotto lo stesso tetto, ovvero nella casa accanto a quella di Filippo, al numero civico 62, risulta che abitassero i suoi suoceri: Pietro Salvati definito sarto, sua moglie e tre figli, tra i quali un maschio. Da quel momento in poi, confortati ancora dagli *Stati delle Anime*, possiamo tracciare passo per passo le varie fasi della carriera sociale dei Bacciarelli, i quali inizialmente alloggiavano in un quartiere in cui abitavano e operavano soprattutto artigiani (sarti, calzolai, muratori, fornai, barbieri, etc). Se ne può dedurre, quindi, che le condizioni di vita dei Bacciarelli fossero piuttosto modeste: basti pensare che nelle stanze dove la famiglia alloggiava non viene segnalata la presenza di persone di servizio. La stessa situazione si riscontra in casa Salvati.

Dell'attività di Filippo non rimangono altre testimonianze oltre gli elenchi degli *Stati delle Anime* che, purtroppo, non specificano mai per chi egli abbia lavorato, facendo ipotizzare che avesse un incarico privo di rilievo. Di contro un altro cuoco dello stesso rione, un tal Pier Antonio Pastacalda [!] viene menzionato nelle vesti di «cuocomastro della Signora Marchesa Millini», residente nella stessa dimora della marchesa, in via del Corso. Qualunque fosse il carattere del lavoro di Filippo, l'attività di cuoco doveva rendere bene, visto che nel 1735 lo ritroviamo trasferito verso il Corso nella casa al numero civico 31. Al secondo piano di questa abitazione viveva anche suo suocero Salvati con l'intera famiglia. Sembra che quest'ultimo godesse dell'appoggio del genero, ancora non arricchito, ma benestante. È probabile che negli anni seguenti il processo di arricchimento della famiglia Bacciarelli sia proseguito: nel 1737 si perdono le tracce della presenza dei Bacciarelli nella parrocchia di Santa Maria in Via e ciò fa pensare che la famiglia (insieme con i suoceri Salvati) si fosse trasferita in un quartiere più ricco. Possiamo ipotizzare quello di via Giulia, dove ne-

11] BJ, 5396: J. PESZKA, *Wiadomość o malarzach polskich*, citato da: BATOWSKI 1951, p. 77.

12] CHYŻEWSKA 1973, p. 9.

gli stessi anni abitava Ignazio Brocchi, il quale, rimasto vedovo, nel 1750 circa contrarrà un secondo matrimonio con Costanza Bacciarelli, sorella di Marcello, molto più giovane del marito¹³. La mia ricerca non è ancora completata e dobbiamo purtroppo lasciare irrisolta la questione, così come quella del numero degli altri figli di Filippo Bacciarelli, nati fuori dalla parrocchia di Santa Maria in Via, dei quali sono rintracciabili soltanto Anna, individuata nel testamento di Marcello del 1811¹⁴ e Serafino, futuro ecclesiastico, segretario del ministro di Stanislao Augusto presso la Santa Sede, presente nelle lettere delle autorità polacche¹⁵.

Credo che i documenti da me ritrovati nell'Archivio Storico del Vicariato possano costituire un ulteriore contributo, non del tutto marginale, alla ricostruzione dei primissimi anni della carriera del pittore. Il 9 aprile 1764 nella parrocchia Santa Maria in Via morì Marco Benefial¹⁶, al quale Marcello Bacciarelli doveva la sua iniziazione nell'arte del pennello. È probabile che il futuro pittore, privo del sostegno della famiglia, per quanto riguarda la sua attività fosse stato all'inizio aiutato dal suo comparrocchiano, già ben noto a Roma come pittore erudito e contestatore della pittura "manierata", che lo accolse nella propria bottega.

Nel 1750 Marcello Bacciarelli decise di trasferirsi a Dresda approfittando dei suoi contatti con il direttore della Reale Galleria, Karl Heinrich von Heineken¹⁷. Bisogna ricordare che sei anni dopo l'arrivo del pittore a Dresda scoppiò la guerra dei Sette Anni che lo costrinse ad andare per la prima volta a Varsavia. Nella capitale polacca Bacciarelli incontrò Stanislao Augusto Poniatowski, futuro re di Polonia, e nell'arco di soli quattro-cinque anni egli riuscì non soltanto a stringere un rapporto stretto, umano e cordiale con questo giovane uomo di mondo, raffinato e colto, ma arrivò anche ad avere un forte ascendente su di lui, tanto da diventare il primo pittore di corte dopo l'ascesa di Poniatowski al trono nel 1764. In seguito riuscì a ottenere il prestigioso incarico di "direttore artistico" con il conferimento della responsabilità e del coordinamento di tutte le imprese architettoniche, pittoriche e decorative già avviate dal re. Bisogna riconoscere che Bacciarelli abbia dimostrato un notevole talento sia come pittore che come organizzatore della vita artistica a Varsavia, in tutte le sue strutture primarie. I prestigiosi riconoscimenti che egli ricevette grazie sia al sostegno del sovrano che alle proprie capacità culminarono con il titolo

13] ASVR, Fondo Mario Taglioni. Si veda anche: VALERIANI 1996, pp. 170-172.

14] WALLIS 1956, p. 124. L'originale del testamento è conservato nell'Archivio Storico del Castello Reale di Varsavia: AZK, ms D 1/252.

15] TATARKIEWICZ 1915, p. 12.

16] ASVR, Indice dei Morti, *Santa Maria in Via*, 1571-1824.

17] CHYCZEWSKA 1973, pp. 13-16.



FIG. 4. Diploma di nobilitazione di M. Bacciarelli, Museo Nazionale di Varsavia.

nobiliare conferitogli dalla Dieta nel 1768¹⁸ [FIG. 4]. Nel blasone che egli prese in quest'occasione si trovano nel campo a destra la mezza aquila bianca della Polonia sullo sfondo rosso, nel campo a sinistra le righe color argento e rosso, sulle quali, al centro, appare una stella d'oro a otto raggi tra due pesci color argento rivolti verso destra¹⁹.

Il segno più evidente della scalata sociale di Bacciarelli è costituito dall'inventario postumo dei suoi beni steso nel 1818, anno della sua morte, e tutt'oggi nelle mani dei discendenti del pittore a Varsavia²⁰. Scritto in lingua polacca, contiene non solo un elenco di immobili e oggetti di ogni sorta, ma soprattutto una grande quantità di accessori e materiali con i quali l'artista esercitava il suo mestiere. L'inventario era accompagnato da un atto di divisione dei beni ereditari che i tre figli di Marcello: Federico, Francesco e Anna, insieme alle figlie di un'altra sorella deceduta, Marianna, concordarono il 14 aprile 1818²¹.

18] *Volumina* 1860, p. 373; TRELŃSKA 2001, p. 510.

19] Il diploma della nobilitazione di Bacciarelli è conservato nel Museo Nazionale di Varsavia: MNW, Dział Zbiorów Specjalnych, ms 734. Si veda anche: MICHTA 1993.

20] *Inwentarz majątku ogólnego, tak nieruchomości jako i ruchomego po s.p. W. Marcellu Bacciarelli pozostatego* [1818], d'ora in poi: *Inwentarz* 1818. Manoscritto non paginato, la paginazione riportata è stata fatta in tempi recenti.

21] *Dział majątku po s.p. W. Marcellu Bacciarelli pozostatego*. [14. IV. 1818].

Bisogna sottolineare che il documento non specifica l'ubicazione esatta dei beni mobili descritti. Sappiamo, d'altronde, che Marcello Bacciarelli aveva al pian terreno del Castello Reale di Varsavia un atelier e anche un appartamento privato del quale anche dopo l'abdicazione e la morte del re Stanislao Augusto continuò a usufruire. Proprio in questa abitazione il celebre pittore, ormai ottantasettenne, si spense il 5 gennaio 1818.

L'inventario è composto da oltre 850 voci. Da questo numero sono, però, esclusi numerosi beni, come una collezione di 177 quadri di vari maestri elencati in un altro elenco e stimati per un prezzo significativo di 41.770 złoty²², così come la sua biblioteca (stimata per la somma di 1.446 złoty)²³.

Fino alla pagina 98 dell'inventario vengono elencati quindi gli arredi e i beni personali, così come gli strumenti musicali e i materiali pittorici localizzati negli ambienti del Castello. Dalla pagina seguente abbiamo invece la descrizione dei beni e delle suppellettili di una tenuta di Bacciarelli situata fuori città, nel quartiere di Ujazdów, al numero 1761, poi chiamata *Bagatela* (La Bagattella). Il terreno, ricevuto in dono dal re il 13 settembre 1772, nel giro di pochi anni venne trasformato dall'artista in un confortevole luogo di villeggiatura con un giardino nel quale si potevano ammirare fiori e piante esotiche, fra le quali gli hibiscus e i fichi d'India. L'esigenza di una dimora in cui egli poteva recarsi nei momenti di riposo dagli incarichi ufficiali per intrattenersi in conversazione con gli amici artisti o con il re stesso (facilmente raggiungibile nella sua vicina residenza estiva di Łazienki), lo spinse a far costruire all'interno del giardino una palazzina con due case adiacenti e una aranciera.

Questo luogo purtroppo non esiste più. Dall'inventario si può rilevare che gli edifici, progettati da eminenti architetti allora attivi in Polonia, quali Johann Christian Kamsetzer e Szymon Bogumił Zug, furono rappresentativi di una discreta ricchezza. Nell'elenco delle stanze destinate agli ambienti padronali possiamo individuare numerosi mobili all'inglese di mogano (in parte originali, e in parte imitazioni), tavoli comuni e tavoli da gioco, vari tavolini intarsiati, diversi paraventi e numerose sedie, prevalentemente di paglia. Vi si trovavano anche oggetti particolari come, ad esempio, «una statua di Amore in gesso, con il suo piedistallo, lavoro di Canova»²⁴, la quale è forse identificabile con quella menzionata in una lettera di Bacciarelli scritta allo stesso sculto-

22) *Inwentarz obrazów po s.p. Marcellu Bacciarelli pozostałych w Miesiącu Stycznium roku 1818. spisany.*

23) *Inwentarz 1818*, p. 86.

24) *Ibid.*, p. 106.

re del 27 settembre 1789²⁵ dove la statua viene definita come un dono²⁶.

La grande sommarietà con la quale è descritto il contenuto della villa di Bacciarelli a Ujazdów nell'inventario del 1818 non ci permette di ricostruire tutto l'arredo, ma bisogna sottolineare che l'insieme del terreno e delle palazzine con il mobilio è stato in esso stimato per 29.000 złoty ca.²⁷

Il patrimonio di Bacciarelli non si limitava naturalmente ai possedimenti fuori città. La sua ricchezza è riscontrabile ancora di più all'interno dell'appartamento nel Castello Reale, dove egli risiedeva ufficialmente in quanto "Primo Pittore di Sua Maestà". Le porcellane, costituite da decine di pezzi e provenienti dalle più prestigiose manifatture europee: vasi, piatti, caraffe, servizi da tè e da caffè, componevano una notevole raccolta stimata per un valore di oltre 1.100 złoty²⁸. Numerosi argenti da tavola (o da credenza come si usava dire allora), tra i quali sono menzionati diversi vassoi, brocchette per il latte e per il caffè, zuccheriere, più di cento posate, e altri argenti, tutti di lusso, come una cornice di specchio e una «spada con impugnatura d'argento», evidente ricordo della sua nomina a *Cavaliere*, ammontavano al rilevante valore di oltre 4.040 złoty²⁹. Anche la maggior parte delle gioie di casa Bacciarelli rimase nelle raccolte del Castello Reale. Tra queste troviamo: «una tabacchiera quadrangolare in oro, con su cesellata la lettera «A» guarnita di brillanti»; un'altra tabacchiera in oro «ovale con sopra posto il ritratto del re Stanislao Augusto»; due tabacchiere, una eseguita in legno rosa e l'altra in guscio di tartaruga, ambedue ornate con dei cerchi d'oro; un portafoglio di marocchino nero con la guarnizione d'oro e brillanti; un pomo del bastone assieme ai vari fermagli per i vestiti, sempre in oro; infine «una penna d'oro con il suo astuccio d'avorio». Il valore di questi preziosi oggetti superava la somma di 7.760 złoty³⁰. Degni di nota sono anche i mobili. I più numerosi e i più semplici, di uso quotidiano, dovevano essere quelli in mogano, ma se ne trovano anche in frassino, ontano e tiglio, sparsi un po' dovunque in tutto l'inventario. Ben più complessi e costosi risultano i mobili impiallacciati e intarsiati in legno di rosa, noce e mogano. Il maggior carattere decorativo risulta essere quello del completo composto da una poltrona, un divano e dodici sedie in legno intagliato e parzialmente dorato con coper-

25] Lettera citata in: MIKOCCA-RACHUBOWA 2001, p. 19.

26] Verosimilmente realizzata nel 1787 a Roma dove Bacciarelli è stato inviato da Stanislao Augusto. Bacciarelli commissionò allora a Canova per conto del re un gruppo marmoreo rappresentante *Venere e Adone*, mai realizzato, per il quale Canova eseguì un certo numero di modelli in terracotta; si veda: MIKOCCA-RACHUBOWA 2001, vol. II, cat. I. 3, pp. 22-28.

27] *Inwentarz* 1818, p. 65.

28] *Ibid.*, pp. 72-75.

29] *Ibid.*, pp. 66-68.

30] *Ibid.*, pp. 66-68.

tura in damasco cremisi. Altri mobili testimoniano la passione di Bacciarelli per l'arte dell'intaglio. Elencati nella categoria «marmi, gessi ed alabastrici» dovevano distinguersi per una certa qualità artistica e per la raffinatezza ottenuta grazie all'armonia dei materiali e dei colori. Tali sembrano essere, ad esempio, «un tripode di legno dorato con piano di marmo»; un tavolino ovale di mogano con il piano di marmo e rifiniture metalliche; «due cassettoni di mogano con piani di marmo italiano bianco, quadrangolari»; e altri «due cassettoni semicirculari con piani di marmo grigio» (valutati per una notevole somma di 1.440 złoty)³¹. Nella stanza dove sono riportati questi mobili si trovava anche un *trumeau* a specchio, che doveva essere completato dai cassettoni appena citati e sul quale furono sistemati otto vasi di marmo bianco, nero, policromi e di alabastrici orientali, alcuni dei quali scolpiti. Nella stessa stanza, o forse nella stanza adiacente, compaiono altri vasi, urne, bassorilievi e sculture (come «una statua di Bacchante di marmo bianco su piedistallo nero») insieme a una serie di colonne e colonnine di vari marmi e a un certo numero di manufatti in marmo che qui tralascio di descrivere, ma che furono comunque caratteristici per il mercato romano di quegli anni³².

Sappiamo che nella sua rimessa Bacciarelli teneva due carrozze, ciascuna a quattro cavalli, preziose a quanto sembra, vista la stima di 720 l'una e 1.800 złoty l'altra³³.

L'inventario menziona anche una serie di debitori di Bacciarelli, tra cui anche personaggi piuttosto noti. Il suo maggiore debitore, per la somma di 36.000 talleri, era il principe Józef Poniatowski, nipote prediletto del re Stanislao Augusto, conosciuto principalmente come Maresciallo di Francia, nel 1818 già deceduto. Per garantire il credito furono ipotecati i beni immobili del principe a Jabłonna e a Wieliszew, località situate nel distretto di Varsavia. Altro personaggio menzionato tra i debitori era il conte Tommaso Tomatis, figlio di Carlo, Direttore del Teatro Pubblico di Varsavia, al quale Bacciarelli prestò la somma di 10.000 talleri, garantita da un'ipoteca accesa sulla proprietà detta *Królikarnia* (La Conigliera) nei pressi di Varsavia. Nella lista dei debitori di Bacciarelli figurava anche un noto dignitario lituano, l'ex-Cancelliere Joachim Chreptowicz con la somma di 6.000 talleri³⁴. Molti altri sono ancora i nominativi e i contanti citati in questo inventario, più o meno rilevanti, i quali per mancanza di spazio qui tralasciamo. Molte altre voci sono state omesse volutamente, come

31] *Ibid.*, pp. 76-78, 89.

32] *Ibid.*, pp. 89-92.

33] *Ibid.*, p. 87.

34] *Ibid.*, pp. 117-119.



Fig. 5. Anonimo, *Ritratto di Ortensia Salvati con il figlio Serafino Bacciarelli*, Museo Nazionale di Varsavia.

quelle riguardanti gli strumenti musicali oppure l'elenco dei materiali della bottega, la quale meriterebbe uno studio a parte. Il breve excursus dell'inventario appena fatto serve soltanto a illustrare la scalata sociale di Bacciarelli: figlio di una mediocre famiglia borghese di Roma, artista abile, ma certamente non di primissimo piano, in grado di diventare indiscusso protagonista nell'ambito della pittura in Polonia. Le conseguenze di questo suo balzo furono molteplici. Arricchitosi in tempo relativamente breve, l'artista cambiò ceti sociali adottando i costumi allora riservati all'ambiente aristocratico. Organizzò e partecipò alle feste di società, praticò il gioco d'azzardo, indossò abiti raffinati, amò il lusso e l'eleganza e godette di tutti i privilegi del censo.

Il patrimonio di Bacciarelli fu senza dubbio frutto delle sue notevoli capacità artistiche, ma non solo. Dopo aver acquistato una notevole competenza di conoscitore d'arte, l'artista con tutta probabilità non disdegnò il commercio antiquario e seppe investire i suoi guadagni. Gli effetti della sua operosità furono notevoli: basta considerare che il valore totale dei beni mobili di Bacciarelli risultava superiore a quelli raccolti in una residenza principesca, come quella già menzionata di Józef Poniatowski a Jabłonna, sottoposta alla valutazione nel 1814, solo quattro anni prima di quella di Bacciarelli. In ambedue i casi dagli inventari furono esclusi i dipinti. Il valore dei beni mobili di Jabłonna fu stimato per poco più di 20.000 złoty³⁵, mentre quello di Bacciarelli per la somma cospicua di circa 49.000 złoty. Bisogna dire, inoltre, che il pittore riuscì a lasciare ai suoi eredi un patrimonio non indebitato, una cosa per l'epoca davvero eccezionale.

Nonostante i forti legami con la nuova patria, Marcello Bacciarelli non dimenticò mai di essere romano; i contatti con la sua famiglia e con la sua città natale furono sempre stretti e sistematici. Una straordinaria testimonianza di questi legami ci viene offerta dal ritratto della madre di Bacciarelli, Ortensia Salvati, con l'ultimogenito, Serafino. Il quadro di autore ignoto, proprietà del Museo Nazionale di Varsavia, si distingue per il suo alto livello. Ortensia Salvati nella mano sinistra tiene una lettera rivolta verso lo spettatore mostrandogli il suo contenuto. La lettera, in parte leggibile, si conclude con l'espressione «affettuosissimo figlio Marcello Bacciarelli»³⁶. Alle spalle della donna appare il fratello più giovane di

35] Si veda: APW, Akty Notarialne Warszawskie, Notariusz J. W. Bandtkie, 1614, ms. 17 D: *Inwentarz ruchomości po księciu Józefie Poniatowskim z 1814 r.*, pp. 64-117.

36] Muzeum Narodowe w Warszawie, inv. MP 3032, olio su tela, 98 x 74 cm. Nella lettera si legge: «Carissima madre [...] / e dica a mio fratello, che / io non mi scordero mai di / restituire [?] de suoi vantaggi / ed in fine chiedendo la vostra / Benedizione [mi] confermo / Vost[ro] Affe[ttuosissim]o Figlio / Marcello Bacciarelli».

Marcello che, sporgendosi in avanti, indica con la mano destra la lettera tenuta dalla madre. L'autore di questo quadro va ricercato tra i pittori attivi a Roma nella seconda metà del Settecento, probabilmente nella sfera dell'Accademia di San Luca. Oltre a questa non comune testimonianza pittorica bisogna ricordare che, grazie alle intercessioni di Marcello, Serafino ottenne vari incarichi durante la sua carriera ecclesiastica; anche le due sorelle, evidentemente bisognose, ricevettero l'aiuto finanziario di Marcello, il quale – nel testamento datato al 1 agosto 1811 – assegnò loro una sorta di pensione di vecchiaia dichiarando:

«Obbligo i miei eredi soprannominati tutti insieme ad un dovere sacro di pagare ogni anno puntualmente e con l'anticipazione, alle mie due vecchie sorelle viventi e soggiornanti a Roma, tutte due vedove, Anna e Costanza Brocchi, nate Bacciarelli, la loro pensione di venti ducati d'oro a ciascuna, durante la loro vita e pur che questa pensione sia pagata puntualmente i miei eredi facendo la divisione [del patrimonio – A.S.] tra loro prenderanno gli accorgimenti sicuri e necessari»³⁷.

Due anni dopo la morte di Marcello, il 17 ottobre 1820, morì anche Costanza Bacciarelli in Brocchi (la data della morte dell'altra sorella menzionata sopra ci è ignota). Tra le volontà testamentarie della defunta è stato espressamente specificato³⁸:

«Alli suoi Nepoti figli di due Fratelli dimorenti fuor di Roma dichiara la Signora Testatrice di non lasciar cosa veruna, perchè crede non averne essi affatto bisogno per essere bastantemente forniti ai beni di Fortuna, e per essere medesimamente molto tenai le forze della sua ristretta Eredità».

Come unica erede del suo piuttosto modesto patrimonio compare una tale signorina Vincenza Pizzituti «sua nepote ex sorora», probabilmente da identificare con la nipote di Anna Bacciarelli in Brocchi. Resta enigmatica la questione dell'altro fratello menzionato dalla testatrice come «dimorrente fuor di Roma» (che potrebbe intendersi anche fuori d'Italia) e talmente benestante che questa si sente giustificata di non lasciare ai suoi eredi nessuna dote. Dove soggiornava? Quale attività svolgeva per essere diventato un uomo così facoltoso? E infine, perché nei fogli dell'abbondante archivio di Marcello non viene mai menzionato questo fratello?

I misteri dei Bacciarelli non finiscono qui. Sarebbe interessante sapere quale mestiere esercitava il nonno del pittore, Giovanni Antonio Bacciarelli da Pesaro? Quando, con chi e per quali motivi giunse a Roma la famiglia Bacciarelli? Infine se aveva qualche legame di parentela con il

37] Wallis 1956, p. 124.

38] ASR, *30 Notai Capitolini*, Notaio P. Salvi, uff. 2 (25), pp. 816-817.

pittore un tale Gaspero Bacciarelli, condannato per assassinio e decapitato dal famigerato boia Mastro Titta a Roma il 18 maggio 1811³⁹⁾. Credo che anche costui meriti di essere menzionato per un motivo importante: il suo nome ci riporta a «Gasparo», il terzo nome del padre di Marcello. Per il momento tutti questi interrogativi rimangono insoluti.

Questo mio sintetico studio vuole essere soltanto un contributo alla conoscenza della genealogia di Bacciarelli in vista di un ulteriore approfondimento sulla sua biografia. Dalle mie ricerche risulta con certezza che Marcello Bacciarelli, figlio di un cuoco, non poté ottenere dai suoi genitori né istruzione nell'arte del disegno, né inserimento nell'ambiente artistico dell'Urbe e quindi tutto quello che egli acquisì nel corso della vita fu dovuto alle sue non comuni doti sia umane che artistiche. Conosciamo adesso anche le vere origini di Bacciarelli, il quale, pur essendo nato a Roma, proveniva da una famiglia pesarese, quindi dalle Marche. Furono forse gli influssi di questa terra, così vicina alla patria di Raffaello, a spingerlo a scegliere il mestiere di pittore che lo portò in seguito a diventare maestro della pittura polacca per quasi tutta la seconda metà del '700 e durante il primo '800.

Si ringrazia Sig. Alberto Macchi, regista e drammaturgo teatrale, per il suo gentile contributo alla redazione del testo.

39) Da <http://www.museocriminologico.it>: *Mastro Titta, il boia di Roma. Memorie di un carnefice scritte da lui stesso*, p. 162.

ABBREVIAZIONI E FONTI NON PUBBLICATE

- APW – Archiwum Państwowe m.st. Warszawy (Archivio Statale della città di Varsavia)
 APW, Akty Notarialne Warszawskie, Notariusz J. W. Bandtkie, 1614, ms. 17 D: *Inwentarz ruchomości po księciu Józefie Poniatowskim z 1814 r.* (Inventario postumo dei beni mobili del principe Józef Poniatowski)
- ASR – Archivio di Stato di Roma.
 ASR, *30 Notai Capitolini.*
- ASVR – Archivio Storico del Vicariato di Roma.
 ASVR, Fondo Mario Taglioni.
 ASVR, Indice dei Morti, *Santa Maria in Via.*
 ASVR, Liber Baptisatorum, *San Marcello.*
 ASVR, Liber Mortuorum, *Santa Maria in Via.*
 ASVR, Matrimoniorum Liber, *Santa Maria in Via.*
 ASVR, Stati delle Anime, *Santa Maria in Via.*
- AZK – Archiwum Zamku Królewskiego (Archivio Storico del Castello Reale di Varsavia).
- BJ – Biblioteka Jagiellońska (Biblioteca Jagiellonica di Cracovia).
 BJ, ms 5396: J. Peszka, *Wiadomość o malarzach polskich* (Notizie sui pittori polacchi).
Dział majątku po s.p. W. Marcellu Bacciarelli pozostatego [1818] (Divisione dei beni ereditari di Marcello Bacciarelli) – proprietà della famiglia Bacciarelli a Varsavia.
Inwentarz obrazów po s.p. Marcellu Bacciarelli pozostatych w Miesiącu Stycznium roku 1818. spisany (Inventario postumo dei quadri lasciati da Marcello Bacciarelli steso nel mese di gennaio dell'anno 1818) – proprietà della famiglia Bacciarelli a Varsavia.
Inwentarz 1818: Inwentarz majątku ogólnego, tak nieruchomego jako i ruchomego po s.p. W. Marcellu Bacciarelli pozostatego [1818] (Inventario postumo dei beni di Marcello Bacciarelli) – proprietà della famiglia Bacciarelli a Varsavia.
- MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie (Museo Nazionale di Varsavia).
 MNW, Dział Zbiorów Specjalnych.

BIBLIOGRAFIA

- BATOWSKI, Z. 1951: "Marcello Bacciarelli. Okres pierwszy: lata 1731-1765/66", *Biuletyn Historii Sztuki*, XIII, n. 4, pp. 75-96.
- CHYCZEWSKA, A. 1973: *Marcello Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław.
- CIAMPI, S. 1830: *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia*, Lucca.
- CZAJEWSKI, W. 1899: *Katedra Św. Jana w Warszawie*, Warszawa.
- MICHTA, J. 1993: *Nobilitacja Marcelego Bacciarellego wystawiona w Warszawie, 29 października 1771 roku*, serie: *Nobilitacje i indygenaty w Rzeczypospolitej 1434-1794*, fasc. 12, Kielce.
- MIKOCCA-RACHUBOWA, K. 2001: *Canova, jego krąg i Polacy*, vol. 2, Warszawa.
- RASTAWIECKI, E. 1850: *Słownik malarzów polskich*, vol. 1, Warszawa.
- TATARKIEWICZ, W. 1915: "Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta", *Przegląd Historyczny*, XIX, pp. 329 – 342
- TRELIŃSKA, B. 2001: *Album armorum nobilium Regni Poloniae XV-XVIII sec.*, Lublin.
- VALERIANI, R. 1996: "Ignazio Brocchi, agente romano del re di Polonia", *Antologia di Belle Arti*, n.s., nn. 52-55, pp. 170-172.
- Volumina*, 1860: *Volumina Legum*, vol. 7, Petersburg.
- WALLIS, M. 1956: "Testament Bacciarelliego", *Biuletyn Historii Sztuki*, XVIII, n. 1, pp. 123-129.

STRESZCZENIE

AWANS SPOŁECZNY BACCIARELLEGO.
 NOWE DANE GENEALOGICZNE
 DOTYCZĄCE PIERWSZEGO MALARZA
 KRÓLA STANISŁAWA AUGUSTA
 I POŚMIERTNY INWENTARZ JEGO DÓBR Z ROKU 1818

W Archivio Storico del Vicariato di Roma zawierającym dawne akta rzymskich parafii znajdują się, niewykorzystane dotychczas przez polskich historyków sztuki, źródła do genealogii Marcella Bacciarellego. Przeprowadzona tam kwerenda ujawniła m.in. wpis do księgi chrzcielnej parafii San Marcello, dotyczący chrztu Bacciarellego. Z jego treści wynika, że urodził się on 10 lutego 1731 r., co pozwala na skorygowanie przyjmowanej dotychczas błędnej daty jego urodzin (16 lutego). Treść aktu pozwala także na weryfikację nazwiska panińskiego jego matki, brzmiącego Salvati, a nie, jak uważano do tej pory, Capazzi.

W parafii Santa Maria in Via rodzina Bacciarellich mieszkała do r. 1737, o czym świadczą sporządzane rokrocznie rejestry mieszkańców, będące także – pośrednio – świadectwem statusu majątkowego rodziny artysty. Ojciec Marcella, od r. 1728 notowany jako kucharz, mieszkał początkowo w dzielnicy zamieszkiwanej głównie przez rzemieślników i drobnych sprzedawców. Po 1737 r. rodziny Bacciarellich i Salvatich przestają występować w rejestrach parafii Santa Maria in Via, co jest prawdopodobnie spowodowane ich przeprowadzką, być może do lepszej dzielnicy.

Ciekawym dokumentem świadczącym o związkach, jakie utrzymywał Bacciarelli już jako artysta o ustalonej sławie, z pozostałą w Rzymie rodziną, jest portret jego matki z najmłodszym synem, Serafinem (duchownym), należący do Muzeum Narodowego w Warszawie. Przedstawiona na nim kobieta w wieku ok. 80 lat prezentuje widzowi list artysty odwrócony tak, by pokazać zapisaną w nim treść. Zawiera on wyrazy pamięci i synowskiego przywiązania. Obraz, malowany ze skłonnością do wiernego odtworzenia realiów jest niewątpliwie dziełem malarza pracującego w Rzymie, z kręgu Akademii Św. Łukasza.

Obraz powstał w czasie, kiedy Bacciarelli był u szczytu swej kariery artystycznej i społecznej: był pierwszym malarzem króla polskiego, pełnił prestiżową funkcję Dyrektora Budowli Królewskich, a w 1768 r. sejm Rzeczypospolitej zdecydował o nadaniu mu szlachectwa. Wymownym świadectwem wzrostu zamożności malarza jest pośmiertny inwentarz jego ruchomości z

1818 r. przechowywany przez żyjących w Warszawie potomków artysty. Inwentarz obejmuje przeszło 850 pozycji, w tym kolekcję 177 obrazów dawnych mistrzów, mebli, precjozów, sztuki użytkowej, zlokalizowanych na terenie podwarszawskiej posiadłości Bacciarellego zwanej Bagatelą. Całkowity szacunek zawarty w nim ruchomości, sięga 49 tysięcy złotych polskich, sumy porównywalnej z majątkiem ruchomym niejednej polskiej rodziny arystokratycznej. O wzroście zamożności malarza decydowało nie tylko jego profesjonalne zajęcie, ale również zręczność w prowadzeniu rozmaitych inwestycji kapitałowych. Konkludując, należy podkreślić, że Bacciarelli, wzrastający w rodzinie o rzemieślniczym rodowodzie, pozbawiony był w dzieciństwie kontaktu ze sztuką, która później stanie się domeną jego działalności, a swój zawodowy, społeczny i majątkowy awans zawdzięczał osobistym zdolnościom i energii, dzięki którym zdołał przebić się na dwór królewski w Warszawie, przeniknąć do wyższej warstwy społecznej i wieść życie na poziomie, jaki pozostawał niedostępny dla jego przodków.

ASPETTI DELLA RITRATTISTICA
A ROMA
NELLA SECONDA METÀ DEL '700*

NELLO SCENARIO FIGURATIVO DELL'EUROPA DEL SETTECENTO la diffusione del ritratto come genere pittorico assurge a un primato senza pari rispetto al passato. L'apertura laica alle idee illuministe decreta il successo di quella che può essere definita una "filosofia" del ritratto, la quale interessa una clientela sempre più ampia e differenziata di individui che investe nel genere le proprie motivazioni politiche, culturali o soggettive per trovare una risposta persuasiva alle molteplici esigenze pubbliche o private.

La divulgazione del fenomeno va di pari passo con la ripresa del dibattito teorico sulla funzione del ritratto, se esso debba essere idealizzato o perfettamente somigliante, uno dei nodi mai sciolti dalla trattatistica a partire dal XVI secolo. Sul virtuosismo mimetico della tecnica artistica di riprodurre con fedeltà i lineamenti si era incardinato il preconcetto sti-

*] In questo rapido *excursus* sulla ritrattistica del secondo Settecento sono stati volutamente selezionati solo alcuni tra gli esempi più significativi adatti a tracciare un profilo omogeneo sull'evoluzione del fenomeno legato specificatamente ad alcune tipologie, obbligando pertanto a trascurarne altre ugualmente importanti, come ad esempio quella relativa alle effigi papali. Per offrire una bibliografia aggiornata e la possibilità di riscontrare immagini e notizie riguardanti le opere di cui qui si tratta, è sembrato opportuno fare riferimento alle esposizioni più recenti riassuntive della letteratura artistica precedente; gli autori delle schede di catalogo sono riportati nelle note di accompagnamento al testo e non figurano nella bibliografia generale. È in preparazione un repertorio completo sulla ritrattistica del XVIII secolo a Roma a cura di Francesco Petrucci.

listico sul ritratto, relegato tra le categorie secondarie della pittura a partire dalla classificazione fatta dal Mancini agli inizi del Seicento (*Considerazioni sulla pittura*, 1624 ca.). Ancora nel Settecento questo parere negativo pesava però sul genere considerato adatto ai “pennelli più mediocri”, secondo l’affermazione di La Font de Saint Yenne nelle *Réflexions* del 1747, quando – nel lamentare la decadenza dello stile e la corruzione del gusto nella pittura francese al confronto con l’età di Luigi XIV – coglieva l’occasione per denunciare lo scadimento dei costumi ben rispecchiato dalla sequela dei ritratti di futili dame che esibivano le proprie virtù lasciandosi dipingere con gli abiti alla moda¹: terribile frustata inferita al ruolo di pura apparenza svolto dal ritratto, espressione di una società vacua e insopportabile.

Una opinione analoga e più strettamente incentrata sulle modalità della rappresentazione pittorica era condivisa da Winckelmann che nei *Pensieri sull’imitazione dell’arte greca nella pittura e nella scultura*, del 1755, scriveva: «I cattivi pittori che, per debolezza, non arrivano al bello, lo cercano nelle verruche e nelle rughe»².

Queste due sole considerazioni sono sufficienti per dedurre che nel secolo dei Lumi la chiave del problema risiedeva nella qualità dello stile inteso come raggiungimento etico ancora prima che estetico; la somiglianza troppo precisa dei tratti fisionomici o degli accessori descrittivi è inutile e menzognera, come pure è assurda la correzione fantasiosa dei difetti del volto per migliorare il modello a volte sacrificato in pose artificiose «da ballerini» – a detta di Mengs – che alterano le forme naturali e fanno «il possibile per far mentire il ritratto»³. Viceversa, nella fisionomia intima del ritrattato, nell’idea del suo essere, si rintraccia la vera bellezza del modello, la cui somiglianza si coglie piuttosto nel proporre «l’aria generale di una persona... Così, se un pittore di ritratti vuol rialzare e nobilitare il suo soggetto» deve omettere «certe piccole parti che s’appartengono privatamente al viso» e porle «indosso un abito che non sia secondo la moda ... poiché la sola forza dell’essere abito troppo familiare all’occhio basta a distruggere ogni forza di dignità». Sono queste, in sintesi, le considerazioni del pittore inglese Joshua Reynolds esposte nei *Discorsi* tenuti alla Royal Academy tra il 1770 e il 1776, alle quali aggiunge il seguente consiglio: il pittore «abbigli la sua figura in guisa che abbia un po’ dell’antico per farla apparire maestosa, e un po’ del moderno per farla apparire somi-

1] Cfr. POMMIER 2003, p. 300.

2] WINCKELMANN 1983, citazione da POMMIER 2003, p. 299.

3] AZARA 1780, p. 113.

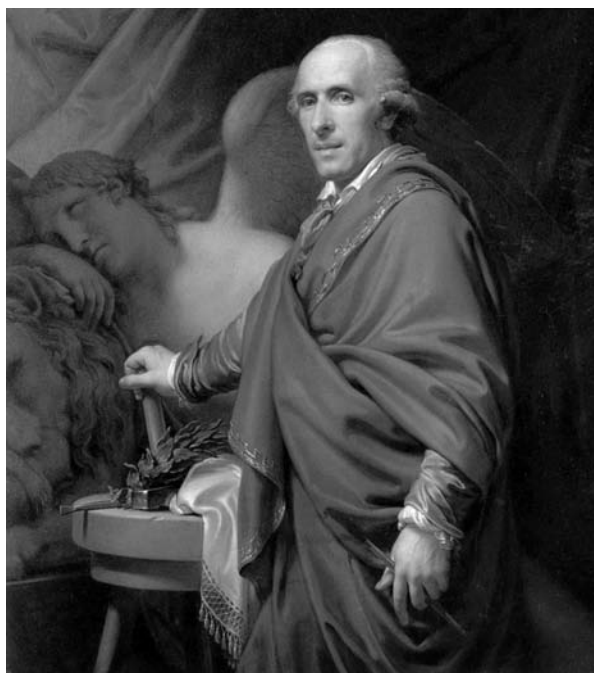


Fig. 1. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Antonio Canova*, Vaduz, Kunstsammlungen des Fürsten von Liechtenstein.

gliante»⁴; questo modulo fu infatti applicato dal pittore nei numerosissimi ritratti delle dame inglesi da lui effigiate in sembianze allegoriche di Diana o di altro personaggio mitologico. Ma il colto espediente di panneggiare all'antica era stato adottato già da Carlo Maratti (Camerano 1625 - Roma 1713) per conferire dignità al *Ritratto di sir Wentworth Dillon conte di Roscommon* o al *Ritratto di Robert Spencer*⁵ che assume una posa a gambe incrociate derivata dalla statuaria greca e dalla pittura romana, come le *Nozze Aldobrandini*, punto di riferimento già per Pousin. L'idea fu ripresa con caratteri tutti neoclassici [FIG. 1] nello straordinario *Ritratto di Antonio Canova* dipinto nel 1805-1806 da Giovanni Battista Lampi (Romano, Trento 1751 - Vienna 1830) su commissione dell'ambasciatore russo a Vienna, Andrej Kyrillovic Razumovskij, in segno di ammirazione e stima al talento e ai capolavori del più grande artista del secolo. Avvolto entro una toga orlata da una "greca" con cui copre i panni moderni, Canova si mostra con sguardo sereno all'osservatore fuori campo, tenendo in mano gli arnesi (punteruolo e mazzuolo) utilizzati per terminare di scolpire il monumento funerario dell'arcidu-

4) REYNOLDS 1957, *passim*.

5) Entrambi: Althorp House, Spencer Collection. Il *Ritratto di Robert Spencer* è stato riprodotto in: RUDOLPH 1992-1993, p. 205, fig. 13 e, con il dipinto precedente, in: PETRUCCI 2010, vol. 3, pp. 646-647, figg. 412, 415.

chessa Maria Cristina d'Asburgo Lorena nella chiesa degli Agostiniani di Vienna, di cui si intravede il dettaglio con il leone fiancheggiato dal genio funebre⁶.

In definitiva i teorici sottolineano come l'eccesso di realismo nel modello, già condannato dal Bellori nella seconda metà del Seicento, sia il risultato di una manualità meccanica, priva della intelligenza della perfezione ideale, quindi frutto di un prodotto privo di verità e, paradossalmente, antistorico. Come a dire che i cattivi ritratti sono ottime copie la cui funzione è solo memoriale, in accordo con il paradigmatico concetto di Alberti per il quale il ritratto rende presenti gli assenti; questa funzione, viceversa, si deve caricare di significati morali e spirituali.

Nel Settecento illuminista, fautore della ricerca etica della verità storica propugnata dal Muratori, viene a sovrapporsi la nuova dottrina dell'estetica neoclassica secondo la quale il conseguimento della Bellezza ideale è parte dell'attività della mente capace di selezionare le forme della natura attraverso il disegno, strumento principale per la registrazione della realtà, e lo studio dell'Antico. Il Vero e il Bello riuniti in perfetto equilibrio sono invocati da Winckelmann come l'unico metodo che consente di pervenire alla imitazione consapevole del reale, la stessa *imitatio sapiens* affermata dal Bellori e alla base di tutte le teorie accademiche classiciste. Per l'intellettuale tedesco l'insegnamento degli antichi si riconosce anche nella capacità di raffigurare le teste nelle quali gli artisti del passato «si sono avvicinati all'ideale, senza che ciò fosse a svantaggio della somiglianza», lasciando le rughe solo nei punti che non inficiavano «l'idea della bellezza»⁷. È un implicito suggerimento al pittore di ritratti di non copiare pedissequamente dal vero, ma di ricercare una via di mediazione tra reale e ideale attraverso una corretta formazione professionale al fine di ottenere un'autentica opera d'arte, ben dipinta – come avrebbe sentenziato Diderot – “per la posterità”, il cui giudizio sarebbe dipeso solo dal valore del dipinto stante l'impossibilità ormai di confrontare il modello (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*)⁸. L'appello rivolto a produrre un ritratto di alta qualità artistica è ulteriormente precisato qualche anno dopo nelle note critiche al *Salon* del 1767: «È guardando quest'ultimo che i nostri nipoti si formano le immagini dei grandi

6] Esposto alle mostre *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova* a Milano nel 2002 (scheda di R. Pancheri in: Mostra Milano 2002, pp. 515-516, n. XV. I, tav. a p. 381) e *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* a Roma nel 2003 (scheda di R. Pancheri in: Mostra Roma 2003A, p. 105, n. II. 2). Una copia del ritratto, eseguita da G. B. Lampi junior, è stata esposta alla mostra *La mano e il volto di Antonio Canova*, a Possagno nel 2008 (Mostra Possagno 2008, p. 228, n. 69).

7] WINCKELMANN 1767, p. 38; cfr. POMMIER 2003, p. 323.

8] DIDEROT 1984, p. 114, si veda anche: POMMIER 2003, p. 319, nn. 56-57.

uomini che li hanno preceduti»⁹. E in questo caso “i grandi uomini” sono sia le persone raffigurate, sia i grandi artisti ai quali è concesso di consegnare alla storia a venire la storia del passato.

Per riscattare il ritratto dalla gerarchia dei generi il dilemma tra natura corretta e corretta natura, tra bello ideale e verità naturale, può essere risolto interpretando il sistema binario della rappresentazione della verità come imperativo etico e della verità come natura poetica, entrambe rispettose di quel principio di “decoro” che aveva avuto l’antesignano in Gabriele Paleotti, padre della trattatistica tridentina, col suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582. Sono queste le due linee guida che talora intersecandosi segnano la storia dell’arte del ritratto nella seconda metà del Settecento; entrambe presuppongono il fare di artisti che fondono nelle opere conoscenza ed esperienza, invernando nella tradizione classica il senso del bello ideale. Luogo deputato per questa formulazione è Roma, perno per eccellenza del cosmopolitismo, centro di formazione di artisti di ogni provenienza, ineludibile punto di riferimento degli intellettuali europei e di «quell’aristocrazia internazionale che viene a Roma per appropriarsi di queste radici che feconderanno il territorio dell’Europa settecentesca»¹⁰. I capofila del nuovo corso figurativo, i detentori della struttura portante della cultura accademica del tardo Settecento, sono Pompeo Batoni ed Anton Raphael Mengs, due artisti formati sull’antico e su Raffaello, ma che riconoscono il loro prossimo precedente moderno in Carlo Maratti: nuovo Raffaello agli occhi dei contemporanei e caposcuola di una generazione di artisti operanti nella prima metà del XVIII secolo. Maratti è l’autore del celebre *Ritratto del marchese Niccolò Maria Pallavicini incoronato dalla Fama e scortato da Apollo verso il tempio della Virtù*¹¹: uno straordinario doppio ritratto celebrativo del committente e dello stesso pittore che lì si autoritrae (1692 ca.), paradigmatico della dignità di pensiero e delle aspirazioni culturali che nello spirito dell’Arcadia la società del Settecento farà proprie¹².

Nel generale progresso delle idee, le nuove esigenze sociali e intellettuali si riverberano, dunque, significativamente nel ritratto; la volontà di rinnovare la tradizione seicentesca fa sviluppare alcune tipologie secondo la mutata concezione e, fra queste, la ritrattistica degli artisti e degli intellettuali a vario titolo appare tra le più innovative.

9] Vedi: nota precedente.

10] SUSINNO 2001, p. 9

11] Stourhead, Wiltshire, The National Trust, Hoare Collection.

12] RUDOLPH 1995 e IDEM in: Mostra Roma 2005, pp. 236-237, n. 131.



Fig. 2. Giuseppe Bottani, *La famiglia Valadier*, Roma, Museo di Roma.

Lo sviluppo delle Accademie, luogo di qualificazione professionale e di promozione delle arti, non più meccaniche, ma liberali, considerate alla pari della poesia e delle scienze, assegna agli artisti un ruolo primario quali interpreti ed esponenti di una cultura elitaria. Questo determina l'incremento del numero dei ritratti dei protagonisti delle tre nobili arti, la cui esigenza di affermazione sociale meglio si riflette negli autoritratti in cui comunemente essi si raffigurano in versione idealizzata, oppure in pose molto disinvolte nel taglio scenico e nell'abbigliamento domestico per tradurre la loro indipendenza intellettuale.

Particolarmente espressivo di una ambiziosa strategia di ascesa sociale del ceto artistico romano è il ritratto della *Famiglia Valadier* [FIG. 2], capolavoro del 1766 circa di Giuseppe Bottani (Cremona 1717 - Mantova 1784). Concepito sul modello allegorico adottato nel 1746 dal Benefial nel *Ritratto di Paola Erba Odescalchi Orsini d'Aragona con i figli Filippo e Giacinta*¹³, ma ormai secondo lo spirito neoclassico per il rigore del disegno, sapien-

13] Roma, Museo di Roma. Il dipinto reso noto da Giorgio Falcidia (FALCIDIA 1964, pp. 19-31) è stato esposto alla mostra *Le Portrait en Italie au siècle de Tiepolo* a Parigi (scheda di M. Chiarini in: Mostra Parigi 1982, p. 137, n. 74).



FIG. 3. Pietro Labruzzi, *Ritratto di Domenico De Angelis con l'erma di Biante*, Roma, Collezione privata.

za anatomica e prospettica¹⁴, il dipinto ritrae in forme divinizzate con sembianze allegorico-mitologiche il nucleo familiare di una famiglia di artisti, la moglie e i figli dell'argentiere Luigi Valadier. La giovane donna è Caterina Della Valle, figlia dello scultore Filippo, raffigurata nelle sembianze di Latona che, amata da Giove, concepì Apollo e Diana: con gli attributi di queste due divinità, la lira e la falce di luna, sono effigiati i due bimbi, Giuseppe e Maria Clementina, figli della coppia.

Tra gli specialisti di ritratti degli illustri colleghi si annoverano Pietro Labruzzi (Roma 1739-1805), artefice di effigi ricche di dignità come quella di *Giovan Battista Piranesi*¹⁵ del 1779; nell'ambito di una ritrattistica dedicata agli intellettuali mostriamo il *Ritratto di Domenico De Angelis con l'erma di Biante* [FIG. 3], opera del 1787, resa nota al pubblico nella mostra *Il Settecento a Roma* del 2005¹⁶. All'eleganza dell'abbigliamento attestante l'affermata posizione sociale (la marsina di velluto nero, le garbate balze

14] Non a caso il dipinto, prima della rettifica fatta da Stefano Susinno su base stilistica (e anche per avere rintracciato i disegni dello studio delle mani della figura femminile), era stato originariamente attribuito a Mengs. Il quadro è stato esposto sia alla mostra *Art in Rome in the Eighteenth Century* (scheda di S. Susinno in: Mostra Philadelphia-Houston 2000, pp. 335-336, n. 190, con bibliografia precedente), sia nel 2002 alla mostra di Milano (scheda di S. Susinno in: Mostra Milano 2002, pp. 447-448, tav. a p. 155).

15] Roma, Museo di Roma.

16] Si veda la scheda di A. Ghidoli in: Mostra Roma 2005, pp. 229-230, n. 124.



FIG. 4. Vincenzo Pacetti, *Ritratto di Domenico De Angelis*, Roma, Museo del Palazzo di Venezia.

di merletto applicate alla camicia, i bottoni dorati) fa riscontro la nobiltà severa del volto di Biante, saggio di Priene, la cui erma era stata ritrovata nel 1774 nel corso degli scavi della villa di Cassio nel territorio tiburtino finanziati dallo stesso De Angelis, nota figura di archeologo-antiquario-mercante, celebre per il ritrovamento di un folto gruppo di *Muse* vendute al Museo Pio-Clementino. Proprio nel 1774 lo scultore Vincenzo Pacetti (Roma 1746-1820) ritraeva il suo volto in un ovato in terracotta [FIG. 4], da me identificato in via di ipotesi¹⁷, poi risultata corretta al confronto con le sembianze certificate dal dipinto che sembra riproporre la stessa postura della terracotta con lo sguardo di sbieco verso un presunto interlocutore; anche la parrucca e l'abbigliamento sono uguali e fanno supporre che il lavoro di Pacetti sia stato preso a modello dal Labruzzi, amico dello scultore di cui pure fece il ritratto nel 1776 per la romana Galleria dell'Accademia di San Luca¹⁸.

Accanto al Labruzzi si annoverano altri artisti influenzati da Mengs e Batoni: Anton von Maron (Vienna 1731 - Roma 1808), autore della note-

17] PAMPALONE 2004, p. 43, fig. 7.

18] Il ritratto di Pacetti è riprodotto in: SUSINNO 1974, p. 250, fig. 48; merita di essere confrontato con quello di maggiore intensità espressiva dipinto da Maron (*Ibid.*, fig. 49), esposto ultimamente alla mostra *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo* (scheda di S. Sperindei in: Mostra Roma 2008, pp. 116-117, n. 38, con bibliografia).



Fig. 5. Anton von Maron, *Ritratto di Thomas Jenkins*, Roma, Accademia di San Luca.

volissima serie di tredici ritratti di artisti presso la romana Accademia di San Luca, caratterizzati da una grande sensibilità di sfumature negli accostamenti cromatici sui morbidi incarnati dei volti, letti in chiave introspettiva, e nella resa cristallina delle vesti, come nella raffinata effigie di *Thomas Jenkins*¹⁹ [FIG. 5], antiquario, mercante e pittore; Gaspare Landi (Piacenza 1756-1830), depositario della splendida effigie di Canova del 1806²⁰, di cui era amico e collaboratore, esecutore anche dei ritratti conservati nell'Accademia di San Luca dell'allievo *Tommaso Minardi* e del letterato-architetto *Onofrio Boni* del 1801, replica con varianti di quello precedente del 1792 circa (collezione privata) di più disinvolto respiro, concepito sul genere della ritrattistica mengesiana non ufficiale²¹.

È Maron, tra gli eredi diretti di Mengs, il pittore di maggior successo internazionale nel corso degli anni Novanta, prima di essere superato dalle novità introdotte da Angelica Kauffmann e dai pittori francesi, come Elisabeth Vigée-Lebrun o François Xavier Fabre. Specialista nella interpretazione psicologica del modello, Maron ha lasciato più di un *Auto-*

19] Sul personaggio si veda: FORD 1974, pp. 416-425 e, da ultimo: CESAREO 2009, pp. 221-250.

20] Roma, Galleria Borghese.

21] I due ritratti del Boni sono riprodotti rispettivamente in: SUSINNO, 1974, p. 259 e in: Mostra Milano 2002 (scheda di S. Grandesso, p. 477, VIII. 10, tav. a p. 229). Sulla figura del Boni si veda: DI CROCE 2002, pp. 27-46 e IDEM 2004, pp. 25-34.



Fig. 6. Anton von Maron, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

ritratto e, tra questi, spicca quello del 1787 [FIG. 6], esempio di autocelebrazione di sé e della propria produzione: la tela in corso d'opera con la *Morte di Didone* (la maggiore delle sue cinque tele con *le Storie di Enea* per Villa Borghese a Roma eseguite fra il 1784 e il 1785) poggiata sul cavalletto fa da sfondo alla sua immagine con parrucca proiettata di prepotenza in primo piano, così vera nel trattamento dell'epidermide come idealizzata è nell'aspetto più giovanile rispetto alla esatta età anagrafica²²; un grande manto rosso lo avvolge quel tanto da lasciare intravedere la raffinata eleganza della sua marsina di raso bianco impreziosita dalle trine leggere sporgenti dalle maniche e dallo scollo della camicia. Posto di tre quarti, tavolozza e pennelli in mano, indirizza allo spettatore uno sguardo consapevole del proprio successo e, a un tempo, della qualità del proprio lavoro col quale idealmente si consegna al futuro²³: il dipinto infatti era destinato alla Galleria degli Autoritratti degli Uffizi, istituita da Pietro Leopoldo (1747-1792) illuminato granduca di Toscana come

22] Il confronto con l'*Autoritratto* del 1789, consegnato all'Accademia di San Luca solo due anni dopo quello per la Galleria fiorentina, mostra Maron notevolmente invecchiato e con lo sguardo più spento (riprodotto in: SUSINNO 1974, p. 245, fig. 42).

23] Esposto alle mostre di Philadelphia-Houston (scheda di I. Schmittmann in: Mostra Philadelphia-Houston 2000, pp. 400-401, n. 248), Milano nel 2002 (scheda di S.A. Meyer in: Milano 2002 p. 449, n. VI. 18, tav. a p. 159) e *Il Settecento a Roma* a Roma nel 2005 (scheda di A. Cesareo in: Mostra Roma 2005 pp. 239-240, n. 136).



Fig. 7. Anton Raphael Mengs, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

sede di riconoscimento ufficiale di una professionalità rispondente alla nuova visione delle Arti²⁴.

Ben diversa è l'interpretazione data da Anton Raphael Mengs (Aussig 1728 - Roma 1779) nel proprio *Autoritratto*, il primo a essere stato richiesto per la stessa nobile collezione fiorentina [FIG. 7]. Eseguito nel 1773 in una fase di pausa dai suoi impegni madrileni presso la corte di Carlo III, il pittore boemo, privo di parrucca, si mostra con un abbigliamento semplificato adatto al quotidiano rapporto con l'attività lavorativa. In primo piano non i pennelli, ma la grande cartella dei disegni emblematica del suo pensiero sul primato intellettuale dell'arte incentrato sul disegno, cardine nel percorso formativo dell'artista; infatti l'esercizio del disegno, teorizzato anche da Winckelmann come strumento pedagogico basilare, sintetizza nella corretta definizione delle forme il rapporto nudo naturale - bello ideale. Non si dimentichi che nel 1754 era stata fondata una Scuola del Nudo in Campidoglio gestita dai professori dell'Accademia di San Luca²⁵. Mengs stesso, sin dal primo soggiorno romano, aveva praticato il disegno del nudo nella scuola privata di Marco Benefial, confrontandolo in seguito con quello della statuaria antica, maestra di tutte le arti. L'autoritratto raffigura il pittore teorico, l'intellettuale docente, colto nell'atto di impartire le sue proposizioni didattiche; sembra suggerirlo la

24] Si veda: BARROERO, SUSINNO 2002, p. 135. Pietro Leopoldo fu granduca di Toscana dal 1765 al 1790.

25] BARROERO 1998, pp. 367-384.



Fig. 8. Angelica Kauffmann, *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, Zurigo, Kunsthau Zürich.

bocca socchiusa, il gesto allocutorio della mano sinistra unito allo sguardo volto nella stessa direzione. Merita ricordare che l'anno avanti l'artista aveva acquistato una casa a Roma destinata ad Accademia per l'apprendimento della "eccellenza dell'arte" tramite il disegno dei calchi in gesso dei più significativi esempi della statuaria antica; contemporaneamente faceva realizzare a sue spese una moltitudine di calchi dei capolavori conservati a Roma e a Firenze destinati alla reale Accademia di San Fernando di Madrid per la quale, su invito di Carlo III, era stato chiamato a riformare la didattica²⁶. Va ancora detto che, secondo l'altra interpretazione corrente, la citazione raffaellesca del gesto, tratto dal *Doppio ritratto* del Louvre, sembrerebbe alludere alla presenza dell'effigie di Raffaello, il Maestro per antonomasia col quale Mengs si confrontò e sotto il cui ritratto nella Galleria fiorentina volle che fosse collocato il proprio²⁷. L'impianto d'insieme è sullo schema ideato per il *Ritratto di Johann Joachim Winckelmann* da Angelica Kauffmann (Coira 1741 - Roma 1807) nel 1764 [FIG. 8] al tempo del

26] Su questi argomenti si veda, da ultimo: PAMPALONE in corso di stampa. Nel 1784 all'Accademia madrilena venne spedita una copia del ritratto fiorentino eseguita dal pittore spagnolo Carlos Espinosa de los Monteros riprodotta in: GONZÁLEZ DE AMEZÚA 2004, p. 228. L'effigie di Mengs consapevole del proprio ruolo di intellettuale fu ripresa come chiave di lettura privilegiata dallo scultore irlandese Christopher Hewetson (Kilkenny 1737 - Roma 1798) nel realizzare il busto dell'artista boemo, di cui il calco si conserva presso la stessa Accademia di Madrid (AZCUE BREA 1994, pp. 257-259); la versione in marmo del 1781 (Roma, Musei Capitolini, Protomoteca) è stata esposta alla mostra di Milano nel 2002 (scheda di P. Coen in: Mostra Milano 2002, p. 469, n. VII. 21, tav. a p. 208), si veda anche: PASQUALI 2003, pp. 29-46.

27] RÖTTGEN 1999, pp. 339-341, n. 275 con bibliografia. Il dipinto è stato esposto a Milano nel 2002 (scheda di S.A. Meyer in: Mostra Milano 2002 p. 449, n. VI. 17, tav. a p. 158) e a Roma nel 2005 (scheda di D. Tomasselli in: Mostra Roma 2005, p. 242, n. 140).

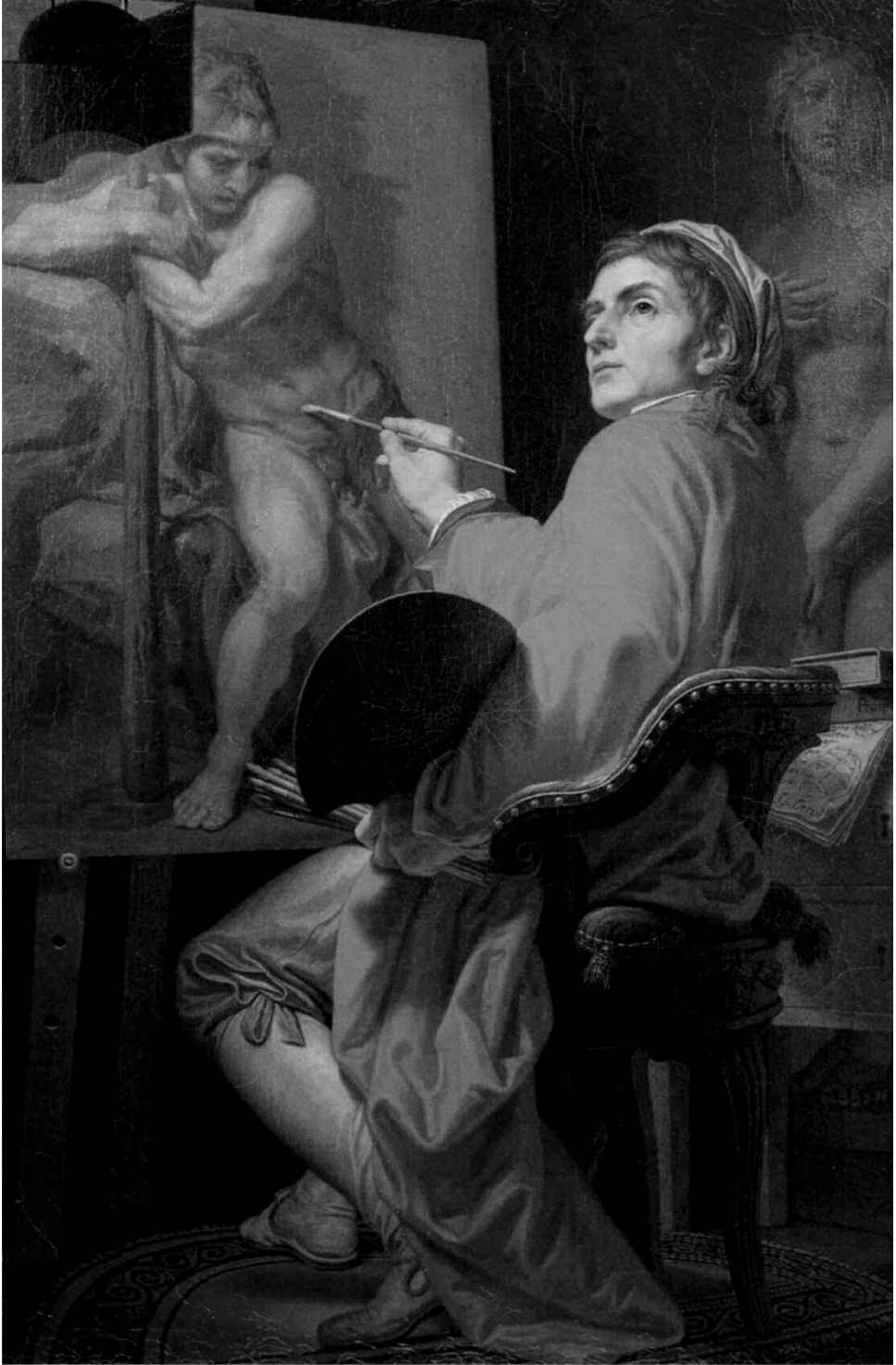


Fig. 9. Domenico Corvi, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

suo primo soggiorno romano: anche qui si mette in risalto il volto dell'intellettuale a lavoro immerso nei pensieri e sorpreso con la penna in mano in attesa che l'ispirazione gli detti le parole da scrivere sul libro aperto, delicatamente rialzato su una lastra a mo' di leggio che raffigura le tre *Grazie* allusive alla pubblicazione del 1759 di questo argomento (*Von der Grazie in den Werken der Kunst*); ma l'abbigliamento curato, l'ambientazione di essenziale eleganza, l'atteggiamento meditativo pongono il personaggio sul piano di una raffigurazione idealizzata²⁸.

Una via di mezzo tra le due interpretazioni di Maron e Mengs è offerta da un altro dipinto concepito ancora per la collezione di ritratti degli Uffizi: è del 1785 l'*Autoritratto* di Domenico Corvi (Viterbo 1721 - Roma 1803) [FIG. 9], responsabile di una frequentatissima Accademia privata e uno dei maestri più significativi della seconda metà del XVIII secolo per l'invenzione degli impianti scenici. Come già nel capolavoro di Pierre Subleyras (St-Gilles [Gard] 1699 - Roma 1749) *L'Atelier* del 1748²⁹, ma con ben altro spirito di rappresentazione di sé, il pittore si raffigura all'interno del proprio studio. L'immagine a figura intera fortemente ravvicinata al piano dello spettatore riduce al minimo lo spazio del vano in cui sono ambientati, o meglio suggeriti in modo allusivo, tutti gli elementi relativi al metodo ed all'esercizio della pratica pittorica. Sullo sfondo un calco della *Venere de' Medici*³⁰, sul tavolo accanto al pittore i volumi di anatomia, prospettiva e le carte con lo studio geometrico del corpo umano: sono gli strumenti scientifici dello studio che intellettualizzano l'attività manuale della copia dal vero e sintetizzano l'*iter* didattico che l'artista deve percorrere per giungere a una corretta imitazione della natura. A processo compiuto l'artista passa alla fase della realizzazione pittorica; così si rappresenta Corvi in elegante veste da camera mentre osservando un modello dal vero posto fuori campo dipinge una *Accademia* virile con figura di Ercole in riposo³¹. Nella stessa posa, con il tipico copricapo da pittore e in atto di eseguire lo stesso soggetto l'artista si mostra nell'*Autoritratto* non idealizzato, ma spontaneo e immediato anche nella resa pittorica, eseguito agli inizi del

28] Esposto a Roma nel 2005 (scheda di L. Bertoni in: Mostra Roma 2005, pp. 226-227, n. 120, con bibliografia).

29] Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Kunst.

30] L'originale, collocato nel 1677 nella Tribuna degli Uffizi, fu riprodotto innumerevoli volte nel corso del '700; il suo calco in gesso, considerato tra i più importanti sussidi didattici in quanto simbolo della bellezza femminile, figurava presso tutte le Accademia d'Europa.

31] Esposto alle mostre: di Parigi nel 1982 (scheda di M. Chiarini in: Mostra Parigi 1982, p. 142, n. 79), mostra su *Domenico Corvi* a Viterbo nel 1998 (scheda di V. Curzi in: Mostra Viterbo 1998, pp. 146-149, n. 31), a Roma nel 2005 (scheda di A. Imbellone in: Mostra Roma 2005, pp. 208, 210, n. 95). Si veda anche: STRINATI 1998, pp. 15-17. Nella succitata mostra di Viterbo fu esposta anche una replica con varianti e di misura ridotta (scheda di V. Curzi in: Mostra Viterbo 1998, pp. 150-151, n. 32), segnalata in: BOWRON 1993, p. 76; un'altra versione è citata in: FALDI 1996, p. 124, fig. 5.

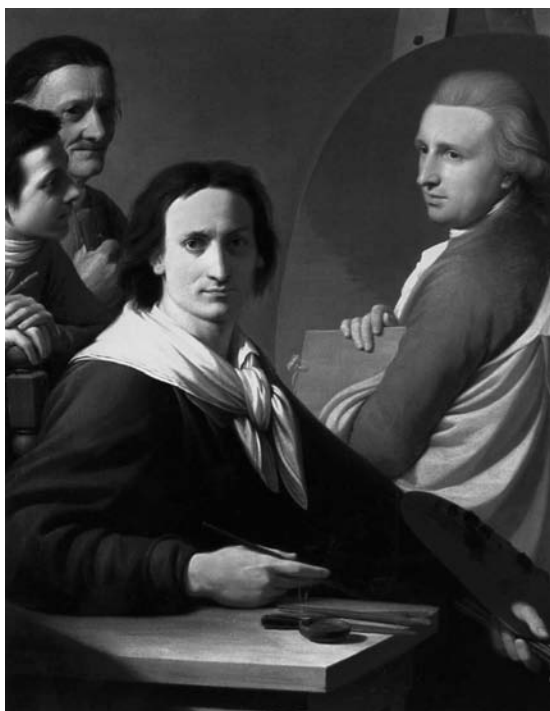


Fig. 10. Stefano Tofanelli, *Autoritratto con i familiari davanti alla tela con il ritratto del pittore Bernardino Nocchi*, Roma, Museo di Roma.

settimo decennio per l'Accademia di San Luca, ove è cassata la citazione della strumentazione per così dire scientifica, dei materiali di studio³². Su questa base iconografica e con simile spontaneità Corvi concepisce nel 1774 il *Ritratto di David Allan*³³, noto anche dalla replica autografa³⁴ già ritenuta autoritratto dello stesso Corvi per la stretta somiglianza con la tela nella Galleria dell'Accademia romana di cui in apparenza è una variante. In questo interessante dipinto l'artista raffigura il collega Allan in atto di riprodurre il *Gladiatore combattente Borghese*, altra celebre statua antica considerata esemplare per la resa anatomica del corpo³⁵.

Altro esempio di notevole spessore pittorico è l'*Autoritratto con i familiari davanti alla tela con il ritratto del pittore Bernardino Nocchi* [FIG. 10] di Stefano Tofanelli (Nave, Lucca 1752 - Roma 1812), eseguito nel 1783 in modo anticonvenzionale rispetto al genere. Lo studiato intreccio di sguardi è indicativo delle affinità elettive istituitesi tra i personaggi lega-

32] Riprodotto in: SUSINNO 1974, p. 223, tav. VIII.

33] Edinburgo, Scottish National Portrait Gallery.

34] Londra, Collezione privata.

35] L'esemplare londinese, riprodotto come autoritratto di Corvi in: SESTIERI 1994, vol. II, fig. 330, è stato esposto alla recente mostra a Roma nel 2008 (Mostra Roma 2008, p. 114, n. 37 e fig. a p. 115) con la esatta identificazione del personaggio fatta da Francesco Petrucci.

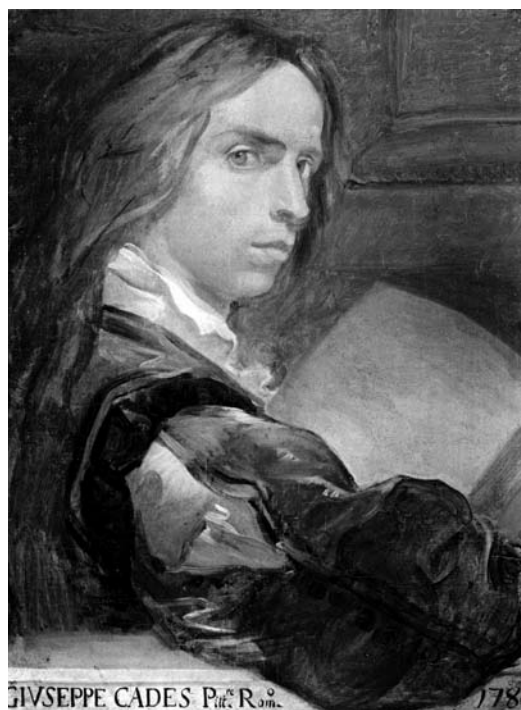


FIG. 11. Giuseppe Cades, *Autoritratto*, Roma, Accademia di San Luca.

ti da affetti stabili e sinceri per sottolineare i quali viene meno la volontà di legittimazione accademica, come indica la singolarità dell'abito del pittore protagonista che ripristina – come già Mengs nell'*Autoritratto* degli Uffizi – l'abbigliamento cinquecentesco col camice da lavoro e grande fazzoletto al collo³⁶: la promiscuità di abiti antichi e moderni, invocata da Reynolds per la dignità alla rappresentazione, è condivisa da Tofanelli che in una lettera del 1783 dichiara di avere scelto questo abbigliamento «alla pittoresca alla maniera de' ritratti de' nostri antichi Maestri per sfuggire le mode, che sogliono rendere odiosi i quadri, quando queste sono professate in tutto»³⁷.

Uno straordinario esempio di pittura antiaccademica è l'innovativo *Autoritratto* di Giuseppe Cades (Roma 1750-1799) [FIG. 11], l'irrequieto allievo di Corvi. Realizzato in età giovanile intorno al 1775, il carattere indipendente dell'artista si mostra nel taglio disinvolto della composizione

36] Esposto a Philadelphia-Houston nel 2000 (scheda di S. Rudolph in: *Mostra Philadelphia-Houston 2000*, p. 441, n. 289), a Milano nel 2002 (scheda di S. Grandesso in: *Mostra Milano 2002*, pp. 452-453, n. VI. 26, tav. a p. 167) e a Roma nel 2005 (scheda di F. Leone in: *Mostra Roma 2005*, p. 260, n. 157, con bibliografia precedente).

37] La lettera fu spedita da Roma, il 23 luglio 1783, a Paolino Santini committente lucchese del dipinto col ritratto di Nocchi; si veda: GIOVANNELLI 1992-1993, pp. 428-429, nota 16.



FIG. 12. Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

che occupa interamente lo spazio della tela, metodo consueto in Cades³⁸. Al busto di tre quarti quasi interamente di spalle si contrappone la flessione della testa verso lo spettatore che gli occhi del giovane scrutano quasi con aria di sfida; l'abbigliamento del XVI secolo, una sorta di costume neo-rinascimentale, lo tuffa in un tempo passato, ma i pigmenti cromatici adagiati sulla tela con autonomia di tocco alla maniera di Tintoretto, indicano le sue predilezioni pittoriche e anticipano la libertà esecutiva che caratterizzerà l'arte francese del secolo seguente.

In questa carrellata di autoritratti non possono mancare quelli delle pittrici che allo scadere del Settecento introducono un linguaggio pittorico anticipatore del nuovo secolo. È del 1789 l'*Autoritratto* [FIG. 12] di Elisabeth Vigée-Lebrun (Parigi 1755-1842) per l'ormai celebre Galleria fiorentina dove fu spedito nel 1791 all'indirizzo del granduca Ferdinando III. Il dipinto era stato richiesto alla pittrice, scappata da Parigi dopo la presa della Bastiglia, durante la sosta fatta a Firenze prima di raggiungere Roma ed eseguito nella città papale. Ella si raffigura seduta davanti al cavalletto con i pennelli in mano in atto di tracciare le sembianze di Maria

38] CARACCILO 1992, pp. 199-200, n. 32, tav. 1 e fig. 60, p. 156, con bibliografia precedente. Il dipinto è stato esposto alla mostra *I Volti del Potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al neoclassicismo* ad Ariccia nel 2004 (scheda di C. Manca di Villahermosa in: Mostra Ariccia 2004, pp. 174-177, n. 81).



Fig. 13. Angelica Kauffmann, *Autoritratto*, San Pietroburgo, Ermitage.

Antonietta, la regina di Francia sua protettrice. Il suo volto aggraziato si offre allo spettatore con una espressione di sorridente ingenuità che la delicatezza della tastiera cromatica, sfumata come quella di un pastello, trasferisce su un piano di assoluta spontaneità. Pur nella consueta ripetizione iconografica dell'artista a lavoro, la freschezza di questa immagine sembra annullare la rappresentazione accademica di tipo razionale e persino la tavolozza e i pennelli, strumentazione pertinente al ruolo, acquistano una valenza sentimentale: traducono la gioia dell'esercizio pittorico, non la fierezza di Maron, o l'apprensione intellettuale di Mengs, né il rigore professionale di Corvi. L'entusiasmo suscitato da questo ritratto, immediato ed inconsueto nell'ambiente romano soprattutto nei confronti degli artisti stranieri, si riscontra nelle numerose attestazioni di elogio alla pittrice fatte dai contemporanei che copiarono ripetutamente il dipinto anche con varianti³⁹. Meno brioso e più convenzionale è l'*Autoritratto* eseguito per il suo ingresso nel 1793 nell'Accademia di San Luca⁴⁰.

Le prime ventate romantiche introdotte dagli stranieri a Roma si colgono anche nell'*Autoritratto* della Kauffmann, dipinto intorno al 1785 [FIG. 13],

39] Esposto a Milano nel 2002 (scheda di A. Imbellone in: Mostra Milano 2002, pp. 451-452, n. VI. 24, tav. a p. 163).

40] Riprodotto in: SUSINNO 1974, fig. 49. Esposto alla mostra *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860* ad Ariccia nel 2003 (scheda di C. Manca di Villahermosa in: Mostra Ariccia 2003, pp. 156-157, n. 72).

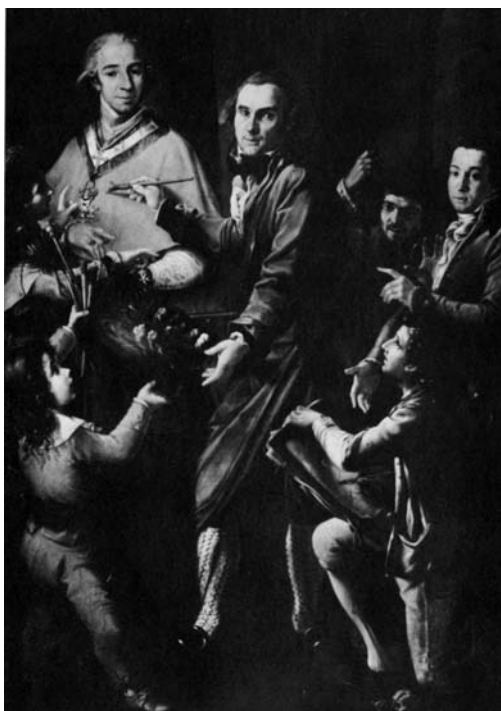


FIG. 14. Antonio Concioli, *Autoritratto con i figli*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

dopo il rientro definitivo da Londra⁴¹. Questa immagine che, diversamente da tutte le altre note, dipinte dall'artista o dai colleghi pittori, ci mostra l'effigie di una donna dal volto idealizzato con gli abiti alla moda è debitrice alla ritrattistica inglese di fine Settecento: il suo riferimento non sono i modelli neoclassici di antica bellezza, ma il proprio corpo addolcito e imbellito da una restituita giovinezza cancellata ormai dagli anni. Il seno fiorente che si affaccia dalla leggiadra scollatura fa da supporto al bell'ovale del volto tecnicamente reso da una tessitura pittorica raffinata giocata sull'effetto di contrappunti cromatici richiamati dal nastro sul cappello, dalla capigliatura castana tendente al rosso che poi si accende sulle morbide labbra carnose. Una donna che lascia di sé, raggiunta la matura età, il ritratto di quello che avrebbe voluto essere e che forse, stando alle effigi note, mai era stata.

Candidato a una larga diffusione verso la fine del secolo è il *ritratto borghese* in cui di nuovo la figura dell'artista assurge a interprete di sé quando si rappresenta nell'ambito degli affetti familiari, sul solco segnato

41] Esposto alla mostra *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti* a Firenze nel 1998 (scheda di M. Garlova in: Mostra Firenze 1998, p. 89, n. 76).



FIG. 15. Marco Benefial, *Ritratto della famiglia Quarantotti*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

già nel primo Settecento dall'*Autoritratto con la famiglia* di Giuseppe Bartolomeo Chiari (Roma 1654-1727) del 1709 circa⁴². Un sentimento di intimità domestica si ravvisa nell'*Autoritratto con i figli* [FIG. 14], opera dell'ultimo decennio del Settecento di Antonio Concioli (Pergola, Pesaro e Urbino 1736 ca. - Roma 1820), in cui il pittore svela con briosa delicatezza la propria complicità affettiva nel coinvolgere i figli, oltre i lavoratori, nella nobile professione che sta praticando: egli infatti è in atto di ritrarre il cardinale Giuseppe Doria⁴³.

Per quanto riguarda la tipologia del ritratto borghese sotto l'aspetto celebrativo di eventi privati o pubblici ne è antesignano Marco Benefial (Roma 1684-1764) che nel 1756 dipinge un capolavoro con *La famiglia del missionario*, noto anche come *Ritratto della famiglia Quarantotti* [FIG. 15], esponenti della nuova borghesia imprenditoriale. L'ambientazione esotica è allusiva alle terre lontane dove si svolge la missione del personaggio in piedi in atto di predicare, un gesuita identificabile con buona probabilità con uno dei membri della famiglia, Giovanni Battista

42] Roma, Museo di Roma. Esposto a Parigi nel 1982 (scheda di M. Chiarini in: Mostra Parigi 1982, p. 141, n. 78) e a Roma nel 2005 (scheda di F. Leone in: Mostra Roma 2005, p. 206, n. 90, con bibliografia).

43] SUSINNO 1974, p. 265 e fig. 40 a p. 244.



Fig. 16. Pompeo Batoni, *Ritratto di Abbondio Rezzonico, senatore di Roma*, Bassano del Grappa, in comodato presso il Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa.

Quarantotti, segretario della Congregazione di Propaganda Fide. La brillantezza cromatica, la coesistenza di stravaganti abbigliamenti orientali con altri di gusto europeo, danno vivezza alla scena di cui lo spettatore è chiamato a testimone dagli sguardi diretti di molte figure: è un frammento di storia presente che la limpida stesura del colore rende vera e tangibile⁴⁴.

La compresenza di molti personaggi fa di questo dipinto anche un modello del *ritratto di gruppo*, che spesso finisce con l'identificarsi con il

44] Di recente esposto alla mostra *Personae: ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico* a Roma nel 2003 (scheda di L. Mochi Onori in: Mostra Roma 2003B, pp. 170-171, n. 35), a Roma nel 2005 (scheda di A. Lo Bianco in: Mostra Roma 2005, p. 194, n. 75) e a Parma nel 2006 (scheda di B. Granata in: Mostra Parma-Mamiano di Traversetolo 2006, p. 82, con bibliografia precedente). Si conoscono due degli otto bozzetti raffiguranti i ritratti dei personaggi, presumibili studi preparatori finalizzati all'approfondimento dell'aspetto psicologico (DEBENEDETTI 2003, pp. 73-74), e un ritratto a tre quarti di figura della marchesa Marianna Leonori d'Ancona Quarantotti rintracciato da Petrucci, esposto alla mostra di Ariccia nel 2003 (scheda di F. Petrucci in: Mostra Ariccia 2003, pp. 128-129, n. 49). Per una bibliografia riassuntiva si veda: MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 88.

ritratto d'ambiente, realizzato per celebrare gli avvenimenti. Inaugurato nel primo quarto del secolo da Pier Leone Ghezzi (Roma 1674-1755), di cui si veda *Clemente XI distribuisce l'Eucarestia in Laterano*⁴⁵, una delle sette tele commissionategli nel 1708 sulle occupazioni del papa, ha una sua vistosa evoluzione nelle grandi e famosissime tele di Giovanni Paolo Pannini pullulanti di collezionisti in ammirazione delle pubbliche raccolte d'arte⁴⁶ oppure nel dipinto con *Carlo III di Borbone fa visita a Benedetto XIV al Quirinale* del 1746⁴⁷. Per altri esempi successivi da porre in relazione con la politica pontificia di accrescimento delle arti si veda di Bénigne Gagneraux (Digione 1756 - Firenze 1795) *l'Incontro tra Gustavo III e Pio VI al Museo Pio-Clementino*, del 1785⁴⁸, o di Francesco Manno (Palermo 1754-1831) *Carlo Marchionni mostra a Pio VI i progetti della Sagrestia Vaticana*⁴⁹ opera nota anche per il bozzetto preparatorio, firmata e datata 1788 dal pittore che pure vi si ritrae⁵⁰.

Di ben altro impatto e vigore interpretativo è la tipologia del “ritratto di Stato”, vero “ritratto di parata” con destinazione prettamente politica, concepito sin dalle origini per esaltare il potere storicizzato. Paradigmi storici del genere erano stati i ritratti di Tiziano, Velazquez e Van Dyck, modernamente rielaborati in Francia da Hyacinthe Rigaud (*Ritratto di Luigi XIV*, 1701, Parigi, Louvre) secondo uno schema poi dilagato in tutte le corti europee e su cui si muovono le interpretazioni date da Mengs, Lampi e Bacciarelli. Nella città pontificia capolavoro assoluto del genere è il *Ritratto di Abbondio Rezzonico, senatore di Roma* [FIG. 16], opera del 1766 eseguita dal maggiore ritrattista di quegli anni, Pompeo Batoni (Lucca 1708 - Roma 1787), che ci consegna l'immagine di un uomo consapevole del proprio rango. L'abbigliamento raffinatissimo, l'arredo di squisita eleganza, il putto in primo piano col ramoscello d'ulivo, bilancia e fascio littorio, allegorici attributi di Pace e Giustizia, lo spadone poggiato alla consolle, la statua con la personificazione di Roma, la quinta architettonica con la piazza del Campidoglio, fanno da corredo strutturale alla formulazione corretta del Rezzonico, nipote di papa Clemente XIII (1758-

45] Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Esposto alla mostra *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda a Roma* nel 1999 (scheda di B. Montevecchi in: *Mostra Roma 1999*, pp. 108-111, n. 17, con bibliografia).

46] New York, The Metropolitan Museum of Art. Esposti a Philadelphia nel 2000 (scheda di E. P. Bowron in: *Mostra Philadelphia-Houston 2000*, pp. 425-427, nn. 275, 276, con bibliografia precedente) e a Roma nel 2005 (schede di L. Laureati in: *Mostra Roma 2005*, pp. 250-253, nn. 148, 149).

47] Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte. Esposto a Parigi nel 1982 (scheda di M. Chiarini in: *Mostra Parigi 1982*, pp. 148-149, n. 82), a Philadelphia nel 2000 (scheda di E. P. Bowron in: *Mostra Philadelphia-Houston 2000*, pp. 423-424, n. 272 con bibliografia precedente) e a Roma nel 2005 (scheda di A. Imbellone in: *Mostra Roma 2005*, pp. 244-245, n. 143).

48] Stoccolma, Museo Nazionale. Riprodotto in: ROSSI PINELLI 2004, p. 16, fig. 6.

49] Ariccia, Museo del Barocco Romano, già collezione Lemme.

50] Sul dipinto e il suo bozzetto si veda la scheda di F. Rangoni in: *Mostra Ariccia 2007*, pp. 236-239.



FIG. 17. Gaspare Traversi, *Ritratto del cardinale Gian Giacomo Millo*, Milano, Collezione Koelliker.

1769), con in mano lo scettro della carica di senatore di Roma conferitagli nel 1765. Il repertorio dei simboli che presiede al potere e all'azione politica del personaggio si aggiunge con valore descrittivo al significato del dipinto espresso in modo magistrale dalla magniloquente veste rossa e oro, i colori araldici della città; il leggero sotto in su della figura slanciata accresce l'imponenza del Rezzonico, egli stesso icona del potere e monumento al potere. L'apparente retorica iconografica si decanta nel garbo composto della raffigurazione, si precisa nella resa fisionomica, si stempera nel naturalismo dei colori sinfonicamente amalgamati e trattieneri dal contorno in un perfetto equilibrio di sintesi classica⁵¹.

Questo modo di interpretare la natura ideale entra in competizione con la naturale spontaneità del singolare *Ritratto del cardinale Gian Giacomo Millo* [FIG. 17] di Gaspare Traversi (Napoli 1722 - Roma 1770), pittore meglio noto per le scene di costume caratterizzate da una verve che ha le

51] Pubblicato in: PAVANELLO 1998, pp. 91-92, 101-105, è stato esposto a Roma nel 2005 (scheda di G. Ericani in: Mostra Roma 2005, pp. 184-185, n. 66) e alla mostra *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour* a Lucca nel 2008 (scheda di L. Barroero in: Mostra Lucca 2008, pp. 324-325, n. 65); riprodotto in: QUIETO 2007, p. 332, fig. 178. Altro esempio di "ritratto di Stato" eseguito sempre da Batoni, celeberrimo già tra i contemporanei, è il *Ritratto dei fratelli Giuseppe II d'Asburgo e Pietro Leopoldo di Toscana* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), celebrante l'incontro dei due monarchi sullo sfondo di Roma, centro internazionale delle arti, esposto a Milano nel 2002 (scheda di S. Rudolph in: Mostra Milano 2002, pp. 412-413, n. I. 21, tav. a p. 39).



FIG. 18. Domenico Corvi, *Ritratto del cardinale Giovanni Andrea Archetti*, Viterbo, Palazzo Brugiotti, Fondazione Carivit.

sue radici nell'arte di Pier Leone Ghezzi. L'iconografia – ricorrente sin dal Seicento – del personaggio, in posa frontale e biglietto in mano con la dedica del pittore, è aggiornata dalla posa di istantanea immediatezza con la quale il cardinale si toglie la berretta in un saluto improvvisato che repentinamente anima la mozzetta e la fitta pieghettatura della cotta inamidata, orlata da una balza di raffinato merletto. L'articolata stesura dei pigmenti dosa sul volto sapienti passaggi tonali che traducono la verità epidermica dell'incarnato la quale, unita alla freschezza dell'espressione, rendono originale il ritratto; i due volumi che si intravedono all'angolo in un sommesso chiaroscuro sono un richiamo obbligatorio all'impegno intellettuale del personaggio, accampato su un fondo scuro, neutro, privo di qualsiasi riferimento o caratterizzazione ambientale proprio per non distogliere l'attenzione dalla vivezza dell'impianto compositivo⁵².

Nell'ambito del ritratto individuale vanno segnalati i *ritratti ambientati*. Tra i numerosi del genere, l'attenzione cade particolarmente su due dipinti. Il *Ritratto del cardinale Giovanni Andrea Archetti* di Domenico Corvi [FIG. 18]

52] Esposto alle mostre: a Napoli nel 2003 (scheda di F. Barocelli in: Mostra Napoli 2003, pp. 180-182, n. 60), *Gaspare Traversi: Heiterkeit in Schatten* a Stoccarda nel 2003 (scheda di F. Barocelli in: Mostra Stoccarda 2003, pp. 116-125, 160, n. 18, fig. a p. 108), *La Porpora romana* a Roma nel 2006 (scheda di S. Marra in: Mostra Roma 2006, pp. 130-131, n. XXXIX).



Fig. 19. Laurent Pécheux, *Ritratto della marchesa Margherita Gentili Sparapani Boccapaduli*. Collezione privata.

è opera palesemente influenzata da Batoni nella monumentalità dell'impianto figurale. Fu eseguito entro il 1786, quando è documentato dal *Giornale delle Belle Arti*, periodico romano, ma non prima del 1785, anno in cui l'Archetti, reduce da una serie di nunziature diplomatiche in vari paesi europei, tra cui la Polonia, tornò a Roma per la porpora conferitagli da Pio VI (1775-1799)⁵³. Rispetto al prototipo batoniano Corvi accentua il punto di vista dal basso secondo una modalità a lui congeniale di proporre scorci prospettici e anima la classica compostezza della figura con l'originale soluzione di scansare con la mano destra l'ingombrante cappa magna che ostacola la caduta a piombo dello splendido merletto; soluzione adottata anche nel *Ritratto del cardinale Girolamo Spinola* di recente assegnato al pittore⁵⁴, ma di cui bisogna riconoscere il precedente in alcuni ritratti di Giovanni Battista Gaulli, ad esempio nel *Ritratto del cardinale Spinola junior*⁵⁵. Il rosso della veste si accende di bagliori a contra-

53] Esposto a Viterbo nel 1998 (scheda di V. Curzi in: Mostra Viterbo 1998, p. 142, n. 30) e a Milano nel 2002 (scheda di V. Curzi in: Mostra Milano 2002, p. 476, n. VIII, 8, tav. a p. 228).

54] Roma, collezione Spinola. Si veda: la scheda di F. Petrucci in: Mostra Ariccia 2004, p. 136, n. 50; esposto anche alla mostra a Roma nel 2006 (scheda di S. Marra in: Mostra Roma 2006, pp. 138-139).

55] Memphis, Brooks Memorial Art Gallery. Riprodotto in: PETRUCCI 2007, vol. III, p. 587, fig. 275; già pubblicato in: SESTIERI 1994, vol. III, fig. 695, con l'attribuzione a Carlo Maratti.

sto col bianco abbagliante riscattando la figura dal vano in penombra dello studio-biblioteca dove i volumi sugli scaffali, rischiarati dalla luce che penetra dalla finestra, mostrano la preziosa rilegatura con impressioni in oro; la sobria eleganza dell'arredo unita alla nobiltà dell'atteggiamento esemplificano il rango ecclesiastico del cardinale.

Per un esempio al femminile corre l'obbligo di scegliere il *Ritratto della marchesa Margherita Gentili Sparapani Boccapaduli* [FIG. 19], dipinto a Roma nel 1777 da Laurent Pécheux (Lione 1729 - Torino 1821)⁵⁶. La nobildonna è ritratta in un interno caratterizzato da un arredamento che riflette appieno il considerevole spessore socio-culturale della marchesa e la sua passione scientifico-museologica, la cui competenza le favorì l'ingresso in Arcadia. Dopo il matrimonio con Giuseppe Boccapaduli nel 1754, si legò dal 1767 allo scrittore milanese Alessandro Verri residente a Roma e questo rapporto contribuì a incrementare i suoi interessi critico-letterari e le sue amicizie con gli artisti di primo piano. Il mobilio disegnato da Piranesi, gli elementi egittizzanti, le grandi statue del *Cestiaro* e del *Sileno villosa* tradiscono la sua ammirazione per l'antico e l'antiquaria, mentre il riquadro con le farfalle, il bacile d'argento con i pesci rossi, l'espositore con conchiglie, coralli, uccelli imbalsamati e altro, riflettono il suo impegno collezionistico per i *naturalia*, assecondando un gusto europeo di vecchia data diffuso in Italia nel Seicento dall'Accademia dei Lincei. L'elevato tenore di vita di questa donna moderna e all'avanguardia si riscontra anche nell'abbigliamento alla moda di gusto inglese, confezionato con tessuti raffinati dai colori accesi che rispecchiano le ultime novità dell'arte tintoria in Francia; così le catenelle forse in oro bianco pendenti al punto vita sono presumibile sostegno di orologi, secondo l'uso maschile di portare un doppio orologio per controllare l'esattezza dell'ora diffusosi tra il settimo e l'ottavo decennio del secolo: una moda che andrà in voga per le donne di lì a poco.

L'insieme di questi elementi connota il ritratto della Boccapaduli come un modello esemplare di verità storica, concetto acquisito al ritratto in una fase matura del XVIII secolo. Al confronto, il *Ritratto della principessa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa di Arce*, dipinto dal grande Pompeo Batoni nel 1757-1758 [FIG. 20], si inserisce in una raffigurazione femminile arcadico-allegorica, pertinente alla iconografia – tipica del secolo – del repertorio letterario. La Orsini, qui dipinta come ormai giovane donna, era la bimba ritratta con la madre, Paola Orsini, nel qua-

56] Esposto a Milano nel 2002 (scheda di S. Susinno in: Mostra Milano 2002, pp. 477-478, n. VIII. 11, tav. a p. 230).



Fig. 20. Pompeo Batoni, *Ritratto della principessa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa di Arce*, Roma, Collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Roma.

dro di Benefial del 1746 sopra ricordato. Per le sue virtù poetiche meritò di appartenere all’Arcadia e a questa accademia letteraria allude il cavallo alato sullo sfondo, Pegaso, che fa sgorgare dal Monte Elicona la fontana di Ippocrene sacra alle Muse. Corredano simbolicamente la scena gli altri attributi: i libri che recano sul dorso i nomi di Petrarca e Anacreonte, il busto della dea della Sapienza, Minerva (tratto dalla *Minerva Giustiniani*, la statua celebrata da Goethe), la lira di Apollo, la corona di alloro con la quale la giovane si è laureata poetessa in Arcadia col nome di Euridice Aiacense. Inoltre la carta da musica poggiata sul clavicembalo e la sfera armillare sono a ulteriore complemento di quel modello di cultura allusivo al concetto di unità delle arti e del sapere⁵⁷.

La capacità di Batoni di inventare modelli di rappresentazione sociale dei protagonisti della cultura romana e internazionale del tempo lo fece detentore per eccellenza della produzione del “ritratto *souvenir*”, tipologia rappresentativa degli interessi antiquari degli aristocratici viaggiatori del

57] CLARK, BOWRON 1985, pp. 271-272, n. 206. Esposto a Milano nel 2002 (scheda di S. Rolfi in: Mostra Milano 2002, p. 444, n. VII. 6, tav. a p. 198), ad Ariccia nel 2003 (scheda di F. Petrucci in: Mostra Ariccia 2003, pp. 150-152, n. 67), a Roma nel 2005 (scheda di E.P. Bowron in: Mostra Roma 2005, p. 183, n. 65) e a Lucca nel 2008 (scheda di E. P. Bowron e P. B. Kerber in: Mostra Lucca 2008, pp. 292-293, n. 50). Riprodotto in: QUIETO 2007, p. 318, fig. 170.



FIG. 21. Pompeo Batoni, *Ritratto di Thomas William Coke, Norfolk, The Earl of Leicester*.

Grand Tour posti sullo sfondo della campagna romana accanto ai monumenti e reperti archeologici o in posa entro architetture aristocratiche in cui campeggiano statue del mondo classico. Uno degli esempi più rappresentativi, tra i capolavori del periodo finale dell'artista, è costituito dal *Ritratto di Thomas William Coke* [FIG. 21], in seguito primo conte di Leicester, un giovane che per la sua avvenenza riscosse a Roma un successo strepitoso, in particolare tra il pubblico femminile: la contessa d'Albany, Louise Stolberg, moglie di Charles Edward Stuart in esilio nella città papale, sembra fosse innamorata di lui e le sue sembianze furono assegnate al volto della *Cleopatra* (o *Arianna* dormiente), la celebre statua già da tutti ammiratione nel Cortile del Belvedere e che nel 1777, alla data di esecuzione del quadro, era già esposta nel Museo Pio-Clementino. Lo sfavillante abito bianco avorio indossato dall'aristocratico messo in posa come l'*Apollo del Belvedere*, il mantello foderato d'ermellino e il cappello di seta con piume di struzzo, è un abbigliamento *alla Van Dyck*, utilizzato nei balli in maschera e il giovane scelse forse di farsi ritrarre in questo modo in ricordo di uno dei momenti più vitali della vita sociale romana⁵⁸. All'eleganza raffinata dei

58] Esposto a Roma nel 2005 (scheda di E.P. Bowron in: Mostra Roma 2005, p. 188, n. 69, con bibliografia); riprodotto in: QUIETO 2007, p. 350, fig. 187.



Fig. 22. Angelica Kauffmann, *Ritratto del conte Josef Johann von Fries*, Vienna, Museum der Stadt Wien.

dettagli non sfuggono neppure gli accessori complementari secondo scelte oculte rispondenti a una prassi abituale in Batoni. Ad esempio, nel *Ritratto di Wills Hill, conte di Hillsborough, poi primo marchese di Downshire* del 1766⁵⁹, un capolavoro di intimismo sentimentale e idealizzazione della natura, il pittore accorda tutta la composizione sulla base uniforme di una tavolozza dorata che sfuma verso il nocciola, omologando su questa tonalità anche il vello levigato del cane accosciato mestamente ai piedi del sepolcro della moglie del conte. Viceversa, nel ritratto del cane Coke, seduto in atto di guardare vigile il proprio padrone, non solo si intona con la cromia del suo abito, ma mimetizza con il proprio pelo il risvolto d'ermellino accordato con la tonalità marmorea della statua. In questa sinfonia di affinità tattili e cromatiche l'artista crea un equilibrato confronto tra vero e bello, tra natura e arte, tra natura e l'antico.

Dieci anni dopo, nel 1787, Angelica Kauffmann dipingeva il *Ritratto del conte Josef Johann von Fries* [FIG. 22], l'affascinante e raffinato personaggio che, in viaggio a Roma, aveva acquistato un capolavoro di Canova, il *Teseo vincitore del minotauro*, raffigurato accanto a lui⁶⁰. Qui il rapporto vero e bello, arte e natura trova una formula nuova: la statua è concepita come un antico presente. Il confronto ormai è tra la natura e il moderno, segno dei tempi nuovi.

59] Collezione privata. Esposto a Roma nel 2005 (scheda di E.P. Bowron in: Mostra Roma 2005, pp. 186-187, n. 67).

60] Esposto a Milano nel 2002 (scheda di R. Pancheri in: Mostra Milano 2002, p. 517, n. XV, 9, tav. a p. 386).

BIBLIOGRAFIA

- AZARA DE, G. N. 1780: *Opere di Antonio Raffaello Mengs. Primo Pittore della maestà di Carlo III Re di Spagna*, Parma.
- AZCUE BREA, L. 1994: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid*, Madrid.
- BARROERO, L. 1998: "I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio", in *Benedetto XIV e le arti del disegno*. Convegno Internazionale di Studi (Bologna 28-30 novembre 1994), Roma, pp. 367-384.
- BARROERO, L., SUSINNO, S. 2002: "L'artista «moderno» e il ruolo delle accademie", in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca et al., Milano, pp. 133-142.
- BARROERO, L., SUSINNO, S., "Roma: la corte", in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo a cura di F. Mazzocca et al., Milano, pp. 213-216.
- BOWRON, E. P., 1993-1994: "Academie Life Drawings in Rome 1750-1790", in *Vision of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, catalogo della mostra, a cura di R. J. Campbell, Carlson, Los Angeles, pp. 75-85.
- CARACCILOLO, M. T. 1992: *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris.
- CESAREO, A. 2009: "«He had for years the guidance of the tast in Rome». Per un profilo di Thomas Jenkins", in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, a cura di E. Debenedetti, Roma, pp. 221-250.
- CLARK, A., BOWRON, E. P. 1985: *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of His Work*, New York.
- DEBENEDETTI, E. 2003: "Quarantotti e Pellegrini Quarantotti: un Baciccio e due Benefial", *Studi di storia delle arti*, numero speciale in onore di Ezia Gavazza, Genova, pp. 69-74.
- DI CROCE, A. 2002: "«Onofrio Boni architetto intendente»: gli scritti teorici", *Neoclassico*, XXI, pp. 27-46.
- DI CROCE, A. 2004: "Onofrio Boni e lo Scrittorio delle Regie Fabbriche: il mestiere dell'architetto a Firenze tra Sette e Ottocento", *Ricerche di storia dell'arte*, LXXXIV, pp. 25-34.
- DIDEROT, D. 1984: *Essais sur la peinture*, a cura di G. May, Paris.
- FALCIDIA, G. 1964: "Per un ritratto di Marco Benefial", *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XI, n. 1-4, pp. 19-31.
- FALDI, I. 1996: "Domenico Corvi a Viterbo", *Bollettino d'Arte*, LXXXI, n. 95, pp. 121-126.
- FORD, B. 1974: "Thomas Jenkins, Banker, Dealer und Unofficial English Agent", *Apollo*, XCIX, pp. 416-425.
- GIOVANNELLI, R. 1992-1993: "Per Stefano Tofanelli", *Labyrinthos*, XI-XII, n. 21-24, pp. 393-430.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, M. 2004: "Carlos Espinosa de los Monteros", in *Real Academia de San Fernando Madrid. Guía del Museo*, Madrid, p. 228.
- MOCHI ONORI, L., VODRET, R. 2008: *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. Catalogo sistematico*, Roma.
- Mostra Ariccia, 2003: *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860*, catalogo a cura di M. Natoli, F. Petrucci, Roma.
- Mostra Ariccia, 2004: *I Volti del Potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al neoclassicismo*, catalogo a cura di F. Petrucci, Roma.

- Mostra Ariccia, 2007: *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo a cura di V. Casale, F. Petrucci, Roma.
- Mostra Firenze, 1998: *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano.
- Mostra Los Angeles-Philadelphia-Minneapolis, 1993: *Vision of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, catalogo a cura di R. J. Campbell, Carlson, Los Angeles.
- Mostra Lucca, 2008, *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Milano.
- Mostra Milano, 2002: *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo a cura di Mazzocca et al., Milano.
- Mostra Napoli, 2003: *Gaspere Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, catalogo a cura di N. Spinosa, Napoli.
- Mostra Parigi, 1982: *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo*, catalogo a cura di M. Chiarini, Paris.
- Mostra Parma-Mamiano di Traversetolo, 2006: *Goya e la tradizione italiana*, catalogo a cura di S. Tosini Pizzetti, Cinisello Balsamo (Mi).
- Mostra Philadelphia-Houston, 2000: *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia.
- Mostra Possagno, 2008: *La mano e il volto di Antonio Canova*, catalogo a cura di M. Guderzo, Possagno.
- Mostra Roma, 1999: *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, catalogo a cura di A. Lo Bianco, Venezia.
- Mostra Roma, 2003A: *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia*, Milano.
- Mostra Roma, 2003B: *Persone: ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, catalogo a cura di O. Calabrese, C. Strinati, Cinisello Balsamo (Mi).
- Mostra Roma, 2005: *Il Settecento a Roma*, catalogo a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano.
- Mostra Roma, 2006: *La Porpora romana*, catalogo a cura di M. E. Tittoni, F. Petrucci, Roma.
- Mostra Roma, 2008: *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo*, catalogo a cura di A. Donati, F. Petrucci, Roma.
- Mostra Stoccarda, 2003: *Gaspere Traversi: Heiterkeit in Schatten*, catalogo a cura di A. B. Rave, Stuttgart.
- Mostra Viterbo, 1998: *Domenico Corvi*, catalogo a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma.
- PAMPALONE, A. 2004: "Vincenzo Pacetti: stralcio di un diario di lavoro", *Neoclassico*, XXV, pp. 12-53.
- PAMPALONE, A. in corso di stampa: "La collezione di gessi di Anton Raphael Mengs alla reale Accademia di San Fernando a Madrid", in *Gli Ateliers degli Scultori*, Atti del secondo Convegno Internazionale sulle Gipsoteche. Possagno 24-25 Ottobre 2008.
- PASQUALI, S. 2003: "Roma 1520-1820: dal Pantheon degli artisti al Pantheon degli uomini illustri", in *Topos e progetto: l'attesa*, Roma, pp. 29-46.
- PAVANELLO, G. 1998: "I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma", *Arte Veneta*, LII, pp. 86-111.
- PETRUCCI, F. 2010: *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma.
- POMMIER, E. 2003: *Il ritratto: storia e teoria dal Rinascimento all'età dei lumi*, Torino.

- QUIETO, P. 2007: *Pompeo G. de' Batoni. L'ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma.
- REYNOLDS SIR, J. 1957: *Discours on Art*, a cura di R. R. Wark, London.
- RÖTTGEN, S. 1999: *Anton Raphael Mengs, 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werke*, vol. I, München.
- ROSSI PINELLI, O. 2004: "Per una «storia dell'arte parlante»: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica", *Ricerche di storia dell'arte*, LXXXIV, pp. 5-23.
- RUDOLPH S. 1992-1993: "An instance of Time thwarted by Love: Carlo Maratti's portrait of an unusual lady", *Labyrinthos*, XI-XII, fasc. 21-24, pp. 191-213.
- RUDOLPH, S. 1995: *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma.
- SESTIERI, G. 1994: *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino.
- STRINATI, C. 1998: "Ritratto di Domenico Corvi", in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra, a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma, pp. 15-17.
- SUSINNO, S. 1974: "I ritratti degli accademici", in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, pp. 201-270.
- SUSINNO, S. 2001: "Alle origini della pittura neoclassica: la competizione per il primato tra Batoni e Mengs", *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XV, pp. 5-24.
- WINCKELMANN, J. J. 1767: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*, Dresden.
- WINCKELMANN, J. J. 1983: *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, pp. 9-51.

STRESZCZENIE

WYBRANE ASPEKTY RZYMSKIEGO MALARSTWA PORTRETOWEGO
W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII W.

Otwarcie na ideały Oświecenia i podjęcie teoretycznej dyskusji na temat funkcji portretu, zapoczątkowanej jeszcze w XVI w., doprowadziło w stuleciu XVIII do rozwoju malarstwa portretowego. Dylemat pomiędzy idealizacją a podobieństwem portretowanych rozwiązano dzięki neoklasycystycznym teoriom Winckelmanna i Mengsa, które dotyczyły jakości stylu, syntezy między pięknem idealnym a prawdą natury, dzięki którym postać przedstawiana była w swoim wymiarze etycznym i estetycznym. W konsekwencji malarstwo portretowe, dorównując kroku ideom i nowym wymaganiom społecznej afirmacji, rozwinęło nowe, w stosunku do dotychczas obowiązujących w tradycji, rodzaje. Nowości odnotować można przede wszystkim w portretach artystów i intelektualistów, którzy przyjęli wówczas rolę wiodącą jako interpretatorzy i przedstawiciele kultury elitarnej. Wzrost znaczenia rzymskiego środowiska artystycznego odzwierciedla się w autoportretach przedstawiających artystów w wersji wyidealizowanej lub też w nonszalanckich pozach i zwykłym, codziennym stroju, będących oznakami intelektualnej niezależności. Inny jest natomiast portret mieszczański, celebrujący wydarzenia publiczne lub prywatne w modelu „portretu zbiorowego” lub „środowiskowego”; idealizowany „portret urzędowy”, wzbogacony przez repertorium symboli, kontrastuje ze spontanicznością portretów indywidualnych. Obok portretów wybitnych postaci przedstawianych we wnętrzach mieszkalnych oddanych z historyczną wiernością, mamy portrety kobiece interpretowane według klucza arkadyjno-alegorycznego. Wreszcie rodzaj „portretu-pamiątki” uczestników Grand Tour. Dzieła takich artystów jak Bottani, Labruzzi, Mengs, von Maron, Corvi, Kauffmann, Tofanelli, Cades, Vigée-Lebrun, Benefial, Traversi, Pécheux czy Batoni wskazują na niezwykle wysoki poziom rozwijającej się w tym okresie w Rzymie produkcji malarskiej, stanowiącej trzon kulturalnego kosmopolityzmu i punkt odniesienia międzynarodowej arystokracji.

LA CULTURA FIGURATIVA DI MARCELLO BACCIARELLI

I

Marcello Bacciarelli, nato a Roma nel 1731, morto a Varsavia nel 1818, ha una cultura figurativa estremamente composita.

Egli si forma a Roma, nella bottega di Marco Benefial; quindi, tra il 1750 e il 1753, ancora giovanissimo, parte per Dresda, ove svolge intensa attività di disegnatore copista.

Poi, nel 1756, si trasferisce a Varsavia, alla Corte di Augusto III, elettore di Sassonia e Re di Polonia, e vi rimane sino alla morte – salvo un breve soggiorno a Vienna tra il 1764 e il 1766 – ricevendo alte cariche anche dal nuovo Re, Stanislao Augusto Poniatowski.

Sulla sua formazione romana si innesta, pertanto, una cultura mitteleuropea, a somiglianza del più anziano Gregorio Guglielmi, come lui nato a Roma (1714) e scomparso a San Pietroburgo (1773); come lui, rappresentante di una formazione classica che si evolve verso un rococò internazionale, con esiti sicuramente notevolissimi, in linea con la cultura del tempo.

Nella *maniera* di Bacciarelli sono sicuramente presenti “i modi pungenti”, come li chiama Italo Faldi, della pittura settecentesca fiorita in Tirolo, in Baviera e in Sassonia, ai quali si aggiunge anche un collegamento con la pittura francese, in particolare di Fragonard.

Questo processo di assimilazione e di mimesi è pienamente comprensibile se riportato all'epoca del Bacciarelli: l'artista, diversamente da quel che avverrà nell'età romantica, non tende ad affermare se stesso, a imporre il proprio gusto, ma ad assecondare la committenza e quindi ad adeguarsi anche a un linguaggio diverso da quello suo originario, più consono all'ambiente nel quale si è inserito.

Il processo di adattamento che abbiamo ora descritto era peraltro facilitato da una formazione rigorosa, che assicurava all'artista i mezzi tecnici per potersi esprimere in qualsiasi forma: Gregorio Guglielmi e Marcello Bacciarelli sono dunque testimonianza di come una cultura formativa di impostazione classicista consentisse all'artista qualsiasi possibile evoluzione del linguaggio originario.

Ritengo pertanto importante, più che cogliere l'evolversi delle forme del Bacciarelli, indagare sulla sua formazione romana e quindi illustrare quale fosse il panorama della cultura figurativa a Roma intorno al 1750.

II

A Roma, nella metà del Settecento, dominavano la scena gli epigoni di Carlo Maratti o Maratta, da Camerano.

Il pittore marchigiano, morto nel 1714 in età assai avanzata, aveva lasciato numerosi allievi, diretti e indiretti, testimoniando la sua adesione all' "idea del bello" di Bellori quando aveva restaurato, sulla soglia degli ottantanni, gli affreschi di Raffaello alla Farnesina.

La sua eredità era stata raccolta da pittori di altissima maestria, come Francesco Trevisani (1656-1746), peraltro mai completamente sganciato dalla sua formazione a Venezia presso il *tenebrista* Antonio Zanchi, e soprattutto Agostino Masucci (1690-1768) che fu più volte Principe dell'Accademia di San Luca e personalità eminente nella cultura figurativa romana.

Accanto a loro vi è una vera schiera di seguaci e di imitatori: per il primo (Trevisani), ricordiamo i nomi di Girolamo Pesci, Andrea Casali, Francesco Bertosi. Per il secondo (il Masucci), ricordiamo i nomi di Pietro del Po, Andrea Procaccini, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Niccolò Ricciolini, Pietro Bianchi e, almeno nella fase iniziale, anche Stefano Pozzi.

La lezione dei seguaci del Maratti è improntata a un fortissimo rigore compositivo, non disgiunto da un colorismo di estrema eleganza formale.

Masucci non disdegna di copiare il più grande rappresentante dell'ideale classico in età barocca, quale Guido Reni, come nella tela con il *Miracolo di Sant'Andrea Corsini* (attualmente nella Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma) e, come il Maratti, lascia testimonianze

eccellenti nella pittura di ritratto, per la quale ebbe fama europea. La struttura rigorosamente *piramidale* delle sue pale d'altare dimostra una assimilazione totale della *cifra* del maestro di Camerano: si pensi, per tutte, alla pala con l'*Educazione della Vergine*, per Santa Maria al Foro Romano, il cui bozzettone è stato nella mia collezione fino alla donazione al Museo del Barocco Romano di Ariccia e nella quale il rigoroso impianto compositivo si sposa con un colorismo dai toni lievi, ove predominano il verde e l'azzurro.

III

Ma la cultura figurativa dominante a Roma intorno al 1750 non si esaurisce nel marattismo, anche se questo è il suo aspetto più peculiare.

Il barocco, nelle forme che aveva assunto con il fortunato binomio *Bernini-Baciccio*, continua a testimoniare la sua vitalità nella pittura di Ludovico Mazzanti (1686-1775), fedele al linguaggio del Gaulli, che peraltro si esaurisce con la sua morte.

L'accademismo bolognese, che già si era espresso con Aureliano Milani (1675-1749) e con Domenico Maria Muratori (1661-1742), continua a testimoniare la propria vitalità nell'algaia pittura di Giacomo Zoboli (1681-1767), il cui rigore, peraltro, tende a una vera pietrificazione delle forme, senza possibilità di ulteriori sviluppi.

Una sorta di pittura neoveneta, che dissolve le forme nel colore, si esprime con Benedetto Luti (1666-1724) e con i suoi allievi Francesco Mancini (1679-1758) e Sebastiano Ceccarini (1708-1783), quest'ultimo allievo indiretto, in quanto formatosi nella bottega del Mancini, non dissimilmente da Domenico Corvi (1721-1803) e Mariano Rossi (1731-1807).

Vi sono poi i due grandi pittori di formazione napoletana-romana, che iniziano da Solimena, ma a Roma stemperano nel Classicismo l'originaria formazione rigorosamente barocca: parlo di Sebastiano Conca (1680-1764) e di Corrado Giaquinto (1703-1766), pittori entrambi di livello europeo, attivi nelle principali corti europee, che esprimono una lezione assai peculiare del rococò internazionale.

Vi è infine il "caso" di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), pittore e disegnatore multiforme, che sarebbe assai difficile inquadrare e tantomeno etichettare. La sua origine è nel marattismo: originario di Ascoli Piceno, era anche conterraneo del Maratti, nato nella non lontana Camerano. Peraltro questa sua cultura di origine si evolve verso una pittura spesso caricaturale, che ne fa una sorta di Hogarth italiano, anche se sarebbe arduo parlare per lui di una vera formazione illuministica: mancano i presupposti perché nello Stato Pontificio, dominato da un bigottismo che

ha l'apice nel pontificato di Benedetto XIII, potesse fiorire il libero pensiero dell'Età dei Lumi.

IV

Un discorso a parte merita proprio il maestro del Bacciarelli, Marco Benefial, al quale Giorgio Falcidia ha dedicato studi appassionati, nell'intento di recuperarlo ai più alti livelli della pittura europea, ove la sua genialità certamente lo colloca.

Benefial nasce a Roma, nel 1684 da padre francese: è un dato che già permette di ampliare il panorama, almeno potenziale, della sua cultura. A Roma pratica Ventura Lamberti, che è suo maestro e che, attraverso il Cignani, si collega direttamente al Classicismo bolognese di Annibale Carracci.

Benefial (come, a livello più modesto, anche Gaetano Lapis, denominato scherzosamente *il Carraccetto*) rilancia a Roma le nobili forme che Annibale aveva contrapposto alle sofisticate e intellettualistiche "cifre" del manierismo internazionale. In questo recupero dell'antico, Benefial è estremamente moderno: anzi, anticipatore di esiti addirittura della pittura post-romantica. La sua sublime *Santa Margherita da Cortona scopre il cadavere di Antemio* potrebbe sembrare un'opera della *Secessione* di Monaco di Baviera, ossia potrebbe apparire più giovane di oltre cento anni!

Proprio per questo, per essere troppo in anticipo sui tempi, Benefial fu contrastato e incompreso, al punto che dovette dipingere, per ristrettezze economiche, sotto i nomi di Filippo Evangelisti e Filippo Germisoni.

Ebbe numerosi allievi, anche affezionatissimi come Giovanni Battista Ponfreni, ma nessuno fu in grado di portarne avanti il linguaggio rigoroso e moderno e i suoi esiti pittorici, che sono spesso stupefacenti.

V

Non sottraggo a tale giudizio neppure il Bacciarelli: i suoi autoritratti, soprattutto quelli giovanili (fra i quali, quello a me appartenuto e donato al Museo del Barocco Romano), mostrano una fedeltà alla lezione appresa presso Benefial. Ma la successiva evoluzione verso una cultura composita, anche se bene assimilata, non si concilia con quella dell'origine.

Bacciarelli è un pittore di corte, come pittore di corte fu Gregorio Guglielmi, come poeta di corte fu Pietro Metastasio, come musicista di corte fu Arcangelo Corelli, per restare a personaggi nati o fioriti a Roma. Nessuno gli può rimproverare di aver seguito i tempi, anche perché non è retaggio di tutti quello di precorrerli.

La formazione rigorosa presso il Benefial avrebbe consentito al Bacciarelli di arrivare a esiti addirittura post-romantici, come fu per il suo maestro. Tali esiti gli furono preclusi, perché l'adattamento al gusto della committenza non consentì al nostro di superare il momento storico nel quale aveva operato. Di tale cultura mitteleuropea egli fu interprete corretto, con esiti certamente notevoli anche se non esaltanti.

Suo merito più significativo è quello di aver aperto la strada alla cultura pittorica che in Polonia si sviluppò nel secolo successivo, raggiungendo un livello europeo e della quale l'unico, isolato precorrimto è rintracciabile nell'opera di Tadeusz Kuntze (1732-1793). Tale apertura è stata infatti resa possibile dall'attività didattica svolta dal Bacciarelli, come curatore di tutti gli affari artistici della corte polacca (dal 1775) e direttore delle fabbriche reali (dal 1786). Non è poco; è anzi più che sufficiente per fare del nostro una personalità degna di attenzione e di studio.

STRESZCZENIE

O FIGURATYWNYCH ASPEKTACH MALARSTWA
MARCELLA BACCIARELLEGO

Przegląd czołowych osiągnięć rzymskiego malarstwa II połowy XVIII wieku utwierdza w przekonaniu, że nie występowało w nim zjawisko ani zmęczenia, ani, tym bardziej, dekadencji. Wręcz przeciwnie, twórczość malarska osiągnęła tak wysoki poziom, że można wręcz w czołowych jej osiągnięciach dostrzec elementy o charakterze prekursorskim, które staną się później składnikami stylów neoklasycystycznego, preromantycznego i romantycznego.

Malarstwo Bacciarellego rodzi się w połowie XVIII stulecia w rzymskim środowisku malarskim, a dokładniej w szkole Marca Benefiala, artyści tak bardzo zadziwiającego swą nowoczesnością i tak mało rozumianego przez otoczenie, że nawet jego uczniowie nie byli w stanie przekazać, a tym bardziej rozwinąć, wartości wypełniających jego twórczość. Wczesne autoportrety Bacciarellego wykazują wierność wobec wskazań artystycznych Benefiala, ale późniejsza ewolucja malarza w kierunku dworskiego stylu późnorokokowego, a jeszcze więcej jego przesadna skłonność do uwzględniania oczekiwań zleceniodawców, nie pozwalają mu wybić się ponad poziom artystyczny twórczości krajów środkowoeuropejskich, chociaż w pełni uprawniają nas do uznania nadwornego malarza Stanisława Augusta za jednego z jej najwybitniejszych przedstawicieli.

W tej sytuacji wypada uznać, że jeszcze większym od dorobku artystycznego tytułem do chwały i wielkości Bacciarelliego jest działalność dydaktyczna i organizatorska, jaką rozwinął, i która sprawiła, że malarstwo polskie wkrótce już miało osiągnąć poziom prawdziwie europejski.

MARCELLO BACCIARELLI
PEINTRE DE L'ARISTOCRATIE POLONAISE

« **S**AVEZ-VOUS, MAMAN – écrit à la fin de 1788 Urszula comtesse Mniszech à Ludwika Zamoyska, sœur du roi Stanislas Auguste – ce qu'il y a de charme dans le portrait exécuté par les peintres français et ce qu'il y a de disgrâce dans les nôtres »¹. En écrivant ces mots, Urszula Mniszech ne pensait certainement pas à son effigie peinte par Marcello Bacciarelli. Elle avait de toute évidence à l'esprit le genre de portrait qui était profondément enraciné dans la pratique artistique des peintres actifs en dehors du cercle de la cour de Stanislas Auguste.

Quel était donc ce portrait polonais lors de la seconde moitié du XVIII^e siècle? Du point de vue artistique il était très varié. Cela ne peut nous étonner : les étrangers qui ont visité la Pologne au XVIII^e siècle ont fréquemment souligné la tendance immodérée de ses habitants à se faire portraiturer. Afin d'apaiser les besoins d'une noblesse trop nombreuse, les commandes ont souvent été confiées, surtout en province, à des peintres sans talent et formation². Mais ce qui différençait avant tout le portrait polonais c'était la permanence des canons de composition, formés encore au XVII^e

1] Citation d'après: ROSSET 2005, p. 84.

2] Malgré les nombreuses catastrophes historiques plusieurs milliers de portraits d'avant la fin du XVIII^e siècle nous sont parvenus. Ce nombre est trop important pour tenter un essai de caractérisation de l'ensemble. Voir sur cette question: DOBROWOLSKI 1948; MROZOWSKI 2009.

siècle à l'époque des rois de la dynastie de Vasa, et l'exigence d'une ressemblance absolue qui ne reculait pas à représenter la laideur, voire les défauts physiologiques, ce qui n'aurait pu être possible dans aucun autre pays d'Europe.

La façon dont cette exigence de la ressemblance absolue a marqué l'attitude envers les représentations et l'attente de la clientèle est témoignée par l'histoire de l'un des plus fameux portraits peint pour un polonais au XVIII^e siècle, le célèbre portrait équestre de Stanisław Kostka Potocki par Jacques Louis David. Lorsque cette œuvre fut présentée par le jeune aristocrate fier de son effigie à sa tante et tutrice, Katarzyna Kossakowska, elle ne trouva pas autant de valeur à ses yeux, car la ressemblance lui semblait insuffisamment fidèle. La tante ordonna de retoucher le portrait dans la partie du visage. Les recherches de laboratoire laissent penser, en effet, que ses volontés furent bien exécutées³.

La longue activité de Marcello Bacciarelli comme portraitiste et maître de plusieurs peintres formés dans son atelier modifia cette attitude. Le portrait en Pologne à l'époque de Stanislas Auguste s'europanisa profondément. Cela n'est pas le seul fait de Marcello Bacciarelli, mais résulte également du travail de Jan Chrzciel Lampi, de Józef Grassi, de Per Krafft comme également des importations. Les Polonais ont, en effet, constitué une partie importante de la clientèle d'Angelica Kauffmann ou d'Elisabeth Vigée-Lebrun⁴. Mais à n'en pas douter une importance primordiale et une influence décisive sont à mettre au compte de Bacciarelli et du reste c'est ainsi qu'il s'est inscrit dans la mémoire collective et l'histoire de l'art, comme portraitiste célèbre et le maître de toute une génération.

Les portraits furent sans nul doute un élément important de l'activité du peintre, mais, il faut le souligner, pas le plus important, car ils ne constituèrent pas la base essentielle de son existence. Il a, en effet, consacré beaucoup plus de temps à la direction de la vie artistique à la cour de Stanislas Auguste et à la réalisation des différentes commandes du roi⁵. Selon le récit crédible de son fils, Frédéric, l'artiste durant toute sa vie ne réalisa pas plus de 250 portraits⁶, ce qui donne au temps de son activité la plus intense, c'est à dire de 1766 à 1795, une moyenne de huit par an. Pour un portrait typique jusqu'aux genoux, il prenait 80 ducats⁷, ce qui n'était pas une petite somme et prouve que le peintre était bien

3] RYSZKIEWICZ 1967, pp. 32-46; voir aussi la notice de K. Gutowska-Dudek dans le catalogue *Uroda portretu* 2009, pp. 168-172.

4] Voir MYCIELSKI, WASILEWSKI 1927; PAWŁOWSKA 1969.

5] Voir l'article d'Anita Chiron-Mrozowska dans la présente publication.

6] BACCIARELLI 1819, p. 167.

7] *Ibidem*.

conscient de sa valeur. Angelica Kauffmann pour une représentation analogue demandait 100 sequins⁸ alors que l'argent en Pologne avait un plus grand pouvoir d'achat. Bacciarelli comme portraitiste pouvait donc gagner environ 600 ducats par an, alors que sa pension annuelle comme directeur des bâtiments atteignait la somme remarquable de 1800 ducats⁹ le plaçant ainsi à un niveau relativement élevé des serviteurs de la cour. Malgré cela, il s'est considéré avant tout comme un portraitiste et n'a commencé les autres sujets qu'une fois seulement au service de Stanislas Auguste, sous son influence et à sa demande.

En général Marcello Bacciarelli n'a pas signé ses œuvres, il n'y a donc aucune possibilité de vérifier s'il a réellement exécuté 250 portraits. Aujourd'hui nous en connaissons près de 120 qui lui sont attribués avec une crédibilité plus ou moins certaine, car, en large partie, ils ne sont connus que de copies ou de répliques¹⁰. Toutes ces attributions sont-elles fondées? Ceci demeure à vrai dire une question ouverte. La force de la légende de Bacciarelli est tellement puissante que presque chaque meilleur portrait de l'époque de Stanislas Auguste est rattaché au peintre par la tradition familiale relayée par les amateurs et les chercheurs des XIX^e et XX^e siècles¹¹. La vérification de l'œuvre de Bacciarelli après les trente années de la parution de la monographie d'Alina Chyczewska, certes toujours utile mais désactualisée, devient de plus en plus nécessaire¹².

Marcello Bacciarelli mérita son renom à sa position à la cour royale et sa reconnaissance à la haute estime en laquelle on tenait ses portraits. En effet, il n'était pas facile de lui faire faire son effigie en raison de ses continuelles occupations à la cour. Lorsqu'en septembre 1784, la princesse Izabela Czartoryska, proche cousine du souverain et membre de la très haute aristocratie, voulut lui faire peindre sa fille, Maria, future princesse de Wurtemberg, elle rencontra un refus du peintre en raison du trop grand nombre d'occupations qu'il devait accomplir pour le service du souverain. « La P[rin]c[ess]e Czartoryska est arrivée aussi et désire

8] AGAD, ZP 368, fol. 84 : *Prix auquel se vendent les tableaux peints par Angelika Kauffman* (imprimé).

9] Au sommet de sa carrière, en 1791, Bacciarelli recevait 150 ducats par mois pour pension et ouvrages: AGAD, AK /III 1222, fol. 82: *Courant des ateliers* (sic!) *de Sa Majesté de Peinture* (sic!) *et de Sculpture pour le mois de Xbris. Le 1er de janvier 1791*.

10] Cette évaluation est faite à la base de l'ensemble des œuvres attribuées à l'artiste par la plus importante monographiste de sa vie et de son œuvre : Alina Chyczewska. Voir CHYCEWSKA 1970, pp. 23-147 et CHYCEWSKA 1971, pp. 56-63.

11] TATARKIEWICZ 1921-1922, p. 33.

12] Parmi les nombreux exemples d'attribution douteuse, il convient de citer ici l'exemple du portrait de Michał Józef Rzewuski. Ce portrait considéré comme perdu avant 1994 et connu que d'une photographie était daté par Chyczewska des années 1764-1765 et considéré par elle comme une œuvre certaine du peintre (voir CHYCEWSKA 1970, n° 11). Ce portrait rendu public grâce à la donation au Château Royal de Varsovie de la collection de la famille Lanckorońska a fait alors l'objet de recherches comparatives approfondies qui n'ont pas confirmé la première attribution. Voir JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2007, n° 422, pp. 589-591.

beaucoup de je fasse le portrait de la P[rin]c[ess]e sa fille, mais m'étant excusé par les occupations que mon devoir m'oblige et que je ne saurai jamais manquer, elle me charge d'une lettre pour V[otre] M[ajesté] »¹³. Ce n'est que suite à l'intervention de Stanislas Auguste que le peintre changea de décision : « J'ai remis l'incluse à la Princesse Générale de Podolie, laquelle a marqué la plus vive joie de la permission que vous me donner, Sire, de peindre le portrait de sa fille et elle vous rend mille grâces de cette complaisance. Les conditions que Votre Majesté y met seront remplies dans le tableau que je fais actuellement » écrivait-il au roi¹⁴. Marcello Bacciarelli travaillait alors à *La fondation de l'Académie de Cracovie*, l'une des six grandes compositions historiques pour la Salle des Seigneurs au Château royal de Varsovie. La condition mise par le roi fut remplie : la jeune princesse dut prêter son visage pour le tableau et devint l'une des trois muses de la composition.

D'où vient la puissance de la légende de Bacciarelli et les pressions des aristocrates pour avoir un portrait de lui ? Était-ce seulement en raison de sa réputation ou pour la beauté de ses œuvres ? Il faut, en effet, se demander quel portraitiste il fut.

Il fut, a n'en pas douter, très doué et ouvert, voire même malléable en tant que créateur. Son talent, lui, ne fait aucun doute : élève de Marco Benefial, il avait appris très vite les secrets de la peinture et avait acquis la capacité de représenter avec suggestion et en même temps avec plein de charme le visage qu'il étudiait avec attention, et en cela il fut l'un des premiers de son temps en Europe centrale. Cependant la flexibilité dans le cas d'un artiste n'est pas pour autant une qualité : Bacciarelli a peut-être été trop perméable aux diverses influences de ses clients en ce qui concernait la manière de les représenter. On pourrait même dire qu'il laissa son talent entre leurs mains. Il ne forma pas un propre style en matière de portrait. Naturellement les travaux qui, après une profonde analyse, peuvent lui être attribués sont reconnaissables, mais surtout en raison de leur expression artistique : aplats, coloris, utilisation de l'ombre et de la lumière afin de faire ressortir les parties névralgiques de la physionomie, et non pas en raison de règles décidant de la composition, de la façon de présenter le sujet, son attitude, sa gestuelle, les accessoires et le fond. Les portraits de Bacciarelli représentent toute une gamme de solutions allant de celles encore ancrées assez profondément dans la tradition baroque, passant ensuite à celles conventionnelles formées dans la sixième et septième décennies du XVIII^e siècle, pour aboutir

13] Lettre de Bacciarelli au roi du 18 septembre 1784, BN / III 3891, fol. 36 v.

14] Lettre de Bacciarelli au roi du 28 septembre 1784, BN / III 3891, fol 37.

enfin à celles où l'on peut voir des traces du néo-classicisme précoce. Les portraits qui peuvent caractériser l'œuvre de Marcello Bacciarelli sont différents. Le portrait de Stanisław Poniatowski, père du roi, eut vraisemblablement une influence sur la carrière du peintre et ses relations avec Stanislas Auguste. Le souverain écrira plus tard dans ses mémoires : « Il avait 82 ans lorsque j'obtins de lui que Bacciarelli fasse son portrait. La ressemblance est parfaite et cet ouvrage est celui qui commença la réputation de Bacciarelli »¹⁵. Cette opinion semble justifiée. Le portrait, en effet, garde la convention de l'effigie aristocratique du milieu du XVIII^e siècle où le fond ainsi que les accessoires qui l'entourent jouent un rôle quasi identique, mais ici la différence apparaît par la qualité du rendu psychologique. Alors que dans les portraits de la sœur du roi, Izabela Branicka, et de sa cousine, Izabela Lubomirska, la convention, la poudre et le rouge à lèvres voilent le caractère de ces dames¹⁶, autant dans l'effigie du vieux Poniatowski l'artiste n'a pas formulé de banalité sur l'homme représenté¹⁷. Bacciarelli n'a pas eu peur d'utiliser dans ce tableau plusieurs éléments archaïques tels que la draperie du fond. Ils n'empêchent cependant pas le contact avec le vieux seigneur. Il semble, en effet, très naturel dans son caractère sûr de lui-même, voire quelque peu nonchalant, tout cela est contenu dans les gestes, mais aussi dans l'expression du visage que le peintre sut bien saisir, à la fois sage et rusé mais aussi visiblement satisfait de sa longue vie aventureuse.

Le portrait de Stanislas Auguste en habit de couronnement est tout à fait différent. Le souverain aimait se voir dans ce tableau : « Quand à ce qui regarde ma figure – écrivait-il dans ses mémoires – je crois que la ressemblance la plus exacte qui ait été faite est le portrait peint par Bacciarelli en habit de couronnement qui se trouve dans la Chambre de Marbre »¹⁸. Cette œuvre peinte avec dynamisme vers 1771 semble être la plus suggestive dans sa catégorie pour cette époque si on la compare avec d'autres portraits de couronnement, elle n'est toutefois pas exempte de citations archaïques incluses probablement à la demande du roi. Il s'agit là certainement d'un maillon tardif de la tradition codifiée par Hyacinthe Rigaud dans son portrait en plein apparat de Louis XIV¹⁹. Dans le table-

15] PONIATOWSKI 1914, t. I, p. 398.

16] CHYCZEWSKA 1970, n° 6 et 7; CHYCZEWSKA 1973, pp. 50-52, ill. 8 et 13.

17] La version originale est conservée au Musée du palais de Wilanów. Voir CHYCZEWSKA 1973, pp. 52-54, ill. 14. Le Musée National de Varsovie possède une version réduite en buste actuellement déposée au Château Royal de Varsovie, voir *Semper Polonia* 2004, p. 100.

18] STANISLAS AUGUSTE 1914, p. 178. Il existe cinq ou six versions de l'œuvre qui sont considérées comme issues de l'atelier avec la participation de Bacciarelli. L'un des meilleurs exemplaires est conservé au Château Royal de Varsovie. Voir à ce sujet la notice très complète de D. Juszczak dans *Uroda portretu* 2009, pp. 148-152.

19] PERREAU 2004, pp. 15, 99-100.

au de Bacciarelli nous retrouvons la colonne, la tenture, le fauteuil et la table où reposent les insignes. Le roi dans cette pose recherchée semble montrer la satisfaction de son couronnement. Il est pompeux, mais à vrai dire assez peu convaincant et peu altier : il demeure au même niveau que le spectateur, car bien que roi, il est un roi élu, de ce fait donc aimable et ouvert parce que c'est ainsi que devait être le souverain régnant sur la République nobiliaire.

Bacciarelli, de toute évidence, n'aimait pas pour les portraits les grands formats, s'y sentant vraisemblablement peu convaincant. Il réalisa vers 1785 un second portrait officiel pour le frère du roi, Michał Poniatowski, lorsque ce dernier devint primat de Pologne²⁰. Sévère et monumental, mais construit lui aussi à l'aide d'accessoires qui éloignent le personnage représenté. La pose et la gestuelle sont trop recherchées, le visage qui est, certes, peint fidèlement mais sans caractère s'éloigne dans l'incertitude cachée dans l'expression du regard.

Bacciarelli se sentait, en revanche, beaucoup plus à l'aise dans les œuvres plus intimistes, ce dont témoigne le portrait dit allégorique de Stanislas Auguste de 1793²¹. On peut le considérer comme un traité à plusieurs trames, dicté au peintre par le roi qui essayait de défendre son règne au moment de la crise du deuxième partage de la Pologne. Tous les éléments du décor et le fond de cette représentation proviennent de la conception du roi. Ils sont peut-être trop nombreux, mais le portrait est réussi ; il redonne non seulement la physionomie de Stanislas Auguste mais aussi son état d'esprit qui regarde de façon prophétique la vision qui a illuminé son pouvoir.

Marcello Bacciarelli a fait preuve d'un très haut niveau dans les portraits intimistes des années 1775-1776 qui décoraient la chambre à coucher du roi à Łazienki²². De l'ensemble des douze tableaux représentant les membres de la famille du roi, les quatre, qui à ce jour nous sont parvenus, frappent par la présentation en buste dénuée de toute prétention, comme, par exemple, celui de Ludwika Zamoyska, l'une des sœurs du roi. Ce portrait, réussi à la fois par ses tonalités, la finesse de la touche et sa spontanéité, permet une relation directe avec la personne représentée.

C'est ce type de portrait, du reste pas toujours identique du point de vue de la composition, que Bacciarelli a exécuté le plus. Certains de ceux-ci comme celui de la femme du secrétaire du roi, la belle Maria

20] Cette toile est conservée au Musée National de Poznań, voir *Semper Polonia* 2004, p. 105.

21] PIETRUSIŃSKI 2006, pp. 311-357; SKRODZKA 2007, pp. 203-247.

22] L'ensemble de portraits de Łazienki a fait l'objet d'un article monographique, voir JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2003.

23] CHYCZEWSKA 1970, n° 79 et 81.

Duhamel, ou Magdalena Sapieha²³ semblent encore faits dans l'esprit rococo, à la fois frivole et plein d'expression. D'autres sont beaucoup plus réservés, voire même sérieux, comme celui d'Anna Potocka²⁴, mais surtout celui de Franciszka Rzewuska²⁵. Cette dame, alors déjà âgée, était visiblement attachée à des solutions plus traditionnelles, d'où une certaine éloquence du geste et le faste de l'habit en apparence quotidien. Mais cette toile qui est peinte de façon très spontanée est tout à fait remarquable du fait de ses tonalités grises et rouges, tandis que le rendu du visage reflète la perspicacité d'observation du peintre.

Bacciarelli préférait de toute évidence peindre des femmes plus jeunes et plus belles. Dans ses portraits en buste d'Agnieszka Truskolaska, Julia Manteuffel ou Helena Radziwiłł²⁶ on peut sentir comme une joie spontanée d'être en contact avec ces dames, ce qui s'exprime par la parfaite légèreté du pinceau manié sans faute.

Les hommes, hormis le roi, ne constituent pas un sujet de vision aussi privilégié pour l'artiste. Il faut souligner que Bacciarelli réalisa peu de portraits de personnages appartenant au cercle des puissants, en dehors de ses amis de la cour. Certes, il a peint des dames de l'aristocratie, en particulier celles dont la beauté était digne d'être immortalisée, mais il n'existe presque pas dans son œuvre de portraits des dignitaires les plus importants qui avaient une voix décisive dans la vie de la nation. Bacciarelli a peint des personnages appartenant au cercle de la famille du roi et de ses amis courtisans. Ces tableaux nous frappent par leur vision spontanée, comme le portrait d'Onufry Kicki remarquable par sa caractéristique aimable et profonde²⁷.

Après la chute de la Pologne, Bacciarelli travailla beaucoup moins, bien que la clientèle aristocratique n'ait pas fait défaut. Il pouvait vivre confortablement avec le capital amassé auparavant. Il reprit de l'activité à l'époque de la reconstruction de l'État polonais, c'est-à-dire lors de la période du grand-duché de Varsovie. Il essaya alors ses talents de portraitiste en respectant les canons du style sévère du néo-classicisme précoce²⁸. Ces tentatives ne furent pas totalement manquées, mais ses meilleurs portraits, il les avait peints pour Stanislas Auguste et les gens de son propre cercle. Il accepta peut-être trop facilement les attentes de ses modèles, soumet-

24] *Ibid.*, n° 147.

25] Voir la notice de D. Juszcak dans *Uroda portretu* 2009, pp. 158-160.

26] CHYCZEWSKA 1970, n° 144, 165 et 169.

27] Cette œuvre est conservée au Musée Dunin-Borkowski à Krośniewice, voir CHYCZEWSKA 1970, n° 202.

28] Ces tendances sont surtout visibles dans la série de portraits ovales des hauts dignitaires du grand-duché de Varsovie : Stanisław Małachowski, Tomasz Ostrowski et Ludwik Gutakowski, ainsi que dans le portrait de Frédéric-Auguste, grand-duc de Varsovie. Voir CHYCZEWSKA 1973, pp. 113-115.

tant son talent à des conventions déjà dépassées, mais c'est en cela qu'existent les portraits nés sous son pinceau : il n'a pas tenu compte des exigences du courant dominant. Ses tableaux ont parlé par l'expression du visage et non par la stylistique des accessoires ou du fond. Et c'est justement dans l'expression des visages peints par Marcello Bacciarelli que l'époque de Stanislas Auguste a trouvé son miroir le plus suggestif.

INSTITUTIONS ET COLLECTIONS DES SOURCES NON PUBLIÉES

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych (Archives Centrales des Actes Anciens).

AGAD, AK – Archiwum Kameralne (Archives de la Chambre Economique de Sa Majesté).

AGAD, ZP – Zbiór Popielów (Collection Popiel).

BN – Biblioteka Narodowa (Bibliothèque Nationale de Varsovie).

BIBLIOGRAPHIE

- BACCIARELLI, F. 1819 : "Odpowiedź i uwagi nad krótkim rysem malarstwa w Polsce", *Rozmaitości*, n° 40-42, supplément à la *Gazeta Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, n° 98-100, II, pp. 162-170.
- CHYCZEWSKA, A. 1970 : *Marceli Bacciarelli. Życie - twórczość - dzieła*, catalogue d'exposition, Muzeum Narodowe w Poznaniu - Muzeum Narodowe w Warszawie, Poznań.
- CHYCZEWSKA, A. 1971 : "Bacciarelli Marcello", *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, Warszawa, pp. 56-63.
- CHYCZEWSKA, A. 1973 : *Marcello Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław.
- DOBROWOLSKI, T. 1948 : *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków.
- JUSZCZAK, D., MAŁACHOWICZ, H. 2003 : "Nieznany Bacciarelli – portrety rodzinne Poniatowskich z Pokoju Jadalnego pałacu w Łazienkach", *Rocznik Warszawski*, XXXI, pp. 114-133.
- JUSZCZAK, D., MAŁACHOWICZ, H. 2007 : *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- MROZOWSKI, P. 2009 : "Portret i jego uroda w dawnej Polsce", in *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, sous la direction de P. Mrozowski et d'A. Rottermund, Warszawa, pp. 13-36.
- MYCIELSKI, J., WASILEWSKI, S. 1927 : *Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun*, Lwów-Poznań.
- PAWŁOWSKA, M. 1969 : "O portretach polskich Angeliki Kauffmann", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, XIII/2, pp. 73-144.
- PERREAU, S. 2004 : *Hyacinthe Rigaud 1659-1743. Le peintre des rois*, Montpellier.
- PIETRUSIŃSKI, J. 2006 : "Ostatniego króla Polski *Portret alegoryczny*. O królewskim rebusie i różnych sposobach jego rozwiązywania", *Biuletyn Historii Sztuki*, LXVIII, n° 3-4, pp. 311-357.
- ROSSET DE, T. F. 2005 : "Un tableau représentant divers autres tableaux de plusieurs façons : la peinture française et ses maîtres des XVII^e et XVIII^e siècles en Pologne", in *Ombres et lumières. Quatre siècles de peinture française*, Warszawa, pp. 79-85.
- RYSZKIEWICZ, A. 1967 : *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida*, Warszawa.
- Semper Polonia*, 2004 : *Semper Polonia. L'art en Pologne des Lumières au romantisme (1764-1849)*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- SKRODZKA, A. 2007 : "Wizerunek króla nieszczęśliwego. Portret Stanisława Augusta z klepsydrą", *Biuletyn Historii Sztuki*, LXIX, n° 3-4, pp. 203-247.
- STANISLAS AUGUSTE, 1914 : *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, éd. S. Goriaïnow, t. 1-2, Saint-Petersbourg.
- TATARKIEWICZ, W. 1921-1922 : "Marcello Bacciarelli w stuletnią rocznicę śmierci", *Rozprawy Historyczne Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, t. 1, n° 4-7, pp. 33-36.
- Uroda portretu*, 2009 : *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, sous la direction de P. Mrozowski et d'A. Rottermund, Warszawa.

STRESZCZENIE

BACCIARELLI JAKO PORTRECISTA ARYSTOKRACJI POLSKIEJ

Bacciarelli wszedł do historii, a nawet przeszedł do legendy, jako bardzo wybitny i płodny portrecista, którego działalność wywarła wielki wpływ na rozwój tego gatunku malarstwa w Polsce końca XVIII w. Wcale nie tak dawno, każdy lepszy artystycznie portret z czasów Stanisława Augusta, tradycja rodzinna – nierzadko powtarzana przez miłośników i badaczy sztuki – skłonna była łączyć z pędzlem Bacciarellego. Tymczasem malarstwo portretowe było ważną dziedziną aktywności malarza, ale z pewnością nie najważniejszą – więcej czasu zabierała mu organizacja życia artystycznego i jego zarządzanie na dworze królewskim. Według wiarygodnej oceny Fryderyka Bacciarellego, syna artysty, w latach swojej największej aktywności twórczej malarz nie stworzył więcej nad 250 portretów. Dzisiaj znanych jest 120, przypisywanych mu z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem, jako że w większości zachowanych w postaci kopii i powtórzeń. Po ponad trzydziestu latach od opublikowania nadal użytecznej, ale już przedawnionej monografii pióra Aliny Chychezewskiej, ich ocena w szerszej, europejskiej perspektywie osiągnąć malarstwa portretowego, staje się coraz bardziej palącą potrzebą badawczą. Artykuł ten jest zaś tylko próbą szkicowego zarysowania problemu, który daje się streścić w pytaniu: jakim portrecistą był w istocie Marcello Bacciarelli?

Niewątpliwie uzdolnionym i otwartym na różne doświadczenia artystyczne. Co do talentu – nie ma wątpliwości, że Bacciarelli świetnie opanował tajniki malarskiego rzemiosła oraz umiejętność sugestywnego i wdzięcznego przedstawiania studiowanych twarzy. Otwartość nie zawsze jest jednak cnotą w przypadku artysty. Bacciarelli był chyba zbyt podatny na wpływy i ulegał sugestiom swoich klientów. Prawdopodobnie dlatego nie wypracował własnego stylu, który rządziłby zasadami kompozycji, ujęciem portretowanego, sposobami charakterystyki twarzy. Portrety Bacciarellego reprezentują całą paletę rozwiązań: od tych zakorzenionych w tradycji baroku, po przedstawienia, w których daje się dostrzec oddziaływanie wczesnego klasycyzmu. Portret Stanisława Augusta w stroju zwanym koronacyjnym jest w swej formule niewątpliwie przebrzmiały stylistycznie, ale król właśnie w nim podobał się sobie najbardziej. Mimo że podobizna ta jest archaiczna, jest jednak bardzo udana. To niewątpliwie jeden z najładniejszych portretów tego rodzaju, jakie powstały w Europie XVIII stulecia.

Bacciarelli służył swym talentem przede wszystkim osobom, które dobrze znał i – można sądzić – lubił. I w tych też portretach – osób z rodziny i oto-

czenia króla – jego talent błyszczał najbardziej: malowane spontanicznie, o wysmakowanej kolorystyce i niewymuszonej, życzliwej charakterystyce, przedstawienia osób z kręgu Stanisława Augusta uznać trzeba z całą pewnością za wybitne osiągnięcia portretu środkowoeuropejskiego drugiej połowy XVIII w.

IL RITRATTO DI STANISLAO AUGUSTO
CON IL BUSTO DI PIO VI
DELLA FONDAZIONE “CIECHANOWIECKI”
DEL CASTELLO REALE DI VARSAVIA*

NEL 1999 LA COLLEZIONE DELLA FONDAZIONE “CIECHANOWIECKI” del Castello Reale di Varsavia si è arricchita di un bel dipinto di Marcello Bacciarelli, il *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, con firma autografa e data (1789)¹, acquistato dal prof. Andrzej S. Ciechanowiecki sul mercato antiquario da possessore anonimo [FIG. 1]².

Nel presente articolo si farà brevemente cenno ai tanti interrogativi che suscita questo splendido ritratto, noto per una serie di repliche, ma in primo luogo si darà conto della sua acquisizione alle raccolte museali polacche, impreziosite da un originale bacciarelliano la cui replica più nota (e la più citata in letteratura) è la copia di bottega delle collezioni del Museo Nazionale di Poznań [FIG. 2]³.

Il dipinto di Poznań proviene dalla raccolta di Edward Rastawiecki, storico dell'arte e noto collezionista. Nel 1870 fu acquistato da Seweryn Mielżyński che ne fece successivamente dono al museo della Società degli

*] Il presente contributo è una versione integrata e ampliata dell'articolo pubblicato in: *Arx Felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001.

1] Zamek Królewski w Warszawie, n. inv. FC-ZKW 1399, olio su tela, 115 x 85,5 cm.

2] JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2009, p. 26.

3] Muzeum Narodowe w Poznaniu, n. inv. Mp 16, olio su tela, 117 x 80 cm.



FIG. 1. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, 1789, Fondazione “Ciechanowiecki” del Castello Reale di Varsavia.

Amici delle Scienze di Poznań (poi Museo “Mielżyński”). Nella letteratura seriore e nei cataloghi del museo di Poznań l’opera fu attribuita a Bacciarelli⁴, ma Alina Chyczewska l’ha giustamente catalogata come una copia⁵. Una copia – va precisato – di buona fattura, sicuramente realizzata all’interno dell’*atelier* di Bacciarelli, ma comunque lontana dalle punte di eccellenza raggiunte dalla mano del maestro. La conferma definitiva, a questo punto, viene dal confronto con l’archetipo autografo di indiscussa paternità.

I due dipinti sono pressoché identici nei dettagli e paragonabili nelle dimensioni. Mostrano il re con il volto visibilmente segnato dagli anni, a mezza figura, in piedi accanto a un tavolo cosparso di fogli e utensili di cancelleria; accanto al re, ma leggermente più sullo sfondo, compare il busto scultoreo di papa Pio VI. Il sovrano indossa un completo – marsina e pantaloni – di velluto marrone (nel ritratto di Poznań la tinta presenta una sfumatura più chiara) e un panciotto di seta bianca; l’abito è deco-

4] RASTAWIECKI 1850, p. 35, n. 120; KRASZEWSKI 1858, p. 64; ŁOŚ 1876, pp. 12-13; *Galerya* 1881, n. 1; *Katalog* 1889, p. 2, n. 1; *Katalog* 1912, p. 39, n. 240; KOPERA 1926, p. 280, nota 1; MICHAŁOWSKI 1948, n. 1; MICHAŁOWSKI 1951, n. 3; Poznań 1982, p. 66, n. 29; SUCHOCKA 2005, n. 47; *Katalog dzieł* 2008, n. 399.

5] CHYZEWSKA 1970, n. 151 d; CHYZEWSKA 1973, ill. 84.



Fig. 2. Atelier di Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, Museo Nazionale di Poznań.

rato dall'ordine polacco dell'Aquila Bianca (nastro azzurro che si diparte dalla spalla destra con la stella sulla marsina) e da quello prussiano dell'Aquila Nera (nastro arancione al collo). La mano destra poggia sullo schienale della poltrona vicina al tavolo; la sinistra è sollevata in un gesto caratteristico, acutamente definito da Chyczewska "atteggiamento interlocutorio". Sull'orlo del busto del pontefice del quadro della Fondazione "Ciechanowiecki" compaiono la firma e la data: *Marcello Bacciarelli Pin. 1789*. Le carte sulla scrivania sono contrassegnate dalla cifra regale "SAR" mentre sulla copia di Poznań sui fogli sono apposti sigilli penduli. Nel ritratto di Varsavia la fattura del volto e delle mani corrisponde allo stile del periodo maturo della produzione bacciarelliana: il modellato è morbido brioso, la tonalità calda, ricca di sfumature cromatiche. Nel quadro del Museo Nazionale di Poznań il viso del sovrano è modellato con un alone di grigio; il tratto delle mani, in particolare della destra, è meno agile, e la fattura dei tessuti non è resa altrettanto bene. Risalta anche il diverso trattamento – nel secondo caso schematico e rigido – dei pizzini del jabot e dei polsini. Ma anche i dettagli del busto di Pio VI (la parrucca e il ricamo della stola con lo stemma dei Braschi) nel dipinto di Varsavia



Fig. 3. Marcello Bacciarelli e bottega, *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, perduto (fotografia: Raccolte Iconografiche e Fotografiche del Museo Nazionale di Varsavia).

sono lavorati con precisione e plasticità, mentre nella versione di Poznań risultano appena accennati.

Il primo riferimento al ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI in letteratura è di Sebastiano Ciampi e risale al 1830. Nel suo catalogo delle opere del Bacciarelli figura al numero 119 “Il Ritratto del Re di Polonia Stanislao Augusto con il busto del Papa Pio VI”, menzionato tra i quadri dipinti “per altri”, senza precisarne comunque l’ubicazione e l’appartenenza⁶. Scrivendo a suo tempo della versione poznaniana del quadro Edward Rastawiecki (che ne era allora in possesso) e Józef Ignacy Kraszewski parlarono dell’esistenza di repliche del ritratto (“variamente ridipinto”) di Stanislao Augusto “con il busto in marmo di Pio VI”⁷.

Bacciarelli stesso ne possedette una versione, sicuramente una replica d’autore. Nell’inventario del suo lascito pittorico, stilato *post mortem* nel 1818, figura al numero 19 un “Ritratto di re Stanislao Augusto con il bu-

6] CIAMPI 1830, p. 85, n. 119.

7] RASTAWIECKI 1850, p. 35, n. 120; KRASZEWSKI 1858, p. 64.



Fig. 4. Wincenty de Lesseur, *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, 1793, miniatura, Museo Polacco di Rappersville.

sto del Papa di Bacciarelli” valutato 30 ducati che, per un accordo tra i figli, andò in eredità all’ultimogenito Francesco⁸.

Nelle raccolte museali polacche sono presenti solo le due citate varianti del dipinto. Siamo a conoscenza dell’esistenza anche di altre repliche, ma solo in virtù di attestazioni fotografiche. È il caso della riproduzione di un’ottima copia, eseguita con ogni probabilità nella bottega del Bacciarelli – forse, con il suo stesso apporto – conservata nelle raccolte iconografiche del Museo Nazionale di Varsavia (l’ubicazione del quadro è ignota, FIG. 3)⁹. Vi si riscontra solo una piccola discordanza rispetto all’originale della Fondazione “Ciechanowiecki”: il volto del sovrano appare leggermente più allungato. Decisamente inferiore è, invece, il busto del papa sia nell’ideazione sia nell’esecuzione. Su *Tygodnik Ilustrowany* [Settimanale Illustrato] del 1907 fu riprodotta una versione pressoché identica nel dettaglio al ritratto della Fondazione “Ciechanowiecki” (de-

8] Manoscritto in possesso della famiglia Bacciarelli a Varsavia, pubblicato da Z. Bacciarelli-Dreszerowa in appendice a: SUCHODOLSKA, KACZANOWSKA 1971, pp. 67, 76; si veda anche: BACCIARELLI 1996, p. 186.

9] Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, n. DI 54033 (dalla fototeca del dott. Maczkowski, 1922). Una fotografia presumibilmente dello stesso quadro è riprodotta anche in: TRETER 1924, [p. 1].

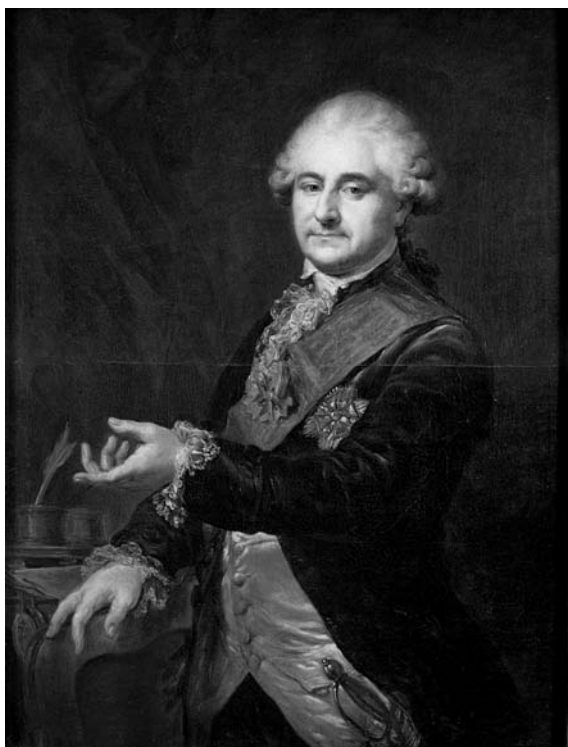


FIG. 5. Giovanni Battista Lampi (in collaborazione con la bottega di Bacciarelli?),
Ritratto di Stanisław Augusto in marsina marrone, Museo dei Principi Czartoryski, Cracovia.

finita nella didascalia “proprietà di Zofia S.”)¹⁰. La discreta qualità della fotografia consente di apprezzare la buona fattura del dipinto e di classificarlo come opera di scuola o dello stesso Bacciarelli.

Nel 1793 Wincenty de Lesseur, miniaturista operante a corte per conto di Stanisław Augusto e di altri committenti dell’aristocrazia, eseguì una miniatura del ritratto del sovrano con il busto di Pio VI. Dipinta con acquerello e guazzo su avorio, firmata e datata *W. de. / Lesseur / 1793*, proviene dalla collezione Tarnowski di Dzików, donata nel 1977 da Artur Tarnowski al Museo Polacco di Rappersville [FIG. 4]¹¹. Potrebbe trattarsi della stessa miniatura che Rastawiecki menziona fra le opere di Lesseur nel dizionario dei pittori polacchi¹².

10] *Tygodnik Ilustrowany* 1907, n. 1, p. 359; si veda anche: *Tygodnik Ilustrowany* 1914, n. 25, p. 483; CHYCZEWSKA 1970, n. 151 b.

11] Muzeum Polskie w Rapperswilu, n. inv. 679. Si veda: BOŁOZ-ANTONIEWICZ 1894, n. 250; KAMIŃSKA-KRASSOWSKA 1994, n. 26.

12] RASTAWIECKI 1850, p. 263.

13] Muzeum Książąt Czartoryskich, n. inv. XII-364, olio su tela, 116 x 86 cm. Si veda: MYCIELSKI 1896, p. 43; FOURNIER-SARLOVÉZE 1907, p. 14 e ill. successiva (attribuito a Bacciarelli, prima del 1768); FIRENZE 1911, n. 33; OCHENKOWSKI 1914, n. 96; KOPERA 1926, p. 283; GAMBA 1927, pp. 243-244, ill. XIII; SCHMIDT et al.

Esiste anche una variante del ritratto, opera di Giovanni Battista Lampi. Un suo quadro, nelle collezioni del Museo dei Principi Czartoryski di Cracovia [FIG. 5]¹³, riproduce nel concetto e nei dettagli l'archetipo bacciarelliano (la composizione del soggetto, l'insieme degli elementi dell'abito compreso il drappeggio del pizzo, lo schienale della poltrona, le carte, il calamaio, i tendaggi), ma non i lineamenti del viso del re, realizzati secondo il modulo tipico del Lampi; manca anche qui l'elemento chiave dello sfondo con l'effigie scolpita del pontefice¹⁴. Accanto ai documenti posati sulla scrivania compaiono due sigilli penduli, simili a quelli del dipinto del Museo Nazionale di Poznań. È dunque lecito supporre che Lampi abbia copiato quella versione o una sua replica (lo stesso elemento ricorre nella miniatura di Lesseur). Se il dipinto venne eseguito in Polonia – cosa assai probabile dato l'utilizzo dell'archetipo bacciarelliano – andrà datato al 1789¹⁵. Lampi arrivò a Varsavia nella tarda estate del 1788 e ripartì dopo un soggiorno di qualche mese in Polonia¹⁶. Si conoscono anche altre varianti simili (anch'esse mancanti del busto del pontefice) nella redazione "bacciarelliana", una delle quali presente un tempo nella collezione Czartoryski del castello di Gołuchów¹⁷, un'altra appartenuta molto probabilmente a Gustaw Wertheim di Konstancin (villa "Julisin"), nelle vicinanze di Varsavia (prima della II guerra mondiale)¹⁸.

Al nostro ritratto di Stanislao Augusto risalgono anche numerose versioni limitate al busto. Si tratta sia di quadri ad olio¹⁹ prodotti dall'*atelier* del castello sotto la direzione di Bacciarelli, sia di miniature²⁰, che ri-

1928, p. 273 (attribuito a Lampi o Bacciarelli); KOMORNICKI 1929, n. 119; DOBROWOLSKI 1957, pp. 60-62; ROSTWOROWSKI 1960, n. 7; BUSIRI VICI 1971, p. 38, ill. 27; NOWAK 1986, p. 425; PANCHERI 2001, pp. 45-46, ill. 30 (attribuito a Lampi e Bacciarelli).

14] Non concordiamo con l'ipotesi di Roberto Pancheri, il quale sostiene che la figura del sovrano del ritratto della collezione Czartoryski sia l'opera di Bacciarelli (PANCHERI 2001, pp. 45-46). Quella parte del quadro potrebbe essere incompiuta. Nel Castello Reale di Varsavia è conservata una versione dello stesso ritratto, di fattura più grossolana, nella quale il re è raffigurato in uniforme celeste con colletto bianco (n. inv. ZKW/2278; si veda: JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2007, n. 187).

15] Lampi realizzò tre o quattro ritratti di Stanislao Augusto in vari abiti e atteggiamenti; in tutti questi ritratti la rappresentazione della testa del monarca è identica, da cui risulta che il sovrano posò per l'artista soltanto una volta. Nel quaderno delle sue spese private Stanislao Augusto annotò in data 11 aprile 1789: «au Peintre Lampi pour mon Portrait une boete [...] prfix]. 100 [ducats] et comptans 100 [ducats]-, AGAD, Archiwum Rodzinne Poniatowskich 422 (*Batimens, Arts et Sciences*).

16] In merito alle date del soggiorno dell'artista in Polonia si veda: PANCHERI 2001, p. 43.

17] PAJZDERSKI 1913, p. 14, ill. 8 (il quadro è poco visibile; sulla fotografia si vede l'interno della "Sala Polska" con diversi dipinti); si veda anche: CHYCZEWSKA 1970, n. 151 a.

18] La fotografia si trova nelle Raccolte di Fotografie e Disegni dell'Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze (IS PAN, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych, n. neg. 106018). Sono note altre versioni del ritratto nelle quali manca il busto del papa e il re indossa l'uniforme blu invece della marina marrone: un ritratto del genere, di autore ignoto, si trovava per esempio nelle collezioni di Julia Władysława Branicka a Varsavia nel 1920 (fotografia in: MNW, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, n. DI 12678).

19] Per esempio i due ritratti conservati presso il Museo Nazionale di Varsavia: MNW, n. inv. MP1098 e 182081 (deposito privato).

20] Per esempio le due miniature del Museo Nazionale di Poznań: n. inv. MNP 215 Mi e MNP 225 Mi; si veda: MICHAŁOWSKA-BARŁÓG 1995, nn. 108, 109.

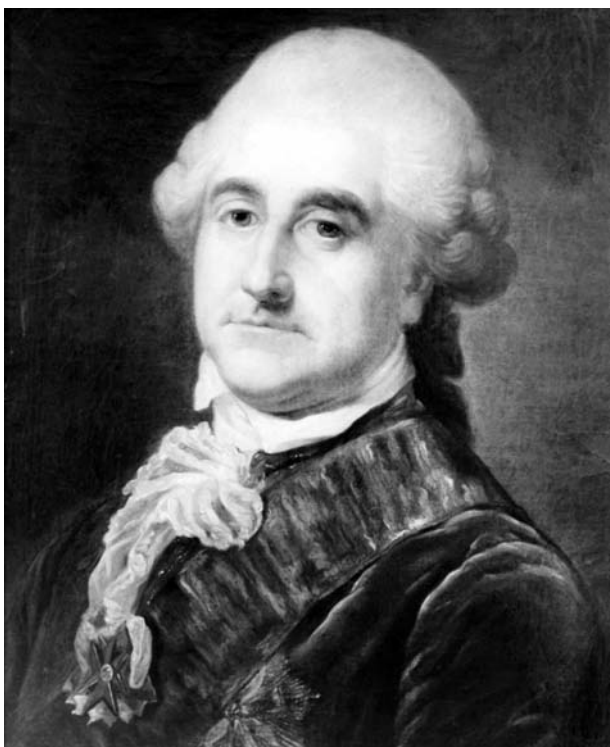


Fig. 6. Atelier di Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto in marsina marrone*, Museo Nazionale di Varsavia.

propongono di solito il colore marrone del velluto della marsina [FIG. 6].

Al soggetto del monarca con il busto di Pio VI si rifece lo stesso Bacciarelli in uno dei migliori dipinti della sua carriera di ritrattista, il *Ritratto di Stanislao Augusto con marsina rossa* [FIG. 7]²¹. Un ritratto bellissimo, intimistico, in cui Bacciarelli ripropone in tutti i suoi particolari il drappeggio della marsina di velluto (pur mutandone il colore in un rosso spento), la composizione, la piega del colletto e quella dei pizzi del jabot, la disposizione del riflesso di luce sul nastro azzurro in *moiré* dell'Ordine dell'Aquila Bianca visibile sul ritratto della Fondazione "Ciechanowiecki". Per contro il volto di Stanislao Augusto, invecchiato di qualche anno rispetto al ritratto della Fondazione "Ciechanowiecki" con il busto di Pio VI, venne eseguito sicuramente *ad vivum*. Si tratta, forse, dell'ultima occasione in cui il sovrano posò per Bacciarelli, circostanza databile con sicurezza alla fine del 1794, prima del trasferimento del re a Grodno²².

21] Zamek Królewski w Warszawie, inv. ZKW/726, olio su tela, 75 x 55 cm. Secondo la tradizione il ritratto era un dono di Maria Teresa Tyszkiewiczowa, nipote di Stanislao Augusto, a Tomasz Dangel, proprietario di una fabbrica di carrozze a Varsavia. Si veda: Łoś 1876, p. 16; JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2007, n. 62; JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2009, p. 26.

22] Stanislao Augusto lasciò Varsavia il 7 gennaio 1795 e non incontrò mai più Bacciarelli.



Fig. 7. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto in marsina rossa*, Castello Reale di Varsavia.

Sarà il caso, qui, di considerare il rapporto tra il ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI e il cosiddetto ritratto in “atteggiamento interlocutorio”, sempre opera di Bacciarelli, nelle collezioni della Galleria Palatina a Palazzo Pitti a Firenze [FIG. 8]²³. Chydzewska ha rilevato che il ritratto con il busto di Pio VI (di cui era nota solo la replica di Poznań) è una variante rimaneggiata per la parte dello sfondo e dell’abito del ritratto di Palazzo Pitti e ha datato entrambe le opere al medesimo periodo, il 1785 circa²⁴. In realtà si tratta di due ritratti differenti eseguiti in momenti diversi e distinti dal punto di vista della concezione iconografica. A ben vedere li accomuna unicamente la posa del soggetto e il caratteristico gesto retorico del braccio sinistro sollevato.

Il dipinto fiorentino ritrae Stanislao Augusto di tre quarti, in uniforme rossa di generale della fanteria, con gli ordini dell’Aquila Bianca e dell’Aquila Nera. Sul tavolo accanto al sovrano sono posati la corona e lo

23] Palazzo Pitti, Galleria Palatina, n. inv. 2136, olio su tela, 148,5 x 107 cm. Si veda: KOPERA 1926, p. 280, ill. 258; GEROLA 1935, pp. 77-78, n. 158; CHYDZEWSKA 1970, n. 151; BUSIRI VICI 1971, p. 55, nota 13 b, ill. 8; CHYDZEWSKA 1973, p. 87; *Uffizi* 1980, n. P 102; GREGORI 1994, p. 484, ill. 633.

24] CHYDZEWSKA 1970, n. 151; CHYDZEWSKA 1973, p. 87.



FIG. 8. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto in atteggiamento interlocutorio*, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze.

scettro. Il viso del sovrano, benché maturo e con le gote piene, comunque è visibilmente più giovanile rispetto a quello del ritratto con il busto di Pio VI.

Il quadro giunse nel 1890 alle collezioni della Galleria degli Uffizi, venduto da Angelo de Gubernatis come opera di Angelica Kauffmann. Dal 1928 è esposto a Palazzo Pitti. Gubernatis l'aveva acquistato da Carlo Poniatowski, primogenito del principe Stanisław Poniatowski, nipote del re Stanislao Augusto, insieme con altri due ritratti di famiglia, attribuiti anch'essi al pennello della ritrattista svizzera²⁵. Carlo Poniatowski ereditò gran parte della collezione di quadri del padre²⁶, tra cui sicuramente i tre ritratti di famiglia. Andrea Busiri Vici data il dipinto fiorentino al 1768, ritenendolo a torto una replica del ritratto fatto portare a Parigi da Madame Geoffrin²⁷ e menzionato in una ossequiosa missiva di questa a Stanislao Augusto proprio in quell'anno²⁸. La datazione del Busiri Vici è ripresa anche dagli autori dei cataloghi delle gallerie fiorentine²⁹. Tutta-

25] GEROLA 1935, p. 78, nota 2.

26] BUSIRI VICI 1971, *passim*; BUSIRI VICI 1979, pp. 185-218.

27] BUSIRI VICI 1971, p. 55, nota 13 b.

28] MOUJ DE 1875, pp. 332-333.

29] *Uffizi* 1980, n. P 102; GREGORI 1994, p. 484, ill. 633.



Fig. 9. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao Augusto con corazza e manto regale*, proprietà privata, Varsavia.

via, come ha fatto giustamente rilevare Chyczewska, il ritratto del Bacciarelli ordinato da Madame Geoffrin e spedito a Parigi nel 1768, raffigurante il re polacco in alta uniforme secondo il volere dalla committente, era senz'altro una versione seriore, oggi a noi ignota, del *Ritratto in abito di incoronazione*, dipinto nel 1768-1771 ca. per la Stanza dei Marmi del Castello Reale di Varsavia³⁰. Ma prima di ogni cosa, il confronto tra il quadro di Palazzo Pitti con il volto visibilmente più giovane e la corporatura più asciutta del dipinto dell'incoronazione e così pure la sua versione rimaneggiata nel busto sempre opera di Bacciarelli [FIG. 9]³¹, autorizza a rigettare una datazione così precoce, collocandola piuttosto alla fine degli anni Settanta o all'inizio degli anni Ottanta. Questo importante ritratto nell'iconografia del re merita senz'altro una trattazione a parte. Gioverebbe

30] Zamek Królewski w Warszawie, n. inv. ZKW/2279, olio su tela, 265 x 134,5 cm. Si veda: CHYZEWSKA 1964, n. 1, pp. 3-4; CHYZEWSKA 1970, n. 60; CHYZEWSKA 1973, p. 88; JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ 2007, n. 35; Warszawa 2009, n. 25 (D. Juszcak).

31] Proprietà privata, olio su tela, 65 x 52 cm, acquistato sul mercato d'arte a Varsavia nel 2006; si veda JUSZCZAK 2010. Nel ritratto – molto interessante e, a nostro avviso, opera indubbia di Bacciarelli – la testa e le spalle del soggetto sono pressoché identiche a quelle del *Ritratto dell'incoronazione*. Differiscono i particolari del costume: il mantello foderato di ermellino ricopre la corazza e non la marsina. Non conosciamo alcuna replica pittorica di questo ritratto al quale si ispira il bulino di Samuel Gottlob Kütner del 1784 (*Katalog portretów* 1994, vol. 4, n. 5027); nell'incisione fu aggiunta la catena della medaglia dell'Ordine dell'Aquila Bianca, assente nel quadro.

metterne a confronto le repliche e le varianti (sorprendentemente poche)³², ma anche tentare un'indagine più approfondita, attraverso le fonti, della sua storia e della sua provenienza.

Nel *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI*, dipinto a dieci anni di distanza, nel 1789, Bacciarelli ripropose l'atteggiamento e la posa del monarca, creando però una visione d'insieme del tutto diversa, non altrettanto prestigiosa, anche se meno convenzionale. Nel ritratto fiorentino la figura del sovrano è rappresentata fino al ginocchio, mentre in quello con il busto di Pio VI l'inquadratura è ridotta, ma ciò rende il dipinto più camerale. L'uniforme da generale viene sostituita dalla tenuta borghese (la marsina) mentre sul tavolo, al posto delle insegne regali, compaiono documenti, oggetti di cancelleria e l'elemento chiave del dipinto, il busto scultoreo del papa sul tavolo.

Quella riprodotta dal Bacciarelli era una scultura autentica della collezione reale. Nel 1775 André Lebrun, fu inviato a Roma da Stanislao Augusto per eseguire copie di sculture antiche e affinare il suo talento. Papa Pio VI, da poco salito al soglio pontificio, gli commissionò un proprio ritratto scultoreo a mezzo busto. L'originale in marmo è andato perduto e così pure un calco in gesso acquistato nel 1810 e già conservato presso il Musée des Beaux Arts di Nantes. Si sono invece preservati due altri calchi, oggi nella galleria delle sculture dell'Orangerie del Museo di Łazienki a Varsavia³³.

Grazie alle ricerche di Olivier Michel e Katarzyna Mikocka-Rachubowa conosciamo la storia e le circostanze di quella prestigiosa commissione e le fasi di lavorazione della scultura da parte del Lebrun. È noto che nel settembre 1775 il papa visionò il modello in terracotta del busto e ne consentì la scultura in marmo. Nell'aprile del 1776 Lebrun ricevette 500 scudi per il suo lavoro. La scultura, collocata in Vaticano nel maggio del 1776 in una delle anticamere pontificie, riscosse un largo plauso, soprattutto in virtù della mirabile resa dell'espressione del viso e della somiglianza dei tratti con l'illustre modello³⁴.

Lebrun rientrò in Polonia nel 1779. Michel è convinto che egli riportò con sé il modello in terracotta o il calco del busto, ma è anche possibile

32] Conosciamo una sola copia del ritratto degli Uffizi (a mezza figura, senza insegne regali sul tavolo) che reca la firma di Gottlieb Schiffner (ca. 1785?), nel Museo Nazionale di Poznań (MNP, n. inv. MO 2163). Busiri Vici parla di una replica esistente nel 1960 nelle collezioni della contessa Castellane a Parigi, rue de Varenne (BUSIRI VICI 1971, p. 55, nota 13 b). Esistono molte versioni ridotte a mezzobusto mutate dal ritratto fiorentino, per esempio il ritratto conservato nel Museo della Letteratura "Adam Mickiewicz" di Varsavia considerato opera originale di Bacciarelli (Muzeum Literaturny im. Adama Mickiewicza w Warszawie, n. inv. A/867); si veda: CHYCZEWSKA 1970, n. 150.

33] Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, n. inv. Kr 716/1-2, anche MN 158086/1-2. Si veda: MIKOCKA-RACHUBOWA 1993, p. 5; MICHEL 2000, pp. 18, 23; MIKOCKA-RACHUBOWA 2010, vol. 2, n. 17, 17 a, 17 b, 17 c, 17 d.

34] MICHEL 2000, p. 18; MIKOCKA-RACHUBOWA 2010, vol. 1, p. 51; vol. 2, pp. 40-41.

che i calchi siano giunti in Polonia con un certo anticipo. Di volta in volta, infatti, l'artista fece recapitare da Roma al sovrano alcune delle sue opere riscuotendo i corrispettivi onorari. Uno dei calchi del busto del papa si trovava al Castello Reale nell'*atelier* di Lebrun³⁵ che, al pari degli altri locali della bottega degli scultori a palazzo, si trovava nell'ala est del Castello, in prossimità di quella dei pittori. Indubbiamente corrispondeva a qualcuno dei gessi appena citati delle collezioni di Łazienki. È molto probabile che di quel calco si sia servito Bacciarelli per il ritratto di Stanislao Augusto³⁶. A ben vedere l'unica differenza tra i calchi della scultura pervenuti fino a noi e il loro corrispettivo pittorico è il ricamo che orna la stola pontificia (fra gli orpelli Bacciarelli inserisce un vistoso stemma dei Braschi).

Perché Stanislao Augusto si fece ritrarre con il busto del pontefice in carica? È noto che in quel periodo – la fine degli anni Ottanta – i rapporti tra Polonia e Santa Sede non erano dei migliori. La politica del Vaticano era ostile ai tentativi di riforma istituzionale della *Rzeczpospolita*, percepiti come una minaccia agli interessi e alla posizione della Chiesa polacca e in odore di eresia illuministica. Lo stesso trattamento riservato dal papato anche alle riforme dell'Austria giuseppinista o della Francia prerivoluzionaria. Pio VI, salito al trono pontificio nel 1775, seguì con preoccupazione e contrarietà la gestazione del codice di Zamoyski. Lo dimostra il carteggio con il nunzio a Varsavia, Giovanni Andrea Archetti³⁷. Con altrettanta avversione il Vaticano osservò i lavori del *Sejm* Grande, dove riaffiorarono le tendenze a limitare le prerogative giurisdizionali di Roma e taluni privilegi del clero.

La corrispondenza diplomatica di quel periodo documenta gli sforzi profusi da Stanislao Augusto per tranquillizzare la Santa Sede, rassicurandola riguardo alla sua immutata e assoluta fedeltà a Roma³⁸. Nel febbraio 1789 il re scrisse a Pio VI: «E dunque, Benedetto Padre, il Tuo messaggio letto con grandissimo ossequio e devozione all'assemblea degli stati generali della Repubblica, è stato accolto dalle menti con la massima stima, riconoscenza e l'ubbidienza dovute al capo supremo della Chiesa. È certo che in questi tempi tanto arroventati, se potremo contare sulla benevolenza Divina e sul consiglio celeste, ci impegneremo affinché quest'assemblea risolva presto le nostre questioni e la Repubblica, così travagliata da tanti insuccessi, possa alfine liberarsi dalle cattive influenze,

35] AGAD, Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, *Inventaire des Tableaux, Dessains, Marbres et Plâtres dans le Château Royale à Varsovie* [1797], 203, fol. 47: "Gabinet u Pana Lebrun, Gipsy, poz 2: Papież Brascchi [sic!] Pius VI" (Il gabinetto del Signor Lebrun, Gessi, voce 2 : Papa Braschi Pio VI).

36] BATOWSKI 1922, p. 19.

37] BEIERSDORF 1960, pp. 46-58.

38] LORET 1934, pp. 340 ss.

ritrovando una condizione migliore»³⁹. È logico pensare che, facendosi ritrarre quello stesso anno accanto al busto del papa, Stanislao Augusto abbia voluto manifestare la lealtà della Polonia e del suo monarca nei confronti della curia romana. Va sottolineato che il *Sejm* a quel tempo lavorava già da un anno sulla carta costituzionale mentre in Francia era scoppiata la rivoluzione considerata pericolosa tanto per la monarchia quanto per la Chiesa. In tale contesto il ritratto del re con il busto del papa assume il significato di una dichiarazione politica.

Ma le cose andarono realmente così? Ebbe ragione Wincenty Łoś nel 1876 a postulare l'intento di offrire il ritratto al papa? Secondo lui «il ritratto del re con il busto in marmo di Pio VI, eseguito dal pennello del Bacciarelli» fu donato da Stanislao Augusto al pontefice in cambio del tavolo in mosaico a piano rotondo con il blasone dei Poniatowski (*Ciotek*) che andò a ornare una delle stanze del palazzo di Łazienki. «Fu un omaggio prestigioso e cortese da parte del papa. Il re manifestò la sua riconoscenza con altrettanto garbo inviando il proprio ritratto con il busto del papa, espressione di venerazione e deferenza profonde»⁴⁰.

Il mosaico a piano rotondo del tavolo, felicemente conservatosi fino a oggi a Łazienki⁴¹, è opera di Pompeo Savini. Ultimato nel 1788, il tavolo fu spedito a Varsavia quello stesso anno e consegnato nelle mani di Bacciarelli che l'aveva ordinato sicuramente per il sovrano polacco durante il suo soggiorno a Roma, come risulta da un'annotazione del settembre di quell'anno nelle *Memorie per le Belle Arti* pubblicate a Roma⁴². Tuttavia nelle *Memorie* non troviamo riferimenti all'eventuale dono del pontefice. Non è stato possibile confermare attraverso le fonti la tradizione, affermata a partire dal XIX secolo, sulla donazione del tavolino da parte di un pontefice (Pio VI o Clemente XIV)⁴³, né della notizia fornita da Łoś circa l'invio del quadro a Roma per ricambiare il prezioso omaggio. A tutt'oggi non abbiamo rinvenuto prove di questa versione né nelle carte del Bacciarelli, né nell'epistolario del sovrano della fine degli anni Ottanta, né nei

39] Stanislao Augusto a Pio VI, Varsavia, 19 febbraio 1789 (in latino), AGAD, Zbiór Popielów, 188, fol. 518.

40] Łoś 1876, pp. 12-13. Łoś è l'unico a proporre questa versione delle origini del dipinto. L'autore parla del quadro della collezione Rastawiecki; l'originale pubblicato qui non gli era noto.

41] Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, n. inv. Kr. 143.

42] «L'opera a mosaico piano del Nob. Sig. Pompeo Savini [...] è stata felicemente ultimata, e applaudita in Roma, e in Varsavia dove è stato trasmesso al ch. sig. cav. Marcello Pacciarelli [sic!] Romano pitt. S.M. il re di Polonia»; citazione da: FERRARA 1968, p. 257; cfr. anche: PETERS, RISHIEL et al. 2000, n. 64 (A. Gonzalez-Palacios).

43] *Kłosa* 1867, n. 118, p. 178 (dono di Pio VI); Łoś 1876, pp. 12-13; FRYZE, CHODOROWICZ 1873, p. 42 (dono di Pio VI); *Przewodnik po Warszawie* 1893, p. 208 (dono di Pio VI); NIEMOJEWSKI 1922, p. 45 (dono di Pio VI); DUNIN KARWICKI 1930, p. 50 (dono di Clemente XIV). Viene considerato dono di Clemente XIV anche nella letteratura del dopoguerra, tra l'altro in: KWIATKOWSKI 1972, p. 199 e KWIATKOWSKI 2000, p. 35. Ringraziamo il signor Maciej Choynowski per le preziose indicazioni bibliografiche riguardanti il tavolino.

libri spesa della tesoreria reale dello stesso periodo. Non consentono di rispondere agli interrogativi fin qui posti nemmeno i documenti del poderoso archivio di Gaetano Ghigiotti, capo del dipartimento italiano della cancelleria di Stanislao Augusto, conservato nell'Archivio Centrale degli Atti Antichi di Varsavia, né gli atti dei camerlenghi dell'Archivio di Stato di Roma⁴⁴.

Non si può nemmeno escludere che il quadro sia rimasto in Polonia e sia identico al dipinto sopra menzionato, annotato nell'inventario del lascito del maestro ed ereditato nel 1818 da Francesco Bacciarelli. Ma l'ipotesi che uno dei ritratti indubbiamente migliori del sovrano eseguiti dal Bacciarelli – con firma autografa del pittore (cosa alquanto rara nel suo caso), sicuramente eseguito dal vivo, commissionato da un personaggio illustre – sia rimasto invenduto, in possesso dell'artista, appare poco probabile.

Siamo, naturalmente, nel campo delle speculazioni e delle ipotesi. Ciò nondimeno la coincidenza delle date (la realizzazione del tavolino con il blasone dei Poniatowski nel 1788, quella del *Ritratto di Stanislao Augusto con il busto di Pio VI* della Fondazione "Ciechanowiecki" (1789), l'inaugurazione del Sejm dei Quattro Anni (1788), i cui lavori incisero sui rapporti della Polonia con il Vaticano, infine, l'attendibilità delle notizie contenute nel saggio di Łoś (rivelatesi veritiere nel caso di molti altri ritratti del sovrano polacco) inducono a non sottovalutare la tradizione legata al dipinto e al tavolo di Łazienki. È curioso che la cronologia dello scambio di doni ricostruita da Łoś trova conferma nelle date di realizzazione dei due pezzi che lo studioso non poteva conoscere. La datazione del tavolino e della sua spedizione a Varsavia è stata stabilita solo in seguito alle ricerche di L. Ferrara. Łoś non conosceva nemmeno la variante firmata e datata 1789, eseguita dunque a distanza di un anno, del dipinto qui trattato.

In mancanza di un riscontro documentario, la versione storica addotta dallo Łoś non può essere avallata, tuttavia è verosimile che la risposta ai nostri interrogativi si trovi nelle fonti italiane.

[Trad. PAOLO GESUMUNNO]

44] Camerale II, Antichità e Belle Arti. Per queste informazioni siamo grate alla Dr. Ewa Manikowska che ha studiato queste fonti.

ABBREVIAZIONI E FONTI NON PUBBLICATE

- AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych (Archivio Centrale degli Atti Antichi).
 AGAD, AJP – Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej (Archivio del principe Józef Poniatowski e di Maria Teresa Tyszkiewicz).
 AGAD, ARP 422 – Archiwum Rodzinne Poniatowskich (Archivio della famiglia Poniatowski).
 AGAD, ZP – Zbiór Popielów (Raccolta Popiel).
 IS PAN – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze).
 MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu (Museo Nazionale di Poznań).
 MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie (Museo Nazionale di Varsavia).
 ZKW – Zamek Królewski w Warszawie (Castello Reale di Varsavia).

BIBLIOGRAFIA

- BACCIARELLI, A. 1996: "Zbiór obrazów i dzieł sztuki pozostawiony rodzinie przez Marcello Bacciarellego", *Mazowieckie Studia Humanistyczne*, II, n. 1, pp. 175-195.
 BATOWSKI, T. 1922: *Rzeźby artystów Stanisława Augusta w zbiorze odlewów Uniwersytetu Warszawskiego*, Warszawa.
 BEIERSDORF, O. 1960: a cura di, *Papieżstwo wobec sprawy polskiej w latach 1772-1864. Wybór źródeł*, Wrocław.
 BOŁOZ-ANTONIEWICZ, J. 1894: *Katalog ilustrowany wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886*, Lwów.
 BUSIRI VICI, A. 1971: *I Poniatowski e Roma*, Firenze.
 BUSIRI VICI, A. 1979: "Il collezionismo di Stanislaw Poniatowski", in *Polonia - Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo*, atti del convegno, Roma 21-22 maggio 1975, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, pp. 185-218.
 CHYCZEWSKA, A. 1964: "Portret koronacyjny Stanisława Augusta", *Biuletyn Historii Sztuki*, XXVI, n. 1, pp. 3-19.
 CHYCZEWSKA, A. 1970: *Marceli Bacciarelli. Życie, twórczość, dzieła*, catalogo della mostra, Muzeum Narodowe w Poznaniu - Muzeum Narodowe w Warszawie, Poznań.
 CHYCZEWSKA, A. 1973: *Marcello Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław.
 CIAMPI, S. 1830: *Notizie de medici, maestri di musica e cantatori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia*, Lucca.
 DOBROWOLSKI, T. 1957: *Nowoczesne malarstwo polskie*, vol. 1, Wrocław.
 DUNIN KARWICKI, S. 1930: *Patac Łazienkowski w Warszawie*, Lwów.
 FERRARA, L. 1968: "Pompeo Savini, Venceslao Peter e il mobile neoclassico romano", *Palatino*, XII, pp. 256-262.
 Firenze, 1911: *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo,

- Firenze.
- FOURNIER-SARLOVÉZE, R. 1907: *Les Peintres de Stanislas Auguste II Roi de Pologne*, Paris.
- FRYZE, F., CHODOROWICZ, I. 1873: *Przewodnik po Warszawie i jej okolicach na rok 1873/4*, Warszawa.
- Galerya, 1881: *Galerya obrazów malarzy polskich znajdujaca się w Muzeum im. Mielżyńskich pod zarządkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań.
- GAMBA, C. 1927: "Ritrattisti italiani in Polonia e in Russia", in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio*, Bergamo.
- GEROLA, G. 1935: *Le fonti italiane per la iconografia dei reali di Polonia*, Firenze.
- GREGORI, M. 1994: *Uffizi e Pitti. I dipinti delle Gallerie Fiorentine*, Udine.
- JUSZCZAK, D. 2010: "Portret Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi. Marcello Bacciarelli i Samuel Gottlob Kütner", in *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, Kraków, pp. 421-427.
- JUSZCZAK, D., MAŁACHOWICZ, H. 2007: *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- JUSZCZAK, D., MAŁACHOWICZ, H. 2009: "The Stanisław August Picture Collection at the Royal Castle in Warsaw", in *Dulwich Picture Gallery. The Polish Connection*, Dulwich, pp. 15-38.
- KAMIŃSKA-KRASSOWSKA, H. 1994: *Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej z dawnej kolekcji Tarnowskich z Dzikowa w zbiorach Muzeum Polskiego w Rapperswilu/ Miniaturen von Wincenty Lesseur und Waleria Tarnowska aus der ehemaligen Tarnowski-Sammlung in Dzików im Polenmuseum Rapperswil*, catalogo della mostra, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Katalog*, 1889: *Katalog galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego*, vol. 2, Poznań.
- Katalog*, 1912: *Katalog galeryi obrazów w Muzeum im. Mielżyńskich Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, Poznań.
- Katalog portretów*, 1994: *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających. Biblioteka Narodowa*, a cura di H. Widacka, vol. 4, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Warszawa.
- Kłosa*, 1867, n. 118, p. 178.
- KOMORNICKI, S. 1929: *Muzeum ksiąząt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków.
- KOPERA, F. 1926: *Malarstwo polskie od XIV do XVIII wieku*, Kraków.
- KRASZEWSKI, J. I. 1858: "Ikonotheke. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce", *Teka Wileńska*, V, pp. 49-81.
- KWIATKOWSKI, M. 1972: *Łazienki*, Warszawa.
- KWIATKOWSKI, M. 2000: *Łazienki Królewskie. Nowy Przewodnik*, Warszawa.
- LORET, M. 1934: "Watykan a Polska w dobie rozbiorów (1772-1795)", *Przegląd Współczesny*, XIII, n. 146, czerwiec.
- ŁOŚ, W. 1876: *Wizerunki Stanisława Augusta. Przyczynek do dziejów sztuki w Polsce*, Kraków.
- MICHAŁOWSKA-BARŁÓG, M. T. 1995: *Miniatury*, catalogo della mostra, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.
- MICHAŁOWSKI, P. 1948: *150 lat malarstwa polskiego*, catalogo della mostra, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu, Poznań.
- MICHAŁOWSKI, P. 1951: *Malarstwo polskie doby Oświecenia*, catalogo della mostra, Muzeum

- Narodowe w Poznaniu, Poznań.
- MICHEL, O. 2000: "André Lebrun en France et en Italie. Sa formation et ses succès romains", *Biuletyn Historii Sztuki*, LXII, nn. 1-2, pp. 205-229.
- MIKOCKA-RACHUBOWA, K. 1993: "Le Brun André Jean", in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 5, Warszawa, pp. 4-13.
- MIKOCKA-RACHUBOWA, K. 2010: *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, voll. 1-2, Warszawa.
- MOUIJ DE, CH. 1875: *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin*, Paris.
- MYCIELSKI, J. 1896: *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. Powszechna wystawa krajowa we Lwowie w 1894*, Kraków.
- NIEMOJEWSKI, L. 1922: *Łazienki Królewskie oraz znajdujące się w nich dzieła sztuki*, Warszawa.
- NOWAK, Z. 1986: "Lampi Jan Chrzyciel", in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 4, Wrocław, pp. 424-430.
- OCHENKOWSKI, H. 1914: *Galerja Obrazów. Katalog Tymczasowy*, Kraków.
- PAJZDERSKI, N. 1913: *Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie*, Poznań.
- PANCHERI, R. 2001: "Giovanni Battista Lampi ritrattista dell'aristocrazia polacca", in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi. 1751-1830*, catalogo della mostra, Castello del Buonconsiglio, Trento, pp. 43-63.
- PETERS, E., RISHEL J.J. et al. 2000: *Art in Rome in the XVIII Century*, catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art.
- Poznań, 1982: *Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, catalogo della mostra, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.
- Przewodnik 1893: Ilustrowany Przewodnik po Warszawie*, Warszawa.
- RASTAWIECKI, E. 1850: *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo przebywających*, vol. 1, Warszawa.
- ROSTWOROWSKI, M. 1960: *Zbiory Czartoryskich. Galeria malarstwa*, Kraków.
- SCHMIDT, P.F. et al. 1928: "Lampi Johann Baptist", in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 22, Leipzig, pp. 272-275.
- SUCHOCKA, D. 2005: *Malarstwo Polskie 1766-1945*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.
- SUCHODOLSKA, M., KACZANOWSKA, M. 1971: *Rysunki Marcellego Bacciarellego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog*, Warszawa.
- TRETER, M. 1924: *Zbiory państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa.
- Tygodnik Ilustrowany*, 1907, n. 1, p. 359.
- Tygodnik Ilustrowany*, 1914, n. 25, p. 483.
- Uffizi, 1980: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze.
- Warszawa, 2009: *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, a cura di P. Mrozowski e A. Rottermund, catalogo della mostra, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- WATERFIELD, G. et al. 1985: *Collection for A King. Old Master Paintings from the Dulwich Picture Gallery in London*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington DC - Los Angeles County Museum of Art, Washington.

STRESZCZENIE

PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA Z POPIERSIEM PIUSA VI
Z FUNDACJI ZBIORÓW IM. CIECHANOWIECKICH
W ZAMKU KRÓLEWSKIM W WARSZAWIE

W 1999 roku do zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie został włączony portret Stanisława Augusta z popiersiem Piusa VI pędzla Marcella Bacciarellego, sygnowany i datowany: Marcello Bacciarelli Pin. 1789, zakupiony przez Andrzeja S. Ciechanowieckiego na rynku antykwarskim w Paryżu. O istnieniu tego znakomitego obrazu badaczom twórczości Bacciarellego nie było wiadomo. Znana była jedynie jego warsztatowa kopia, z kolekcji Edwarda Rastawieckiego, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, niesłusznie określana niekiedy jako autorskie dzieło Bacciarellego; jej porównanie z omawianym obrazem pozwala ostatecznie odrzucić taką atrybucję. Pierwszą w literaturze wzmiankę na temat portretu Stanisława Augusta z popiersiem Piusa VI znajdujemy w 1830 roku u Sebastiana Ciampiego, który nie podał jednak miejsca przechowywania dzieła. Wiadomo, że autorska replika tego portretu znajdowała się w posiadaniu samego Bacciarellego: odnotowana jest w spisie obrazów pozostałych po śmierci malarza, sporządzonym w 1818 r. Istniały także inne, najpewniej warsztatowe powtórzenia tego dzieła, które znane są z dokumentacji fotograficznej. Wariant portretu, z pominięciem jednak papieskiego popiersia w tle, wykonał Jan Chrzyciel Lampi (zbiory Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie); artysta powtórzył kompozycję, pozę i strój monarchy z Bacciarellowskiego pierwowzoru, zmieniając głowę modela, wedle wizerunku, do którego król pozował mu w Warszawie w 1789 roku (autorki przytaczają źródłową informację o płatności króla dla Lampiego z 11 kwietnia 1789).

Papieskie popiersie, które widnieje w tle portretu ze zbiorów Fundacji Ciechanowieckich, to autentyczna rzeźba z królewskiej kolekcji: gipsowy odlew lub model, wykonanego przez André Lebruna w Rzymie w 1775, na zamówienie Piusa VI, marmurowego popiersia (zaginione). Odlew ten Lebrun przywiózł (lub przysłał) do Polski (dziś w Muzeum w Łazienkach); posłużył on niewątpliwie Bacciarellemu w pracy nad obrazem.

Popiersie Piusa VI to element kluczowy dla treści obrazu. Korespondencja dyplomatyczna z tego okresu świadczy o działaniach monarchy na rzecz uspokojenia Stolicy Apostolskiej, zaniepokojonej próbami reformy ustroju Rzeczypospolitej, które odbierane były jako zagrożenie dla interesów Kościoła w Polsce; cytowany w artykule list Stanisława Augusta do Piusa VI,

z 19 lutego 1789, jest tego świadectwem. Wedle Wincentego Łosia (1876) portret króla z popiersiem papieża został ofiarowany przez Stanisława Augusta Piusowi VI w zamian za stół z blatem mozaikowym z królewskim herbem Ciołek wykonany przez Pompeo Saviniego w 1788 i przystany w tym roku do Warszawy z Rzymu (dziś Muzeum w Łazienkach). Autorkom nie udało się znaleźć źródłowego potwierdzenia ugruntowanej od XIX wieku tradycji, według której stolik był darem papieża, a także określającej obraz jako dar Stanisława Augusta dla papieża.

JERZY GUTKOWSKI

LES PLAFONDS PEINTS DE MARCELLO BACCIARELLI

LA GRANDE PÉRIODE DE DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE ILLUSIONNISTE EN EUROPE se situe sans aucun doute à l'époque baroque et, plus exactement, dans sa phase finale. Les nouvelles découvertes en matière de perspective, d'optique et de stéréométrie ont très certainement contribué à son évolution.

A l'époque moderne, les grandes peintures murales faisaient principalement partie du décor des églises, des chapelles et des palais. Parmi les fragments les plus intéressants de ce type de décorations il faut très certainement compter les peintures de plafond. Elles représentent les cieux sur le fond desquels se détachent, en s'élevant dans les airs, des personnages bibliques, des dieux de l'Olympe grec ou des figures allégoriques. Ces figures sont souvent accompagnées de représentations de monarques, de souverains pontifes ou de saints, ceci en fonction du sujet réalisé par l'artiste. L'image des espaces célestes reproduite sur une voûte ou une coupole ouvrait la salle vers les cieux ; le spectateur, en levant les yeux vers la peinture, avait l'impression de participer au spectacle qui se déroulait au-dessus de sa tête. Dans des églises – conformément à l'idée selon laquelle l'Eglise représente un parcours terrestre de la communauté des fidèles vers le salut – ce genre de spectacle servait à compléter l'enseignement. Les fidèles pouvaient ainsi admirer de leurs propres yeux

l'Ascension, l'Assomption ou la gloire des saints qui avaient mérité le ciel.

Quant aux peintures de plafond des résidences de l'aristocratie laïque, elles étaient avant tout porteuses de propagande, véhiculant les idées que les souverains voulaient faire connaître à leurs sujets. Dans ce cas aussi, l'illusion devait transporter le spectateur dans l'univers de l'Olympe où il pouvait voir de près les dieux des Grecs ou des Romains. Par le choix des sujets mythologiques, l'auteur du plafond transmettait, d'une manière plus ou moins explicite, son message. Afin de pouvoir déchiffrer correctement le contenu de ce dernier, il fallait disposer d'une clef : une bonne connaissance de l'Antiquité. Au XVIII^e siècle, les grandes salles de toutes les résidences royales, depuis Madrid jusqu'à Saint-Pétersbourg, étaient couronnées de plafonds peints¹.

Il en était de même en Pologne. Comme partout en Europe, la peinture illusionniste était entre les mains des Italiens ; c'était, à côté de l'architecture, leur très grande spécialité. Il convient de rappeler à ce propos les ouvrages de Michelangelo Palloni réalisés en Pologne à la fin du XVII^e siècle, parmi lesquels les fresques et polychromies de Vilna, de Varsovie et de Węgrów. Les fresques dessinées par Tylman van Gameren ont été réalisées par Francesco Antonio Giorgioli, Giovanni Battista Colomba et Francesco Cipper dit Il Tedeschini. Les plafonds de Wilanów, la résidence de Jean III Sobieski, ont été exécutés par deux artistes formés en Italie : Jerzy Siemiginowski et Claude Callot, un Lorrain, neveu du célèbre graveur.

Avant de ceindre la couronne de Pologne, le roi Stanislas Auguste Poniatowski avait beaucoup voyagé en Saxe, en Autriche, en France et en Angleterre. Au cours de ses voyages, il a dû voir les plafonds peints des châteaux de Versailles, de Dresde et de Vienne. Les souvenirs des images admirées lors de ces visites ont sans doute influencé les projets de décorations prévues pour sa propre résidence. Les travaux ont été inaugurés au lendemain de sa montée sur le trône, en 1764.

LE PLAFOND PEINT DE LA CHAMBRE DE MARBRE

Les premiers projets de transformation des intérieurs de la résidence royale pour Stanislas Auguste étaient l'œuvre de l'architecte Jakub Fontana. C'est à lui que l'on doit le plan de réaménagement de la Chambre de Marbre, une petite pièce, revêtue de marbres de couleurs variées, conçue dans les années 40 du XVII^e siècle par Giovanni Battista Gisleni.

1] MARIUZ 2001.

2] LILEYKO 1984, pp. 124-130.

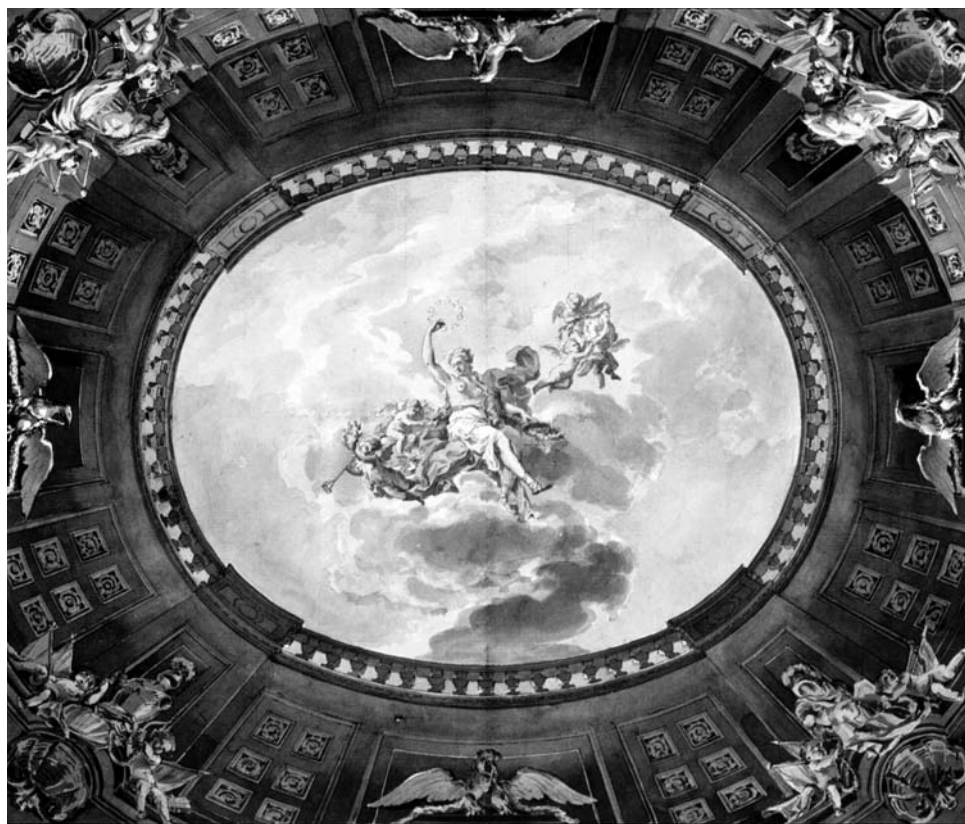


FIG. 1. L' *Eternité-Gloire*, plafond peint par Jan Bogumił Płersch et Marcello Bacciarelli, dessiné par Jan Chrystian Kamsetzer, 1777. Varsovie, Château royal, Chambre de Marbre [cabinet des Estampes de l'Université de Varsovie].

A l'origine, la salle était ornée de portraits des Habsbourg, des Vasa et des Jagellon, ancêtres et parents du roi Ladislas IV. A en croire le premier guide de Varsovie, le plafond était alors couvert de peintures représentant des batailles contre les Turcs et les Russes, ainsi que la scène du serment d'allégeance du grand maître de l'Ordre teutonique au roi Sigismond I^{er}². Au milieu du XVIII^e siècle, il ne restait plus grand chose du programme décoratif original, hormis les murs revêtus de marbres. Fontana a décidé de les garder, en rajoutant, en haut, une frise composée de 22 portraits des rois de Pologne, peints par Marcello Bacciarelli. Le mur nord a reçu un grand portrait en pied, en costume d'apparat, du roi Stanislas Auguste. L'ensemble a été couronné d'un plafond peint représentant l'Eternité-Gloire entourée de *putti*. Cette peinture constitue un élément important du message idéologique du monarque. Voici Stanislas Auguste en grand portrait, héritier légal de l'œuvre de ses prédécesseurs sur le trône de Pologne. Mettant en relief les portraits de certains d'entre



Fig. 2. Varsovie, Château royal, Chambre de Marbre. Reconstruction, 1984.

eux, pour les grandes actions qu'ils avaient accomplies, le roi faisait savoir qu'il suivrait leur exemple et qu'il en serait récompensé en accédant à la gloire et à l'éternité³.

L'examen des comptes de dépenses conservés, relatifs aux travaux de la Chambre de Marbre, montrent toute une équipe d'artisans et d'artistes qui ont travaillé à cette nouvelle décoration de la pièce. Le plafond a été préparé par le stucateur Antonio Bianchi. La quadrature fermée par une balustrade en trompe l'œil, ouverte sur les cieux, les trophées des coins ainsi que les aigles tenant des festons sont l'œuvre du peintre ordinaire du roi, Jan Bogumił Plersch. Marcello Bacciarelli n'a réalisé que la partie centrale de la représentation – l'Eternité-Gloire avec une couronne d'étoiles à la main, entourée de *putti*. Le plafond peint était relativement sobre, avec une seule figure au centre et quatre *putti*, l'exécution de la quadrature a certainement demandé beaucoup plus d'effort. Le coût de l'ensemble des travaux du plafond s'est élevé à 650 ducats, dont 350

3) ROTTERMUND 1989, pp. 108-109.

4) AGAD, ZP 230, pp. 186, 195.



FIG. 3. Plafond peint par Marcello Bacciarelli. Varsovie, Château royal, Ancienne Salle d'Audience. Photo avant sa destruction en 1939.

pour Plersch, Bacciarelli, lui, n'ayant reçu que 300 ducats. La peinture a été exécutée « sur un plafond de plâtre avec des couleurs à l'huile »⁴.

LE PLAFOND PEINT DE L'ANCIENNE SALLE D'AUDIENCE

L'Ancienne Salle d'Audience a été entièrement reconstruite entre 1775 et 1777 selon les plans de l'architecte Domenico Merlini. Les travaux finis, elle remplit pendant dix ans la fonction de salle du trône, donc de la plus importante salle de la résidence royale. Le programme idéologique du plafond peint qui couronnait cette pièce a sans doute été l'œuvre personnelle du roi. La composition portait le titre *Le florissement des arts, des sciences, du commerce et de l'agriculture sous le règne du génie de la Pologne et de la Paix*. Au centre du plafond rectangulaire se trouvait un tondo entouré d'un cadre doré, à l'intérieur duquel étaient représentées treize figures allégoriques peintes par Bacciarelli. A partir de la gauche : la Sculpture, l'Architecture, la Peinture ainsi que deux figures symbolisant l'Agriculture. Le personnage central qui, dans l'inventaire des dessins de Bacciarelli, est désigné comme *Une figure assise*, a été identifiée par Andrzej Rottermund comme Muse – inspiration créatrice de la poésie, de la musique, du chant,



FIG. 4. Varsovie, Château royal, Ancienne Salle d'Audience. Reconstruction, 1984.

de l'histoire et des autres arts. L'homme portant un costume antique avec un compas à la main est inscrit dans le même inventaire comme *Philosophe*. Les deux personnages moustachus et coiffés de turbans, dont l'un tient par la bride un chameau, symbolisent le commerce. Ce dernier personnage est noté dans l'inventaire sous le nom de *Turc*.

Au centre de cette représentation, sur un nuage soutenu par un *putto*, se trouvent deux génies assis. Le Génie ailé de la Pologne appuie sa main sur un bouclier portant les armoiries de la « République des Deux Nations ». Situé légèrement en-dessous le Génie de la Paix tient un rameau d'olivier dans sa main gauche.

A l'extérieur du tondo, peints en grisaille, figurent des *putti* qui composent avec des guirlandes de fleurs le chiffre de Stanislas Auguste. L'ensemble du plafond rectangulaire est bordée d'un ornement, peint en camaïeu, de « fruits divers dans le goût romain »⁶.

5] ROTTERMUND 1989, pp. 152-155; AGAD, AJP 214 [*Catalogue des estampes dans l'atelier du M. Bacciarelli en 1783*], p. 129.

6] BCz, 909, p. 15.

7] ROTTERMUND 1989, p. 155.

La symbolique de la peinture du plafond est parfaitement claire : sous l'égide du Génie de la Pologne, grâce à la Paix et au règne de Stanislas Auguste, le pays voit se développer l'agriculture, le commerce, l'artisanat, les sciences et les arts.

Andrzej Rottermund, ayant établi un rapport entre le plafond et les peintures des dessus-de-portes, également l'œuvre de Bacciarelli, a remarqué dans la peinture du plafond un motif franc-maçonnique. Selon lui, la figure du vieillard (le Philosophe) devant l'autel, tenant un compas à la main près du globe terrestre, représente le maître qui symbolise la franc-maçonnerie⁷. En effet, l'idée du développement harmonieux du monde, du progrès social et économique s'inscrit bien dans le programme général de la franc-maçonnerie. Cette hypothèse semble bien probable, car le roi lui-même, l'année de la fin des travaux de la peinture du plafond, donc en 1777, s'est formellement engagé dans la franc-maçonnerie. De plus, dans son entourage, les partisans des idées franc-maçonniques n'étaient pas rares.

Bacciarelli a mis trois mois pour peindre ce plafond d'environ 5 m de diamètre. L'entourage du tondo a été réalisé par Plersch dont les travaux ont duré quatre mois. Tout comme pour la peinture de la Chambre de Marbre, le plafond de l'Ancienne Salle d'Audience avait été préparé par le stucateur Antonio Bianchi et le peintre Kazimierz Szarkowski⁸.

LE PLAFOND PEINT DE LA GRANDE SALLE

La troisième, la plus grande peinture réalisée par Bacciarelli ornait le plafond de la Grande Salle du Château royal de Varsovie⁹. Nous disposons d'une assez importante documentation relative à cette réalisation, car il subsiste des contrats signés par les artisans chargés des travaux de préparation, deux ébauches à l'huile, quelques dessins, ainsi qu'une liste d'esquisses permettant d'identifier avec certitude les personnages figurant sur le plafond. Ce qui pose, en revanche, un véritable problème depuis des années c'est le titre de cette grande composition. Dans les plus anciens inventaires des dessins et des tableaux, notamment ceux du XVIII^e siècle, et dans les inventaires du début du XIX^e siècle, la peinture était désignée tout simplement comme « plafond de la Grande Salle » ou « Eléments ». Dans les études et les guides du XX^e siècle, ainsi que dans les textes professionnels, qui s'en inspiraient, la peinture était appelée *Jupiter séparant les éléments ou Jupiter faisant sortir l'Univers du chaos*, ou encore, très brièvement, *Le Chaos*.

8] BCz, 909, pp. 5, 7.

9] JASTRZĘBOWSKA 1988. L'article est la première analyse du plafond peint à travers la confrontation du plafond avec le poème écrit par F.D. Kniaźnin à l'occasion de l'inauguration de la Grande Salle en 1781.



FIG. 5. *Le débrouillement du Chaos*, projet de plafond pour la Grande Salle des Assemblées. Varsovie, Château royal.

Quel est en réalité le sujet de cette composition ? Au centre, on voit la figure de Jupiter assis, le bras droit levé avec à ses côtés un aigle. Sa main indique le coin supérieur gauche où est représenté un char guidé par Hélios-Apollon. Devant le char, tournée vers le spectateur, une figure tenant un flambeau, c'est Phosphoros qui amène la lumière. Sur la droite, à peine visible, une figure de femme sur la lune symbolisant la nuit. Toute la partie droite de la peinture se rapporte à la Terre. La figure centrale assise sur un char tiré par des lions, c'est Cybèle, la déesse de la vie. Jusque là on reconnaissait dans ce personnage Junon. Mais les informations fournies par la liste des ébauches de Bacciarelli ainsi que l'attelage de lions indiquent sans équivoque qu'il s'agit de Cybèle. Au-dessus de ce personnage figure un *putto* avec une couronne et Flore. Un autre *putto* tenant une cruche symbolise la pluie régénératrice. Parmi les personnages marchant à côté du char on reconnaît Cérès avec une faucille. Devant le char de Cybèle est représenté un groupe de personnages qui cultivent la terre et récoltent des fruits. La partie inférieure de la peinture évoque l'univers aquatique avec, au premier plan, le groupe d'Amphitrite composé de sept

néréides, puis Poséidon, sur une mer houleuse, tenant son trident à la main gauche, essayant de retenir les chevaux en furie par les rênes qu'il tient dans l'autre main. À côté, un groupe de Tritons soufflant dans des conques.

Jusque là, les études consacrées à cette peinture ne s'intéressaient guère à la partie gauche du plafond. Pourtant, la confrontation des ébauches à l'huile avec les inventaires signalés permet d'y distinguer la figure d'Eole, maître des vents, qui leur impose le silence.

Tâchons de conceptualiser cette représentation. Les quatre éléments classiques sont le Feu, l'Eau, la Terre et l'Air. Le Feu, donc le Soleil, est représenté dans cette peinture par le groupe Hélios-Apollon. L'Eau par le groupe de Poséidon, la Terre par celui de Cybèle et l'Air par celui d'Eole. La figure centrale de cette représentation reste bien évidemment Jupiter.

Le plafond peut-il vraiment être intitulé *La séparation des quatre éléments* ? Selon les *Métamorphoses* d'Ovide, la séparation des éléments qui correspond au débrouillement du chaos, s'accomplit suite à l'intervention de la Nature et d'un dieu, désigné aussi du nom de Grand Bâtitteur. Jupiter (Zeus), qui est la figure centrale de la représentation, n'apparaît que dans la quatrième génération des dieux, donc ce n'est pas à lui que l'on peut attribuer cet acte primitif. Lorsqu'on examine les illustrations du premier livre des *Métamorphoses* dans les éditions des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, on retrouve des représentations graphiques intitulées *Chaos ou Débrouille du chaos*. Elles représentent la matière primitive – une masse grossière, informe, avec, au centre, un dieu personnifié sans attributs. Les dieux de l'Olympe ainsi que les humains sont absents de ces représentations. Le témoignage d'un savant suisse, Bernoulli, contenu dans son récit de voyage en Pologne, semble confirmer que le sujet de la peinture du plafond était bien le chaos. En effet, le 2 octobre 1778, Bernoulli a rendu visite à Bacciarelli dans son appartement varsovien. Le voyageur a noté dans son journal : Bacciarelli « travaille actuellement sur une peinture de plafond qui doit représenter le Chaos, l'ébauche de ce tableau m'a paru très réussie »¹⁰. Alina Chyczewska est d'avis que si la peinture de Bacciarelli manque de conséquence, c'est sans doute à cause du roi¹¹. En effet, la représentation confond les motifs mythologiques et les motifs bibliques. Jupiter y apparaît sous les traits d'un dieu-créditeur judéo-chrétien qui sépare les éléments en instaurant l'ordre de l'univers. Le choix de ce sujet pour la décoration de la plus grande salle de l'appartement royal n'a certainement pas été dû au hasard. Une analyse approfondie de ce choix

10] *Polska Stanislawska* 1962, t. 1, p. 383 [J. Bernoulli, *Voyage en Pologne*, 1778].

11] CHYCZEWSKA 1969, p. 133.



FIG. 6. *Le débrouillement du Chaos*, plafond peint par Marcello Bacciarelli, Varsovie, Château royal. Photo avant sa destruction en 1939.

dans le contexte plus large des événements politiques et de la situation intérieure de la Pologne a été proposée par Andrzej Rottermund dans son livre sur la résidence royale de Stanislas Auguste. A l'image de Dieu qui fit sortir l'univers du chaos et calma les éléments, Stanislas Auguste va entreprendre des actions dans l'objectif de calmer les éléments politiques à l'intérieur de la Pologne, ce qui aboutira au rétablissement de l'Etat.



FIG. 7. Marcello Bacciarelli, *Jupiter*, esquisse pour le plafond *Le débrouillement du Chaos*, Musée National de Varsovie.



FIG. 8. *La Salle de Salomon*, aquarelle de A. Dymitrowicz, 1899. Varsovie, Palais de Łazienki.

LE PLAFOND PEINT DE LA SALLE DE SALOMON

Le dernier plafond peint par Bacciarelli pour Stanislas Auguste a été le *Songe de Salomon*. Cette peinture faisait partie intégrante du décor de la Salle de Compagnie au palais de Łazienki, résidence d'été du roi de Pologne. La salle, appelée plus souvent Salle de Salomon, est un des derniers ouvrages architecturaux et décoratifs commandés par Stanislas Auguste. S'identifiant au sage biblique, arrivé au terme de son règne, le roi a décidé de présenter ainsi le bilan de sa vie de monarque. Dans le songe, Dieu proposa à Salomon de choisir entre gloire, richesse et sagesse. Salomon choisit ce qu'il chérissait le plus, la sagesse. Dans sa magnanimité, Dieu offrit au sage aussi ce qu'il n'avait pas demandé : la richesse et la gloire. Les tableaux de la facette au-dessous du plafond symbolisaient ces dons. Deux grandes toiles décorant les murs de la salle représentaient les événements majeurs de la vie du monarque biblique : la *Consécration du Temple* et l'*Offrande de Salomon*. Le choix de la figure de Salomon invite à chercher des contenus secrets du programme de la peinture. En effet, la construction du Temple de Jérusalem est un élément important de la symbolique franc-maçonnique et Salomon lui-même est considéré comme fondateur symbolique de cette fraterie. Certains chercheurs voient dans l'arche portée en cortège la Constitution du 3 Mai, tandis que le roi Salomon peint par Bacciarelli semble présenter les traits de Stanislas Auguste¹².

12] DUNIN KARWICKI 1930, pp. 46-54.



Fig. 9. *Le sommeil de Salomon*, plafond peint par Marcello Bacciarelli, 1792. Varsovie, Palais de Łazienki, la Salle de Salomon. Photo avant sa destruction en 1944.

LES TECHNIQUES UTILISÉES PAR BACCIARELLI POUR LES PLAFONDS PEINTS

Bacciarelli, comme plusieurs de ses compatriotes, commença sa carrière de peintre par des voyages dans des pays nordiques. Il commença par Dresde où il a réalisé des répliques graphiques des peintures de la galerie des Wettin. Il semble qu'à l'époque il n'avait aucune expérience dans la peinture *al fresco*. Nommé par le roi de Pologne premier peintre de la cour, il a dû assumer sa tâche aussi dans le domaine de la peinture de plafond. L'artiste connaissait bien ses limites. Lorsque, tout au début de son règne, Stanislas Auguste pensait mettre en œuvre son projet d'Académie, il s'est adressé à Bacciarelli en lui demandant de proposer des candidatures de professeurs. Celui-ci a proposé, comme professeur de peinture historique, son collègue romain Gregorio Guglielmi qui devait aussi enseigner la technique *al fresco*. Guglielmi est, en effet, venu à Varsovie, il a même fait quelques projets de plafonds pour les intérieurs du palais d'Ujazdów, mais finalement il a décidé de partir pour Saint-Pétersbourg. Quelle fut alors l'attitude de Bacciarelli ? La documentation conservée, telle que les factures pour différents travaux de préparation des peintures de plafond et des plafonds mêmes, permet de constater que, pour décorer les plafonds, Bacciarelli a utilisé la technique à l'huile. Ce qui peut surprendre, c'est qu'il a peint non pas sur de la toile mais directement sur les surfaces recouvertes d'enduit. Les factures du stucateur et du peintre qui était chargé d'abreuver les surfaces à peindre ne

laissent aucun doute là dessus. Le premier des deux a recouvert la maçonnerie du plafond d'un enduit à base de sable, de plâtre et de colle, puis a aplani la surface à peindre. L'autre a imbibé cette surface d'huile de pavot et de céruse, puis l'a polie pour obtenir l'aspect glacé du carton. Le contrat précisait que le travail devait être accompli avec le plus grand soin, que l'huile de pavot devait être de première qualité, « afin que la peinture dont sera recouverte cette surface ne change pas de couleur, ne se décolle pas du plafond, ni ne noircisse ». Il est à noter que la première phrase du contrat laisse supposer que, si les travaux devaient être exécutés avec de tels soins, c'était parce qu'à l'origine le plafond de la Grande Salle devait être peint *al fresco*¹³. Nous sommes incapable de répondre à la question de savoir si Bacciarelli voulait essayer lui-même ses forces comme peintre de fresques ou qu'il était question de confier la réalisation de cet ouvrage à un autre peintre. Finalement, c'est Bacciarelli qui a exécuté tous les plafonds peints du Château royal et de la résidence de Łazienki. Il les a peints selon la technique à l'huile directement sur l'enduit lisse. La modification du projet a-t-elle été due uniquement à l'insuffisance de la formation de Bacciarelli ? Tout porte à croire qu'une collaboration – pour ainsi dire – créatrice de la part du roi y a joué un rôle non négligeable, c'est du moins ce qu'a signalé Andrzej Rottermund. En effet, la technique *al fresco* ne permettait aucune reprise, car la peinture, une fois posée sur l'enduit, entrait irréversiblement en réaction avec le support. De plus, avant de démonter l'échafaudage, il était impossible d'interrompre le travail et d'apprécier le résultat à distance. Tandis que la peinture à l'huile permettait d'apporter des retouches. La facture du menuisier attestant qu'un deuxième montage de l'échafaudage dans la Salle d'Audience a bien eu lieu, prouve bien que Bacciarelli a corrigé quelque chose sur le plafond. Sans doute sur la demande du roi¹⁴.

LES OPINIONS DES CONTEMPORAINS SUR LES PLAFONDS PEINTS DE BACCIARELLI

Mesurant plus de cent mètres carrés, le plafond de la Grande Salle devait faire une grande impression sur les contemporains rien que par sa superficie. L'information concernant cette peinture est parvenue à Rome au début de 1781 dans une lettre adressée par l'architecte Jan Bogumił Zug à l'architecte du roi Jan Chrystian Kamsetzer qui séjournait alors dans la ville éternelle. L'opinion de Zug devait être enthousiaste, car Kamsetzer

13] AGAD, AK III / 392, p. 139 (le contract entre l'architecte D. Merlini et le stucateur A. Bianchi) et p. 145 (le contract entre D. Merlini et le peintre K. Szarkowski).

14] BCz, 909, p. 1 (menuisier Jakobs).

envoya à Bacciarelli une lettre de félicitation dans laquelle il le complimentait en disant que, grâce à cet ouvrage, il allait pouvoir être compté parmi les plus grands peintres. En 1792 deux voyageurs français ont visité le château royal de Varsovie : Fortia de Piles et Boisseglin de Kerdu. Alors que la Grande Salle leur a paru très belle, la peinture du plafond a été décrite comme « grande peinture de plafond de Bacciarelli, faible pour ce qui est des couleurs, comme presque tous ses ouvrages, peut-être à cause de l'empressement avec lequel il a dû travailler, car le roi est toujours pressé »¹⁵. La peinture a certainement plu au roi qui devait cependant la contempler à l'aide d'un lorgnon, car il était myope. Lorsque, en 1796, la toiture au-dessus du plafond a commencé à fuir et que cette nouvelle est parvenue à Grodno où le roi s'était retiré, il a insisté auprès de celui qui dirigeait alors la cour de Varsovie, afin qu'il intervienne auprès des autorités prussiennes et qu'il protège la peinture. Le roi écrivait : « ...après avoir consulté avec Bacciarelli et peut-être même avec Merlini, fais au moins mettre des planches sur le plancher du troisième niveau qui couvre immédiatement le plafond de la Salle de Colonnes, pour qu'un si bel ouvrage ne soit perdu ». Fryderyk Bacciarelli, fils aîné de Marcello, qui était secrétaire du roi, écrivait à Saint-Pétersbourg (le 31 août 1797) : « Hier [la princesse de Prusse] est venue à l'atelier de mon Père et l'a prié de lui faire voir les appartements du château. [...] Le plafond de la Grande Salle lui a plus infiniment »¹⁶. En janvier 1807, Bacciarelli a fait visiter le château à Napoléon, en lui montrant ses plus grands ouvrages. Il semble que le plafond a suscité une telle admiration de l'empereur, qu'il a voulu l'emporter avec lui à Paris. D'après la tradition orale, si l'œuvre est restée à Varsovie, c'est uniquement parce qu'on a trompé l'empereur, en lui disant que la peinture avait été exécutée à même l'enduit. C'est de cette époque que date la conviction selon laquelle les plafonds de Bacciarelli ont été peints sur toile. Cette opinion est perpétuée même dans la littérature récente, en dépit des nombreuses publications de fragments de documentation concernant la réalisation de ces ouvrages.

Au cours du XIX^e siècle, les peintures des plafonds ont été plusieurs fois nettoyées et repeintes. À une époque qu'il est aujourd'hui impossible à préciser, dans l'Ancienne Salle d'Audience, on a éliminé les fragments du plafond peints par Plersch, « fruits divers dans le goût romain », qui ont été remplacés par des décorations en stuc. Les peintures ont beaucoup souffert en août 1915, lorsque les troupes russes, en se retirant

15] *Polska Stanisławowska* 1962, t. 2, p. 676 [Fortia de Piles et Boisseglin de Kerdu, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Russie et Pologne fait en 1790-1792*].

16] BN III / 3293, fol. 102.

derrière la ligne de la Vistule, ont fait sauter un pont voisin. Après le 1918, quand la Pologne a recouvert son indépendance et le château a été transformé en résidence présidentielle, les peintures ont fait l'objet de travaux de restauration et de conservation. Comme les poutres du plafond étaient fortement détériorées, on les a consolidées en rajoutant des poutres métalliques. Afin de protéger la peinture d'un éventuel incendie, un grand écran en béton armé a été construit au-dessus du plafond de la Grande Salle. Toute la toiture a été refaite¹⁷.

LA DESTRUCTION DES PEINTURES DE PLAFOND ET LEUR RECONSTITUTION

Aucun des plafonds de Bacciarelli n'a survécu au sinistre de la seconde guerre mondiale. Le premier qui a été détruit, dès le 17 septembre 1939, fut celui de la Grande Salle. Les bombes qui sont tombées sur le château ont incendié les combles, si bien que l'écran protecteur qui devait protéger le plafond s'est écroulé en emportant et en détruisant complètement la peinture. Lorsque les troupes allemandes sont entrées à Varsovie, il n'y avait plus de doute que le sort du château était joué et qu'il serait détruit tôt ou tard. On prit alors la décision de sauver les éléments du décor qui pouvaient être démontés et transporter au Musée National. En novembre 1939, une équipe de conservateurs dirigée par le professeur B. Marconi a entrepris des travaux de sauvetage du plafond de l'Ancienne Salle d'Audience. On a décidé de séparer la peinture du plafond¹⁸. Malheureusement, quand les travaux étaient déjà bien avancés, les occupants les ont fait interrompre et ont ordonné d'évacuer les lieux. Lorsque, quelques jours plus tard, le professeur S. Lorentz s'est rendu au château, le plafond n'existait plus. Les Allemands y avaient fait venir des ouvriers juifs qui ont dû, sous la menace, démonter ce matériau stratégique qu'étaient les poutres métalliques, y compris celles qui protégeaient la peinture ; en tombant, le plafond se brisa en miettes. La troisième peinture, la plus ancienne, celle de la Chambre de Marbre, est restée intacte jusqu'au 17 septembre 1944, lorsque, lors de l'Insurrection de Varsovie, les nazis ont dynamité les murs restants. La quatrième peinture, celle de la Salle de Salomon à Łazienki, a été très vraisemblablement détruite, elle aussi, en septembre 1944.

En 1950, un groupe de chercheurs en histoire de l'art a préparé une monographie du château royal de Varsovie, en insistant sur la nécessité d'une reconstruction immédiate. Dans les passages concernant les possi-

17] DĄBROWSKI 1971, pp. 99-100.

18] LORENTZ 1986, p. 20.

bilités de reconstruction, on signalait qu'aucune reconstitution des plafonds peints n'était possible, puisque les peintures de Bacciarelli avaient été à jamais perdues. On proposait de couvrir les plafonds de représentations de ciels et de nuages¹⁹. Toutes ces suggestions n'ont guère dépassé le stade de projets, car les autorités communistes n'ont longtemps envisagé de reconstruire l'édifice. Lorsque, en 1971, la décision de la reconstruction du château a enfin été prise, l'attitude des spécialistes à l'égard de la reconstitution des peintures de plafond a radicalement changé. L'idée de reconstituer ces peintures, qui représentaient, sans aucun doute, un des éléments majeurs de la décoration des intérieurs, a été communément acceptée. Mais, comme je l'ai déjà signalé, les restaurateurs pensaient à tort qu'à l'origine ces peintures avaient été réalisées directement sur un support de toile, c'est pourquoi, dans un premier temps, les travaux de documentation et les préparatifs ont suivi cette option. Finalement, après des années de recherches et de discussions, on a décidé de reconstituer les peintures de Bacciarelli à la détrempe sur une surface recouverte d'enduit de plâtre et de chaux. Malheureusement, la documentation qui pouvait servir de base à cette reconstitution était très modeste : à peine quelques photographies en noir et blanc de qualité médiocre, deux ébauches à l'huile du plafond de la Grande Salle, quelques études de personnages et un inventaire du plafond de la Chambre de Marbre datant du XVIII^e siècle. Le Comité scientifique a recommandé aux restaurateurs de bien étudier la palette de Bacciarelli²⁰. Ce qui est fâcheux, c'est qu'ils ont manqué de talent. La reconstitution la mieux réussie est celle du plafond de l'Ancienne Salle d'Audience, œuvre du professeur Janusz Strzałeczki, inachevée en raison de la mort de l'artiste. La moins bien réussie est sans doute celle de la Grande Salle. Le plafond de Łazienki, le *Songe de Salomon*, n'a toujours pas été reconstitué. Malgré toutes les réserves que l'on peut avancer concernant la qualité artistique de ces ouvrages, les peintures reconstituées présentent un grand intérêt, car elles permettent d'interpréter correctement le contenu idéologique des différents intérieurs de la résidence royale. Aujourd'hui, avec un recul de trente ans, l'initiative de leur reconstitution doit être jugée comme très juste.

[Trad. KATARZYNA BARTKIEWICZ]

19] *Zamek Królewski* 1950, pp. 153-154.

20] GUTKOWSKI 1997, p. 80.

INSTITUTIONS ET COLLECTIONS DES SOURCES NON PUBLIÉES

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych (Archives Centrales des Actes Anciens).

AGAD, AJP – Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej (Archives du prince Józef Poniatowski et de Maria Teresa Tyszkiewicz).

AGAD, AK – Archiwum Kameralne (Archives de la Chambre Economique de Sa Majesté).

AGAD, ZP – Zbiór Popielów (Collection Popiel).

AGAD, ZP 230: *Expens na restaurację Pokoju Marmurowego na Zamku Warszawskim nastąpioną 1771* (Dépenses pour la restauration de la Chambre de marbre au Château de Varsovie 1771).

BCz – Biblioteka Czartoryskich w Krakowie (Bibliothèque Czartoryski à Cracovie).

BCz, ms 909: *Expens pieniężny na Fabrykę Zamku Warszawskiego ... Roku 1777 zakończony* (Dépenses pour la fabrique du château de Varsovie, 1777).

BN – Biblioteka Narodowa (Bibliothèque Nationale de Varsovie).

BIBLIOGRAPHIE

CHYCZEWSKA, A. 1969 : "Prace dekoracyjne Bacciarellego dla trzech komnat Zamku Warszawskiego w latach 1776-1780", *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXI, n° 1, pp. 131-135.

DĄBROWSKI, J. 1971 : "Odbudowa i konserwacja Zamku w latach 1920-1939", *Kronika Warszawy*, n° 4 (8).

DUNIN KARWICKI, S. 1930 : *Promenade à travers le Château de Łazienki*, Varsovie.

GUTKOWSKI, J. 1997 : "Plafony zamkowe. O technice wykonania i rekonstrukcji", *Kronika Zamkowa*, n° 1 (35), pp. 77-87.

JASTRZĘBOWSKA, E. 1988 : "Antyk w Zamku: plafon Wielkiej Sali Ansamblowej", *Kronika Zamkowa*, n° 2 (16), pp. 32-40.

LILEYKO, J. 1984 : *Zamek warszawski. Rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569-1763*, Warszawa.

LORENTZ, S. 1986 : *Walka o Zamek 1939-1980*, Warszawa.

MARIUZ, A. 2001 : "Ceiling Painting from Pietro da Cortona to Giambattista Tiepolo", in *The Apotheosis of Hercules by François Lemoyne at The château de Versailles. History and restoration of a masterpiece*, Paris, pp. 59-74.

Polska Stanisławowska, 1962: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1-2, éd. J. Zawadzki, Warszawa.

ROTTERMUND, A. 1989 : *Zamek warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza – funkcje i treści*, Warszawa.

Zamek Królewski, 1950 : *Zamek Królewski w Warszawie (dzieje budowy)*, rédaction S. Lorentz, Warszawa (texte dactylographié).

STRESZCZENIE

MALOWANE PLAFONY MARCELLA BACCIARELLEGO

Ważnym i modnym elementem wystroju kościołów i rezydencji w XVII i XVIII wieku były malowane sufity. Ich wykonawcami, specjalistami w tego typu dekoracjach, byli niewątpliwie Włosi. Marcello Bacciarelli – nadworny malarz króla Stanisława Augusta, znany jako portrecista monarchy, jego rodziny i wielu arystokratów polskich drugiej połowy XVIII w. – miał zasługi również na tym polu. Jak się wydaje, Bacciarelli przed przyjazdem do Polski nie miał żadnego doświadczenia w malowaniu plafonów. Jako malarz nadworny dekorował przebudowywane apartamenty w głównej rezydencji – Zamku Królewskim i w letniej siedzibie króla, podwarszawskich Łazienkach. Pierwszy plafon, zatytułowany Wieczność-Sława (1771), w zamkowym Pokoju Marmurowym, wykonał we współpracy z malarzem Janem Bogumiłem Plerschem. Część iluzjonistyczną (kwadraturę) wykonał Plersch, a Bacciarelli jedynie postać centralną i towarzyszące jej putta. Drugi plafon, bardziej rozbudowany, dekorował Salę Audiencyjną (Dawną) i nosił tytuł Rozkwit sztuki, nauki, handlu i rolnictwa pod rządami geniusza polskiego i Pokoju. I w tym wypadku Bacciarelli namalował główną, środkową część plafonu, pozostałe dekoracje wykonał jak poprzednio J. B. Plersch. Trzeci, największy plafon zamkowy namalował Bacciarelli sam w 1786 r. Malowidło wieńczyło Salę Wielką i przedstawiało Rozwikłanie Chaosu. Wszystkie trzy plafony niosły wyraźne przesłania ideowe pełne aluzji do rządów Stanisława Augusta. Ostatnim malowanym przez Bacciarellego sklepieniem, był plafon Sen Salomona, w Pokoju Towarzyskim (Sali Salomona) w Łazienkach Królewskich. Temat historii biblijnego króla Salomona, w całości dekoracji tego pomieszczenia, był wyraźnym odniesieniem do „Sztuki Królewskiej”, wolnomularstwa.

Zachowane kontrakty z rzemieślnikami i artystami przynoszą wiele informacji na temat techniki wykonania plafonów przez Bacciarellego. Wszystkie cztery wykonane zostały farbami olejnymi bezpośrednio na tynku gipsowym wysyconym olejem makowym. Jak się wydaje, Bacciarelli nie czuł się na siłach wykonać dekoracji plafonowej tradycyjną metodą al fresco. Jego olejne malowidła nie posiadały charakterystycznej dla tego typu przedstawień głębi i lekkości unoszących się postaci. Król Stanisław August wysoko cenił plafony Bacciarellego, jednak nie wszyscy współcześni podzielali ten pogląd.

Wszystkie cztery plafony Bacciarellego uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Gdy rozważano odbudowę Zamku zaraz po wojnie, nie zamierzano rekonstruować plafonów. Trzydzieści lat później zmieniono

decyzję i podczas odbudowy Zamku odtworzono trzy z nich. Podstawy rekonstrukcji były różnorodne, od czarno-białych fotografii (Sala Wielka, Sala Audiencjonalna Stara), poprzez olejne szkice plafonu (Sala Wielka) i ołówkowe szkice postaci (Sala Wielka, Sala Audiencjonalna Stara), po barwną inwentaryzację z epoki (Pokój Marmurowy). Wszystkie trzy plafony odtworzono bezpośrednio na tynku, ale nie olejno, jak to pierwotnie zrobił Bacciarelli, lecz temperą.

AGGIUNTE A MARCELLO BACCIARELLI*

L 22 LUGLIO 1787 MARCELLO BACCIARELLI venne acclamato membro dell'Accademia di San Luca a Roma. Alla seduta, tenutasi nei locali romani dell'istituzione in Via Bonella, presero parte il *Principe*, lo scultore Agostino Penna, che come previsto dallo statuto propose il nome del candidato e i seguenti sodali: i pittori Anton von Maron, Francisco Preciado, Niccolò Lopiccola, Cristoforo Unterperger, Giovan Battista Ponfreni, Jacob More, Ermenegildo Costantini, Antonio Cavallucci, Gabriel Duran, Pietro Angeletti e Giuseppe Cades; gli scultori Andrea Bergondi, Vincenzo Pacetti, Carlo Albacini, Giuseppe Pierantoni e Giovan Battista Ceccarelli; gli architetti Antonio Asprucci, Francesco Navone, Virginio Bracci, Melchiorre Passalacqua e Giuseppe Palazzi, per un totale di 24 congregati. Il candidato fu votato favorevolmente da tutti i presenti e accettato quale "Accademico di merito". Significativa è la presenza tra i personaggi citati di Giovan Battista Ponfreni¹ ed Ermenegildo Costantini, già compagni di Bacciarelli nella bottega di Marco Benefial (insieme a John Parker, Domenico de Angelis, Giuseppe Duprà, Giovanni

*] I miei ringraziamenti vanno a Elżbieta Jastrzębowska, direttore dell'Accademia Polacca a Roma negli anni 2005-2008, per l'invito a partecipare a questo incontro di studio e a Dominika Wronikowska, allora bibliotecaria di questa istituzione, per l'estrema cortesia e generosità, mostrate durante le mie ricerche. La mia gratitudine è per Italo Faldi, con cui ho discusso le tesi e le attribuzioni qui proposte.

Strebel e Giovan Battista Internari)². La loro partecipazione alla riunione deve essere letta come un comune omaggio al vecchio amico e collega di studi. I ritratti di Marco Benefial, John Parker, Giovan Battista Ponfreni ed Ermenegildo Costantini, conservati all'Accademia di San Luca a Roma, restituiscono oltre all'aspetto dei citati pittori, anche un saggio eloquente della loro pittura e servono a documentare in quale ambiente il giovane Bacciarelli si fosse formato e cosa avesse visto ai suoi esordi [FIGG. 1-4].

Il verbale steso per l'occasione così recita: «Trovandosi in Roma il Sig.r Cav.re Marcello Bacciarelli romano, Pittore di S.M. il Re di Polonia quale fra pochi giorni dovrà partire da questa città e volendo il Sig.r Principe proporlo per Accademico di merito ordinò di anticipare questa congreg.ne nella quale fu proposto e creato Accad.co di merito con tutti i voti favorevoli, onde il Segret.o prenderà la cura di fargli scrivere la solita patente di diploma acciò costì ovunque voglia manifestarla e farlo costare»³. Sorprende la decisione di anticipare una congregazione (quella precedente si era tenuta l'8 luglio e quella successiva si sarebbe tenuta il 2 settembre), poiché si vuole che la nomina dell'artista avvenga mentre egli è presente, in omaggio a Bacciarelli stesso e al re di Polonia che egli rappresenta⁴. Vincenzo Pacetti già il 22 giugno aveva scritto nel suo *Giornale*: «Ho inteso che si proporrà il Sig. Bacciarelli e [...] per Accademici

-
- 1] Giovan Battista Ponfreni (1715-1795), pittore, mercante d'arte. La sua attività di pittore è poco nota dalle fonti e le sue opere devono in gran parte ritenersi disperse. La sua presenza nell'Accademia di San Luca fu abbastanza frequente a giudicare da quanto testimoniano i documenti. Fatto Accademico di merito nel 1776, nel 1781 divenne *Censore*. Nel 1782 propose il tema per il concorso di pittura di terza classe, chiedendo agli allievi che si disegnasse "il quadro del Cav. Benefiale rappresentante la flagellazione di Gesù Cristo" (ASL, Archivio Storico, *Registro delle Congregazioni*, vol. 54, fol. 16 v.), mentre l'anno successivo, per il concorso di pittura di seconda classe, "fu estratto il soggetto deto dal Sig.re Gio: Batta Ponfreni, cioè la lotta dell'Angelo con Giacobbe" (*Ibid.*, vol. 54, fol. 37 v.). Nel 1776 Ponfreni fu nominato Direttore della Fabbrica dei Mosaici Vaticani, su incarico di Pio VI, insieme a Domenico de Angelis; incarico che tenne fino alla morte nel 1795. Sull'autorevolezza del pittore e sui rapporti da lui intrattenuti con il mondo artistico, fa fede la *Lettera sulla pittura spagnola a Giovanni Battista Ponfreni*, scritta da Francisco Preciado il 20 ottobre 1765. Come dimostrato da Dominika Wronikowska, Ponfreni fu anche mercante d'arte. Amico di Marcello Bacciarelli, con cui si era formato nella bottega di Benefial, trattò con lui la vendita di disegni, bozzetti e dipinti del maestro, in gran parte venduti al re di Polonia, Stanislao Augusto. Otto lettere inviate da Ponfreni a Bacciarelli negli anni 1773-1791 documentano i rapporti tra i due artisti e l'invio di opere d'arte; si veda: WRONIKOWSKA 2002; CESAREO 2007B.
- 2] Sulla formazione di Bacciarelli così scrive Sebastiano Ciampi: «Fino da' primi anni del viver suo dando segni di naturale disposizione alla pittura fu dai genitori raccomandato alle cure del noto professore Benefial, che gli insegnò i principi del disegno e della pittura»; CIAMPI 1830, p. 74.
- 3] ASL, Archivio Storico, *Liber Congregationis*, vol. 54, fol. 81 v. Bacciarelli è citato nel "Catalogo dei signori ufficiali ed accademici di merito e di onore dell'Insigne Accademia del Disegno detta di S. Luca in Roma" in occasione della *Distribuzione dei premi solennizzata sul Campidoglio. Li 27 novembre 1801. Dall'Insigne Accademia delle Belle Arti, Pittura, Scultura ed Architettura in S. Luca, essendo Principe della medesima il Stg. Cavaliere Vincenzo Pacetti Scultore e Conte Palatino*, Roma, 1801, p. 51. Il pittore è così definito: "Cav. Marcello Bacciarelli romano P., Direttore Generale delle Belle Arti e Fabbriche del Regno di Polonia".
- 4] Nell'agosto 1787 presso l'Accademia di San Luca non si tenne alcuna congregazione. Nel *Liber Congregationis* (vol. 54), infatti, dopo il 22 luglio la successiva data di riunione è il 2 settembre. È possibile che ci fossero state altre congregazioni delle quali, non essendo stato deciso in esse nulla di rilevante, non rimane alcuna traccia documentaria.

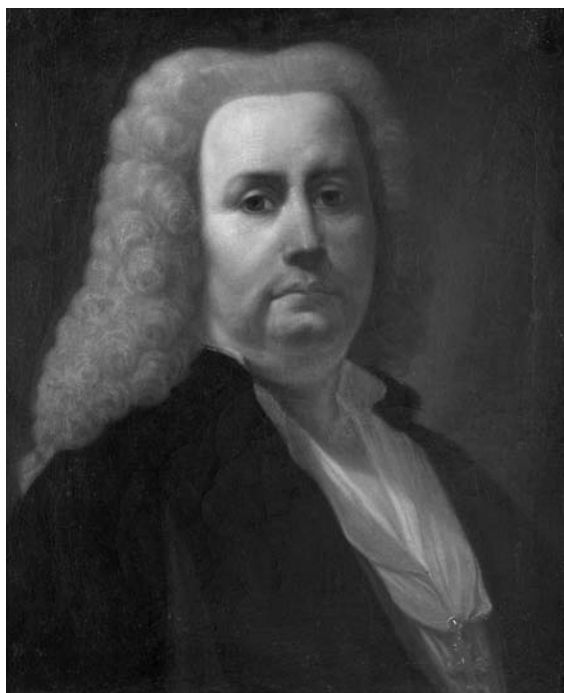


FIG. 1. Marco Benefial, *Autoritratto*, Roma, Accademia di San Luca.



FIG. 2. Marco Benefial, *Ritratto di John Parker*, Roma, Accademia di San Luca.

di San Luca», a testimoniare un certo vociferare intorno alla nomina di Bacciarelli e Barberi, che si coagulerà solo un mese dopo⁵.

Marcello Bacciarelli era arrivato a Roma il 2 aprile dopo più di trenta anni trascorsi all'estero tra Dresda, Vienna e Varsavia e sarebbe rimasto in città fino agli inizi di agosto. Di questi mesi però non sappiamo molto. Stranamente le tradizionali fonti romane tacciono sull'argomento. Non v'è infatti menzione dell'arrivo e della presenza a Roma del pittore nel *Diario Ordinario*, nel *Giornale delle Belle Arti*, nell'*Antologia romana* né nelle *Memorie per le Belle Arti*, solitamente prodighi di riferimenti agli eventi rilevanti per la vita culturale, artistica o mondana di Roma.

Il *Chracas*, nel periodo intercorso tra l'arrivo e la partenza di Bacciarelli racconta molti fatti di importanza storico-artistica o legati alla vita della comunità polacca a Roma, ma si guarda bene dal fare il nome di Bacciarelli. I passi che seguono ben rendono la serie di eventi svoltisi a Roma nell'aprile del 1787 e documentano l'attenzione del *Diario Ordinario* verso i fatti talvolta minuti che si svolgevano in Italia e all'estero. La mancata citazione dell'arrivo e del soggiorno di Bacciarelli a Roma appare quindi voluta, tanto più se la si collega al silenzio degli altri periodici romani. Così sappiamo che il 15 aprile 1787 venne scoperto il *Mausoleo di Clemente XIV* di Antonio Canova, con grande "concorso" di pubblico⁶, il 26 dello stesso mese l'Ambasciatore di Venezia diede un pranzo al quale intervennero grandi personalità⁷ e il 29 seguente il Marchese Tommaso Antici offrì uno splendido convito⁸; il 7 maggio invece, nella festa di San Stanislao si tenne una cerimonia nella "Regia Chiesa della Nazione Polacca"⁹. Ad almeno due di questi eventi dobbiamo ragionevolmente

5] BA, 321, *Giornale di Vincenzo Pacetti dall'anno 1773 fino all'anno 1803*, fol. 80 r.

6] «Domenica mattina [15.04.1787] sopra la porta della Sagrestia della Chiesa de' SS. Dodici Apostoli de' PP. Min. Conventuali si vidde scoperto il Deposito eretto per racchiudere le ceneri della fa. mem. di Papa Clemente XIV. Ganganelli di quell'Ordine; [...] Numerosissimo è stato il concorso della Nobiltà di ogni rango, de' Forestieri, ed Intendenti, i quali hanno sommamente lodato, tanto per il vago disegno, che insieme è semplice, e maestoso, per la morbidezza delle statue, e per la giusta proporzione di tutto il complesso, il giovane Artefice»; *Diario Ordinario*, n. 1284, 21 aprile 1787, pp. 9-12.

7] «In detto Giovedì [26.04.1787] il Sig. Ambasciator di Venezia diede un lauto pranzo, al quale intervennero gli Emi Boncompagni, Carrara, e Altieri, il Sig. Duca Braschi, Ambasciator di Malta, i Ministri di Spagna, Polonia, e Sardegna, il Marchese Santini con la Sig. sua Consorte, ed il Marchese Lucchesini pure con la sua Moglie, D. Marco Ottoboni, il Conte Zorzi Veneto, le case Borghese, e Santacroce, la Duchessa di Poli, ed altra Nobiltà fino al numero di 30 coperti»; *Diario Ordinario*, n. 1286, 28 aprile 1787, p. 24.

8] «Il Sig. Marchese Antici Ministro di Polonia a questa S. Sede, nella riferita Domenica [29.04.1787] diede un splendido Pranzo a contemplazione delle Sigg. Marchesi Santini, Lucchesini, e Faccini con invito del Sig. Card. Segretario di Stato, del Corpo Diplomatico, delle Sigg. Ambasciatrici di Venezia, e Bologna, e delle Sigg. Principesse S. Croce, Borghese, e Gabrielli fino al numero di 40 coperti»; *Diario Ordinario*, n. 1288, 5 maggio 1787, p. 11.

9] «Lunedì 7 del corrente ricorrendo la Festa di S. Stanislao Vescovo, e Martire, la medesima fu celebrata con ricco apparato, vaga illuminazione di cera, e scelta musica nella Regia Chiesa della Nazione Polacca, ove Pontificò la solenne Messa Monsign. Mancinforte nuovo Vescovo di Faenza, che fu assistito nel Pontificale da' Convittori dell'Accademia de' Nobili Ecclesiastici; e n' corretti assisterono alcuni Cavalieri Nazionali»; *Diario Ordinario*, n. 1290, 12 maggio 1787, p. 10.



FIG. 3. Giovan Battista Ponfreni, *Autoritratto*, Roma, Accademia di San Luca.



FIG. 4. Ermenegildo Costantini, *Autoritratto*, Roma, Accademia di San Luca.

credere che Bacciarelli fosse presente, quale il pranzo in casa Antici, dove intervennero ben quaranta persone, tra cui il Segretario di Stato, il cardinale Ignazio Boncompagni Ludovisi e il Corpo Diplomatico di stanza a Roma. Non sembra strano credere che l'evento fosse stato organizzato proprio per Bacciarelli, al fine di presentarlo alla comunità romana e ciò sembrerebbe probabile per l'invito in massa degli ambasciatori ai quali presentare il Primo Pittore di Sua Maestà il Re di Polonia. Alle festività in onore di San Stanislao è certo che il pittore fosse presente, ma il suo nome non viene fatto da nessun cronista. Il *Chracas* prosegue parlando di un quadro di Correggio raffigurante la *Maddalena*, esposto in casa Chigi e oggetto di grandi attenzioni da parte degli *Intendenti*¹⁰. Risalto è infine dato a Piranesi che «apre una cava di antichità» nella «Piazza Rondanina», nei pressi di Montecitorio, in cerca di marmi antichi (tutte e due le citazioni sono relative al 7 maggio)¹¹.

Vincenzo Pacetti, che nel suo *Giornale* descrive con grande attenzione la propria vita e quella artistica e mondana dell'Urbe, cita invece più volte Bacciarelli con dovizia di particolari. Il 13 luglio Bacciarelli e Piranesi si recano in casa di Pacetti, perché il «pittore del Re di Polonia [...] vole una nota di cose migliori che io abbia»¹². Due giorni dopo Pacetti scrive: «sono andato col Penna e Cades, a vedere il Ritratto del Re di Polonia dipinto dal Cav: Bacciarelli con grande bravura» e il 22 luglio: «È stato ammesso il Sig. Cav. Marcello Bacciarelli per Accad. di merito pittore del Re di Polonia [...]»¹³. Il nome di Bacciarelli viene fatto ancora il 25 luglio, quando il pittore si reca da Pacetti per ringraziarlo per il sostegno dato alla sua elezione (e per aver probabilmente procacciato voti all'interno del corpo accademico) e successivamente il 29, quando lo scultore Francesco Antonio Franzoni racconta a Pacetti che «questa mattina si è presentato al papa il ritratto del Re di Polonia fatto dal Cav. Bacciarelli suo pittore», ovvero che il quadro è stato portato in Vaticano per essere mostrato a Sua Santità. Non sappiamo quale ritratto di Stani-

10] «Ritrovansi nelle mani del Sig. Andrea Bernardini un Quadro rappresentante una Maddalena, in tela d'Imperatore del celebre Coreggio [!], ove numeroso è stato il concorso de' più valenti uomini per osservare un'opera sì rara, e così ben conservata di esso Correggio. Il Quadro medesimo da alcuni giorni è stato portato nella Galleria del Palazzo dell'Ecma Casa Chigi, ove si portano a vederlo moltissimi intendenti, e Professori di Pittura»; *Diario Ordinario*, n. 1290, 12 maggio 1787, p. 17.

11] «È qualche tempo che da un tal Giuseppe Berti fu aperta una Cava di Antichità nella piazza Rondanina, nella quale aveva incominciato a ritrovare alcuni frammenti di granito, ed altro, ma per alcuni motivi fu chiusa; ora essendo stata riaperta la cava medesima dal Cav. Piranesi, nei passati giorni è stato principiato a scoprire un pavimento di mosaico composto di porfido, e di altre pietre Orientali; ed al presente si va procurando lo scavo per poter rinvenire la sua circonferenza e cosa rappresenta il lavoro di detto antico pavimento»; *ibid.*, p. 18.

12] BA, 321, *Giornale*, fol. 81 r. Queste poche righe provano i rapporti tra i due personaggi di spicco della Roma del tempo e Bacciarelli e documentano l'inizio di attività commerciali tra di loro.

13] *Ibidem*.

slao Augusto Bacciarelli abbia portato con sé a Roma. Scegliere un ritratto del sovrano, piuttosto che altre opere, sta a dimostrare le finalità politiche del viaggio, accanto a quelle più palesemente artistiche. Mostrare al pontefice il ritratto del re è da considerare non solo come esibizione del talento del pittore, ma come una sorta di biglietto da visita del sovrano che voleva così mostrare lo sviluppo delle arti in Polonia durante il suo regno. Infine il 3 di agosto Piranesi riferisce a Pacetti che la notte del 1 agosto Bacciarelli è partito da Roma¹⁴.

Il viaggio di Bacciarelli appare sin dall'inizio animato da un duplice scopo. Esso nasce dalla volontà del re Stanislao Augusto Poniatowski che vuole un ambasciatore di talento che attraversi l'Europa, portando ovunque il clima colto e raffinato che il sovrano ha creato a Varsavia, ma costituisce senza dubbio anche il *Grand Tour* di un pittore che – mancando da più di trent'anni da Roma – vuole aggiornarsi sui risultati raggiunti dalla pittura in Italia¹⁵. A conferma di ciò stanno alcune lettere di Stanislao Augusto a Bacciarelli. Il 17 febbraio 1787 il sovrano infatti gli scrive in francese: «Dovunque voi siete e sarete, sono persuaso che riuscirete ad essermi utile»¹⁶. E ancora il 28 dello stesso mese: «Vorrei potervi donare delle ali affinché possiate vedere tutto quello che desidero voi vediate e che siate in grado di ritornare da me nel momento in cui io ritornerò a Varsavia. Sento però che questo è impossibile, anzi [...], credo che potrò rivedere il mio buon Marcello solo l'inverno prossimo»¹⁷. L'interesse per il viaggio del suo Primo Pittore è ulteriormente provato da un elenco di città, con accanto le date di arrivo e di partenza di Bacciarelli, scritto dal re in persona¹⁸. È cosa nota, inoltre, che i borsisti del re polacco dovevano inviare al sovrano un resoconto dettagliato in cui descrivevano il loro soggiorno all'estero, a dimostrare quanto il re fosse attento agli artisti e al loro operato.

Negli anni 1781-1786 si erano svolti i lavori di decorazione della "Sala

14] *Ibidem*.

15] «Dopo tante fatiche gli permise [a Bacciarelli] il re Stanislao, che per sollievo dell'animo tornasse a rivedere il cielo natio, come fece l'anno 1787, visitando anche la Francia meridionale. Nel passar da Vienna fu trattato onorevolmente dall'imperatore Giuseppe II e non meno fu bene accolto in Toscana dal fratello Gran Duca Leopoldo I, che poi successe nell'Impero col nome di Leopoldo II. Giunto a Roma, ebbe onori dal Sommo Pontefice Pio VI. A Napoli fu riconosciuto dalla Regina, rammentandosi del ritratto che fece di Lei insieme con gli altri della famiglia imperiale e l'onorò unitamente al Re suo consorte. Non fu ricevuto senza dimostrazioni d'onore anche dal Re di Torino; e l'Accademie di Roma, di Bologna in Italia, di Vienna, di Berlino, di Dresda nel suo passaggio lo acclamarono per collega»; CIAMPPI 1830, p. 77.

16] BN, III, 3291/1, fol. 43 r. Traduzione dall'originale francese dell'autore.

17] *Ibid.*, fol. 45 r.

18] *Ibid.*, fol. 58 r.: «Le Roy marque de sa propre main le jour de l'arrivé et du départ de Marcel Bacciarelli dans chaque Ville durant son voyage en Italie. Fevrier 16, Vienne; 23 départ. Mars 1 Venice; 10 départ; 14 (19) Bologne; 20 départ; 30 à Rome; Avril 12 départ; 16 Naples; May 1, départ; 4 Rome; Juillet 1 départ, 4 Florence; 31 départ; Aout 31».

dei Cavalieri” del Castello Reale di Varsavia, ornata con le immagini degli uomini illustri polacchi (venti busti e dieci dipinti) e sei scene storiche, rappresentanti importanti episodi della storia della Polonia. Per questo ambiente Bacciarelli eseguì sia i ritratti (1781-1782) sia i quadri di storia (1783-1786). Nel 1784 gli era stato inoltre conferito il titolo di Direttore delle Fabbriche Reali, confermato nel 1786. La carica fu conferita al pittore per volontà del re che, dovendosi allontanare temporaneamente da Varsavia per una riunione del Parlamento a Grodno, volle stabilire le prerogative di Bacciarelli, concedendogli tutte le facoltà decisionali¹⁹. Finita la decorazione della “Sala dei Cavalieri”, Bacciarelli dovette pensare al progetto della parte settentrionale del Palazzo sull’Acqua a Łazienki i cui lavori architettonici erano in via di completamento. I lavori programmati implicavano la necessità di un viaggio dal quale trarre nuova linfa e nuove idee per le opere da realizzare. A ciò deve aggiungersi la volontà di Marcello di intessere a Roma rapporti più stretti con artisti e mercanti allo scopo di acquistare più facilmente opere d’arte per la collezione reale. Nonostante la presenza a Roma del marchese Tommaso Antici, nel 1776 nominato cardinale, e dell’architetto Ignazio Brocchi²⁰, cognato di Bacciarelli, entrambi agenti di Sua Maestà il Re di Polonia, la corrispondenza tra Bacciarelli e i rappresentanti del mondo artistico romano si intensifica notevolmente dopo il 1787, come documentato da Dominika Wronikowska, a dimostrare l’effetto catalizzatore che la presenza di Bacciarelli aveva avuto in città²¹.

Per la nomina ad Accademico di San Luca, Bacciarelli realizzò un *Ritratto* raffigurante l’architetto *Giuseppe Barberi*²², come lui nominato soda-

19) «Ordre laissé à M. Bacciarelli le 26 Août 1784 [...]. Ma volonté est que M. Bacciarelli ait le soin en chef à tout ce qui concerne la Bâtiſſe, Jardinage, Rendement de terre, Eaux et Décoration quelconque, tant au château de Varſovie qu’à Laziénki, Myslevice, Maison blanche, Belveder etc. et que rien ne s’y faſſe à ſon inſu, ni contre ſon avis»; citazione da: CHYCZEWSKA 1973, p. 33; si veda anche: TATARKIEWICZ 1919, p. 84.

20) Ignazio Brocchi (Roma 1717 - ivi 1802), architetto; sposò in seconde nozze Costanza Bacciarelli, sorella di Marcello. Nel 1775 entrò al servizio di Stanislao Augusto per il quale svolse il doppio ruolo di agente artistico e di architetto. Nel 1777 lavorava al restauro della chiesa di San Stanislao dei Polacchi. Nel 1790 fu acclamato Accademico di San Luca. Di lui esiste un ritratto di autore ignoto conservato presso la Galleria dell’Accademia di San Luca. Dopo l’abdicazione, Stanislao Augusto sperava di potersi trasferire a Roma e a questo proposito furono scambiate tra il re e Bacciarelli numerose lettere. Brocchi eseguì negli anni 1796-1797 i rilievi planimetrici di Palazzo Salviati a Via della Lungara dove il re pensava di stabilirsi. Dovette invece accettare l’invito di Paolo I e recarsi a San Pietroburgo, dove morì nel 1798.

21) Si veda: WRONIKOWSKA 2002, pp. 120-124.

22) Giuseppe Barberi (1746-1809), architetto; si affermò nel 1762 nel concorso Clementino bandito dall’Accademia di San Luca presentando una ricostruzione della Basilica di Massenzio ottenendo il terzo premio. Nel 1774 fu scelto per la realizzazione degli apparati effimeri da innalzarsi nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi, per le solenni esequie del re Luigi XV. Tra le sue realizzazioni: il progetto per Palazzo Braschi alle Convertite, per il prospetto dei SS. Apostoli (1787), lavori a Palazzo Altieri in Piazza del Gesù, disegni per San Giorgio a Oriolo Romano (1783) e la sistemazione della piazza antistante il Teatro alla Scala a Milano. Nel 1796 Barberi risulta “Stimatore di architettura”, “Perito del Tribunale” e «come architetto figura frequentemente redattore di perizie per l’agilità dei teatri più po-

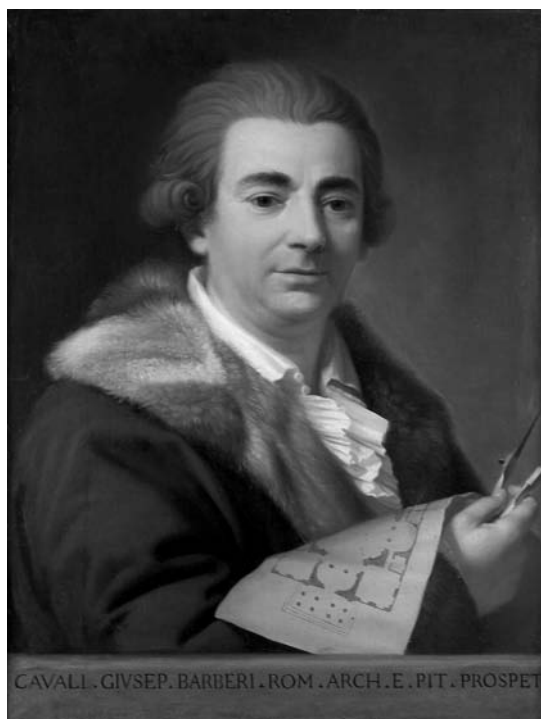


Fig. 5. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Giuseppe Barberi*, Roma, Accademia di San Luca.

le il 22 luglio 1787 [FIG. 5]²³. Il quadro (65 x 50 cm), rimasto finora senza paternità (oltre a un generico riferimento ad Anton von Maron avanzato nel 1963 da Andrea Busiri Vici²⁴), è in realtà opera del pittore naturalizzato polacco, come si deduce agevolmente dal confronto con l'altra opera certa del Bacciarelli presente all'Accademia di San Luca, il *Ritratto di Michele Poniatowski*, fratello del re di Polonia²⁵ [FIG. 6], e dalle similitudini con altri suoi ritratti.

polari, indicando le opere necessarie ai 'risarcimenti' in occasione delle visite effettuate prima dell'inizio della stagione teatrale» (vedi: DEBENEDETTI 1997, pp. 183-184). Barberi apparteneva anche alla Congregazione dei Virtuosi al Pantheon dal 1785 (nel 1790 fu Camerlengo, nel 1791 Segretario, nel 1792 Provveditore e nel 1797 Reggente, si veda: WAGA 1992, pp. 42-43, 73. Secondo Andrea Busiri Vici Barberi è stato eletto Accademico di San Luca nel 1785 e questa data venne poi ripresa da tutti gli altri biografi. Vincenzo Pacetti riferisce invece che Bacciarelli e Barberi furono entrambi nominati accademici il 22 luglio 1787; BA, 321, *Giornale*, fol. 81 r.

23] Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

24] Anton von Maron (Vienna 1731 - Roma 1808), pittore; allievo, cognato e poi erede di Mengs (dopo la morte di quest'ultimo nel 1779); Accademico di San Luca nel 1766 e poi *Principe* della detta istituzione nel biennio 1784-1786. È stato, tra l'altro, l'autore di numerosi ritratti degli accademici: Vincenzo Pacetti, Francisco Preciado, Antonio Asprucci, Virginio Bracci, Carlo Murena, Andrea Vici, Teresa Mengs Maron, Cristoforo Unterperger, Thomas Jenkins, Francesco Navone, James Byres e di un autoritratto (tutti a Roma nell'Accademia di San Luca), facilmente riconoscibili per i modi eleganti e raffinati, lo sguardo vitale e la luce come incipriata che ne rivela i tratti, ben distinguibili dal più solido e concreto ritratto di Barberi che non può essere in nessun modo riferito al Maron. Per una ricostruzione della sua biografia e un elenco di opere si veda: CESAREO 2001, pp. 22-33; CESAREO 2007A; CESAREO 2009.

25] Michele Poniatowski (1736-1794), dal 1784 Primate di Polonia. Nel 1754 visitò l'Italia per la prima vol-



Fig. 6. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Michele Poniatowski*, Roma, Accademia di San Luca.

Giuseppe Barberi è stato raffigurato a mezzo busto, con indosso una giacca azzurra e il collo e i polsi ornati di pelliccia. Una pianta con un edificio a croce greca con pronao tetrastilo in bella vista sul davanti, appoggiata sul braccio e il compasso nella mano destra, ci parlano della sua attività di architetto e delle conoscenze di cui dispone²⁶. L'iscrizione che compare nella parte bassa del quadro: "Cav./re Giuseppe Barberi Rom. Arch. e Pitt. Prospettico" documenta i molteplici meriti come vedutista e

ta, studiando teologia e diritto canonico a Roma. Nel 1789 vi fece ritorno, durante un viaggio più lungo attraversando l'Italia, la Francia e l'Inghilterra (1789-1791) intrapreso principalmente per motivi politici e di salute (si veda: SOŁTYS 2000). Profondamente interessato alle arti, Michele si fece ritrarre più volte (da Matteo Tokarski, dal Bacciarelli, e da Francesco Massimiliano Laboureur). Nel 1774 commissionò a Domenico Merlini la costruzione di una residenza principesca a Jabłonna, appena fuori Varsavia; i lavori completati con grande velocità l'anno seguente, in gran parte da artisti italiani, mostrano la raffinatezza della corte di Stanislao Augusto, alla cui formazione aveva contribuito in prima persona lo stesso Bacciarelli. Sull'interesse del Poniatowski per Roma e per le sue bellezze scrive il *Chracas*: «Monsignor Michele Poniatowski, Arciv. di Gnesna e Primate di Polonia, che continua la sua dimora in questa Dominante a osservare le rarità della medesima in detto venerdì si portò al Palazzo del Vaticano ove con suo gran piacere osservò l'Armeria, la Biblioteca e indi il Museo Pio Clementino....»; *Diario Ordinario*, n. 1584, 6 marzo 1790, p. 3.

26] Andrea Busiri Vici (BUSIRI VICI 1963, p. 162) propone di identificare nella pianta raffigurata nel ritratto, la planimetria della chiesa di San Giorgio a Oriolo Romano, a cui l'architetto stava lavorando dal 1783, per conto del principe Emilio Altieri. La chiesa è stata in parte trasformata negli anni 1946-1958. In realtà tra il progetto e la chiesa esiste solo una vaga somiglianza e la pianta potrebbe essere solo uno studio mai realizzato.



Fig. 7. Marcello Bacciarelli, *Autoritratto*, Roma, collezione Fabrizio Lemme.

scenografo, attività quest'ultima di cui l'artista darà prova, tra l'altro, nel 1798 innalzando un arco trionfale all'imbocco di Ponte Sant'Angelo, in onore dei consoli che avrebbero giurato fedeltà alla Repubblica in Piazza San Pietro²⁷. Il volto delineato con chiarezza, la fronte larga e spaziosa, lo sguardo sereno e benevolo, gli occhi scuri e vitali e la cura dei dettagli mostrano l'abilità dell'autore e parlano della sua disinvoltura nell'usare linguaggi diversi²⁸. Il *Ritratto* del Barberi è in questo caso l'espressione dell'idioma romano che Bacciarelli ben conosceva per averlo appreso in gioventù nella bottega del Benefial²⁹. A questo proposito

27] Dell'evento resta una testimonianza nel quadro di Felice Giani, *Arco trionfale eretto a Ponte Sant'Angelo in occasione della Festa della Federazione* (1798, Roma, Museo di Roma) che mostra tutta l'imponenza dell'apparato e nella festosità dell'insieme l'entusiasmo dei partecipanti. La cura archeologica con cui è stato reso l'arco rivela le precise conoscenze antiquarie del Barberi.

28] Sebastiano Ciampi, che scrive un profilo biografico del Bacciarelli, poco tempo dopo la sua morte, così ne riassume l'attività artistica: «Come pittore fu bravo disegnatore; diligente e vero nei ritratti; erudito e fecondo nelle invenzioni; nel piegare e nelle azioni sentì la maniera del tempo suo. Negli affreschi non ebbe forza di colore; e nelle tele prevalse la grazia del colore alla forza. Nell'insieme meritò lode di ottimo pittore; specialmente per essersi formato uno stile proprio sui buoni quadri italiani, ma fuori d'Italia»; CIAMPI 1830, p. 79.

29] Bacciarelli aveva visto di persona a Varsavia anche alcuni ritratti di Pompeo Batoni che lo avevano illuminato sui contemporanei esiti della pittura romana. Nel 1780 infatti vengono eseguiti dal pittore



Fig. 8. Marcello Bacciarelli, *Autoritratto*, Londra, collezione privata.

vale la pena citare un *Autoritratto* del Bacciarelli [FIG. 7]³⁰, datato ai primi anni cinquanta del Settecento, dove si legge la misura che la pittura romana andava progressivamente acquistando e quel gusto per la realtà, proprio di Benefial. La stessa linea seguono altri due autoritratti di poco successivi [FIGG. 8-9]³¹ dove ben si percepisce la solidità tutta romana della forma, appena ingentilita, per quanto riguarda abiti e dettagli, dalla conoscenza della pittura francese. La presenza della medaglia con l'effigie di Benedetto XIV, ben esibita in primo piano, seppure al momento non riconducibile a un evento preciso, testimonia un legame di cui non sappiamo però spiegare la natura. La paternità del *Ritratto* del Barberi è comprovata, nonostante la più evidente semplicità dell'opera rispetto ai

di Lucca i ritratti delle sorelle Alessandra e Isabella Potocki esposti nel palazzo del conte Stanislaw Kostka Potocki a Wilanów. Nel 1781 era arrivato a Varsavia il *Ritratto di Pio VI* (acquistato da Stanislaw Augusto per il Gabinetto dei Monarchi del Castello Reale), replica con varianti del dipinto oggi alla Galleria Sabauda di Torino e di cui esiste una buona copia di bottega al Museo di Roma, la cui composta adulazione del personaggio e l'elegante stesura pittorica avevano mostrato al pittore di Varsavia i mutamenti seguiti dal gusto romano in quel periodo.

30] Roma, collezione Fabrizio Lemme.

31] Londra, collezione privata; Ajaccio, Museo Fesch.



FIG. 9. Marcello Bacciarelli, *Autoritratto*, Ajaccio, Museo Fesch.



FIG. 11. Marcello Bacciarelli, *Autoritratto*, Varsavia, Museo Nazionale.



FIG. 10. Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislaw August Poniatowski*, Varsavia, Castello Reale.

più solenni ritratti polacchi (dovuta certamente alla volontà di adeguarsi ai modi già neoclassici della pittura romana), dal confronto con il *Ritratto di Stanislao Augusto* con gli abiti dell'incoronazione [FIG. 10]³², dove il volto costruito in modo analogo, con la fronte spaziosa, l'attaccatura dei capelli ben evidenziata e gli occhi scuri e fondi si pone come un indubitabile stilema del pittore³³.

Il *Ritratto di Michele Poniatowski*, di poco successivo, è legato alla nomina dell'illustre prelato ad Accademico d'onore presso l'Accademia di San Luca nella primavera del 1790 e risulta arrivato a Roma già nell'ottobre dello stesso anno³⁴. La composizione solenne e maestosa del ritratto del cardinale diverge dall'effigie più composta e misurata di Giuseppe Barberi, ma si legge in entrambi il medesimo linguaggio, sebbene piegato a esigenze diverse. Il confronto del quadro in esame con l'*Auto-ritratto* del Bacciarelli [FIG. 11]³⁵, di probabile destinazione italiana, come indica l'iscrizione più tarda rispetto al dipinto mai inviato, chiarisce infine la questione mostrando ulteriori somiglianze sulle quali non è possibile dubitare³⁶. Oltre all'analogia disposizione della figura i due personaggi condividono infatti il medesimo sguardo scuro e guizzante, il ricamo della camicia che esce gorgogliando dall'abito e la pettinatura frutto del medesimo barbiere. Il comune eloquio ci permette così di riferire con certezza un altro ritratto al *corpus* di Marcello Bacciarelli e di acquisire nuove conoscenze sul suo soggiorno romano.

32] Varsavia, Zamek Królewski.

33] Andrzej Ryszkiewicz ha così riassunto il modo di operare del pittore: «Bacciarelli was a typical court painter. He had an impressive command of the techniques of oil paintings, his behaviour was gracious and sophisticated and he had no difficulty in adapting to the tastes and demands of his patrons [...]. In time he developed his own portrait style, with clean and simplified outlines, sparse background and a minimum of accessories, as in the portrait of Jan Zamoyski (1781-1786; Warsaw, N. Mus.); he tended to establish a single tonality, such as amber-gold, or azure-grey»; RYSZKIEWICZ 1996, p. 15.

34] Il ritratto del Poniatowski, conservato all'Accademia di San Luca ed eseguito dal Bacciarelli poco prima della partenza del primate dalla Polonia è una replica del ritratto conservato nel Museo di Toruń in Polonia. Dal ritratto fu eseguita una copia in mosaico da Giacomo Raffaelli (SOŁTYS 2000, p. 82) spedita da Brocchi a Varsavia nel 1791 e usata per la decorazione della tomba del primate nella cattedrale di Varsavia distrutta nel 1944. Il dipinto dell'Accademia di San Luca fu certamente donato dal presule durante il suo secondo soggiorno romano, per celebrare la nomina ad Accademico d'Onore; esso mostra il personaggio elegantemente abbigliato, con indosso le massime onorificenze del regno di Polonia: la croce dell'Ordine dell'Aquila Bianca e la croce dell'Ordine di San Stanislao; nella disposizione della figura ricorda il *Ritratto di Stanislao Augusto* alla Galleria Palatina di Firenze.

35] Varsavia, Muzeum Narodowe.

36] Ritengo che il quadro fosse destinato all'Accademia di San Luca, a motivo delle origini romane del pittore e per l'elezione dello stesso ad Accademico di merito nel 1787.

ABBREVIAZIONI E FONTI NON PUBBLICATE

ASL – Accademia di San Luca.

ASL, Archivio Storico: *Registro delle Congregazioni*.

ASL, Archivio Storico: *Liber Congregationis*.

BA – Biblioteca Alessandrina, Roma.

BA, ms 321: *Giornale di Vincenzo Pacetti dall'anno 1773 fino all'anno 1803*.

BN – Biblioteka Narodowa (Biblioteca Nazionale di Varsavia).

BN, ms III, 3291/1: *Korespondencja Marcellego Bacciarellego z królem Stanisławem Augustem z lat 1781-1795* (Corrispondenza di Marcello Bacciarelli con il re Stanislao Augusto 1781-1795).

BIBLIOGRAFIA

- BUSIRI VICI, A. 1961: "Giuseppe Barberi architetto romano giacobino", *Capitolium*, XXXVI, n. 11, p. 8.
- BUSIRI VICI, A. 1971: *I Poniatowski e Roma*, Firenze.
- CESAREO, A. 2001: "Nobile, fiero e di gentile aspetto: su di un ritratto giovanile di Anton von Maron", *Neoclassico*, n. 20, pp. 22-33.
- CESAREO, A. 2007A: "Anton von Maron: «The first portrait painter at present in Rome»", *Antologia di Belle Arti. Studi Romani II*, Torino, pp. 104-129.
- CESAREO, A. 2007B: "«In posa per Giovanni Battista Ponfreni...». Su di un ritratto di Agostino Penna all'Accademia di San Luca a Roma", *Studi Romani*, LV, gennaio-giugno, pp. 237-244.
- CESAREO, A. 2009: "Ancora su Anton von Maron ritrattista", *Antologia di Belle Arti. Studi Romani III*, Torino, pp. 62-93.
- CHYCZEWSKA, A. 1973: *Marceli Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław.
- CIAMPI, S. 1830: *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e polacchi in Italia*, Lucca.
- DEBENEDETTI, E. 1997: "Giuseppe Barberi: un diario visivo idealmente dedicato alla famiglia Altieri", in *'700 disegnatore, incisioni, progetti, caricature. Studi sul Settecento Romano*, vol. 13, Roma, pp. 183-184.
- Diario Ordinario*, n. 1284, 21 aprile 1787, pp. 9-12.
- Diario Ordinario*, n. 1286, 28 aprile 1787, pp. 23-24.
- Diario Ordinario*, n. 1288, 5 maggio 1787, p. 11.
- Diario Ordinario*, n. 1290, 12 maggio 1787, pp. 10; 17-18.
- Diario Ordinario*, n. 1584, 6 marzo 1790, p. 3.
- Distribuzione*, 1801: *Distribuzione dei premi solennizzata sul Campidoglio. Li 27 novembre 1801. Dall'Insigne Accademia delle Belle Arti, Pittura, Scultura ed Architettura in S. Luca, essendo Principe della medesima il Sig. Cavaliere Vincenzo Pacetti Scultore e Conte Palatino*, Roma.
- KOZAKIEWICZ, S. 1963: "Bacciarelli Marcello", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, pp. 37-41.
- RYSZKIEWICZ, A. 1996: "Bacciarelli Marcello", in *Dictionary of Art*, vol. 3, Willard, Ohio, pp. 14-15.
- SOETYS, A. 2000: "Podróż Prymasa Poniatowskiego do Włoch w latach 1789-1790", *Kronika Zamkowa*, 2/40, pp. 48-88.
- TADOLINI, S. 1975: "Marcello Bacciarelli pittore romano onorato in Europa e sconosciuto in patria", *Strenna dei Romanisti*, XXXVI, pp. 420-423.
- TATARKIEWICZ, W. 1919: *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa.
- WAGA, H. 1992: *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma.
- WRONIKOWSKA, D. 2002: "Gli artisti romani e la corte polacca al tempo di Stanislao Augusto Poniatowski (1764-1795)", *Roma moderna e contemporanea*, X, nn. 1-2, gennaio-agosto, pp. 113-129.

STRESZCZENIE

JESZCZE O MARCELLU BACCIARELLIM

Marcello Bacciarelli otrzymał honorowy tytuł akademika Akademii Św. Łukasza w Rzymie 22 lipca 1787 r. Oprócz ówczesnego przewodniczącego Akademii, rzeźbiarza Agostina Penny, na zgromadzeniu w tym dniu, obecni byli m. in. malarze Giovan Battista Ponfreni i Ermenegildo Costantini, koledzy Bacciarellego z okresu nauki w pracowni Marca Benefiala. Tytuł przyznany został w hołdzie zarówno samemu artyście, jak i królowi Stanisławowi Augustowi, który wysłał Bacciarellego do Włoch. Zgodnie z przepisami Akademii, każdy artysta przyjęty na członka miał dostarczyć swój obraz oraz przedstawiający go portret. Autor uważa, że jako dzieło Bacciarellego został przedstawiony w Akademii portret Giuseppe Barberiego i sugeruje uznanie za portret kandydata na akademika autoportret Bacciarellego znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (przemawiają za tym wymiary obrazu i napis w języku włoskim). Z nieznananych przyczyn portret ten nie został nigdy wysłany do Rzymu.

We włoskich dokumentach źródłowych nie ma wzmianek o podróży Bacciarellego do Włoch, co wydaje się dziwne. Żadnych informacji nie zamieszczają również takie pisma jak Diario Ordinario [Dziennik Codzienny], Il Giornale delle Belle Arti [Dziennik Sztuk Pięknych], Antologia Romana [Antologia rzymska] czy Le Memorie per le Belle Arti [Wspomnienia o Sztukach Pięknych]. Wydaje się, jakbyśmy mieli do czynienia ze swojego rodzaju artystycznym spiskiem. Licznych wiadomości o pobycie Bacciarellego w Rzymie udziela natomiast rzeźbiarz Vincenzo Pacetti, który w swoim dzienniku wspomina m.in., iż udał się do atelier malarza, aby podziwiać portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, zaniesiony następnie do Watykanu, gdzie miał być pokazany papieżowi Piusowi VI.

Dla dokładniejszego poznania twórczości Bacciarellego duże znaczenie ma jego wczesny autoportret (Rzym, zbiory Fabrizio Lemme) przedstawiający przystojnego i pewnego siebie młodzieńca w swobodnej pozie. Wraz z wcześniej wzmiankowanym dziełem powiększa on ceuvre naszego artysty i pozwala na poszerzenie wiadomości na jego temat.

ADRIANO AMENDOLA

TADDEO POLACCO,
LA DECORAZIONE DELL'EPISCOPIO DI FRASCATI
E UN'INEDITA COMMITTENZA COLONNA*

IDIPINTI DI MARCELLO BACCIARELLI e quelli di Tadeusz Kuntze si trovano affiancati nella prima grande retrospettiva dedicata alla pittura polacca, tenutasi a Lvov/Leopoli nel 1894, nella sezione Epoca prima. Il primo con 26 dipinti e il secondo con 13 *gouaches* provenienti dalla collezione del conte Jan Szeptycki¹. Le carriere dei due pittori percorsero però due direzioni opposte: Bacciarelli trovò fortuna alla corte di Augusto III a Dresda e, dal 1766, a Varsavia, alla corte dell'ultimo re di Polonia Stanislao Augusto Poniatowski, mentre il pittore polacco si affermò a Roma dagli anni Cinquanta del Settecento.

Figura per certi versi sfuggente per la scarsità di dati documentari fin qui emersi che consentano di delineare completamente la sua biografia, di Tadeusz Kuntze sappiamo che nacque a Grünberg/Zielona Góra il 3 ottobre 1733 e che ebbe una prima formazione artistica grazie alla protezione del vescovo di Cracovia Andrzej Stanisław Załuski, il quale per primo scoprì il suo talento e che, nel 1747, lo inviò giovanissimo a Roma

*] Desidero rivolgere i miei più cari ringraziamenti per la continua attenzione alle mie ricerche ad Antonello Cesareo. Un profondo ringraziamento va a Piero Scatizzi e Cinzia di Fazio per il prezioso aiuto nella ricerca documentaria. Esprimo la mia gratitudine a Angela Cipriani, direttore dell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, e a Elżbieta Jastrzębowska, direttore dell'Accademia Polacca a Roma negli anni 2005-2008; ringrazio inoltre Dominika Wronikowska, allora bibliotecaria di questa istituzione.

1] BOŁOZ ANTONIEWICZ 1894, pp. 2-4 e 18-23.



FIG. 1. Tadeusz Kuntze, *Accademia*, disegno a sanguigna con lumeggiature a biacca, Accademia di S. Luca, Roma.

a studiare all'Accademia di Francia. Il pittore nella città pontificia trovò un primo estimatore nel prelado suo conterraneo Andrzej Stanisław Młodziejowski e qui prese a frequentare i più prestigiosi circoli artistici. L'apprendistato di Kuntze proseguì presso lo studio del pittore orvietano Ludovico Mazzanti² e frequentando le lezioni della Scuola del Nudo all'Accademia di San Luca, istituzione che, nel concorso Clementino del 1755, lo premiò con il primo posto e con il terzo in quello del 1759³. Il nudo [FIG. 1] che gli valse l'ambito riconoscimento accademico nel 1759, l'unico che si è conservato, è un disegno a sanguigna con lumeggiature di biacca nel quale Kuntze dimostra buona capacità grafica anche se si rilevano ancora delle secchezze nella resa anatomica degli arti inferiori del modello [FIG. 2]. Il foglio denota una sensibilità chiaroscurale che l'artista

2] Su Ludovico Mazzanti si veda SANTUCCI 1974, pp. 352-374; SANTUCCI 1981; CROCOLI 1993, pp. 12-16.

3] LORET 1930, pp. 283-285; ZAGÓROWSKI 1971, pp. 205-207; PRÓSZYŃSKA 1986, pp. 366-374. Per il disegno si veda KARPOWICZ 1971, p. 390; ALIBERTI GAUDIOSO 1975, p. 238. Come mi suggerisce Angela Cipriani, che ringrazio, il pittore polacco apparteneva a due classi differenti nei concorsi del 1755 e del 1759.

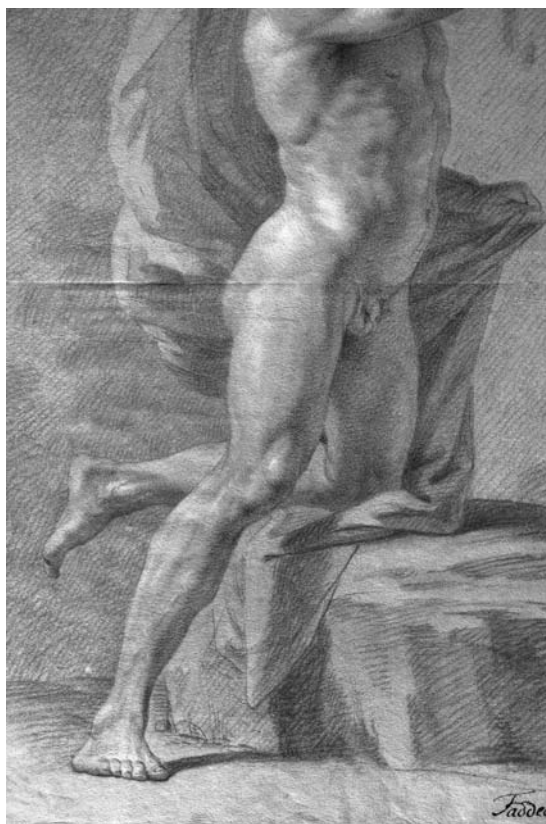


FIG. 2. Tadeusz Kuntze, *Accademia* (particolare), disegno a sanguigna con lumeggiature a biacca, Accademia di S. Luca, Roma.

ben presto tradurrà nella sua produzione pittorica, caratterizzata da passaggi cromatici intensi e suggestivi.

Il lessico pittorico di Kuntze, complesso e ancora da approfondire, si può certamente definire europeo visti i frequenti viaggi dell'artista nelle principali capitali. Tadeusz andò a Parigi nel 1752, nel 1754 e nuovamente nel 1756; si recò poi, secondo Olgierd Zagórowski, a Madrid nel 1759 dove ottenne la commissione per una pala d'altare destinata alla chiesa di Santa Barbara e dipinse per la residenza di Aranjuez e per l'Escorial. Si spostò poi a Valencia dove lavorò al servizio della famiglia Don Aguas e Medinaceli⁴.

La biografia dell'artista si è fin qui articolata su questi pochi dati⁵, arricchiti solo dal ritrovamento nel 1995 dei documenti romani degli Stati delle Anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, conservati nel-

4) ZAGÓROWSKI 1971, p. 206.

5) Entrambi gli studiosi, Olgierd Zagórowski e Zuzanna Prószyńska, hanno il merito di aver affrontato l'argomento, pur incorrendo in una fase storica difficile ed entrando in conflitto con i dati riportati. La causa di tale sincrasia è data dalla mancanza di notizie documentarie certe riguardanti Kuntze, se non in sporadici casi.

l'Archivio Storico del Vicariato, in cui il pittore è testimoniato fino alla sua morte nel 1793, resi noti da Marian Wnuk⁶. I dati raccolti sembrano escludere la notizia riportata da Zagórowski della presenza di Goya nel 1771 in casa dell'artista⁷.

La capillare ricerca documentaria da me compiuta presso l'Archivio di Stato non ha evidenziato finora documenti notarili a nome di Kuntze. Il dato non deve certo sorprendere, visti i modi differenti con il quale l'artista veniva chiamato: Cunq, Conse, Conze, Cunze, Gonsi, solo per fare qualche esempio, peculiarità questa che rende senz'altro difficile l'individuazione delle carte.

Tornando ai soggiorni all'estero bisogna evidenziare che l'artista oltre a studiare, come era prassi diffusa, lavorava. Per un pittore ottenere degli incarichi così impegnativi e in poco tempo non era certo facile, soprattutto se forestiero. Nel caso di Kuntze questo non avvenne. In Spagna, come hanno sottolineato Olgierd Zagórowski e Erich Schleier, un ruolo importante venne svolto dal maestro Francisco Vergara⁸, mentre a mio avviso in Italia, sua patria di adozione, le protezioni del polacco risiedevano in ambiti ancora non ben chiariti e molto probabilmente legati agli architetti con i quali l'artista collaborava.

È importante notare che Kuntze dal 1765 cooperava assiduamente con l'architetto Nicola Fagioli nelle numerose commissioni, dovute a una logica di rinnovamento e di ampliamento dell'ordine agostiniano⁹, promosse dal Priore Generale di origine peruviana Francesco Saverio Vàsquez¹⁰ e sostenute dalla Famiglia Colonna nei propri territori di Cave e Genazzano. Su questa tangenza la critica non si è sufficientemente soffermata, se si esclude una prima indicazione in questo senso data da Erich Schleier nel suo pionieristico studio del 1970¹¹. Essa è da considerare invece un nodo centrale per la carriera del pittore. Sicuramente uniti da una reciproca stima i due artisti furono impegnati nel cantiere di Soriano sul Cimino e, come sembra emergere dalla lettura dei documenti, Kuntze fu presente nei cantieri anche durante la realizzazione dei dipinti e delle pale, che egli non creava nello studio, come era prassi diffusa.

Nella chiesa di S. Stefano a Cave Kuntze dipinse l'affresco absidale con

6] WNUK 1995, pp. 113-118.

7] *Ibid.*, p. 113.

8] ZAGÓROWSKI 1971, p. 206; SCHLEIER 1984, pp. 859-879. Di diverso parere è Zuzanna Prószyńska che non tratta il periodo spagnolo di Kuntze per l'assenza di dati documentari, PRÓSZYŃSKA 1986, p. 369.

9] RANO 1974, p. 316.

10] *Series Capitulum et Priorum Generalium Ordinis*, Francesco Saverio Vàsquez Priore Generale dal 1753 al 1785.

11] SCHLEIER 1970, pp. 92-109.

la *Lapidazione di Santo Stefano*, quello sulla volta con il *Battesimo di Sant'Agostino* ed eseguì due splendide pale d'altare raffiguranti l'*Elemosina di San Tommaso da Villanova* e il *Battesimo di Cristo*, che gli è stato attribuito solo di recente¹². Le due opere di straordinaria qualità sono testimonianza dell'influenza di Corrado Giaquinto, già riconosciuta da Erich Schleier¹³, e della cosiddetta "Cultura di Via Condotti", derivante da Goya e da Antonio Velasquez, secondo l'illuminante definizione data da Roberto Longhi nel 1954¹⁴.

A mio avviso Kuntze, nella struttura dei suoi dipinti a tema religioso e nelle figure inginocchiate e scorciate dal sotto in su, risente degli esempi visti a Roma e a Parigi, come suggerisce, per fare un esempio, il confronto tra l'*Elemosina di San Tommaso da Villanova* a Cave con il dipinto di Simon Vouet raffigurante la *Presentazione di Cristo al Tempio* conservato al Louvre. Le stesse caratteristiche si ritrovano nel *Battesimo di Cristo* di Cave, che presenta una gamma cromatica ricercata, satura e cristallina, con toni violacei e cangianti nel cielo, con figure dalle forme e dagli atteggiamenti definiti da oltre un secolo e dunque familiari per lo spettatore. La conferma che Kuntze fosse solito usare un linguaggio formale codificato è data dal ricorrere nelle sue opere degli stessi modelli, come ad esempio, nella figura di San Giovanni Battista presente nella pala con il *Battesimo di Cristo* a Cave e in quella raffigurante *I discepoli del Battista* purtroppo rubata trent'anni fa dal Duomo di Veroli.

È nella sua cifra stilistica che risiede la fortuna del pittore, tradotta in compensi economici piuttosto elevati e in numerose commissioni. Per i lavori di Cave non si sono rintracciati i pagamenti, mentre si sono potuti rinvenire quelli della fabbrica della Madonna del Buon Consiglio di Genazzano¹⁵.

Nell'archivio del Santuario, recentemente riordinato da Piero Scatizzi, si conservano alcuni registri di pagamenti eseguiti dall'architetto Nicola Fagioli, che indicano un acconto di cinquanta scudi nel settembre 1777 e un saldo successivo di centodieci scudi all'artista polacco. Rileggendo il testo originale dei pagamenti trascritti e resi noti dal Priore Padre Giuseppe Maria Rotondi nel 1938¹⁶, ripresi da Erich Schleier nel 1970¹⁷ e da Cesare Panepuccia nel 1999¹⁸, è emerso che la seconda *tranche* di paga-

12] *Ibidem*; CERRETANI 1990, pp. 160-162.

13] SCHLEIER 1970, p. 94.

14] LONGHI 1954, pp. 28-39.

15] Per approfondire gli aspetti della devozione alla Madonna del Buon Consiglio si veda BARONCELLI 2008, pp. 39-51.

16] ROTONDI 1938, pp. 163-164.

17] SCHLEIER 1970, p. 101.

18] PANEPUCCIA 1999, p. 29.



FIG. 3. Tadeusz Kuntze, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, affresco, Refettorio del Santuario della Madonna del Buon Consiglio, Genazzano.

mento, attribuita dagli studiosi al solo Kuntze, è invece comprensiva del saldo a un altro pittore, Joseph Schöpf, il che induce a ritenere che il compenso effettivo al polacco sia stato diverso da quello finora supposto. Il pittore è stato pagato sicuramente di più di 100 scudi per un affresco di quelle dimensioni, ma visto che si conoscono solo due versamenti è meglio rimanere sul vago.

Nel pagamento si legge infatti: “Pagato al Signor Giuseppe Scef per il quadro del Crocifisso dipinto nell’Altare della Sagrestia, e saldato il Signor Tadeo per il quadro dipinto in Refettorio, scudi 110”. Il dato è dunque da interpretare con molta cautela perché, unito all’acconto di cinquanta scudi, risulta un compenso troppo esiguo per un’opera di tale impegno e importanza.

L’affresco raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* [FIG. 3] eseguito per il refettorio dei Padri Agostiniani di Genazzano sviluppa il tema della Divina Provvidenza fortemente promulgato dall’ordine. Kuntze raffigura la scena su di un finto arazzo bordato di frange dorate, coprendo una superficie di oltre cinque metri per tre e mezzo con una scena complessa dominata da un albero e da idealizzate alture montuose ispirate

dalle cime vicine al santuario. Gesù, mentre sta compiendo il miracolo, è circondato dai discepoli e da molti personaggi che assistono alla scena, scorciata abilmente dal sotto in su.

Va notato inoltre che le note contabili di Genazzano datate all'autunno del 1777 suggeriscono che l'impegno di Kuntze nella decorazione all'Episcopio di Frascati, al servizio del cardinale duca di York Enrico Benedetto Stuart, sia terminato entro la prima metà di quell'anno.

Il prelado, figlio di Maria Klementyna Sobieski, scelse il conterraneo Tadeusz Kuntze per decorare la sua residenza, da lui sottoposta a lavori di rinnovamento tra il 1773 e il 1777¹⁹. L'artista realizzò pitture per diversi ambienti, anche se, a mio parere, il suo contributo deve essere ridimensionato. Lo stato attuale degli affreschi e delle tempere su tela non consente una corretta visione e analisi, perché essi si presentano in parte molto danneggiati e alterati da macchie e muffe. Il professor Italo Faldi, durante un recente incontro, ha ricordato di aver visto nel 1958 le tele della Sala dei Paesaggi con storie bibliche, staccate durante la II guerra mondiale, arrotolate e piegate; a questi danni se ne sono aggiunti altri dovuti all'incuria. L'ambiente di rappresentanza, situato al piano terreno, decorato con tempere su tela applicate al muro, di circa due metri per tre, con i *Paesaggi con Rebecca al Pozzo* [FIG. 4], *Abramo che incontra i tre angeli*, e *Aronne che mette in fuga gli Egiziani* [FIG. 5], sono da attribuirsi interamente al Kuntze, sia per il disegno sia per l'esecuzione, al contrario di quanto accade al piano superiore.

Le tre vedute presentano una costruzione simile, dominata da alberi rigogliosi su scogliere rocciose delimitanti uno spazio centrale per lo svolgersi della storia e come sfondo profondi paesaggi tersi e illuminati. Il modo di condurre le fronde degli arbusti con rapide e decise pennellate può ricordare la tecnica adottata negli affreschi da Antonio Tempesta e da Paul Brill, antesignani di questo genere. L'influenza maggiore sul pittore è però sicuramente da ricercare nei pittori contemporanei specializzati in questa tematica come Frans van Bloemen detto l'Orizzonte, Andrea Locatelli e Paolo Anesi²⁰.

Al piano superiore l'intervento dell'artista si può, a mio avviso, ravvisare nella sala con i *Paesaggi e le tre Arti*, nelle *Virtù* della piccola Cappella, come già sottolineato da Loret²¹ e accettato da Schleier²², ed escludere nel-

19] LORET 1930, pp. 289-291; LEFEVRE 1965, p. 5; ZAGÓROWSKI 1971, p. 206; PRÓSZYŃSKA 1986, p. 369. Per approfondire la figura del cardinale di York si veda CESAREO 2008, pp. 128-147.

20] SCHLEIER 1984, pp. 870-871.

21] LORET 1930, pp. 289-291

22] SCHLEIER 1970, p. 93.



Fig. 4. Tadeusz Kuntze, *Paesaggio con Rebecca al pozzo*, tempera su tela applicata sul muro, Palazzo Vescovile, Frascati.



Fig. 5. Tadeusz Kuntze, *Paesaggio con Aronne che mette in fuga gli Egiziani*, tempera su tela applicata sul muro, Palazzo Vescovile, Frascati.



FIG. 6. Tadeusz Kuntze e aiuti, *Decorazione nella Sala dei Paesaggi con l'allegoria della Scultura*, affresco, Palazzo Vescovile, Frascati.

la sala con i *Rilievi romani* e nei quadroni con i *Ritratti dei cardinali succeduti nell'episcopato di Frascati*. Affiancato da una *équipe* di decoratori specializzati in ornati, Kuntze realizzò nell'appartamento privato del cardinale una decorazione priva di contenuti religiosi con vedute sulla campagna romana e finte statue raffiguranti le allegorie della Pittura, Scultura e Architettura [FIG. 6]. Nei riquadri a fianco delle statue i decori con frutti, leoni araldici, farfalle, uccelli e tralci d'edera, risentono in maniera evidente degli esempi dei pittori ornamentisti Giovan Battista Marchetti e Pietro Rotati, e dell'*animalier* Venceslao Peter con i quali Kuntze era in stretto contatto per i contemporanei lavori nel Casino dei Giuochi d'Acqua a Villa Borghese, vicino le Mura Aureliane, in cui erano impegnati tra gli altri Gioacchino Agricola, Giuseppe Cades e Cristoforo Unterperger²³. La costruzione dei paesaggi è simile a quella del piano inferiore, con alberi monumentali usati come quinta scenografica per introdurre il panorama campestre popolato da piccole figure di genere, contadini, pescatori, cavalieri, che ritorneranno poi negli affreschi di alcune delle stanze di Palazzo Borghese, realizzate da Kuntze intorno agli anni ottanta del Settecento.

Il livello qualitativo della decorazione dell'ambiente è elevato al contrario di quanto accade nel salone con i finti bassorilievi romani a monocromo ispirati a modelli tardo imperiali. Molti dei riquadri sono pesantemente alterati da ritocchi recenti e, in quelli rimasti in buone condizioni, a mio parere si scorge un tentativo piuttosto goffo dell'uso della tecnica

23] SCHLEIER 1984, pp. 861-866; CAMPITELLI 1998, pp. 102-109.



FIG. 7. Anonimo, *Decorazione nella Sala dei Bassorilievi*, affresco, Palazzo Vescovile, Frascati.



FIG. 8. Anonimo, *Decorazione nella Sala dei Bassorilievi*, affresco, Palazzo Vescovile, Frascati.

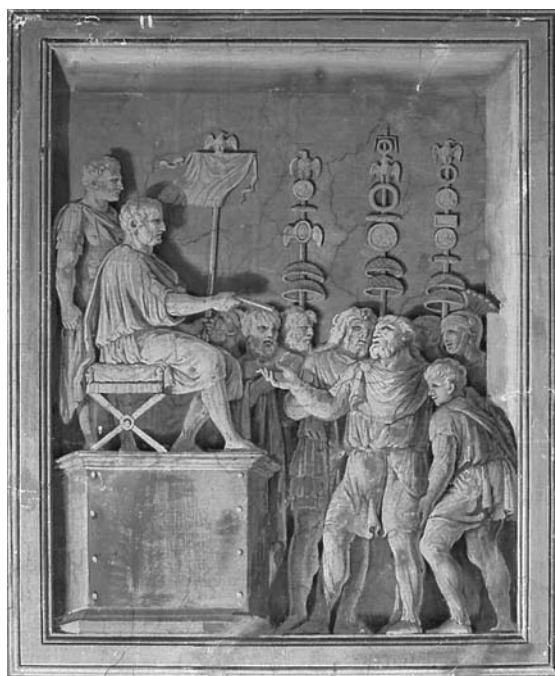


Fig. 9. Anonimo, *Decorazione nella Sala dei Bassorilievi*, affresco, Palazzo Vescovile, Frascati.

a monocromo [FIGG. 7-9]. L'esito è un finto bassorilievo piatto e privo di volume. La partitura decorativa nella sala, con bande rosa e celeste su fondo grigio, è differente da quella della vicina sala dei *Paesaggi* per l'assenza di ornati e di fogliami decorativi di gusto Luigi XVI. Tale mancanza rende la sala dei *Rilievi romani* spoglia. Si può supporre che qui la decorazione originaria sia stata molto danneggiata dal saccheggio dell'Episcopio durante la crisi del potere temporale pontificio del 1798-1799²⁴, per poi essere nuovamente adornato, seguendo le preesistenze, su volere del cardinale di York prima della sua morte.

Come si è già accennato, i due dipinti con la serie dei *Ritratti dei cardinali succedutisi nell'episcopato di Frascati* non sono riferibili al pittore polacco. Le opere in cui sono raffigurate cinque file di undici ritratti, in finte cornici ovali con cartiglio e stemma araldico, si presentano molto alterate da ritocchi e ridipinture. I ritratti di qualità non elevata sono eseguiti velocemente utilizzando gli stessi modelli leggermente modificati gli uni dagli altri. Il dato stilistico porta inevitabilmente ad attribuire l'opera a un pittore specializzato nella miniatura e in quel genere di raffigurazione delle genealogie e dei ritratti a stampa assai diffuso tra Sei e Settecento. Per questa ragione anche

24] Per un approfondimento sulla politica del cardinale duca di York si veda FERRARIS 1990, pp. 323-340.

l'attribuzione al Kuntze del *Ritratto del cardinale Duca di York*, conservato nella Sala Capitolare della Cattedrale di San Pietro di Frascati, fondata sul confronto con quello presente in uno dei due dipinti della sala dei Bassorilievi non è accettabile²⁵. Il ritrattato, posto di tre quarti con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, è colto nell'istante in cui sceglie tra la corona reale inglese posta sul tavolino e la berretta cardinalizia. Il sottile gioco ironico tende a rimarcare da un lato la volontà di ascesa ecclesiastica dello Stuart e dall'altro l'ambizione del porporato e della famiglia a ritornare sul trono inglese. Un'ulteriore conferma è fornita dalla breve descrizione seguita alla donazione del ritratto da parte del cardinale Stuart nel "Diario delle opere pastorali" in data 7 maggio 1772²⁶, un anno prima dei contatti tra i due.

Il ritrovamento dei documenti di pagamento conservati all'Archivio Colonna di Subiaco²⁷ permettono di fare luce sugli ultimi impegni dell'artista polacco prima della morte. Queste testimonianze riguardano la realizzazione di una grande pala per l'altare maggiore della chiesa nuova di Albano annessa ai Casini di proprietà della famiglia Colonna. I pagamenti registrati nel libro mastro degli anni 1790-1792 alla voce "Spesa per la costruzione delli due Casini, e nuova Chiesa in Albano"²⁸ riguardano la proprietà ereditata dal legato Facchinetti. Nel 1791 il Gran Connestabile Filippo III Colonna promosse il rinnovo dei due Casini, del giardino e la costruzione dell'oratorio privato affidato all'architetto Giuseppe Palazzi. Grazie al fondo del Catasto Gregoriano si è potuto accertare che metà del possedimento, compreso l'oratorio, attuale Chiesa della Madonna del Buon Consiglio [FIG. 10], nel 1819 era stata affittata ai Livi e al barone Devò²⁹. Nel 1827 il patrimonio immobiliare fu venduto ai Boncompagni, principi di Piombino e Venosa, ritenuti erroneamente finora dalla critica i fondatori della chiesa³⁰. Nel cantiere erano coinvolti anche i pittori Marco Orta e Pietro Angeletti³¹, autori il primo delle decorazioni dei Casini e il secondo di due pale³², nonché il doratore Giovan Battista Stazi che eseguì le cornici in bronzo e gli arredi liturgici³³.

25] FERRARIS 1990, p. 170. Le riserve sull'attribuzione a Kuntze del ritratto del duca di York conservato nella Sala Capitolare della cattedrale di San Pietro di Frascati sono state accettate e condivise dalla studiosa Anna Maria Rybko, si veda RYBKO 2008, pp. 184-189.

26] Archivio della Cattedrale di San Pietro di Frascati, Diario di opere pastorali (1761-1803), fol. 25. L'ovale misura cm. 110 x 90. Vedi appendice documentaria n. 1.

27] Per avermi segnalato i preziosi documenti contabili ringrazio Piero Scatizzi e Cinzia di Fazio.

28] Archivio Colonna (d'ora in poi AC), Libri Mastri, I B 56, fol. 422, 484. Vedi appendice documentaria n. 2.

29] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Catasto Gregoriano, Brogliardo 110, Comarca, Albano, 1819, particella 581-584.

30] SCARPOLINI 1992-1993, pp. 103-120.

31] Negli stessi anni Pietro Angeletti risulta al servizio dei principi Giustiniani per i quali inoltre, redige l'inventario dei beni del 1793. Nell'atto si definisce "pittore eroico accademico di S. Luca ed Assessore all'Antichità Romana". Cfr. DANESI SQUARZINA 2003, p. 277.

32] AC, Libri Mastri, I B 56, fol. 422. Vedi appendice documentaria n. 2.

33] AC, *Giornale Esito ed Introito*, I E 44, fol. 20. Vedi appendice documentaria n. 3



FIG. 10. Giuseppe Palazzi, Chiesa della Madonna del Buon Consiglio, Facciata, Albano.

Tra il dicembre del 1790 e i primi mesi del 1791 Tadeusz Kuntze, definito nel documento “pittore figurista”, riceve 120 scudi per la pala d’altare raffigurante la *Maria Vergine del Buon Consiglio nel momento del suo arrivo nella terra di Genazzano*³⁴, tema assai caro ai Colonna devoti e promotori del culto della Vergine di Scutari protettrice della famiglia e di San Tommaso da Villanova. L’opera fu con molta probabilità rimossa dalla chiesa al momento della vendita ai Boncompagni, perché nel 1854 furono dipinti da Pietro Gagliardi un quadro per l’altare maggiore rappresentante la *Beata Petruccia terziaria agostiniana che adora la Vergine del Buon Consiglio* e dei riquadri ad affresco lungo la navata³⁵. Gli inediti documenti contabili permettono di confermare la presenza del pittore sul cantiere durante la realizzazione della pala assieme all’architetto e agli altri artisti. Sono registrate le spese per vitto e alloggio che evidenziano il funzionamento dell’*équipe* stessa presente sul posto per far fronte a eventuali esigenze³⁶.

Il compenso al pittore di centoventi scudi per la pala d’altare, contro i centosessanta pagati per le due pale laterali a Pietro Angeletti, è la riprova dell’affermazione di Kuntze e della stima che i committenti hanno nutrito per la sua opera preziosa e ricercata.

34] AC, *Giustificazioni di Spesa fatte da Pio Orlandini*, I. A. 610, Uscita 106/359, vedi appendice documentaria n. 4.

35] SCARPOLINI 1992-1993, p. 113.

36] AC, *Libri Mastri*, I B 56, fol. 422. Vedi appendice documentaria n. 2.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Archivio della Cattedrale di San Pietro di Frascati, *Diario di opere pastorali (1761-1803)*: fol. 25
Suo Ritratto in grand'Ovato con cornice messa ad oro, con un gran Cappio è festoni d'intaglio messi ad oro.

2. Archivio Colonna, *Libri Mastri*, I B 56:
 fol. 422
Spesa per la costruzione delli due Casini, e nuova Chiesa in Albano (1790)
E a di detto (28 maggio) scudi 50 moneta in credito a Pio Orlandi pagati a Taddeo Cunz Pittore Figurista per aver dipinto un Quadro d'Altare rappresentante [la] Madonna Vergine del Buonconsiglio, da collocarsi in detta Chiesa. Uscita 106-479-50 [...]
E a di detto (31 dicembre) scudi 458.59 moneta in credito a Marco Orta Pittore per lavori fatti dall'anno 1789, atteso il cadere anno, che scudi 258.99 per li Casini e 199.60 per la nuova Chiesa, Generale 135-420-458.59 [...]
E a di detto (31 dicembre) scudi 120 moneta in credito a Taddeo Cunz Pittore per saldo di lavori fatti per la nuova Chiesa in detto luogo
E a di 21 gennaio (1792) scudi 80 moneta in credito a Pio Orlandi pagati a Pietro Angeletti Pittore per prezzo e saldo così convenuto d'un quadro d'uno delli due Altari esistenti nella nuova Chiesa d'Albano, Uscita 60-503-80 [...]
E a di 21 detto (1792) scudi 80 moneta in credito a Detto pagati a Pietro Angeletti Pittore per prezzo così convenuto d'un altro quadro fatto per uno delli due Altari esistenti nella nuova Chiesa d'Albano, Uscita 67-503-80
A di 31 dicembre, 145.91 moneta in credito a Filippo Folli per tanti spesi nel medesimo anno in diversi Pranzi dati all'Architetto, ed Artisti, che sono stati in Albano per affari di Sua Eccellenza, provisione del Guardarobba, lavatura di Biancherie, Cristalli alle fenestre, Vitto de Garzi, ed altro, Registro 458-388-145.91

- fol. 484
Taddeo Cuncz Pittore D.D. a di 15 Dicembre (1791) scudi 70 moneta in credito a Pio Orlandi pagatili a carta Uscita 92, 482-70
1792 e a di 16 gennaio scudi 50 moneta in credito a Detto pagatili per saldo. Uscita 59, 503-50

- fol. 484 (Havere)
Avere A di 31 dicembre scudi 120 moneta in detto a spesa per li Casini, e nuova Chiesa in Albano, a cui spettano. qs. 422-120

3. Archivio Colonna, *Giornale Esito ed Introito*, I E 44, fol. 20
A spesa per la costruzione di Casini e nuova Chiesa in Albano scudi Ottantaotto e b. 37 moneta buoni à Giovan Battista Stazi Doratore per aver dorato ad uso di metallo le cornice che girano attorno alli quadri dell'Altari, doratura di candelieri, Carte

Glorie, ed altro fatto nel cad Anno per la nuova Chiesa di Albano, in conformità del Conto in Filza in Uscita detta al n° 80

4. Archivio Colonna, *Uscita 106/359*:

*Eccellenze di Sua Eccellenza Principe Illustrissimo Signore Gran Contestabile Colonna, che si stenda un Ordine di scudi Cinquanta al Signore Taddeo Cunz Pittore Figurista per aver dipinto in servizio dell'Eccellentissimo Signore Un Quadro d'Altare rappresentante Maria Vergine del Buon Consiglio nel Momento del suo Arrivo nella Terra di Genazzano. In fede questo dì 23 Dicembre 1790. 50 moneta
Giuseppe Palazzi Architetto.*

Pio Orlandi Nostro Maestro di Casa potrà pagare à Taddeo Cunz Pittore scudi Cinquanta moneta, quali sono per saldo d'un quadro del medesimo dipinto, per Nostro Servizio, in tutto come sopra a tenore del suddetto Attestato, al quale dare con ricevuta. Di Casa li 24 Dicembre 1790, 50 moneta.

Filippo Colonna

= Giuseppe Palazzi ho ricevuto la sopradetta somma di scudi 50 per il suo Signore Taddeo Cunz

Reg. 281/285 Simone Foli Computista.

BIBLIOGRAFIA

- ALIBERTI GAUDIOSO, F. 1975: scheda n. 223, in *Polonia: arte e cultura dal medioevo all'illuminismo*, catalogo della mostra, Roma, p. 238.
- BARONCELLI, O. 2008: "Devozione a Genazzano nel XV secolo: arte, storia e religione", in *Andrea Bregno e la committenza agostiniana*, atti del convegno di studi, a cura di C. Panepuccia, Roma, pp. 39-51.
- BOŁOZ ANTONIEWICZ, J. 1894: *Katalog der retrospectiven Ausstellung polnischer Kunst 1764-1886*, Lemberg.
- CAMPITELLI, A. 1998: "Cristoforo Unterperger nel Parco di Villa Borghese: Il Casino dei Giuochi d'Acqua, La Fontana dei cavalli marini, il Tempio di Faustina", in *Cristoforo Unterperger. Un pittore Fiemmeso nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra, Roma, pp. 102-109.
- CERRETANI, M. C. 1990: scheda n. 62, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana: grande pittura del '600 e del '700*, vol. 2, Roma, pp. 160-162.
- CESAREO, A. 2008: "He lives in princely splendour, patronizing the arts and entertaining levishly... note su Henry Stuart Cardinale di York", in *La Biblioteca del Cardinale. Enrico Benedetto Clemente Stuart Duca di York 1761-1803*, catalogo della mostra, Roma, pp. 128-147.

- CROCOLI, G. B. 1993: "Inediti nella Teverina di Ludovico Mazzanti, pittore orvietano", *Biblioteca & Società*, XXIII, n. 1-2, giugno, pp. 12-16.
- DANESI SQUARZINA, S. 2003: *La Collezione Giustiniani. Inventari I-II, Documenti*, vol. 2, Torino, p. 277.
- FERRARIS, P. 1990: "Il cardinale duca di York e Frascati", in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana: grande pittura del '600 e del '700*, vol. 2, Roma, pp. 323-340.
- KARPOWICZ, M. 1971: "Tadeusz Kuntze-Konicz", *Biuletyn Historii Sztuki*, XXXIII, n.4, p. 390.
- LEFEVRE, R. 1965, "Tadeusz Kunicz e i suoi affreschi romani", *L'Osservatore Romano*, CV, n. 190, p. 5.
- LONGHI, R. 1954: "Il Goya Romano e la cultura di via Condotti", *Paragone*, n. 53, pp. 28-39.
- LORET, M. 1930: *Życie Polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Roma, pp. 283-285.
- PANEPUCCIA, C. 1999: "Il Santuario della Madonna del Buon Consiglio in Genazzano. Storia, architettura ed opere artistiche", in *La Madonna del Buon Consiglio di Genazzano. Portata da mano angelica*, Roma, pp. 17-48.
- PRÓSZYŃSKA, Z. 1986: "Kuntze Tadeusz", in *Słownik Artystów Polskich*, vol. 4, Warszawa, pp. 366-374.
- RANO, B. 1974: "Agostiniani", in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. 1, Roma, pp. 278-381.
- ROTONDI, G. M. 1938: *Maria SS. del Buon Consiglio nel suo Santuario di Genazzano*, Ceprano.
- RYBKO, A. M. 2008: "Breve nota su alcuni ritratti del Cardinale Duca di York", in *La Biblioteca del Cardinale. Enrico Benedetto Clemente Stuart Duca di York 1761-1803*, catalogo della mostra, Roma, pp. 184-185.
- SANTUCCI, P. 1974: "Contributi a Ludovico Mazzanti", *Arte Illustrata*, 7, pp. 352-374.
- SANTUCCI, P. 1981: *Ludovico Mazzanti (1686-1775)*, L'Aquila.
- SCARPOLINI, L. 1992-1993: "Albano, S. Maria del Buon Consiglio cappella dei Boncompagni Ludovisi Principi di Piombino e Venosa", *Documenta Albana*, II serie, nn. 14-15, pp. 103-120.
- SCHLEIER, E. 1970: "L'ultimo pittore del Rococo a Roma: opere sconosciute di Thaddäus Kuntz", *Arte Illustrata*, 27-28-29, pp. 92-109.
- SCHLEIER, E. 1984: "Inediti di Taddeo Kuntz", in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, vol. 2, Milano, pp. 859-879.
- WNUK, M. 1995: "Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archiwio Storicznego del Vicariato al Laterano", *Biuletyn Historii Sztuki*, LVII, n. 1-2, pp. 113-118.
- ZAGÓROWSKI, O. 1971: "Kuntze Tadeusz", in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. XVI, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, pp. 205-207.

STRESZCZENIE

TADEUSZ KUNTZE, DEKORACJA PAŁACU BISKUPIEGO
WE FRASCATI
I NIEZNANE ZLECENIE KSIĄŻĄT COLONNA

Tadeusz Kuntze urodził się na Śląsku w 1733 r., ale większość życia spędził w Rzymie, gdzie zdobył uznanie jako malarz. Jego działalność jest nadal mało opracowana, zwłaszcza pod względem dokumentów archiwalnych. Wiadomo, że pierwszym mecenasem Kuntzego w Rzymie był Andrzej Stanisław Młodziejowski oraz, że odbył on praktykę malarską w pracowni Ludwika Mazzantiego uczęszczając w tym samym okresie na lekcje rysunku aktu w Akademii Św. Łukasza. W 1755 roku zajął pierwsze, a w 1759 trzecie miejsce w organizowanym przez Akademię konkursie klementyńskim.

Po dokładnym zapoznaniu się z dokumentami dotyczącymi Sanktuarium „Madonna del Buon Consiglio” w Genazzano oraz tymi z archiwum rodziny książąt Colonna w Subiaco, autor zwraca uwagę na związek Kuntzego z architektem Nicolą Fagiolim pracującym dla Colonnów.

Kuntze wykonał dla księcia Colonny obraz przedstawiający Matkę Boską Nieustającej Pomocy przybywającą do Genazzano, który umieszczony został w głównym ołtarzu kościoła należącego do letniej willi Colonnów w Albano. Z rejestru wypłat dokonanych w latach 1790-1792 wynika, że dla Colonnów pracowali wówczas także dwaj inni malarze, Marco Orta i Pietro Angeletti, z których pierwszy był autorem dekoracji w letniej rezydencji, a drugi autorem dwóch obrazów ołtarzowych, oraz złotnik Giovanni Battista Stazi, który wykonał brązowe ramy obrazów i inne przedmioty liturgiczne.

Autor analizuje także dekoracje Pałacu Biskupiego we Frascati wykonane na zamówienie Kardynała Księcia Yorku, Henryka Stuarta. Sceny biblijne znajdujące się w salach Pejzaży i Sztuk Wyzwolonych oraz postaci Cnót w kaplicy na pierwszym piętrze uważane są za dzieło Kuntzego. Ze względów stylistycznych wyklucza się natomiast udział polskiego malarza w pracach przy dekoracji sali z płaskorzeźbami rzymskimi jak i w pracach nad portretami kardynałów będących biskupami Frascati (w tym portretu kardynała ks. Yorku), które zachowały się w sali kapituły katedry św. Piotra we Frascati.